

«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro

editado por
Luigi Giuliani y Victoria Pineda



Edizioni
Ca'Foscari

«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

45



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

**«No tendrás otros textos»:
editar testimonios únicos
del teatro del Siglo de Oro**

Actas del XVIII Taller
Internacional de Estudios
Textuales

editado por
Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2025

«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro. Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

© 2025 Luigi Giuliani, Victoria Pineda per il testo | for the text

© 2025 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2025 | 1st edition December 2025

ISBN 978-88-6969-949-8 [ebook]

ISBN 978-88-6969-950-4 [print]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Este volumen se enmarca en el PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA9TFP), financiado por la Unión Europea-Next Generation EU, Misión 4 Componente 1 CUP E53D23014180006.

«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro. Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales / editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2025. — viii +202 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di Rassegna iberistica; 45). — ISBN 978-88-6969-950-4.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-950-4/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-949-8>



«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Abstract

This volume contains the proceedings of the XVIII International Workshop on Textual Studies, which was held at the University of Perugia in March 2025, which focused on editing texts with single-witness traditions. The chapters present case studies of the transmission of Spanish Golden Age dramatic texts, in both manuscript and printed form. The aim of all the essays is to draw theoretical and methodological considerations from their analyses. These include the definition of a single witness, the differences between editing a playtext intended for performance and one intended for reading, error detection, the limits of the *emendatio ope ingenii* (conjectural correction), issues related to metrics and orthology, the textual behaviour of copyists and typesetters, and the author's final intention.

So far, debates on the editors' intervention in single witness have ranged from a conservative approach which tends to leave difficult *loci* unresolved, to an overly corrective tendency that can irremediably distort the texts. Between these two poles, these essays aspire to establish specific guidelines for editing single-witness dramatic texts that can also be applied to multiple-witness traditions.

The texts taken into account include samples from plays by Gil Vicente, Cristóbal de Mesa, Cepeda, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla, and some of the anonymous playtexts copied in the late sixteenth-century Gondomar's manuscript collection.

The contributors are scholars with a remarkable experience in textual criticism in the orbit of two significant European projects on Spanish Golden Age drama: Italy's TESPA and Spain's PROLOPE.

The International Workshops on Textual Studies were founded and directed by Luigi Giuliani and Victoria Pineda in 2004 at the University of Extremadura at Cáceres, were held at the University of Córdoba (Spain) in 2013, and moved to the University of Perugia in 2014.

Keywords Single witness. Critical edition. *Emendatio ope ingenii*. Spanish Golden Age drama. Playtexts.

Índice

Introducción

Solo ante el peligro: el editor y el testimonio único

Luigi Giuliani, Victoria Pineda

3

Los autógrafos teatrales del Siglo de Oro y su edición

El caso del copista-dramaturgo Francisco de Rojas y la *Comedia de la huida a Egipto*

Marco Presotto

9

La ortología de Lope como herramienta de edición

Entre la teoría y la práctica

Daniel Fernández Rodríguez

31

Testimonio único y voluntad de autor

A propósito de algunas comedias póstumas de Lope de Vega

Laura Fernández García

57

El testimonio único de *El loco por fuerza*

Claves ecdóticas, problemas textuales y enmiendas

Laura Ferrer Blé

77

Editar el teatro de Gil Vicente

Entre problemas lingüísticos, métricos y de segmentación

Fernando Rodríguez-Gallego

107

Los testimonios únicos en manuscritos-copia

Vivir en variantes

Alejandro García-Reidy

153

La *emendatio ope ingenii*: apuntes sobre una praxis irregular

Fenomenología de la atracción entre lecciones

Luigi Giuliani

175

**«No tendrás otros textos»:
editar testimonios únicos
del teatro del Siglo de Oro**

Actas del XVIII Taller Internacional
de Estudios Textuales

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Introducción

Solo ante el peligro: el editor y el testimonio único

Luigi Giuliani
Università degli Studi di Perugia, Italia

Victoria Pineda
Universidad de Extremadura, España

En un trabajo de hace unos años, Michael Reeve (2019) recordó un intercambio de opiniones que había tenido con Scevola Mariotti sobre un asunto que parece sacado de una *summa de quaestiones* medieval: ¿qué filólogo es el más afortunado, el que tiene que editar un texto transmitido por múltiples códices o el que puede contar solo con un testimonio? En realidad, en 1971 Mariotti ya había publicado una breve nota en la que quitaba hierro a la cuestión: incluso en tradiciones con muchos testimonios la *praxis* (neo)lachmanniana consiste esencialmente en una *reductio ad unum*, la reconstrucción de un arquetipo, y al final del proceso de corrección *ope codicum* -máxime en los casos de «recensione chiusa» (Pasquali 2003, 126)- el crítico textual tendrá que echar mano de la *emendatio ope ingenii* tal como lo haría ante un texto transmitido por un único testimonio. Y aquí entra en juego ante todo la evaluación del testimonio:

non può esserci dubbio che all'editore deve importare soltanto la maggiore o minore bontà (o, come anche si dice, autorità o credibilità) della tradizione con cui ha a che fare, qualunque sia

il numero di codici, cioè la sua maggiore o minore presumibile corrispondenza all'originale. (Mariotti 2000, 488)

Una vez evaluada la fiabilidad del testimonio, pues, el problema se traslada a los criterios que rigen la acción concreta del editor, que primero tendrá que detectar el error y luego corregir por conjectura. A este respecto, en la praxis editorial siempre han existido dos tendencias, una conservadora y otra posibilista, según su mayor o menor propensión a intervenir en el texto. En medio de las dos está la apelación al justo medio, las recomendaciones -a veces inasibles, escurridizas- para que en toda decisión se aplique el *iudicium*. De hecho, esa invocación al sentido común se traduce a menudo en un freno a las enmiendas en nombre del 'respeto al texto', más que en un acicate para que se intervenga, como si el abstenerse de corregir lecciones corruptas no fuera también una decisión del editor, es decir, una forma de intervención.

Tal vez podríamos relacionar los polos opuestos de ese debate con las implicaciones que subyacen el término latino *testis*, es decir, «la persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo» (metáfora tomada del lenguaje judicial, tal como nos recuerda Paolo Chiesa 2012, 14), para designar lo que en la filología clásica se indicaba con *codex*: el documento -no importa si manuscrito o impreso- que nos ha transmitido un texto determinado.

En las distintas tradiciones filológicas, la traducción operativa de *testis* ha dado lugar a cierta oscilación terminológica. De hecho, para designar lo que Lachmann llamaba *codex* en sus ensayos filológicos, el italiano emplea hoy *testimone*, es decir la traducción directa de *testis*, tal como lo hace el alemán con *Zeuge*, mientras que el español para ello no usa *testigo*, sino *testimonio* («atestación o aseveración de algo», según el DLE), término que corresponde al latín *testimonium*, al italiano *testimonianza* y al alemán *Zeugnis*. En inglés, en cambio *witness* indica tanto a la persona que testifica como a su testimonio.

La adopción de la terminología judicial podría arrojar cierta luz sobre la postura de aquellos editores que se consideran menos afortunados por tener que enfrentarse a un texto transmitido por un único *testis* (testigo, testimonio), y podríamos preguntarnos si su actitud no será el reflejo de un principio tanto de la praxis procesal hebrea como de la romana por el cual hay que rechazar la validez del testimonio en los casos en que hubiese un único testigo. Tal como nos recuerda Carlo Ginzburg (2023, 249), en el Deuteronomio (19,15) se dice que «Non stabit testis unus contra aliquem», mientras que la máxima *testis unus, testis nullus*, incluida en el código de Justiniano sobrevivió de forma implícita o explícita en la legislación medieval de muchos países. Según dicho principio, pues, en ausencia de testimonios plúrimos no sería posible contrastar las afirmaciones de un único testigo y su deposición no podría ser aceptada por el

tribunal. El juez/editor, pues, tenderá a desconfiar de ese testigo/testimonio, a buscar con cierto ahínco las incoherencias del texto y por lo tanto a enmendarlo.

En cambio, a la postura de los editores conservadores podrían subyacer las implicaciones religiosas de la traducción de *testis* al griego: el que da testimonio de su fe (y muere por ella) es el mártir (<μάρτυς). El cuerpo del *testis/μάρτυς* entra en la esfera de lo sacro, y el editor activa ante él la reverencia -y por lo tanto la prudencia hasta el exceso- con que se abordan las Sagradas Escrituras. Si el texto es aparentemente incoherente, el defecto estará en primer lugar en la comprensión que el editor pueda tener de él, y no en una corrupción del mismo. Es la actitud que se cifra, según nos recuerda Agamben (2024, 16) en las palabras de Orígenes: «Si, leyendo la Escritura, tropiezas en un pensamiento que no entiendes y que te escandaliza, cúlpate a ti mismo y no pierdas la esperanza de que esa piedra del escándalo tenga algún sentido». En el fondo, es el mismo principio de la *lectio difficilior* que nos refrena a la hora de intervenir en el texto: el abstenerse de intervenir en un pasaje incomprendible o en un verso de métrica cojeante se debe al temor de deturpar a la voluntad inescrutable de un Autor, como si el texto fuera la expresión directa de su última voluntad y no el resultado de una transmisión a través de la materia, el espacio y el tiempo.

Así, el editor, solo ante el testimonio único, suele oscilar entre la desconfianza y la devoción, la censura y la sacralización, la razón y la fe. Al convocar el XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales y elegir como tema la edición del testimonio único éramos conscientes de la complejidad del tema en un ámbito, el del teatro del Siglo de Oro, en que las peculiaridades de las obras dramáticas y de su transmisión dieron lugar a un amplio abanico de tipologías textuales: autógrafos, apógrafos, manuscritos de autor de comedias, copias para lectores, textos impresos en *Partes de comedias* o en sueltas. De ahí que la evaluación del testimonio de la que hablaba Mariotti implique por parte de los editores una familiaridad con la materia que les ayudara a orientarse entre intervención y conservación a la hora de usar la herramienta de la *emendatio ope ingenii*.

Todos los estudiosos que aceptaron participar en el Taller son especialistas directa o indirectamente vinculados a dos grupos de investigación sobre teatro del Siglo de Oro: el italiano TESPA -en cuyo marco se ha organizado y financiado el Taller y la publicación de las actas- y el español PROLOPE, que cofinanció el evento, que tuvo lugar los días 3 y 4 de marzo de 2025 en el Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne de la Università degli Studi di Perugia. Las contribuciones que el lector encontrará en las páginas que siguen abordan una serie de casos particulares o de problemas generales que nos ayudan a entender mejor el fenómeno

del testimonio único y de la *emendatio ope ingenii*, y a formular respuestas metodológicas allí donde puedan necesitarse.

Marco Presotto, especialista en autógrafos teatrales del Siglo de Oro, examina en esta ocasión el testimonio autógrafo de la *Comedia de la huida a Egipto*, del copista-dramaturgo Francisco de Rojas, fijándose en las llamadas acotaciones ‘accesorias’ (las que afectan al movimiento o a la voz de los personajes o al uso de las tramoyas), generalmente, aunque no siempre, colocadas en el margen de la página, por oposición a las acotaciones ‘estructurales’ (de entrada y salida de los personajes), que suelen escribirse dentro de la columna del texto dramático. Este doble nivel de indicación de las acotaciones presenta problemas para el editor del documento, que, sin embargo, debería dar cuenta de dicha diferencia. Presotto propone algunas posibles soluciones como conclusión a su trabajo, sobre todo para las ediciones en papel, y advierte de las dificultades de la tarea en ediciones de archivos TEI/XML.

Daniel Fernández Rodríguez se adentra en los problemas ortológicos de los textos teatrales de Lope de Vega que pueden plantear dificultades en el proceso de edición de las obras, en particular las secuencias vocálicas que se producen entre dos palabras contiguas. Tomando como base para su estudio las comedias de testimonio único *El Grao de Valencia* y *Los bandos de Sena*, el examen de casos particulares permite formular claves que ayudan a entender el sistema ortológico de Lope y, como consecuencia, ofrecer una guía para que los editores del teatro lopesco puedan primero descubrir y luego corregir los errores que tienen que ver con la ortología en obras con testimonio único. En la estela del estudio señero de W. Poesse (1949), Fernández Rodríguez consigue redefinir algunos de sus presupuestos teóricos y brindar nuevos instrumentos metodológicos.

Laura Fernández García se pregunta por la «voluntad del autor» en casos en que una obra determinada se haya conservado en un testimonio único y además póstumo, es decir, sin control posible del autor. El estudio deja en evidencia los problemas que acarrea el no sopesar bien los conceptos de ‘póstumo’ (¿se considerará póstuma una obra aprobada por el autor antes de su muerte?) y de ‘testimonio único’ (no es lo mismo el *textus unicus* que el *codex unicus*; un *codex unicus* puede contener más de un texto, como ocurre con *La buena guarda*). Si nos centramos en las *Partes* póstumas de Lope, no todas tienen el mismo estatuto: las dos primeras (*XXI* y *XXII*) fueron autorizadas por el dramaturgo, mientras que las restantes (*XXIII* a *XXV*) no lo fueron. El capítulo de Fernández García se concentra en las tres primeras, que a su vez contienen comedias de testimonio único.

Laura Ferrer Blé se ocupa de la comedia de Lope de Vega *El loco por fuerza*, conservada en un único manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, como ejemplo del tipo de trabajo

editorial a que se enfrenta un editor de esta clase de textos. La autora aborda cuestiones de atribución, fechas probables de composición y características materiales de la copia, como la letra y las correcciones que el copista incorpora en su propio texto. Este último punto, el de las correcciones, tanto en el diálogo dramático como en las didascalías, es analizado con detalle, también como parte del comportamiento general del copista. Ferrer Blé ha podido aquilatar este comportamiento comparando el manuscrito con otro, de la misma mano, de *La hermosura aborrecida*. La última parte del capítulo propone enmiendas a un buen número de los errores detectados.

Fernando Rodríguez-Gallego reexamina el teatro de Gil Vicente sirviéndose de varias herramientas metodológicas para proponer un acercamiento novedoso al corpus, preservado en la edición póstuma de las obras, de 1562, revisada por Luís, el hijo del poeta y posible autor de los paratextos. La *Comedia del viudo*, escrita en castellano, sirve de caso para estudiar la diferencia entre los errores de transmisión de otras vacilaciones o irregularidades, permitiendo la corrección de los mismos y, cuando esto no es posible, sentando las bases para llevar a cabo un comentario crítico que los explique. Las peculiaridades más señaladas del teatro vicentino son el uso de lusismos (que habrá que corregir cuando no son atribuibles al autor) y la irregularidad métrica (que Rodríguez-Gallego atribuye en parte a errores de transmisión, para cuyo estudio y corrección propone un procedimiento de segmentación del texto según las estrofas utilizadas).

Alejandro García-Reidy analiza el caso de los manuscritos no autógrafos del teatro áureo español preservados en testimonios únicos. Los ejemplos que le sirven para exponer sus hipótesis son dos loas no publicadas del Arxiu de la Ciutat de Barcelona y la comedia *San Ginés*, atribuida a Cepeda. El trabajo de edición de este tipo de textos entraña ciertas dificultades textuales, que el cuidadoso examen de García-Reidy se detiene a considerar: errores de copia, malentendidos culturales, problemas métricos, omisiones, alteraciones en el orden de los versos. Se hace hincapié asimismo en la importancia que debe concederse a las condiciones materiales de los testimonios y a las intervenciones de otras posibles manos contemporáneas, que pueden ayudar en la enmienda del texto. Junto al trabajo puramente filológico, el editor deberá también tener en cuenta el contexto teatral en que se escribieron, se representaron y circularon las obras.

Cierra el volumen el artículo de Luigi Giuliani, en que se estudian los fenómenos de atracción entre variantes que desembocan en repeticiones de perícopes tanto en el interior del verso como en posición de rima. Los casos analizados se toman de distintos tipos de testimonios únicos: impresos vigilados por el dramaturgo,

impresos no autorizados, manuscritos copias de textos usados para la representación. Desde el punto de vista metodológico, para cada caso de estudio se procede considerando por separado el problema de la detección del error, el de su atribución a uno de los agentes que crearon y transmitieron el texto (el autor, el *performer*, el copista o el cajista del taller de imprenta), y el de la enmienda por conjeta.

Bibliografía

- Agamben, G. (2024). *Lo Spirito e la Lettera. Sull'interpretazione delle Scritture*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Chiesa, P. (2012). *Elementi di critica testuale*. 2a ed. Bologna: Pàtron Editore.
- Ginzburg, C. [2006] (2023). *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Nuova edizione riveduta. Macerata: Quodlibet.
- Mariotti, S. [1971] (2000). «*Codex unicus* e editori sfortunati». De Nonno, M. (a cura di), *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno Editore, 487-90.
- Pasquali, G. (2003). *Storia della tradizione e critica del testo*, [1952], Florencia: Le Lettere.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Bloomington: Indiana University.
- Reeve, M.D. (2019). «Testimoni unici di opere latine». *Ecdotica*, 16, 91-102.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Los autógrafos teatrales del Siglo de Oro y su edición

El caso del copista-dramaturgo Francisco de Rojas y la Comedia de la huida a Egipto

Marco Presotto

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract The essay aims to offer some considerations about the problems related to the edition of autograph manuscripts of Spanish Golden Age drama. The case study of the plays of the copyist-dramatist Francisco de Rojas and the peculiar use of accessory stage directions as opposed to structural ones in the *Comedia de la huida a Egipto* is presented in anticipation of its edition within the AUTESO database.

Keywords Theatre. Siglo de Oro. Manuscripts. Textual Criticism. Francisco de Rojas. Comedia de la huida a Egipto. AUTESO.

Índice 1 Premisa: el autógrafo como testimonio único en la compraventa teatral. – 2 Los editores modernos de autógrafos teatrales del Siglo de Oro. – 3 El proyecto AUTESO y la edición de los manuscritos. – 4 Un caso de estudio: el copista-dramaturgo Francisco de Rojas. – 5 *La comedia de la huida a Egipto* del licenciado Rojas. – 6 Conclusión.

1 Premisa: el autógrafo como testimonio único en la compraventa teatral

La tradición textual del teatro del Siglo de Oro es especialmente propicia, por cantidad y calidad de datos, para ofrecer una reflexión sobre el testimonio único y los problemas de reconstrucción del



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-06-25 | Published 2025-12-15

© 2025 Presotto | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/001



arquetipo, siempre que esto sea posible en un sistema caracterizado por la inestabilidad de un texto literario cuya función primaria es generalmente la producción de otro texto, el espectáculo, efímero por su mismo estatuto y condicionado por miles de factores contingentes. Dentro del inmenso corpus teatral que se ha conservado, cobran especial relieve los manuscritos de mano del autor, por obvios motivos, entre ellos porque representaban por lo común los documentos oficiales de las obras objeto de compraventa. Además, como es sabido, todos los derechos de explotación de su contenido pasaban al comprador, típicamente una compañía teatral o una institución pública o privada. Esto conllevaba la prohibición de conservar copias del documento por parte del vendedor (véase Presotto 2000, 33-4). El autógrafo (o una copia autorizada por el autor) era, por lo tanto, al menos oficialmente, el 'testimonio único' de la obra vendida. A partir de allí, las tipologías de copias podían multiplicarse del lado del comprador, mientras que teóricamente el vendedor se quedaba con los fragmentarios materiales preparatorios, si no los había eliminado. A pesar de los casos documentados de imposibilidad del dramaturgo en recuperar su obra tras haberla vendido,¹ cabe un cierto escepticismo en creer que este precepto se respetara. ¿Es posible que dramaturgos profesionales y muy prolíficos como Lope o Calderón no conservaran un archivo de lo que habían escrito, parcial o completo? Lo cierto es que, ante la presencia de un autógrafo, en primer lugar, nos tenemos que preguntar a qué tipología de manuscrito pertenece dentro del proceso que va del borrador a la venta hasta la explotación para el teatro y el mercado librero. A partir del diferente estatuto del documento, los problemas de edición varían. Hasta en el mismo autógrafo podemos encontrar un autor-autor, es decir, estar ante el proceso de escritura, o un autor-copista de sí mismo, según ha aclarado Fernando Rodríguez-Gallego (Vega Carpio 2015, 609) en relación con Lope de Vega. Por ejemplo, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan copias autógrafas de autos sacramentales de Calderón, escritas de su puño y letra, pero copiadas cuidadosamente según un modelo preciso y constante (véase AUTESO). Independientemente de sus peculiaridades, es evidente la necesidad de tener en cuenta la unicidad de cualquier manuscrito, especialmente si es autógrafo, que se convierte a menudo en una fuente de informaciones muy variadas y nos hace entrar idealmente en el taller del dramaturgo.

¹ Fue lo que ocurrió concretamente a Lope con *La dama boba*, según declara en una carta al Duque de Sesa. Cf. Vega 1989, 3: 308: «En razón de las comedias, nunca Vuestra Excelencia tuvo *La dama boba*, porque ésta es de Jerónima de Burgos, y yo la imprimí por una copia, firmándola de mi nombre». Véase también Presotto 2000, 60-5.

2 Los editores modernos de autógrafos teatrales del Siglo de Oro

En general, cada vez que en una tradición textual se encuentra un autógrafo, este se ha utilizado como texto base para la edición crítica, con pocas excepciones.² Es famoso el debate que alimentó polémicamente Maria Grazia Profeti en los años noventa del siglo pasado en torno a *La dama boba* (véase Profeti 1996), porque se conserva una edición autorizada por Lope posterior al autógrafo y con variantes importantes, pero los estudiosos, y los lectores, leen desde hace muchos años la obra según este manuscrito. El uso del autógrafo como texto base en las ediciones ha comportado a veces algunas curiosas decisiones editoriales de carácter gráfico, como la presencia de invocaciones religiosas o de las portadas y las *dramatis personae* en cada acto, por ejemplo, frente a una tradición impresa que por lo común no los prevé.³ Ante la existencia de un autógrafo, especialmente si es de un autor tan relevante como Lope o Calderón, el mismo estudiioso tiende a un respeto reverencial que le lleva a dar cuenta en la página impresa de todos los detalles posibles de este documento como monumento de la historia del teatro español. Un tema importante, y de especial interés aquí, tiene que ver con las enmiendas que necesariamente el editor crítico tiene que realizar ante un autógrafo, que es en todo caso una copia, si exceptuamos las intervenciones del autor realizadas durante el acto mismo de la transcripción o en una fase posterior. Para una estadística del tipo y de la cantidad de correcciones necesarias según los distintos autores, habría que hacer un estudio exhaustivo.

En el caso de Lope, me he ocupado recientemente de los descuidos del dramaturgo (Vega Carpio 2023b, 309-39) y he analizado también, en otro lugar, el comportamiento de los editores modernos ante esta tarea (Presotto 2024, 21-9). Paula Casariego se había ocupado anteriormente (2016) de los descuidos de Calderón. Estas investigaciones llegan a conclusiones muy similares, reconociendo que los escasos defectos se concentran en tres ámbitos no siempre de fácil enmienda: la versificación (metro, rima, estrofa), los nombres de personas y lugares (personajes, referencias culturales) y las acotaciones y didascalías, que por su mismo carácter paratextual corren mayormente el riesgo de resultar incompletas o, por el contrario, redundantes. También están los problemas sintácticos,

2 En el caso de Lope, esto ocurre con *El favor agradecido*, del que se conserva autógrafo solamente el primer acto, véase Presotto 2024, 18; más sorprendente es el uso del impreso de *La Vega del Parnaso* como texto base para la edición crítica de *Las bizarriás de Belisa* por parte de Vaiopoulos (Vega Carpio 2012).

3 Se conocen algunas excepciones: por ejemplo, en la *Parte XXII* de Lope, dos comedias presentan el reparto ante cada acto, véase Vega Carpio (2023a, 1: 16, nota 35).

pero estos revisten, en general, menores dificultades de cara a la fijación del texto, porque el error no ofrece dudas sobre su corrección.

Muy distinto es el caso de lecciones que producen incongruencias por el sentido, como ya he apuntado en otro lugar (Presotto 2024, 72); me limito a recordar el caso conocido del v. 2143 de *El castigo sin venganza*: allí Batín cuenta que el duque de Ferrara, al volver de la guerra, «Apenas de Mantua vio | los deseados confines», se adelantó a su séquito para llegar cuanto antes a sus posesiones. Los confines tendrían que ser de Ferrara y no de Mantua, pero el trisílabo no cabe en el verso. La enmienda «el Duque» está justificada por la tradición textual y ayuda al editor crítico, pero no es de mano del autor (véase Vega Carpio 2022).

Las comedias de Lope que se han transmitido tan solo gracias a su autógrafo son relativamente pocas (véase Presotto 2000, 62-5). Entre ellas se encuentra el caso interesante de *Amor, pleito y desafío*. El cierto que en la *Parte XXII* de las comedias de Lope de Vega se incluye una con ese título, pero en realidad se trata de la obra *Ganar amigos* de Ruiz de Alarcón. Así pues, al editar la comedia de Lope, tuve que enfrentarme a un clásico caso de edición con testimonio único. Dediqué una parte importante de la introducción a describir los problemas principales que tuve que resolver, y aquí se remite a ella (Vega Carpio 2023b, 314-21). Se encuentran todos los errores canónicos de la copia, como es previsible, pero a ellos se añade un constante afán innovador por parte de Lope, que crea a veces algunos desajustes que es necesario corregir. Además, en general, el sistema de acotaciones en los autógrafos de Lope es normalmente bastante sintético, lo cual puede producir algunas incongruencias o lagunas de cara a la edición crítica, como ha señalado recientemente Rubiera (2018), con propuestas metodológicas concretas. En todo caso, no cabe duda de que el interés mismo del texto contenido, con sus imperfecciones y peculiaridades ortográficas, es sumamente relevante y no tan solo para el editor. Sería de gran utilidad poder contar con una colección de transcripciones de autógrafos teatrales para poder efectuar búsquedas avanzadas e indexaciones. Pienso en la posibilidad de profundizar en el proceso compositivo de los dramaturgos áureos, pero también en la posibilidad de revisar aspectos ortológicos y rasgos lingüísticos del *usus scribendi* del autor, además de permitir seguir los rastros de diferentes fases de revisión por parte de manos ajena.

3 El proyecto AUTESO y la edición de los manuscritos

Para evidenciar esta importancia de los manuscritos autógrafos con análisis detallados y favorecer la constitución de una comunidad dedicada a este tema, hemos constituido con Sònia Boadas la base de datos AUTESO. El objetivo, además de recoger y poner a

disposición de los interesados las referencias bibliográficas y los datos codicológicos de estos documentos, es el de describir todas las características relativas al proceso de escritura del manuscrito que se puedan detectar. Nos encontramos en una fase bastante inicial, pero el instrumento ya contiene informaciones de una cierta utilidad, y somos conscientes de que se trata de un proyecto destinado a una constante actualización. Gracias a seminarios periódicos, reunimos a las personas que están trabajando sobre estos documentos y compartimos informaciones, hallazgos y metodologías de trabajo. El resultado de estos encuentros ha producido hasta ahora las secciones monográficas de *Criticón* (Boadas 2021) y de *Bulletin Hispanique* (Boadas, Presotto 2024).

En este contexto, y por ahora de forma muy experimental, ha surgido la exigencia de ofrecer, junto a las fichas detalladas de cada manuscrito, también su transcripción, modernizada y no modernizada, para una visualización sinóptica con el autógrafo. El resultado tardará en llegar, pero esta labor tiene también su utilidad en el ámbito de las Humanidades Digitales aplicadas a la crítica genética o *filología d'autore*, una dimensión que está produciendo un cierto debate en el que aspiramos a participar. Es obvio, en este caso, que se trata de transcripciones, pero estas contarán con unas notas de aparato genético-evolutivo completadas con comentarios descriptivos de los distintos eventos y de los defectos, formales o de contenido, presentes en el documento.

La labor de AUTESO ha tenido como base los catálogos de autógrafos de las comedias de Lope (Presotto 2000), de Calderón (Kroll 2017) y de autores en colaboración (Alviti 2006). Pero nuestra atención se está ampliando a una variedad de autores menos o nada conocidos, que a veces representan un territorio muy poco estudiado por la crítica, pero que pueden proporcionar informaciones relevantes en torno a la práctica de la escritura teatral en la época. Pienso por ejemplo en Alonso Remón, objeto de estudio por parte de Ester Cicchetti (2023), o Fernando de la Torre Farfán, cuyos manuscritos teatrales han sido descubiertos por Cipriano López Lorenzo (2023), o Gaspar de Mesa, cuyo *Auto del Nacimiento* ha sido estudiado y editado por Mercedes de los Reyes Peña (2022), con resultados que tendrán que incorporarse a AUTESO. De época posterior, también Matos Fragoso y Lanini Sagredo, entre otros, ofrecen *corpora* reducidos, pero dignos de atención. A menudo nos encontramos ante testimonios únicos de obras que quizás no fueron representadas nunca, pero que forman parte con todo derecho de este corpus monumental autógrafo y pueden también ofrecer indicios de una distinta circulación de los textos en épocas concretas.

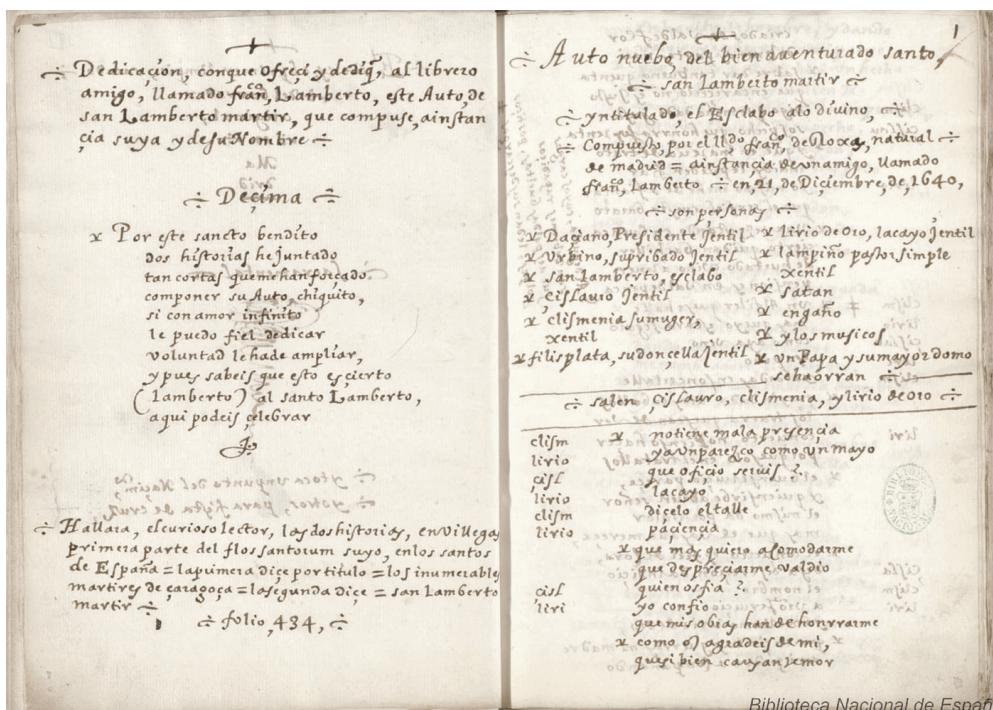
**4 Un caso de estudio: el copista-dramaturgo
Francisco de Rojas**

El licenciado Francisco de Rojas, capellán de San Ginés y luego capellán menor del Hospital General en Madrid, es una figura ciertamente interesante en este panorama. Gracias a la base de datos *Manos teatrales*, a un puñado de referencias bibliográficas de calidad y sobre todo a partir del ensayo fundamental de Alejandro García-Reidy (2021), sabemos con una cierta seguridad que Rojas realizó una labor activa en el mundo del mercado de libros, especialmente en el ámbito de la literatura teatral; destaca su relación con otra figura relevante en el panorama de las copias de teatro de esa época, como es Diego Martínez de Mora. La impecable letra ‘en limpio’ del licenciado le configura como un copista profesional, según puede apreciarse por la calidad de los pocos manuscritos que conservamos. Pero es en la labor de revisión de copias ajenas donde tenemos más documentación sobre este amanuense, la inmensa mayoría de los 115 documentos asociados a su nombre que recoge la base de datos *Manos teatrales*. El corpus comprende comedias, autos y entremeses, de autores anónimos, pero también de los principales dramaturgos de la primera mitad del siglo XVII. Se privilegian los temas religiosos, pero no de manera exclusiva. Esta actividad le dio sin duda una relevante competencia, por lo menos como lector, en la escritura teatral de diferentes géneros y distintos autores de la época, como parece sugerir, por ejemplo, su anotación final a un auto: «del maestro Valdivielso [...] por diferente estilo que el de Lope» (García-Reidy 2021, 90, n. 5). Ha estudiado en detalle las características de su labor el mismo García-Reidy (2021), destacando que abundan las enmiendas *ope ingenii*, como si el licenciado fuera, o se sintiera, un revisor cualificado a quien tocaba el control de la calidad de la copia y también, de paso, del texto mismo. O por lo menos esta era la conciencia que debía tener al modificar algunos términos o añadir breves secuencias. García-Reidy (2021, 97) se refiere expresamente a «enmiendas textuales y modificaciones estéticas», lo cual implica la corrección de versos incorrectos, por ejemplo, o la inserción de acotaciones, pero también (2021, 98) a «modificaciones hechas sobre un texto que, en principio, es correcto». Esta habilidad del licenciado Rojas ya había sido apuntada por el mismo Menéndez Pelayo en su momento, asociando su nombre con el de Martínez de Mora, y efectivamente García-Reidy nota que el polígrafo santanderino aprovechó en sus ediciones muchas de las enmiendas del licenciado, sin preocuparse de señalarlo (2021, 102). La peculiar manera de revisar los manuscritos teatrales del licenciado Rojas es, por otra parte, común a Martínez de Mora, según señala Iglesias Feijoo (2014,159) en su estudio sobre este autodefinido «mercader y tratante en comedias».

La vena creativa del licenciado Rojas queda documentada de forma más explícita en las cinco obras teatrales suyas que conservamos, en testimonio único, escritas de su puño y letra. Son tres autos y dos comedias religiosas un poco atípicas, ya que, a pesar de definirse «comedia» en el título, una es de un solo acto, y la otra, de dos.⁴ En cuanto a la relación de Rojas con los mercaderes de libros, esto se hace explícito en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid del auto *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* llamado también *Auto de santo Lamberto* (BNE, Ms. 15075), que el licenciado escribe en 1640 expresamente para el librero de origen francés François Lambert, españolizado en Francisco Lamberto, que tenía su tienda en la carrera de San Jerónimo. Se trata del padre del homónimo librero, más conocido por la crítica gracias a su presencia en la publicación de las obras de Gracián (véanse Agulló y Cobo 1992; Moll 1996-97; García-Reidy 2021).

Nótese cómo se presenta la portada de este auto [fig. 1], que demuestra claramente que es un manuscrito pensado para la lectura («primer limpio sacado del borrado original» se lee en la página anterior, f. 2r, siempre de mano de Rojas). Nótese, además, abajo a la izquierda, la indicación al curioso lector sobre la fuente utilizada, el *Flos Sanctorum* de Antonio de Villegas, como ya señaló García-Reidy (2021, 89). La discutible calidad de la escritura poética del licenciado Rojas puede ojearse en la décima que escribe a manera de poesía laudatoria preliminar en honor a su destinatario. Más allá de esta peculiaridad, y admitiendo desde ahora que los textos de la mano del licenciado Rojas parecen de escaso valor desde el punto de vista literario, poético y dramático, las características formales de los autógrafos conservados hacen de este *corpus* muy reducido un interesante y variado material de trabajo para reflexionar sobre los problemas de edición que comporta. Además, puede ofrecer indicaciones útiles para el editor de comedias que cuenta en su tradición con manuscritos revisados por el licenciado Rojas. Nos encontramos, de acuerdo con García-Reidy, ante manuscritos que se escribían pensando en la lectura como uso final, posiblemente para la venta o, en todo caso, una circulación en el ambiente librero de la época.

4 Véase García-Reidy (2021, 88), quien señala también la comedia de Francisco de Rojas *Nuestra Señora de la Novena, que está en San Sebastián, de Madrid*, de tres actos, que se conserva en una copia del siglo XVIII (BNE, ms.15028). Procede probablemente del autógrafo, ya que presenta el título formalmente parecido a su estilo, con los datos de su cargo y la fecha (f. 1r: «Compuesta por el Licenciado Francisco de Rojas, natural de la misma villa y capellán menor del Hospital General della. 6 de marzo 1641 años»): también se encuentra en el texto una cierta densidad de acotaciones en el margen que es característica de su escritura dramática.



Biblioteca Nacional de España

Figura 1 Francisco de Rojas, *Auto de Santo Lamberto*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms.15.075, ff. 2v-3r

Ahora bien, entre los documentos conservados contamos, también en la Biblioteca Nacional de Madrid, con un borrador en verso, de 1632, el de la *Comedia de la gloriosa Santa Lucía, virgen y mártir* (BNE, Ms. 14985)⁵ que nos introduce directamente en el proceso de escritura del dramaturgo, con una grafía poco cuidada y una cantidad asombrosa de adiciones, tachaduras, fragmentos de papel añadidos y demás intervenciones, que apuntan a un trabajo complejo y elaborado. Cómo reproducir en una edición esta complejidad es típicamente un tema de *filología d'autore*. Dejando a un lado estos temas intrincados, me limito a detenerme en un aspecto concreto de la escritura de Rojas. Si consideramos que el licenciado fue profesionalmente un gran lector de literatura dramática de la época, además de revisor y creador, es de suponer que tuvo acceso a la mayor parte de los textos

⁵ En el f. 1r, se lee: «Empecé a componer *El martirio de Santa Lucía virgen y mártir* hoy miércoles en la noche 15 de diciembre de 1632».

gracias a la imprenta, a pesar de la prohibición bien conocida,⁶ que debió de ayudar al desarrollo de su profesionalidad en este campo (recuerdo que este manuscrito es de 1632, por ejemplo). Es un hecho que el modelo impreso significó un cambio de paradigma bajo muchos aspectos, también el de la *mise en page*, a partir de su fijación después de las primeras ediciones de Lope.

Justamente en el caso de Lope, Crivellari (2013, 30-1) y luego Boadas (2018, 103-6) han advertido ciertos cambios en la manera de redactar sus autógrafos después de 1604, fecha de publicación de la *Primera parte*, que pueden deberse a una influencia del modelo impreso. Esto ocurre, en especial, con las acotaciones, que en Lope, con los años, empiezan cada vez más a entrar en la caja de escritura, contrariamente a lo que ocurría antes. Hay excepciones, pero la tendencia a normalizar la página escrita se puede apreciar claramente en el Fénix. También en los autógrafos de Calderón, Isabel Hernando Morata (2013) ha encontrado indicios de una evolución en la forma de redactar las acotaciones, pero Calderón no se acerca al modelo impreso, ya que aprovecha los márgenes, con pocas excepciones que tuvieron que depender de la necesidad de espacio en la página en el caso de acotaciones muy largas (Morata 2013, 170). Valdría la pena recuperar informaciones también relativas a otros dramaturgos prolíficos de la época, algo que esperamos poder realizar en un futuro con más agilidad gracias a AUTESO.

¿Qué ocurre con los copistas profesionales que producen manuscritos teatrales destinados a la venta? Si las copias son de impreso, la respuesta es intuitiva, por lo menos como tendencia: reproducen el modelo. ¿Pero si proceden de manuscritos? Habrá que averiguarlo. En el caso de Martínez de Mora, y también del licenciado Rojas, no parece que la tradición impresa haya influido especialmente en la *mise en page*.

El espacio fuera de la caja de escritura, además de servir para las didascalías de los personajes que hablan, se aprovecha también, en muy contadas ocasiones, para reescribir un término que en el texto ha quedado poco claro en el proceso de copia, pero sobre todo para ofrecer mayores indicaciones sobre la acción, a través de acotaciones que podemos definir con Crivellari (2013, 31) «accesorias» frente a las estructurales, de entrada de los personajes,⁷ que, en cambio, se encuentran dentro de la columna del texto literario. Entre las acotaciones accesorias entran las que remiten al aspecto kinésico, a la voz o al uso de tramoyas (Ruano 2000, 303; Hernando 2013, 68).

6 Me refiero a la suspensión de publicación de comedias y novelas en el reino de Castilla en el período 1625-34, véase Moll 1974.

7 Con respecto a las entradas en escena, las acotaciones de salidas de los personajes son menos sistemáticas.



Figura 2 Francisco de Rojas, *Comedia de la gloriosa Santa Lucía, virgen y mártir*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14.985, ff. 6v-8r

Esto puede notarse ya en el borrador de Rojas: véanse los ff. 6v-8r,⁸ donde puede apreciarse la tendencia a la colocación en el margen de las acotaciones accesoriales ya en la fase de composición, con algunas excepciones derivadas de las necesidades de espacio en la página [fig. 2]. Pero el hecho es que el licenciado es especialmente generoso con estas indicaciones. En términos generales, y refiriéndose a su labor como copista, esta abundancia es indicio para García-Reidy de que Rojas está pensando en un lector a quien las acotaciones accesoriales pueden resultarle necesarias para comprender la acción, sobre todo, quizás, si esta tiene un valor simbólico-religioso que debe entenderse de forma unívoca. Curiosamente, a esta misma conclusión llega también Iglesias Feijoo (2014, 159) al referirse a la labor de Martínez de Mora, que también presenta una tendencia en sus revisiones de manuscritos a añadir acotaciones accesoriales. Como es evidente, el dato es de notable interés para el editor moderno que intenta reconstruir una voluntad autorial que puede no corresponder con este paratexto. En el caso del licenciado Rojas en su labor original como poeta dramático, quizá hasta podría pensarse en la dificultad creativa en la inserción de acotaciones implícitas en el texto declamado.

8 La numeración original no corresponde, hace falta un estudio profundizado del documento.

5 *La comedia de la huida a Egipto del licenciado Rojas*

Para dar una idea concreta de la entidad de esta peculiaridad en los autógrafos del licenciado Rojas, voy a referirme a su obra más larga: la comedia en dos actos que ya he citado, cuyo título es *La huida a Egipto*. Se trata de una pieza conservada en la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC* IV 28033 vol. 75, 1 (véase también MANOS), cuyo fondo está estudiando Giada Blasut, a quien le agradezco haberme señalado este interesante documento. El manuscrito consta de 36 folios repartidos originariamente en dos cuadernos, uno por acto, con numeración antigua y moderna a partir del segundo cuaderno.⁹ Es con toda evidencia una copia en limpio [fig. 3].

En esta comedia, el tema de la huida a Egipto se desarrolla en torno a las más conocidas anécdotas de los evangelios apócrifos, y obviamente incluye todos los momentos claves del episodio bíblico (Mateo 2:13-15). Desde un punto de vista dramatúrgico, la acción tiene poca continuidad y fluidez, ya que se alternan cuadros autónomos en acciones paralelas que no llegan a tener conexión entre ellas. Por un lado, está la corte del cruel Herodes, cuyos servidores, entre los que se cuenta un gracioso, se ven obligados a las peores atrocidades; por otro lado, está la familia cristiana obligada a trasladarse en medio de los egipcianos, que los acogen con alegría entre danzas y bailes gitanos, para luego despedirse tristemente de ellos al regreso a Nazaret. No puede ser más neta la oposición entre la violencia de las secuencias sangrientas y el suicidio final del tirano en comparación con las escenas de serenidad familiar y del reconocimiento de la grandeza del hijo de Dios por parte de la comunidad de acogida. A pesar de estos reparos, creo que la obra tiene su interés en una tradición sobre el tema, que es escasa, aunque quizás menos de lo que indica Herrán Alonso (2010) en su artículo dedicado a ello. En cuanto al lenguaje poético, es realmente muy sencillo, casi prosaico. Además, la obra tuvo que ser muy trabajada por nuestro copista-dramaturgo, si tenemos en cuenta la compleja polimetría que la constituye y que resumo muy brevemente aquí [tab. 1]:

⁹ La numeración moderna a lápiz es incorrecta en cuanto el f. 4 del segundo cuaderno no está computado.

Tabla 1 Sinopsis métrica de la *Comedia de la huida a Egipto* del licenciado Rojas

Metros	Versos	%
Romance (ó; á-a; á-e; é-a; é-e; é-o; í-o) ¹⁰	1117	59,5
Redondilla	352	18,7
Quintilla	145	7,7
Lira	138	7,4
Endecasílabo pareado	44	2,3
Soneto (con pareados finales)	34	1,8
Endecasílabo suelto	31	1,6
Décima	20	1
Total	1881	100

En la organización de las acotaciones, es evidente que Rojas indica dentro de la caja de escritura todas las que podemos llamar por comodidad ‘estructurales’. En primer lugar, las entradas y salidas de los personajes, pero también, por ejemplo, la «invención» de la palma que se inclina hasta permitir colgar los dátiles (según la tradición apócrifa)¹¹ y el uso de la cortina para algunos efectos escénicos. Es dentro de la caja de escritura donde aparecen las principales indicaciones de escena y de las acciones más importantes, como el suicidio de Herodes delante del público. En la columna del texto se encuentran también escasas acotaciones accesorias, pero esto puede tener una explicación en el proceso de redacción: se hallan, por ejemplo, dentro de una acotación estructural más amplia, de la que se ofrecen detalles,¹² o donde el autor quiere dar especial relevancia al efecto escénico imaginado.¹³

10 Entre las secuencias en metro de romance, se incluyen estribillos exasilábicos, romancillo y versos irregulares.

11 Véase *Pseudo-Mateo*, 1:20, en *Evangelios apócrifos* (ed. 1963²).

12 Es el caso de la acotación en el f. 9v: «Entran nuestra Señora con el niño en brazos y san Joseph de camino. Traigan un brinquiño colorado en que beber».

13 Es el caso de las indicaciones «Bailan, cantan y repiten» (f. 3v), «Repitén, cantando y bailando» (f. 4v), entre otros.

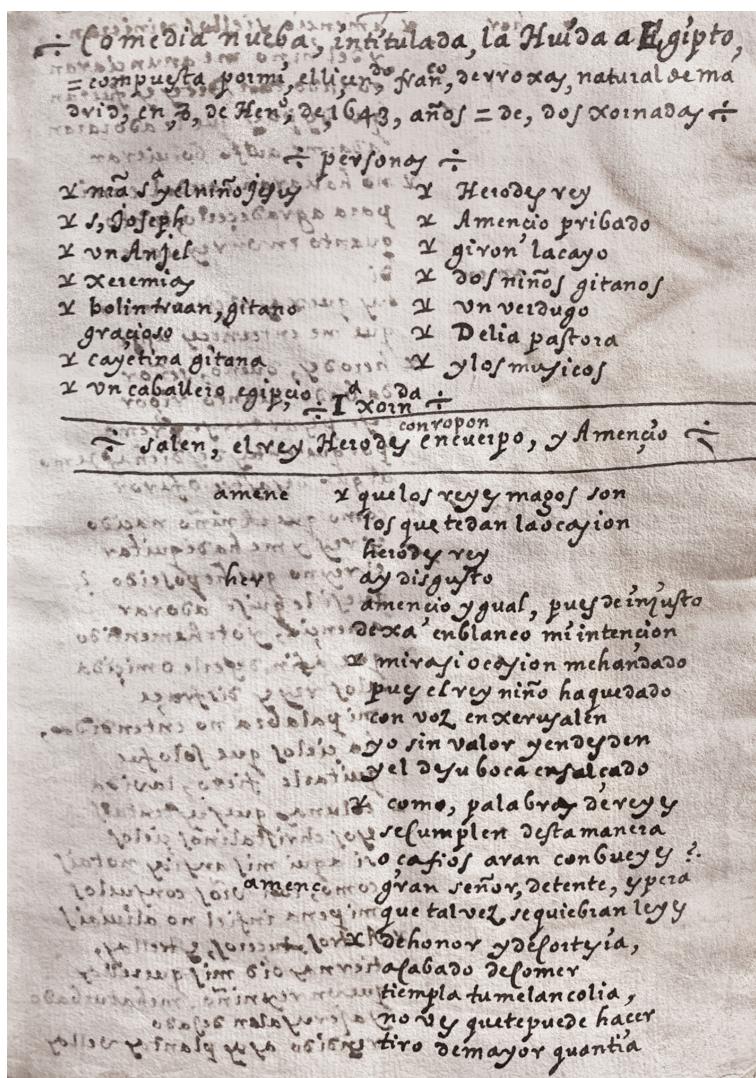


Figura 3 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 vol. 75, 1, f. 1r

Otro lugar aprovechado por Rojas para las acotaciones, como ya hemos visto en uno de sus borradores conservados, es el margen, sobre todo el izquierdo, dado que utiliza la columna de derecha para la transcripción. En contadas ocasiones también utiliza el margen derecho. Frente a las 64 acotaciones dentro de la caja de escritura (25 en el primer acto, 39 en el segundo, mucho más trabajado), Rojas

presenta 89 acotaciones en los márgenes (21 en el primer acto, 68 en el segundo). Se trata de indicaciones sobre el movimiento de los personajes en el tablado, que también implican objetos de escena, efectos sonoros y tono de la voz del actor. En el margen también pueden aparecer acotaciones estructurales, pero son esporádicas. Las acotaciones en el margen se intensifican en las secuencias donde, de forma reiterada en la obra, aparecen los gitanos que celebran la llegada del Niño Jesús a Egipto con música, cantos y bailes. Allí el dramaturgo indica exactamente la separación entre parte cantada y parte hablada, a veces con informaciones redundantes.

En todo caso, es evidente que en la mente del licenciado Francisco de Rojas las acotaciones se repartían en dos tipologías por su distinto estatuto, y que por ello las accesorias se encontraban en el margen. Esta peculiaridad no se presenta en las obras de autores como Lope y Calderón, y al editar su teatro no se presta atención al lugar donde se encuentran las acotaciones. Pero en este caso, en mi opinión, debería reflejarse en una edición de la obra, y no me refiero solamente a una edición paleográfica. Por ejemplo, en las ediciones críticas, la acotación *Aparte* se coloca normalmente en el margen. Es cierto que se trata de una indicación muy particular, a veces sumamente reiterada en la obra, y por eso pocos editores aceptarían ponerla dentro de la columna (aunque a veces es ahí donde se ve en las ediciones antiguas), porque, además, afecta solamente a un fragmento del texto declamado y no aparece nunca una indicación de su conclusión, que debe deducirse por el contexto.¹⁴ El aparte es, en todo caso, una acotación accesoria.

Sabemos bien que se conserva una cantidad muy importante de manuscritos teatrales del Siglo de Oro que presentan muchas indicaciones de escena: pienso en particular en los famosos apuntes de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, aunque se refieren a épocas posteriores (siglos XVIII y XIX) (véase Aguerri Martínez 2007). Estas informaciones adicionales, funcionales a la representación de los teatros madrileños, se realizaron en relación con la puesta en escena, incluso a menudo se insertaron manuscritas en las mismas sueltas, y no ofrecen, en mi opinión, problemas editoriales en cuanto simplemente pueden describirse en un apartado dedicado a ellas. No tendría un gran sentido insertarlas en el texto principal, siempre que el objetivo editorial fuera la reconstrucción de la voluntad del autor.

Pero aquí, con Rojas, nos encontramos con un autógrafo y una peculiar manera de entender los distintos niveles de información escénica de un texto dramático por parte del autor. Por este motivo, no sería aceptable, y creo tampoco realizable concretamente, relegar las acotaciones accesorias a un apartado fuera del texto

14 Véase sobre este tema el importante ensayo de Rubiera (2018).

crítico. Por otra parte, insertar dentro de la caja de escritura todas las acotaciones, es decir las estructurales y las accesorias, puede llegar a dificultar la lectura. Véase un ejemplo de la *Comedia de la huida a Egipto*.¹⁵ Ya entre gitanos, el Niño Jesús se pone a jugar en el taller de su padre, construye una cruz y le habla jugando con ella, imaginándose serenamente la fase final de su vida terrena (f. 23r núm. 4) [fig. 4]. La realización gráfica dentro de la caja de escritura es posible, no sé si oportuna (vv. 1049-64):

Arrímala y tómase la medida en ella

Haced cuenta que ya estáis
en el calvario fijada.
Pues que sois mi enamorada,
a ver cómo me abrazáis,

1050

Pónese en cruz en ella en alto que se vea bien

lindamente y tan airosa,
que para mayor requiebro,
ya que desde aquí os celebro,
os doy el nombre de esposa.

1055

Pónesela en el hombro

Agora al hombro, que en estas
ocasiones es probar
cuánto me habéis de pesar,
que os he de llevar a cuestas.

1060

Quítasela y vuelve a arrimarse a ella como antes

Por tanto, tenedme fe,
pues en vos, siendo hombre y Dios,
al clavarme los pies dos,
uno sobre otro tendré.

15 La numeración de los versos corresponde a mi edición de la comedia, en preparación.

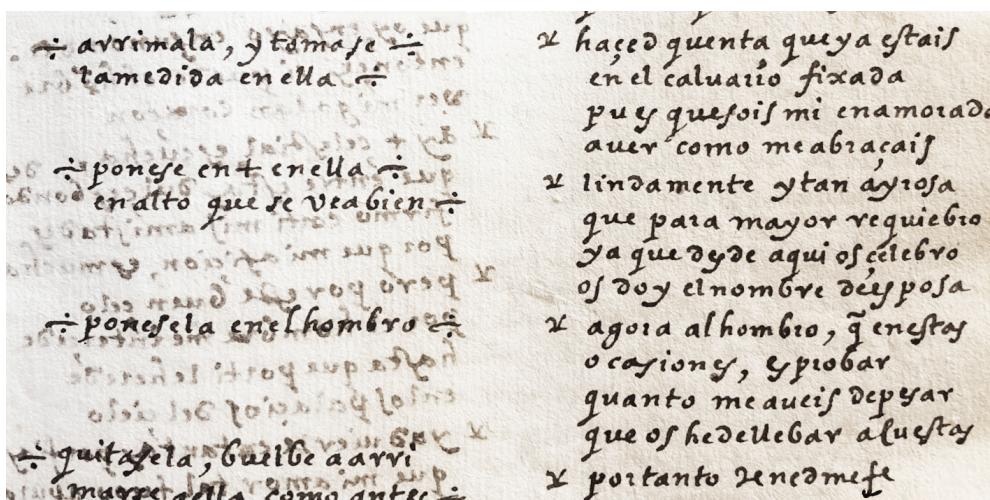


Figura 4 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 vol. 75, 1, f. 23r num. 4, fragmento

Puede notarse que a cada acotación le corresponde una redondilla, lo cual confirma la estrecha relación con el proceso creativo.

La situación se complica cuando las acotaciones accesorias se acumulan en torno a una secuencia y pueden resultar redundantes. Es el caso de los cantes y bailes gitanos, por ejemplo, en el f. 21v (vv. 937-72), también al principio del segundo acto, con la conocida canción «A la dina dana», de amplio uso popular y literario en la época (véase Leblon 1982, 158-61), que aquí ofrece un testimonio más.¹⁶ Se puede notar que la música y el baile en torno al estribillo se alternan al canto de la copla [fig. 5]:

¹⁶ Para su presencia en la obra de Lope, Mira de Amescua, Góngora, Valdivielso y otros autores de la época, véase Alín, Barrio Alonso 1997, 5-7.

Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan
Cantan copla	Desde antiguos tiempos egipcios tenían respeto a los dioses de su ley antigua. <-Pensaban\Juzgaban> en ellos verdad y justicia, y al cabo los hallan ser todos mentira.	Cesan 940
Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan 950
Cantan copla	Un profeta santo, dicho Jeremías, cerca de sus fiestas ansí nos explica: viva la doncella que un hijo tenía puesto en un pesebre, no estatuas malditas.	Cesan 955
Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan 960
Cantan copla	Que está en nuestra tierra hay ciertas premisas, que el día que ha entrado los dioses se humillan, pedazos se han hecho. Dios que los derriba que los falsos mueran y el que vence, viva.	Cesan 965
		970

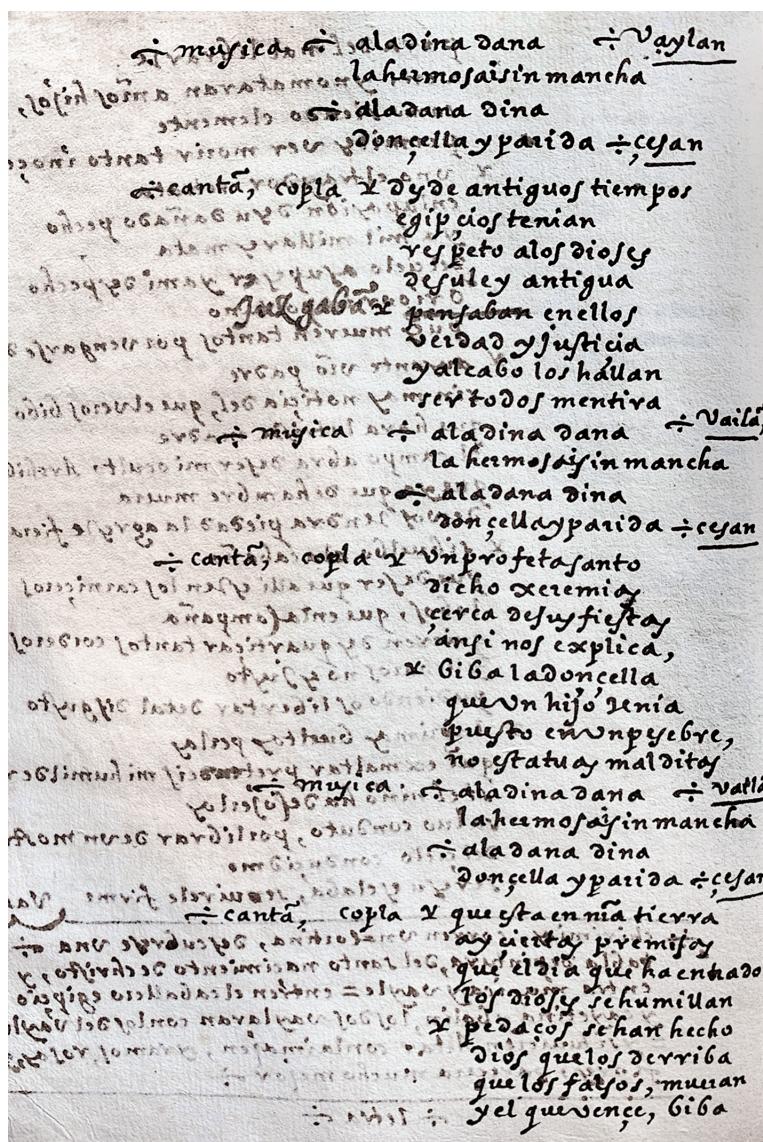


Figura 5 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*,
Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 Vol. 75, 1, f. 21v

Probablemente, también en este caso puede encontrarse una solución dentro de la caja de escritura, reuniendo algunas acotaciones y, en el caso de redundancias, a lo mejor eliminando las que están de sobra, con las debidas referencias en nota. Sin embargo, se perderá

así el carácter accesorio de este paratexto. Quizá habrá que plantearse una alternativa que recupere gráficamente el modelo del manuscrito que corresponde a una voluntad autorial bastante clara. Si en papel siempre se encuentra una solución, la realización de un archivo TEI/XML, es decir, marcado correctamente para posteriores indexaciones, puede presentar problemas importantes a causa de su carácter jerárquico.

6 Conclusión

La edición de comedias que conservan manuscritos autógrafos representa uno de los campos de gran interés en el desarrollo de los estudios sobre el teatro clásico. El editor crítico tendrá sus problemas tanto en el caso de testimonios únicos como en el de tradiciones más o menos complejas. Sin embargo, y en consideración de la conspicua producción ecdótica del último siglo en torno a estos documentos, me atrevo a decir que, en muy escasas ocasiones, las ediciones han podido dar cuenta completa de las peculiaridades de esta tradición a veces tan elaborada y que necesita el aprovechamiento de distintas competencias para su interpretación. Quizá valdría la pena separar, o duplicar, en parte, la tarea editorial. El concepto de edición diplomática con su función descriptiva resulta, en mi opinión, anacrónico en la era de la imagen digital y del acceso directo a las reproducciones de los fondos de las bibliotecas. Lo que hace falta es la lectura comentada de estos documentos, que debe sin duda pasar por una transcripción, para converger en un sistema indexado que permita extraer datos de conjunto y reconstrucciones de prácticas de escrituras, control y revisión, modalidades de transmisión y creación de comunidades de lectores en sus variadas tipologías.

Bibliografía

- Aguerri Martínez, A. (2007). «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal». *Revista General de Información y Documentación*, 17(1), 133-64.
- Agulló y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Alín, J.M.; Barrio Alonso, M.B. (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- Alviti, R. (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea.
- AUTESO=Auteso (Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro) [base de datos]. Dirs. S. Boadas y M. Presotto, 2021-25. <https://theatheor-fe.netseven.it/>.
- Boadas, S. (2018). «Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y

- acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII). Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 91-116. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/004>.
- Boadas, Sònia (coord.) (2021). «Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega». *Criticón*, 142. <https://doi.org/10.4000/criticon.19854>.
- Boadas, S.; Presotto, M. (coords) (2024). «Autógrafos teatrales áureos: patrimonio y creación literaria». *Bulletin Hispanique*, 126(1). <https://doi.org/10.4000/11xya>.
- Cicchetti, E.L. (2023). «Il manoscritto autografo delle *Grandezas de Madrid*. Il Confronto Letterario, 80, 139-92.
- Crivellari, D. (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Santos Otero, A. de (ed.) (1963^a). *Evangelios apócrifos*. Madrid: Editorial Católica Biblioteca de Autores Cristianos. Sección I, Sagradas Escrituras 148.
- García-Reidy, A. (2021). «El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 87-112. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-224-9>.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos. <https://manos.net>.
- Hernando Morata, I. (2014). «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón». Rodríguez Cáceres, M.; Marcello, E.E.; Pedraza Jiménez, F.B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 167-85.
- Herrán Alonso, E. (2010). «El tema de la huida a Egipto en el teatro áureo». Vega García-Luengos G.; Urzáiz Tortajada, H. (eds), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega = Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Olmedo, 20-23 julio 2009). Valladolid: Universidad de Valladolid, 621-34.
- Iglesias Feijoo, L. (2014). «La labor de Diego Martínez de Mora», Marcello, E.E.; Pedraza Jiménez, F.B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 143-65.
- Kroll, S. (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. Frankfurt am Mein: Peter Lang Edition.
- Leblon, B. (1982). *Les Gitans dans la Littérature espagnole*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- López Lorenzo, C. (2023). «Farfán dramaturgo: nuevas aportaciones al tema de Judith y Holofernes en el teatro del Siglo de Oro». *Atalanta*, 11(2), 28-62. <https://doi.org/10.14643/112B>.
- Moll, J. (1974). «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 97-103.
- Moll, J. (1996-1997). «Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián». *Archivo de filología aragonesa*, 52-53, 117-24.
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, M. (2024). «Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope de Vega y sus editores modernos». *Bulletin Hispanique*, 126(1), 13-34. <https://doi.org/10.4000/11xyb>.
- Profeti, M.G. (1996). «Editar el teatro del Fénix de los ingenios». *Anuario Lope de Vega*, 3, 129-51.
- Reyes Peña, M. (2022). «Auto del Nacimiento, de Gaspar de Mesa, autógrafo e inédito (1607)». *Criticón*, 144, 135-204. <https://doi.org/10.4000/criticon.21438>.

- Ruano de la Haza, J.M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Rubiera, J. (2018). «La edición de las acotaciones. El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 29-68. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/002>.
- Vega Carpio, L. de (1989). *Epistolario de Lope de Vega*. Ed. de A. González de Amezúa. 4 vols. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2012). *Las bizarriás de Belisa. L'audace Belisa*. Ed. por K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vega Carpio, L. de (2015). «*La corona merecida*». Ed. por F. Rodríguez-Gallego. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 583-829.
- Vega Carpio, L. de (2022). «*El castigo sin venganza*». Ed. por A. García-Reidy y R. Valdés. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2023a). *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*. Coord. F. Antonucci y M Presotto. 2 vols. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, L. de (2023b). «*Amor, pleito y desafío*». Ed. por M. Presotto. Antonucci, F.; Presotto, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 307-506.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La ortología de Lope como herramienta de edición Entre la teoría y la práctica

Daniel Fernández Rodríguez

Universitat de València, Espanya

Abstract This chapter aims to offer several keys to analyze Lope de Vega's orthoepy, particularly in relation to the field of critical edition. Specifically, I will focus on vowel sequences produced between contiguous words. My two main objectives are the following: on the one hand, to establish precise and exhaustive metrical rules, based on the application of some theoretical foundations that allow refining Poesse's indications; on the other hand, to illustrate the procedure that Lope's editors should follow when detecting and correcting errors concerning orthoepy. To do so, I will start from practical cases taken from two plays by Lope (*El Grao de Valencia* and *Los bandos de Sena*).

Keywords Critical edition. Orthoepy. Lope de Vega. Metrics. El Grao de Valencia. Los bandos de Sena.

Índice 1 El testimonio único, la edición y la ortología. – 2 Las secuencias vocálicas entre palabras contiguas. – 2.1 Vocal átona final + átona inicial. – 2.2 Vocal tónica final + átona inicial. – 2.3 Vocal átona final + tónica inicial. – 3 A modo de síntesis.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-08-06 | Published 2025-12-15

© 2025 Fernández Rodríguez | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/002

A Daniele Crivellari,
filólogo ejemplar e caro amico

1 El testimonio único, la edición y la ortología

De las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura. (Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*)¹

En la dedicatoria al libro tercero de *De los nombres de Cristo*, fray Luis de León definió así el quehacer de los poetas, que tan bien conocía. No obstante, creo que sus palabras pueden aplicarse asimismo a otra de sus facetas, la de filólogo, y, en particular -pero con ciertas reservas-, también a la figura del editor de textos. Por desgracia, todos estamos sometidos a la tiranía de los calendarios, a las prisas cotidianas y a las exigencias burocráticas, de modo que no siempre podemos dedicar el tiempo necesario a los textos que editamos, ni brindarles la demora y el mimo que nuestros clásicos exigen. En este sentido, la edición crítica de un testimonio único -más allá de que contemos con alguna que otra edición moderna-² supone una ocasión idónea, una oportunidad, si se me permite el juego de palabras, *única*: la de sopesar a cada paso el texto editado, planteándonos al detalle asuntos tan peliagudos, frágiles y relevantes como la métrica, la puntuación o la ortología. Aspectos todos ellos que, por supuesto, cualquier edición crítica suele tratar en mayor o menor medida, pero que muy a menudo merecerían un examen más detenido y minucioso. En efecto, liberado como está de otras tareas ecclóticas (el cotejo de distintos testimonios, la elaboración del *stemma*, la selección de variantes, etc.), el editor crítico de un testimonio único puede y debe estudiar con particular esmero el texto editado, a la caza de todos aquellos errores y problemas más o menos ocultos que hayan deteriorado la fisonomía de la obra. En definitiva, la edición de un testimonio único tal vez no colme, pero sí roza, el sueño de todo filólogo: leer y examinar, pulir y enmendar un texto, palabra por palabra, verso a verso.

Ahora bien, el caso de quienes nos dedicamos a la edición de textos de Lope es particularmente privilegiado. Lo es, en primer término, por la asombrosa fertilidad creativa del Fénix, cuyo corpus textual, si bien aún por reconstruir, es uno de los más abundantes

1 Cito por la edición de Javier San José Lera consignada en la bibliografía.

2 Al respecto, véase, en este mismo volumen, el texto de Laura Fernández García.

de Occidente, pues sobrepasa con creces el millón de versos de autoría indiscutible. La cifra asusta. Pero no menos impresionante, a estas alturas, es el corpus crítico erigido alrededor de Lope, un tesoro filológico sin parangón. Me refiero, claro está, a la cantidad -y calidad- de las ediciones críticas de sus obras teatrales y poéticas, en buena medida gracias a los esfuerzos del grupo PROLOPE. Pero también, por supuesto, a otras iniciativas, tanto individuales como colectivas, tales como la base de datos ARTELOPE, que nos permite bucear cómodamente por el teatro lopesco, y, desde luego, el proyecto *Gondomar*, que alumbrará una parcela dramática de Lope -algunas de sus obras más tempranas- que aún depara muchos misterios.

Así pues, sin forzar demasiado las cosas, podríamos concluir que la edición de *un testimonio único* de Lope no deja de ser un imposible, toda vez que el editor tiene a su disposición, más bien, *el testimonio único* de Lope, es decir, un corpus textual inmenso, pero que hoy, gracias al trabajo de varias generaciones de filólogos y lopistas, podemos leer, rastrear y analizar con cierto rigor y confianza. En esta ocasión pretendo centrarme en problemas textuales que atañen a cuestiones ortológicas. Mi propósito no es solo presentar una serie de casos prácticos y plantear y discutir sus posibles soluciones, sino también ofrecer claves teóricas nuevas para comprender el riguroso sistema ortológico de Lope. En todo caso -aviso ya al lector-, soy consciente de que las enmiendas que presentaré no destacan por ser especialmente hermosas o imaginativas. Al contrario, son más bien algo sosas (y, quizás por eso mismo, más sólidas y verosímiles), precisamente porque lo que me interesa aquí es atenerme al método, es decir, plantear casos que puedan ilustrar el quehacer del filólogo ante problemas ortológicos y métricos.

Para ello, centraré mi atención en dos comedias lopescas de testimonio único. La primera de ellas es *El Grao de Valencia*, una de las más antiguas del Fénix. Compuesta hacia 1589 y concebida a caballo entre la fórmula urbana y bizantina, se conserva en un manuscrito de Palacio perteneciente a la colección *Gondomar*.³ La segunda obra en la que me basaré es *Los bandos de Sena*, comedia urbana escrita entre 1597 y 1603 e incluida en la *Parte XXI* (1635).⁴ Inspirada en una antigua leyenda remozada entre otros por Matteo Bandello, el principal atractivo de esta obra es el personaje de Teodora, que vuelve a Siena disfrazada de varón para remediar su suerte y la de los dos clanes enfrentados. En lo que concierne a cuestiones textuales,

3 Recientemente, he tenido la oportunidad de editar *El Grao de Valencia* gracias a la confianza y a los desvelos de Luigi Giuliani y Anne-Marie Lievens, a quienes agradezco su ayuda en el proceso de publicación.

4 Tuve la fortuna de preparar la edición crítica de *Los bandos de Sena* junto a Clara Monzó, bajo los auspicios de Gonzalo Pontón y Ramón Valdés. Todas las citas de ambas comedias proceden de sendas ediciones consignadas en la bibliografía.

si bien ambas comedias pueden leerse razonablemente bien, las dos presentan notables desafíos, sobre todo *Los bandos de Sena*, cuyos errores ascienden al centenar.

Como es bien sabido, la ortología de Lope cuenta con un estudio fundamental, la magna obra de Poesse (1949), basada en una treintena de autógrafos lopescos, así como con el pionero artículo de Morley (1927), que constituyen los referentes clásicos sobre la materia, junto a tratados más generales -y aún más añejos- como los de Bello (1890), Benot (1892) y Robles Dégano (1905). Como tales, no obstante, todos ellos precisan una revisión y actualización, asunto al que últimamente se ha dedicado algún trabajo.⁵ Mi intención aquí es partir de Poesse, pero, también, ofrecer algunas claves teóricas que van más allá de las conclusiones fijadas en su día por el estudioso,⁶ de modo que puedan servir de base para los editores de textos de Lope.

2 Las secuencias vocálicas entre palabras contiguas

Nuestro ámbito de estudio serán las secuencias vocálicas entre palabras contiguas. Como es sabido, el engarce más natural entre vocales de distintas palabras consiste en su pronunciación conjunta en una sola sílaba, lo que solemos conocer como sinalefa.⁷ De ahí que, como editores, debamos saber con seguridad en qué circunstancias un determinado escritor permite o no la ruptura de la sinalefa, fenómeno que recibe el nombre de hiato o dialefa.⁸

5 En relación a Morley y Poesse, puede verse Fernández Rodríguez 2021.

6 Por supuesto, lo mismo vale para Morley, si bien me referiré ante todo a Poesse, cuyo estudio recoge, amplía y perfecciona las conclusiones del primero.

7 Salvo cuando sea necesario, a lo largo de este capítulo no me referiré al acento rítmico, circunstancia métrica que puede favorecer la separación silábica (es decir, en cuanto aquí nos concierne, la ruptura de la sinalefa). En su estudio, Poesse clasifica los contactos vocálicos entre palabras en función de si estos se producen o no en posición de acento rítmico. Esta distinción es particularmente oportuna en el caso del acento rítmico final (esto es, el que recae sobre la última sílaba tónica del verso), ya que es la posición más proclive a facilitar la separación silábica (tanto en el interior de palabra como entre voces contiguas). En cambio, el acento rítmico interno, que atañe solo a los endecasilabos, no tiene en Lope una incidencia tan clara (Poesse 1949, 78), si bien en ciertas circunstancias sí puede favorecer la separación silábica, como veremos (en todo caso, es cuestión peliaguda, y que merecería un examen más detenido que el que le dedica Poesse, quien solo computa como acento rítmico interno las sílabas 4^a, 6^a y 8^a, decisión muy discutible).

8 En este trabajo, a la hora de referirme a la separación silábica de dos vocales contiguas de palabras diferentes, emplearé indistintamente los términos *hiato* (el más tradicional y asentado en los estudios de métrica) y *dialefa* (muy útil, debido a la claridad con que se opone a *sinalefa*). Así pues, al hablar de ‘vocales contiguas’ me refiero aquí al ámbito de la secuencia fónica (es decir, métrica) del verso.

2.1 Vocal átona final + átona inicial

Nos fijaremos, en primer lugar, en los contactos entre dos vocales átonas de distintas palabras. La primera escena que examinaremos, perteneciente a *Los bandos de Sena*, se sitúa en la cárcel, donde Pompeyo, pese a ser consciente de sufrir un encierro injusto (causado por una falsa acusación promovida por el senador Faustino), no tiene más remedio que venderle su hacienda al propio Faustino, para así abonar la multa y salir de prisión. Sin embargo, ahora el senador solo está dispuesto a pagarle quinientos ducados, una cantidad insuficiente para que Pompeyo pueda comprar su libertad. Es entonces cuando el prisionero entona estos versos, en los que declara su voluntad de morir antes que malvender la heredad:

Pues antes que mi huerta darte intente
por precio vil, el corazón me sobra
para morir, villano, injustamente.

Pones la falsa opinión por obra.
(*Los bandos de Sena*, vv. 2672-5)

El último verso transcritto, en el que Pompeyo acusa a Faustino de haberle difamado, entorpece el ritmo endecasílabo. El problema es de índole ortológica. No en vano, el lector solo encuentra diez sílabas, y no once. La razón es que, en el verso de Lope, entre dos vocales átonas de palabras distintas solo puede producirse sinalefa.⁹ Se trata de un fenómeno común en el verso español, de acuerdo con el uso natural de la lengua, uso que el Fénix, como buen poeta, respeta a rajatabla.¹⁰ ¿Pero cómo enmendar el error?

Tanto el único testimonio antiguo de *Los bandos de Sena* como las distintas ediciones modernas mantienen intacto el verso. Tan solo Cotarelo mostró ciertas reticencias al respecto, que expresó en una lacónica nota: «La palabra ‘opinión’ no es propia» (1917, 567).

⁹ Para ejemplos, casos dudosos y alguna supuesta excepción, véanse Poesse 1949, 67-8 y Fernández Rodríguez 2021, 29-30.

¹⁰ No olvidemos la observación, tan sabia y necesaria, de Navarro Tomás: «Aun cuando en el lenguaje poético haya palabras, giros y modos de expresión que no se usen de ordinario en la lengua corriente, sabido es que en lo que a la articulación y a la dicción se refiere, no existe en español una pronunciación poética distinta de la que se usa en el discurso, en la escena o en la conversación de las personas ilustradas» (1990, 149). Este principio esencial no queda invalidado por los reparos de Morley (1927, 543) a identificar las convenciones métricas con la pronunciación «real», basados en su caso en la nula incidencia de las «pausas» y del cambio de interlocutores a la hora de romper una sinalefa. Ambos son, es cierto, factores problemáticos (por subjetivos o específicamente actoriales, y no propiamente poéticos), pero no inciden en la lectura ni atentan en absoluto contra este fundamento general: la lengua poética (como lo es la del teatro áureo), en términos fonéticos, se basa -al menos desde el siglo XVI- en los usos de la lengua oral en un registro más o menos culto o formal.

A decir verdad, en términos semánticos «opinión» podría encajar, sobre todo en el sentido, muy vivo en el Siglo de Oro, de ‘fama, reputación’. Ahora bien, la ortología no engaña. Pues bien, resulta que, a poco que rebusquemos en el pasaje, topamos con la solución adecuada. Transcribamos ahora los seis versos anteriores a los cuatro transcritos:

Porque me veis en esta cárcel fiera,
el cuchillo, Faustino, a la garganta,
adonde tu maldad quiere que muera
-con falsa información que la ley santa
de la justicia rompe claramente-,
robas mi hacienda con malicia tanta.
(*Los bandos de Sena*, 2666-71)

En efecto, el fragmento nos proporciona el sustantivo que nos faltaba, «información», que forma parte, de hecho, del mismo sintagma que obtenemos en el verso defectuoso, una vez realizada la enmienda oportuna: ‘Pones la falsa información por obra’. Esta corrección no solo restaura las once sílabas prescriptivas, sino que también mejora notablemente el sentido del pasaje, puesto que lo que Faustino pone «por obra» es justamente el falso testimonio, es decir, la «falsa información». Este último sintagma, de hecho, ya había aparecido anteriormente («aunque es falsa información», v. 2574), también en relación a las infamias vertidas sobre Pompeyo.¹¹

Veamos ahora otros casos algo más dudosos o problemáticos. En esta escena de *El Grao de Valencia*, situada en Moncofa (Castellón), Zarte reacciona asombrado a la historia que le acaba de contar el Capitán, quien le revela que un hijo suyo fue raptado por unos moros cuando apenas era un niño. Zarte se compromete a ir a Argel en busca del hijo del Capitán:

ZARTE ¡Caso estraño! Y yo te doy palabra
[...]
de informarme muy bien de viejos moros
y sacarte de rastro el hijo tuyo,
que no será posible que se asconda.
(*El Grao de Valencia*, vv. 2708-14)

11 Según me informó puntualmente el profesor Marco Presotto, a quien agradezco la observación, el sintagma «falsa información» constituye, de hecho, un concepto jurídico, tal y como se refleja en *Los bandos de Sena*. Ello no hace sino abonar la pertinencia de la enmienda.

El primer verso incurre en errores similares a los que ya hemos visto a propósito de *Los bandos de Sena*. Por un lado, en su estado actual, el endecasílabo dispone tan solo de diez sílabas. Ello es así porque, como ya sabemos, Lope no se permite forzar un hiato (o dialefa) entre dos vocales átonas, ya sea o bien entre «caso» y «estraño» o bien entre esta última palabra y la «Y» (que, en cuanto conjunción, es siempre prosódicamente átona). Por otro lado, el ritmo acentual resulta de todo punto erróneo, pues implicaría acentuar la quinta y la séptima sílaba, un patrón rítmico absolutamente ajeno al endecasílabo. Este último diagnóstico ya nos permite localizar el error en la primera parte del verso (antes de «te doy», como mínimo), que es donde la sílaba que falta podría ‘empujar’ los acentos erróneos en quinta y séptima hacia posiciones correctas, como la sexta y la octava. Recalco que, para determinar dónde parece haberse producido la laguna, ha sido esencial fijarnos en el esquema acentual del endecasílabo. Por el contrario, si únicamente atendiésemos al error de cómputo silábico (una tendencia muy extendida entre quienes nos dedicamos a la edición de textos clásicos, dicho sea de paso), no seríamos capaces de precisar la ubicación aproximada del error.

Ahora bien, ¿cómo enmendar el verso? En estos casos, debemos mantener a raya nuestras ansias creativas, al menos hasta haber agotado opciones mucho más prosaicas y, por lo tanto, también más verosímiles. Una posibilidad, respetuosa con el texto y que se antoja muy natural, consiste en añadirle un verbo: «Es caso estraño». Esta construcción, además de resolver los problemas métricos y ortológicos mencionados, enlaza mucho mejor con la inmediata conjunción «Y». Además, la expresión «es caso estraño» es atestiguada en otras comedias de Lope:

LUCRECIA ¿Qué dices?
FLORIANO Que es caso estraño.
(*El domine Lucas*, ed. M. García-Bermejo, v. 867)

BERNABÉ Bien dice, y es caso estraño.
(*La mayor vitoria de Alemania...*, ed. E. Ioppoli, v. 2298)¹²

[FAUSTINO] ... preguntaros, Belardo, cierto engaño
de mis ojos...

BELARDO Decid.
FAUSTINO ... que es caso estraño.
(*El rústico del cielo*, ed. J. Llamas, vv. 2380-1)

¹² El título completo con el que esta comedia se imprimió en la *Vega del Parnaso* (1637) es *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, mientras que en el autógrafo, fechado a 8 de octubre de 1622, la pieza se titula *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (para más detalles sobre el autógrafo, debe acudirse a Crivellari 2015).

La existencia de la construcción «Es caso extraño» en contextos lopescos tan similares es un argumento suficiente para adoptar esta enmienda. Más aún si tenemos en cuenta que el error podría explicarse asimismo por haplografía, habida cuenta de la repetición de la secuencia *es* («*Es caso extraño*»).¹³

Como decíamos anteriormente, la ruptura de la sinalefa entre dos vocales átonas es, en general, una licencia que cualquier poeta medianamente riguroso no suele permitirse, ni en tiempos modernos ni en el Siglo de Oro, y que desde luego es ajena a Lope, razón por la que, como editores de su obra, debemos estar muy atentos a la hora de detectar y, si es posible, enmendar los versos que parezcan exigirla.

2.2 Vocal tónica final + átona inicial

Pero conviene plantearse también qué ocurre cuando la primera de esas vocales es tónica. En lo que respecta a Lope,¹⁴ más allá de alguna que otra dudosa excepción, la combinación de vocal final tónica + átona inicial también se resuelve siempre mediante una sinalefa, como permite deducir el estudio de Poesse (1949, 60-73).¹⁵ Este rigor poético por parte del Fénix, su constancia métrica y ortológica, hace que la lectura de sus versos sea fluida e intuitiva, porque el lector no topa con obstáculos que entorpezcan el ritmo o dificulten la correcta escansión del verso.

Veamos, ahora, algunos casos prácticos en lo que ataña a las tareas de edición. En el siguiente fragmento, Donato y Leonardo se refieren a la casa de Pompeyo, que planean quemar como parte de la estratagema que permitirá resolver el embrollo de la comedia. En esa casa, no obstante, podría encontrarse Angélica, circunstancia que Leonardo, que bebe los vientos por ella, aprovecha para trazar una metáfora con el fuego amoroso.

13 Al hilo de los pasajes paralelos citados, por cierto, conviene replantearnos la puntuación del verso de *El Grao de Valencia*. Si nos fijamos, las exclamaciones, aquí, eran la solución -ingeniosa, sin duda- que los editores modernos habían asumido para salvar ese «Caso extraño», pues de otro modo, sin las exclamaciones, no constituiría sino un anacoluto sintáctico. Ahora, sin embargo, restituido el verbo que faltaba, se antoja mucho más natural omitir las exclamaciones, de acuerdo con el tono sereno con que Zarte expone meticulosamente su plan: «Es caso extraño, y yo te doy palabra...».

14 Cuanto explicaré no concierne a otros poetas, como, por ejemplo, Jorge de Montemayor, pródigo en esta clase de hiatos algo incómodos, como se observa al leer las numerosas poesías insertas en *La Diana*.

15 Para el análisis de algún que otro caso dudoso o excepcional, puede verse Fernández Rodríguez 2021, 24-6.

[DONATO] ... mas mira que podrá ser
que esté Angélica en ella.
LEONARDO ¿Qué fuego podrá encendella
si amor no tiene poder?
(*Los bandos de Sena*, vv. 2804-7)

El segundo verso de la redondilla presenta un problema ortológico: para leerse como octosílabo, sería necesario pronunciar una dialefa muy artificiosa. Para empezar, ya sabemos que entre «que» y «esté», por un lado, y entre «Angélica» y «en», por otro, debe respetarse la sinalefa, que es la única solución plausible entre dos vocales átonas (las conjunciones y preposiciones son siempre átonas a efectos prosódicos).¹⁶ Pues bien, contra lo que tal vez pudiera pensarse, otro tanto vale para el contacto entre «esté» y «Angélica» (o sea, entre tónica final + átona inicial). Cualquiera de las tres supuestas dialefas resulta muy abrupta para el oído. ¿Por qué? Pues porque las tres implicarían romper una sinalefa ante vocal átona inicial, es decir, en una circunstancia en que el castellano suele pedir la sinalefa, tanto en la lengua espontánea como, por consiguiente, también en el verso. Ahora bien, lo cierto es que algunos poetas, no tan constantes ni rigurosos como Lope, se permiten con cierta frecuencia romper la sinalefa ante vocal átona inicial si a esta le precede una tónica. No así Lope, insisto. En el caso del Fénix, pues, esta norma ortológica tan importante -la sinalefa- se aplica ante cualquier vocal átona inicial, también cuando esta va precedida de una vocal tónica, como es el caso de la secuencia «esté Angélica». Teniendo esto en cuenta, el diagnóstico es inapelable: el verso 2805 debe considerarse hipométrico. Nos falta, por tanto, una sílaba.

Tras esta primera fase (la detección del error ortológico), comienza la segunda: la búsqueda del eslabón perdido. Para ello, en primer lugar deberíamos rastrear el contexto inmediato, que a menudo puede encerrar la clave que nos falta. Aquí, sin embargo, el diálogo entre Donato y Leonardo no nos otorga más pistas. Hay que levantar el vuelo, entonces. En estos casos, no obstante, antes de recurrir a bases de datos y otros grandes almacenes textuales, lo mejor es fijarnos en pasajes similares de la propia obra. Si acudimos a otro diálogo protagonizado por los mismos personajes, resulta que topamos con los siguientes versos:

16 En efecto, recordemos que, en el marco de la secuencia fónica (ya sea en el habla o en el verso), las preposiciones y las conjunciones se comportan como palabras inacentuadas. Véanse las consideraciones de Quilis (2004, 22-6; 2019, 390-5), así como la síntesis de Hidalgo Navarro y Quilis Merín (2004, 231-4).

DONATO (Escóndete, y desde aquí
verás con otro Medoro
tu Angélica.)
LEONARDO Ya la vi,
y porque la vi y la adoro
ve Italia otro Orlando en mí.
(*Los bandos de Sena*, vv. 1626-30)

Ese es muy probablemente el eslabón que nos faltaba: el posesivo, «tu Angélica». En efecto, la aparición previa del sintagma «tu Angélica» (v. 1628), precisamente en el mismo contexto (un verso pronunciado por Donato y dirigido a Leonardo), es garantía más que suficiente para adoptar esa enmienda. La clave, pues, estaba en la misma comedia, si bien a más de mil versos de distancia.

Una distancia que parecería insalvable, pero que no lo es para el editor crítico, quien, a fuerza de cotejar concienzudamente todos los testimonios, o a base de leer el testimonio único una y otra vez, termina por aprenderse de memoria el texto editado. Por eso nadie conoce mejor una obra que su editor crítico (mejor incluso que su propio autor, si se me apura).¹⁷ No obstante, hemos de ser humildes frente al texto. Al fin y al cabo, muchas de las enmiendas más sólidas y verosímiles no son fruto de la brillantez intelectual, sino del trabajo paciente y laborioso, es decir, de la lectura detenida y meticulosa de una obra, que es justamente el privilegio, pero también el compromiso, que entraña toda edición crítica.¹⁸

El siguiente diálogo que abordaremos se produce al comienzo de *El Grao de Valencia*. Se trata de una escena deliciosa, de cariz costumbrista, en la que unas damas picardean con los galanes que las requieren de amores. Transcribo el pasaje tal y como consta en el manuscrito de Palacio y en todas las ediciones modernas:

LEONORA (No escribe mal.
CRISELA No, a fe.
 ¿Queréis que el papel le pida?
LEONORA Pídeselo, por mi vida.)
CRISELA Vuestra merced me lo dé.
(*El Grao de Valencia*, vv. 261-4)

17 Esa íntima familiaridad del editor con el texto es también la responsable de que, al cabo de unos meses de trabajo, cuando uno menos lo espera, un error que nos desvelaba desde hacía tiempo se repare por fin gracias a una enmienda que asoma de manera brusca, como caída del cielo. Se trata de uno de los dones de la memoria, como tan bien ha explicado George Steiner en relación al aprendizaje y a la literatura.

18 A propósito de esta reflexión, me permito remitir (por consistir también en un caso práctico relativo a Lope) a Fernández Rodríguez 2025.

El primer verso del fragmento incurre en el mismo problema ortológico que venimos examinando: para completar el octosílabo, es necesario forzar una dialefa ante vocal átona inicial, ya sea ante «escribe» o bien ante la preposición «a». Recordemos también que la presencia de una vocal tónica (en este caso, por partida doble, la del adverbio «no») no facilita la dialefa, al menos no en un poeta tan riguroso como Lope. Por consiguiente, el primer verso debe considerarse hipométrico. ¿Cómo resolver, entonces, este error?

De entrada, notemos que nada hay en el verso, más allá de la ortología, que atente contra la lengua de Lope o que sea problemático en términos gramaticales o semánticos. La solución, no obstante, debe pasar sin duda por «a fe». Ciertamente, se trata de una construcción habitual en el Fénix, tal y como revela una búsqueda en ARTELOPE.¹⁹ Sin embargo, tan común como «a fe» es otra variante de esta misma locución adverbial, muy viva en el castellano áureo y desde luego también en Lope: «a la fe». Más aún, pueden aducirse versos en que «a la fe» se emplea en contextos idénticos, o sea, como negación rotunda, sorprendida o admirada:

[CABALLERO] ¿Eres sordo?
FRANCISCO No, a la fe.
(*El rústico del cielo*, ed. J. Llamas, v. 194)

DANTEO ¿Tienes seso?
MARTÓN No, a la fe.
(*Los Ponces de Barcelona*, ed. M. Trambaioli, v. 671)

Así las cosas, la lectura «No, a la fe» (es decir, la añadidura del artículo «la») se antoja la enmienda más natural y oportuna, toda vez que restaura la sílaba perdida sin alterar un ápice el sentido y adaptándose perfectamente a los usos lingüísticos de Lope, tal y como reflejan varias de sus obras. De nuevo, la extraordinaria fecundidad del Fénix, pero también el esfuerzo titánico de la comunidad filológica, que ha puesto a nuestro alcance bases de datos y ediciones críticas solventes, facilita las labores de edición y, sobre todo, refuerza la fiabilidad de la *emendatio*, incluso en relación a aspectos textualmente tan frágiles como la ortología.

¹⁹ De hecho, es posible rastrear casos idénticos al que nos ocupa, en los que la construcción «No, a fe» se emplea desgajada, a modo de negación aseverativa: «BELISA ¿No dijo nada a la mano? | FINEA No, a fe. BELISA No era de Lucinda» (*Las bizarriás de Belisa*, ed. K. Vaiopoulos, vv. 1058-9).

2.3 Vocal átona final + tónica inicial

Adentrémonos, ahora, en otra clase de secuencia vocálica: la combinación de vocal átona final + tónica inicial ('mi alma', 'solo uno', 'de oro'). Se trata de la más variada a efectos métricos, pues es la que permite con mayor facilidad la aparición de una dialefa; de hecho, es la combinación más peligrosa en términos ortológicos, ya que, como editores de Lope, no podemos aplicar de manera sistemática una norma clara, al contrario de lo que ocurre ante vocal átona inicial de palabra.

El estudio de Poesse (1949, 68-72) ofrece abundantes listas y algunos comentarios muy interesantes acerca del comportamiento ortológico de distintas palabras. Con todo, el repertorio de Poesse debe ser objeto de un análisis más refinado, que tenga en cuenta factores esenciales en lo que concierne a la articulación versal de los contactos vocálicos. En este sentido, es crucial examinar cuestiones morfológicas y prosódicas, dada su importancia en la realización fonética de los enlaces vocálicos en el habla (Aguilar 2006 y 2010) y, por consiguiente, también en el verso, como pretendo demostrar.

Así, si observamos detenidamente todas las combinaciones de vocal átona final + tónica inicial que, según Poesse (1949 59-60, 68-72), pueden formar dialefa en Lope, veremos que la segunda palabra es siempre un sustantivo, un verbo pleno (es decir, no auxiliar) o, en mucha menor medida, un pronombre tónico o un adverbio; por otro lado, la primera palabra suele ser un artículo, un posesivo o una preposición, generalmente monosílabos.²⁰ De este modo, las combinaciones más frecuentes con hiato son ejemplos como los siguientes: «mi/ alma», «te/ ama», «la/ India», «su/ hija», «la/ ira», etc.²¹ En términos lingüísticos, pues, cabría establecer el siguiente diagnóstico: en el interior del verso, con muy pocas excepciones, el hiato solo es capaz de abrirse paso entre la 'palabra gramatical' («mi», «la», «de», etc.) y el 'núcleo léxico' («ama», «honra», «ella», etc.), que son los dos componentes principales de lo que suele conocerse

20 A la luz de los casos registrados por Poesse (1949, 55-9), se observa cómo el acento rítmico final amplía un poco estas posibilidades (recordemos que el último acento versal facilita la ruptura de la sinalefa); en todo caso, no altera las conclusiones que me propongo exponer aquí, por lo que no entrará en más detalles, a fin de no enturbiar innecesariamente la explicación.

21 Por lo demás, tal vez no habría que descartar del todo que los posesivos pudieran pronunciarse como tónicos ('mí casa'), rasgo dialectal de Castilla la Vieja y del antiguo reino de León aún vivo a día de hoy entre nuestros mayores (Lapesa 1981, 457), si bien no en el habla madrileña.

como ‘sintagma fonológico’.²² Dicho así, puede parecer un fenómeno artificioso. Nada más lejos de la realidad: se trata de un patrón que concuerda con procesos fonéticos habituales en los hablantes de español (Aguilar 2012, 7), lo que reafirma el buen oído poético de Lope y su estricto sentido métrico del verso. Para comprender esta circunstancia de manera intuitiva, creo que es de gran ayuda pensar lo siguiente: solo las palabras de mayor carga semántica (sustantivos, verbos, pronombres tónicos, etc.) son capaces de reclamar ante sí la ruptura de la sinalefa, de modo que se las oiga mejor. En el fondo, este fenómeno obedece a una necesidad comunicativa: necesitamos oír con claridad las palabras más relevantes y significativas, sin que se mezclen o confundan con las previas, las denominadas palabras gramaticales, cuyo valor léxico es escaso o nulo.

Examinemos ahora algunos versos extraídos de *El Grao de Valencia*.

Solo un concierto haré (v. 1898)²³
don Felis y un notario (v. 2485)
hablemos a un notario (v. 2644)

Estos supuestos octosílabos, tan torpes, nos plantean una pregunta obligada como editores. ¿Es posible para Lope forzar un hiato ante «un», es decir, que los versos exijan pronunciar «Solo/un», «y/un» y «a/un»? Al respecto, las listas de ejemplos ofrecidas por Poesse dejan claro que, en combinaciones como «de una» o «que unos», Lope se decanta claramente por la sinalefa, de acuerdo con el uso común. En este sentido, una de las mayores carencias de las valiosas listas de Poesse radica en la falta de distinción entre categorías gramaticales. El estudioso, en efecto, se fija solo en la forma de las palabras, no en su categoría gramatical. Como sea, Poesse (1949, 72) recoge algunos ejemplos autógrafos en que palabras como «uno», «una» y «unos» exigen la dialefa. Por ahora nos centraremos solo en los casos que

22 Parto de la siguiente definición de sintagma fonológico: «El sintagma fonológico (o unidad tonal o melódica menor) consiste en un grupo clítico con su núcleo (nombre, verbo, adjetivo pospuesto, adverbio o pronombre fuerte) más todos aquellos elementos que están a su izquierda y que hacen referencia a él o forman parte del mismo constituyente» (Aguilar 2006, 379). A veces se emplea, con un sentido muy similar, el concepto de ‘palabra fonológica’ (o ‘palabra prosódica’): «La palabra fonológica es la unidad formada por una palabra con acento y todas las palabras átonas que la acompañan, en el caso del español, que la preceden» (Rico Ródenas 2019, 48). Para una revisión crítica del concepto de sintagma fonológico, remito a Polo Cano 2015.

23 En este verso, la aspiración de la *h*- inicial de «haré» permitiría completar el octosílabo. Sin embargo, no considero esta posibilidad, al ser la aspiración de *h*- (procedente de *f* latina) un rasgo ajeno a Lope, fenómeno que las contadas –y sospechosas– excepciones no hacen sino confirmar (Poesse 1949, 62; Fernández Rodríguez 2021, 23-4). En todo caso, está por ver si el joven Lope (recordemos que *El Grao de Valencia* se cuenta entre sus piezas más tempranas) pudo recurrir ocasionalmente a dicha aspiración, asunto que espero abordar en un próximo trabajo.

se producen en el interior de verso (o sea, no en el acento rítmico final), al igual que los ejemplos de *El Grao de Valencia*. Veámoslos (el primero y el último son endecasílabos; el segundo, octosílabo):

a uno, coselete, y a otro, pica
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, v. 3009)²⁴

La una has dicho; prosigue
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, v. 206)²⁵

de una, despeñado yace muerto
(*El príncipe despeñado*, eds. A. Pozo y G. Serés, v. 2822)

Según Poesse, estos son los únicos tres ejemplos en que el hiato podría abrirse paso ante voces como «uno», «una» y derivados (excluyo ahora otros casos influidos por el acento rítmico final, sobre los que enseguida volveré). Pues bien, la pregunta que ahora debemos hacernos es la siguiente: ¿qué tienen todos ellos en común? Si nos fijamos, veremos enseguida que, en los tres casos, «uno» y «una» ejercen de pronombre indefinido (un tipo de pronombre tónico), y no de artículos indeterminados. Si ahora ampliamos nuestra mirada a los casos producidos en posición de acento rítmico final consignados por Poesse (1949, 59), tras acudir a las correspondientes ediciones críticas, observamos que se cumple el mismo patrón: solo los pronombres ('uno', 'una', etc.) van precedidos de hiato.²⁶ De hecho, la fuerza del acento rítmico final es tan decisiva que, en dicha posición, los pronombres indefinidos solo van precedidos de hiato, nunca de sinalefa.²⁷ En definitiva, debemos establecer la siguiente regla:

24 Poesse (1949, 72) anota que el hiato podría producirse o bien ante «uno» o bien ante «otro»; sin embargo, el esquema rítmico impide esta última posibilidad, entre otras razones porque implicaría acentuar la quinta sílaba. Por lo demás, en este verso altero la puntuación respecto a la del editor.

25 En este verso, no es posible forzar el hiato entre «una» y «has» (más adelante hablaremos del verbo *haber* como auxiliar). Por lo demás, el sintagma «la una» equivale aquí a 'la noticia'.

26 Para no alargarme en exceso, no consigno aquí todos los versos (el lector puede seguir su rastro a partir de Poesse 1949, 59).

27 Véanse los casos registrados por Poesse 1949, 53-9.

- (1) Ante los pronombres indefinidos ('uno', 'una', 'unos', 'unas'), Lope admite ocasionalmente el hiato, si bien la sinalefa es más común; ahora bien, cuando estos pronombres coinciden con el acento rítmico final, ocurre justo lo contrario: Lope solo permite el hiato, no la sinalefa. Así pues, el comportamiento ortológico de los pronombres indefinidos está fuertemente influido por su posición en el verso. Por el contrario, los artículos indeterminados ('un', 'una', 'unos', 'unas') son muy regulares, pues no hay constancia alguna de que Lope se permitiese forzar un hiato ante dichos artículos (por mucho que la mayoría de ellos estén constituidos por los mismos sonidos que sus respectivos pronombres: 'uno', 'una', 'unos', 'unas').

¿Por qué, entonces, esta diferencia en el comportamiento ortológico de artículos indeterminados y pronombres indefinidos? La respuesta radica en la regla prosódica que enunciábamos antes: los pronombres tónicos (entre ellos, los indefinidos), a diferencia de los artículos, pueden ejercer de núcleos léxicos de un sintagma fonológico, esto es, conforman una unidad plena de sentido, como ocurre en los tres ejemplos autógrafos citados anteriormente («*a uno*», «*La una*», «*de una*», esto es, 'a un hombre', 'una necedad', 'de una peña'). En la medida en que son palabras semánticamente relevantes, pues, los pronombres indefinidos pueden tolerar ante sí la dialefa, lo que permite que se les oiga mejor o, por decirlo de un modo más sugerente, les otorga el protagonismo prosódico (y, por ende, métrico) que merecen. No así los artículos indeterminados, que al fin y al cabo ejercen de meros acompañantes del sustantivo correspondiente. De este modo, aunque puedan coincidir en la forma (en el caso de «una», «unos» y «unas»), estos pronombres y artículos no reciben el mismo tratamiento ortológico en el verso de Lope. Que es precisamente lo que ocurre en la lengua hablada.

Así pues, volviendo a los tres versos citados de *El Grao de Valencia*, ninguno de ellos permite romper la sinalefa, pues un artículo indeterminado como «*un*» no puede ejercer de núcleo léxico:

Solo un concierto haré (v. 1898)
don Felis y un notario (v. 2485)
hablemos a un notario (v. 2644)

En estos ejemplos, de hecho, los núcleos léxicos son «concierto» y «notario», es decir, sustantivos, de los que el artículo «*un*» es el mero acompañante. Por consiguiente, en los tres octosílabos, «*un*» solo puede ir precedido de una sinalefa, de tal modo que en los tres casos se produce una hipometría. En conclusión, debemos considerar estos versos, sin duda alguna, defectuosos, en la medida en que no respetan la regla ortológica que acabamos de asentar.

En cuanto a las posibles enmiendas, en los dos primeros versos no resulta sencillo dar con soluciones sólidas. Naturalmente, se podrían aventurar ciertas intervenciones que permitirían aportar la sílaba necesaria, pero sin mayores garantías de autenticidad. Veamos el contexto inmediato:

Solo **un** concierto haré:
que si me da sus galeras
de proa hasta popa enteras,
la cautiva le daré.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1898-901; énfasis añadido)²⁸

Quedad en muy norabuena,
y, pues no tenéis aquí
uestro padre, prevení
para dos amigos cena:
estos, sin duda, serán
don Felis **y un** notario.
Prevení lo necesario
y nuestras cartas se harán.

(*El Grao de Valencia*, vv. 2480-7)

En el segundo caso, ninguna enmienda acaba de ser satisfactoria (¿«y algún notario»?, ¿«y su notario»?), conque he preferido no intervenir. Por su parte, en el primero se produce la situación contraria: pueden aducirse muchas enmiendas que, amén de resolver el problema métrico, encajan bien en el contexto: así, se podría corregir «Solo un» por «Un solo» (o «Tan solo»), o bien «un concierto» por «este concierto», o bien «haré» por «yo haré». Son intervenciones discretas, que solventan la anomalía ortológica sin alterar el sentido. Con todo, ninguna de estas enmiendas me parece que se imponga por sí sola. Ocurre que, en estos casos, a menudo resulta sencillo dar con una sílaba que no afecte al contenido semántico. Se trata de intervenciones sensatas en un sentido poético, pero no del todo convincentes en términos filológicos. Como editores, nos enfrentamos a la eterna pugna entre la recreación poética y la razón (o cerrazón) filológica. Como sea, en estos casos he preferido ser más prudente y no intervenir, aun a riesgo de mantener intactos lo que a todas luces se antoja como errores de transmisión.

28 A partir de ahora, todos los énfasis en negrita que aparezcan en los ejemplos serán siempre del autor.

Vayamos, ahora, con el tercero en discordia:

DON FELIS Ricardo, vamos los dos
a concertar lo tratado:
hablemos **a un** notario.
(vv. 2642-4)

A diferencia de los dos anteriores, en este caso sí hay una enmienda que se impone con rotundidad. La corrección se debe a Cotarelo, que sustituye «hablemos» por «hablaremos». En efecto, este tiempo verbal casa mejor con la lógica del pasaje, pues el tiempo futuro expresaría así una situación algo posterior a la del imperativo «vamos». De hecho, más adelante topamos con una situación idéntica, en la que «hablaremos» sigue inmediatamente a un imperativo (también con un verbo de movimiento y en la primera persona del plural):

entremos en las galeras
y hablaremos libremente.
(*El Grao de Valencia*, vv. 2987-8)

Así pues, la atinada enmienda de Cotarelo permite sortear el problema ortológico al tiempo que se adapta a los usos de Lope y de *El Grao de Valencia*.

Un caso parecido al de «un», «una» y derivados lo conforma la familia de palabras compuesta por «este», «esta», «esto» y demás formas similares. Al respecto, Poesse realiza la siguiente advertencia: «There are hundreds of examples of synalepha when *esa*, -*as*, -*e*, -*o*, -*os*, or *esta*, -*as*, -*e*, -*o*, -*os* is the second word of a group [...]. The examples of hiatus [...] are inconclusive» (Poesse 1949, 70). El estudioso ilustra esta clase de sinalefas, tan comunes, con ejemplos como «a este», «que ese» o «pero esa». En efecto, los supuestos casos de dialefa son muy pocos y problemáticos, comoenseguida veremos. Con todo, lo que más me interesa destacar ahora es la necesidad de refinar las observaciones de Poesse con una mirada que, de nuevo, atienda a cuestiones morfológicas y prosódicas, lo que nos permitirá reforzar nuestra pericia como editores. Así, al igual que en el caso anterior, se antoja necesario, al tratar de palabras como «ese» o «estas», distinguir entre pronombres (demostrativos) y determinantes (demostrativos). ¿Por qué? Pues porque unos y otros siguen patrones prosódicos distintos. Así podemos colegirlo no solo a partir de las reglas ortológicas ya enunciadas, sino también a la luz de los ejemplos autógrafos de dialefa que aportan Morley (1927, 541) y Poesse (1949, 72). Nos centraremos, primero, en aquellos

casos producidos en una posición previa a la del acento rítmico final. Veámoslos.²⁹

Con todo **eso**, seré
obediente al padre mío.
(*La dama boba*, ed. M. Presotto, vv. 1569-70)

A esto quedar acá
a Bibarrambla premero;
andar a ver mal tan fero;
despós ayudarme Alá.
(*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. A. García-Reidy,
vv. 1357-60)

En estos dos casos autógrafos, los pronombres «eso» y «esto», al conformar sendos núcleos léxicos («Con todo eso», por un lado, y «A esto», por otro), podrían ser capaces, de manera excepcional, de facilitar la ruptura de la sinalefa. Por supuesto, no debe descartarse que pudiera tratarse de errores, habida cuenta del carácter excepcional de estos casos. Por otro lado, el segundo pasaje, pronunciado por Hamete, está escrito en jerga morisca, cuyas obvias particularidades fonéticas acaso pudieran haber repercutido en la formación de la dialefa. Sea como fuere, insisto en que el hecho de que se trate de pronombres podría justificar la ruptura excepcional de la sinalefa.

No es el caso del siguiente ejemplo, también autógrafo:

Dadme la yegua, que quiero
seguir; **y ese** ladrón,
atalde en tanto que vuelvo.
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, vv. 2207-9)

29 No tengo en cuenta, por distintas razones, tres casos señalados por Morley (1927, 540) y Poesse (1949, 72), que nos advierten de la necesidad de revisar uno a uno los textos y de contar siempre con los autógrafos o ediciones críticas autorizadas. El primero de ellos, perteneciente a *Quien más no puede*, se debe en realidad a un error del editor en cuyo texto se basa Poesse, error que ahora ha quedado subsanado gracias a la edición de la obra a cargo de Marco Presotto. Se trata del verso «esto es lo que nuevo hay» (v. 2797), que en la edición de Ángel González Palencia se transcribía (de acuerdo con el texto impreso en la *Parte XVII*) como «y esto es lo que hay», origen de la falsa dialefa (remito al aparato crítico de Presotto 2018, 393). Por otro lado, tampocouento un verso de *La discordia en los casados* que constituye un obvio error de concordancia, oportunamente corregido por Cotarelo en su edición, como bien señala Poesse (1949, 72): «Los pasos | que he dado por tu servicio | no merezco este pago». En el último verso, «merezco» debe enmendarse por «merecen» (de acuerdo con el sujeto, «Los pasos»), lo que elimina la dialefa ilusoria. Finalmente, tampoco considero un supuesto hiato en *La dama boba* señalado por Morley (1927, 540), pues el verso en cuestión pide la sinalefa («A ésta no hay que llevarla por castigo», ed. M. Presotto, v. 1521); lo que ocurre es que Morley (que no tuvo acceso al autógrafo) omite el «que», de ahí el error.

Como se puede apreciar, la sinalefa que exige el verso («y/ese») es sumamente forzada y, según decíamos, ajena a Lope. El editor de la comedia, Luis Sánchez Lailla, examina el problema y las distintas enmiendas propuestas por los editores, pero se inclina por conservar la lectura. Sin embargo, no hay duda: el verso contiene un desliz de Lope, probablemente un error de copia, lo que explica que rompa otra norma esencial, argüida por Poesse (1949, 68), según la cual la conjunción «y» siempre exige la sinalefa.³⁰

Por otro lado, como decíamos anteriormente, es necesario asimismo tener en cuenta el acento rítmico final. Como ocurría en el caso de «un», «una» y derivados, también aquí el último acento tónico facilita la ruptura de la sinalefa, según sugieren los casos consignados por Poesse (1949, 57-8).³¹ Con todo, ello no altera un ápice nuestras conclusiones, dado que también en este caso se trata siempre de pronombres, no de determinantes. Así las cosas, con los datos de que disponemos en la actualidad, habría que formular la siguiente ley:

- (2) Ante determinantes demostrativos («este», «ese» y derivados), Lope siempre respeta la sinalefa. En cambio, ante pronombres demostrativos («esto», «eso» + «este», «ese» y derivados), la sinalefa es más corriente, pero el hiato es más o menos admisible, en función de la posición en el verso. Así, bajo el acento rítmico final, el hiato ante los pronombres demostrativos no es extraño, si bien la sinalefa es más común; en otras posiciones, por el contrario, la dialefa es muy excepcional.

A modo de ejemplo, volviendo ahora a *El Grao de Valencia*, topamos con la siguiente redondilla:

Pues ¿qué mejor ocasión
para salir a un torneo
que **esta** ausencia en que veo
mil cifras de tu pasión?
(*El Grao de Valencia*, vv. 780-3)

Ya sabemos que la estricta ortología de Lope no permite forzar una dialefa ante una vocal átona inicial (o sea, ni ante «ausencia» ni ante «en»); además, como acabamos de explicar, tampoco lo permite ante

30 Salvo en posición intervocálica, cuando, siguiendo el patrón común de la lengua española, solo forma sinalefa con una de las vocales adyacentes, pero hiato con la otra (Canellada, Madsen 1987, 59-60; Hidalgo Navarro, Quilis Merín 2012, 154).

31 Como siempre, aunque no lo mencionemos explícitamente, la consulta de Morley ofrece los mismos resultados (así, en relación a estos pronombres, véanse los casos consignados por Morley 1927, 534-5).

un determinante como «esta». El octosílabo, pues, incurre en una hipometría.

En este caso, creo que la enmienda más atinada consiste en sustituir «esta» por «aquesta», lo que permite resolver el problema de manera sencilla y de acuerdo con la lengua de Lope. Al fin y al cabo, el sintagma «aquesta ausencia» no es extraño en el Fénix, como demuestra una búsqueda en su corpus.³² Al hilo de este caso, de hecho, vale la pena recordar que la elección de una forma u otra del demostrativo («este»/«aqueste», «estas»/«aquestas») obedece en la época a diversos factores (dialectales, métricos, personales, etc.), de tal modo que la aparición de una u otra puede deberse no necesariamente a errores de copia, sino incluso a una elección más o menos consciente por parte de un copista o un cajista (del mismo modo que hoy cada uno de nosotros puede sentir preferencia por «quizá» o «quizás», por ejemplo). Lo que quiero decir con ello es que, frente a la irrupción de dialefas tan forzadas ante un demostrativo como «este», la opción de recurrir a «aqueste» y derivados puede ser una enmienda razonable. En todo caso, no se trata de convertir estas formas en un comodín ni de incurrir en automatismos, pues ya sabemos que el filólogo, particularmente el editor, no debe abandonar nunca el *iudicium*.

Finalmente, terminaremos este recorrido con la siguiente advertencia de Poesse, referida a distintas formas del verbo 'haber': «Whether alone or as an auxiliary, *ha* (-*n*, -*s*) appears very often following an atonic vowel with synalepha the usual result. Hiatus is exceptional» (Poesse 1949, 69). Como siempre, las indicaciones de Poesse son muy valiosas, por escuetas que sean. Pero, de nuevo, conviene ir más allá. Veamos, en primer lugar, uno de los pocos versos autógrafos que, según Poesse, exige formar una dialefa antes de *ha* (*has* o *han*):

Poco ha que no te oyera
(*La corona de Hungría*, ed. R.W. Tyler, v. 341)

En este verso, el verbo «ha» es un verbo pleno, etimológicamente una forma del verbo 'haber'.³³ Como tal, como verbo pleno, y no auxiliar, es posible que, excepcionalmente, este «ha» sea capaz de romper la sinalefa y formar una dialefa («Po/co/ha/que/no/te_o/ye/ra»). Lo mismo ocurre, de hecho, con formas verbales como 'ama', 'eras' o

32 Cito tan solo algunos ejemplos: «Este te doy, mis ojos, | porque te acuerdes en aquesta ausencia» (*La bella Aurora*, ed. R. Bono Velilla, vv. 2689-90); «A nosotros nos obliga | nuestro padre desterrado | de aquesta ausencia al cuidado, | de tanta pena y fatiga» (*El piadoso veneciano*, ed. I. Resta, vv. 1252-5).

33 Y no, por cierto, del verbo 'hacer', aunque hoy en día usaríamos este último verbo, claro está.

‘ibas’, si bien, en el caso del verbo ‘haber’ (es decir, antes voces como ‘hay’ o ‘haya’), la sinalefa es mucho más corriente que el hiato.³⁴ Ciertamente, al tratarse de un único caso, siempre cabe la posibilidad de que el verso de *La corona de Hungría* contenga un error de Lope. Como sea, para refinar la observación de Poesse, de nuevo debemos tener muy en cuenta las categorías gramaticales, que son las que en última instancia fundamentan el comportamiento prosódico de cada palabra y, por tanto, también su encaje ortológico en el verso.³⁵ Pues bien, no tenemos constancia alguna de que Lope se permitiera forzar la dialefa ante el verbo ‘haber’ como auxiliar, al menos no en posición interior de verso (enseguida daré más precisiones). Resulta lógico: precisamente debido a su papel subsidiario, los verbos auxiliares carecen de protagonismo en términos prosódicos, esto es, no fuerzan la ruptura de la sinalefa. Ahora bien, si analizamos a fondo los casos rastreados por Poesse, constatamos que esta norma tiene una excepción: me refiero al acento rítmico final, que siempre tiende a favorecer la separación silábica, y que por tanto acentúa la tonicidad del verbo auxiliar. Así, Poesse (1949, 55-9) anota dos versos que requieren la dialefa ante formas auxiliares del verbo ‘haber’:³⁶

Enloquecido me han
(*La buena guarda*, ed. S. Boadas, v. 287)

como que ya visto han
(*La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés Aldaz, v. 2488)

En ambos casos, el acento rítmico final refuerza la tonicidad del verbo auxiliar (apuntalada asimismo por el hipérbaton), de tal modo que, para el oído, la dialefa resulta más natural que en posición interna. Así pues, en lo que concierne al verbo ‘haber’, cabría fijar la siguiente regla:

34 Así se colige de los ejemplos rastreados por Poesse (1949, 53-74) y de algún comentario suyo al respecto (Poesse 1949, 69-70); en cualquier caso, el acento rítmico (fundamentalmente, el final) favorece la ruptura de la sinalefa ante formas plenas del verbo ‘haber’ como «hay» o «haya», tal y como ocurre con las formas auxiliares, según veremos enseguida.

35 Naturalmente, como es sabido, los factores fonéticos (el mayor o menor grado de abertura de las vocales en juego, por ejemplo) desempeñan asimismo un papel relevante, cuestión en la que no voy a detenerme aquí.

36 No cuento ahora otro caso, presente asimismo en *La buena guarda*, dado que ahí el contacto se produce entre dos vocales tónicas («Sí han»), un tipo de secuencia vocalica (la menos frecuente, por cierto) de la que en esta ocasión no me puedo ocupar: «CLARA ¿Faltaos dinero? ¿Han hurtado | alguna cosa? FELIS Sí han» (*La buena guarda*, ed. S. Boadas, 389-90). Este mismo hiato (vocal tónica final + «hay»), por cierto, se produce también en otras dos ocasiones sin que intervenga ningún acento rítmico (Poesse 1949, 74), prueba de que para Lope no es extraño.

- (3) Ante formas auxiliares del verbo ‘haber’, Lope siempre respeta la sinalefa, salvo en posición de acento rítmico final, cuando también puede admitir el hiato (pero solo en sintagmas con hipérbaton, como «visto han»). En cambio, ante formas plenas (es decir, no auxiliares) del verbo ‘haber’, la sinalefa es también más corriente, si bien el acento rítmico (sobre todo el final) permite con facilidad la aparición de la dialefa ante «hay» y «haya» (al margen del acento rítmico, de hecho, solo «hay» es capaz de romper ante sí la sinalefa).³⁷ Por lo demás, es posible que Lope llegase a tolerar la dialefa en construcciones temporales como «poco ha» (al margen incluso del acento rítmico), pero se trata de un uso excepcional.³⁸

Afrontemos, ahora, el siguiente caso, que incide en el cautiverio novelesco de cuño bizantino, tema muy caro a Lope y que constituye una de las principales bazas argumentales de *El Grao de Valencia*:

Mas créeme que no soy
de los que **han** cautivado
esa prenda que has nombrado.
Bastante disculpa doy.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1368-71)

Tanto el manuscrito de Palacio como las ediciones modernas leen «que han», de modo que el verso incurre en una hipometría, pues el buen oído de Lope, como queda dicho, no permite forzar el hiato ante las formas auxiliares del verbo ‘haber’, ante las que siempre opta por la sinalefa (salvo en el contexto particular previamente mencionado). La enmienda que propongo consiste en añadir el pronombre «te» antes de «han». Esta corrección, amén de respetar el sentido del fragmento, está acorde con la lengua del pasaje; de hecho, dos versos más abajo, Guadamo emplea de nuevo el dativo ético «te» en relación, también, al rapto de Crisela («que si llevado te hubiera...»), y de nuevo en compañía de una forma del verbo *haber* como auxiliar:

37 Así cabe deducirlo a partir de las listas de casos transcritas por Poesse (1949, 53-74).

38 Todas las salvedades expuestas en esta regla ataúnen únicamente a las formas del verbo ‘haber’ con vocal tónica inicial («ha», «han», etc.), dado que, en las demás («hayáis», «hayamos»), la vocal átona inicial arrastra consigo la sinalefa, de acuerdo con el uso natural del idioma y, por ende, con la ortología de Lope, según lo estudiado en las páginas precedentes.

Mas créeme que no soy
de los que **te** han cautivado
esa prenda que has nombrado.
Bastante disculpa doy,
que si llevado **te** hubiera
joya del alma tan cara,
no es posible que tornara
para siempre a tu ribera;
(*El Grao de Valencia*, vv. 1368-75)

3 A modo de síntesis

En definitiva, el editor de un testimonio único de una obra de Lope se sitúa en una curiosa encrucijada: por un lado, frente al lujo de poder cuestionarse punto por punto el texto editado, con la demora privilegiada y exclusiva que le permite el hecho de no tener que volver la mirada a otros testimonios y variantes; por otro, frente al deber inexcusable de no encerrarse en su propio texto, sino de salir en busca de lugares similares que puedan justificar las enmiendas necesarias; finalmente, el editor debe también refrenar sus impulsos creativos o poéticos, es decir, ha de tener el temple necesario para no intervenir en demasia o para ceñirse a aquellas enmiendas razonablemente sólidas o verosímiles (pero nunca debería escurrir el bulto, dicho sea de paso). Hablamos, claro, de deberes filológicos inherentes a cualquier edición crítica, sea cual sea la obra editada. No obstante, se trata de cometidos particularmente acuciantes en el caso de la edición de un testimonio único de Lope, una labor que habría de aunar la atención pormenorizada a un solo texto con el manejo, panorámico y distante, del inmenso corpus textual de Lope.

Así es, desde luego, en lo que concierne a la ortología, que debería ser uno de los principales asideros de cualquier editor. Como se ha podido apreciar, se trata de un campo de estudio muy delicado, en el que debe procederse con mucha atención y cautela; de este modo, antes de emitir un juicio algo apresurado, siempre hay que considerar múltiples factores, que van desde la categoría gramatical de las palabras en juego hasta el acento rítmico del verso, amén de otras consideraciones métricas y fonéticas. En todo caso, el estudio de la ortología es una herramienta muy valiosa, que permite detectar y abordar con suma precisión problemas textuales sutiles y resbaladizos. Así espero haberlo demostrado a partir del análisis de casos prácticos, de la aplicación de normas viejas ya desbrozadas por Poesse -pero a menudo olvidadas-, y, también, gracias a la fijación de nuevas reglas ortológicas para el verso de Lope. Aunque por ahora no sean muchas, sí creo que son sólidas y exhaustivas, algo esencial en términos ortológicos. En todo caso, en futuros trabajos espero dar

a conocer más normas de esta índole, con el objetivo de establecer, cada vez con mayor precisión, los usos ortológicos de Lope. Confío en que este cometido nos pueda ayudar a todos a leer y editar mejor sus textos.

Bibliografía

- Aguilar, L. (2006). «A propósito de las combinaciones vocálicas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54(2), 353-81.
- Aguilar, L. (2010). *Vocales en grupo*. Madrid: Arco/Libros.
- Aguilar, L. (2012). *Procesos fonológicos y procesos fonéticos del español*. Madrid: Ediciones Liceus.
- Bello, A. (1890). *Opúsculos gramaticales. I. Ortología. Arte métrica. Apéndices*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Benot, E. (1892). *Prosodia castellana y versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez.
- Canellada, M.J.; Madsen, J.K. (1987). *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*. Madrid: Castalia.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1917). «*Los bandos de Sena*». *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 3. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 535-73.
- Crivellari, D. (2015). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Calderoniano*, 8, 93-111.
- Fernández Rodríguez, D. (2021). «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 15-40.
- Fernández Rodríguez, D. (2025). «“Enmiéndelo el más curioso” (En un lugar de *Fuente Ovejuna*...)». Serés, G.; Morros, B.; Fernández, L.; Pérez, P. (eds), *No importa. Homenaje a Francisco Rico*. Bellaterra: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Hidalgo Navarro, A.; Quilis Merín, M. (2004). *Fonética y fonología españolas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hidalgo Navarro, A.; Quilis Merín, M. (2012). *La voz del lenguaje: fonética y fonología del español*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Lapesa, R. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- León, Fray L. de (2023). *De los nombres de Cristo*. Ed. de J. San José Lera. Madrid: Real Academia Española-España.
- Morley, S.G. (1927). «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega». *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, vol. 1. Madrid: Ratés, 525-44.
- Navarro Tomás, T. (1990). *Manual de pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Bloomington: Indiana University.
- Polo Cano, N. (2015). «Aproximación preliminar al sintagma fonológico en español». *Loquens*, 2(2), e020. <http://dx.doi.org/10.3989/loquens.2015.020>.
- Presotto, M. (ed.) (2018). «Quien más no puede». Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 229-418.
- Quilis, A. (2004). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Quilis, A. (2019). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Barcelona: Gredos.

- Rico Ródenas, J. (2019). *Acento y ritmo en español*. Madrid: Arco/Libros.
- Robles Dégano, F. (1905). *Ortología clásica de la lengua castellana, fundada en la autoridad de cuatrocientos poetas*. Madrid: Marceliano Tabarés.
- Vega Carpio, L. de (1916). «*La discordia en los casados*». Cotarelo y Mori, E. (ed.), *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 2. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 125-60.
- Vega Carpio, L. de (1972). «*La corona de Hungría*». Ed. de R.W. Tyler. Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina.
- Vega Carpio, L. de (2007a). «*Los Ponces de Barcelona*». Ed. de M. Trambaioli. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1053-154.
- Vega Carpio, L. de (2007b). «*La dama boba*». Ed. de M. Presotto. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1293-1466.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*El príncipe despeñado*». Ed. de A. Pozo y G. Serés. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1241-1390.
- Vega Carpio, L. de (2010). «*El galán de la Membrilla*». Ed. de L. Sánchez Laílla. Valdés, R.; Morrás, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, vol. 1. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 81-229.
- Vega Carpio, L. de (2015a). «*La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*». Ed. de E. Ioppoli. Pedraza Jiménez, F.B.; Conde Parrado, P. (dirs.), *La vega del Parnaso*, vol. 3. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 385-551.
- Vega Carpio, L. de (2015b). «*Las bizarrías de Belisa*». Ed. de K. Vaiopoulos. Pedraza Jiménez, F.B.; Conde Parrado, P. (dirs.), *La vega del Parnaso*, vol. 1. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 611-742.
- Vega Carpio, L. de (2015c). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. de A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-199.
- Vega Carpio, L. de (2016a). «*La buena guarda*». Ed. de S. Boadas. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 427-667.
- Vega Carpio, L. de (2016b). «*La hermosa Ester*». Ed. de J. Aragüés Aldaz. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-269.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El dómine Lucas*». Ed. de M.M. García-Bermejo Giner. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos (RBA), 977-1158.
- Vega Carpio, L. de (2019). «*El rústico del cielo*». Ed. de J. Llamas. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 615-794.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*Los bandos de Sena*». Ed. de C. Monzó Ribes y D. Fernández Rodríguez. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1017-206.
- Vega Carpio, L. de (2022b). «*La bella Aurora*». Ed. de R. Bono Velilla. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 69-212.
- Vega Carpio, L. de (2024). «*El piadoso veneciano*». Ed. de I. Resta. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 609-768.
- Vega Carpio, L. de (en prensa). «*El Grao de Valencia*». Ed. de D. Fernández Rodríguez. *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar* (© 2017). <https://gondomar.tepasiglodeoro.it/>.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Testimonio único y voluntad de autor

A propósito de algunas comedias póstumas de Lope de Vega

Laura Fernández García

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract A critical edition has, among its main goals, the delimitation and transmission of the author's last will. However, this is almost impossible to establish with certainty. It is even more so when the work in question has only been preserved in a single witness and when the work was published after the author's death and, consequently, without his control or revision. This chapter focuses on the coincidence of this double circumstance using some of Lope de Vega's plays as study cases.

Keywords Single witness. Author's last will. Lope de Vega's posthumous Partes. Textus receptus. Textus unicus. Codex unicus.

Índice 1 Introducción. – 2 La voluntad del autor. – 3 El testimonio único. – 4 Las *Partes* póstumas.

El presente trabajo se ha realizado dentro del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación *La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección* (PID2021-124737NB-I00), y se inscribe asimismo entre las actividades del grupo de investigación *Literary Traditions and Texts from the Early Modern Age: Italian, Iberian and Transatlantic Networks* (2021 SGR 00155), financiado por la AGAUR.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-08-26 | Published 2025-12-15

© 2025 Fernández García | CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/003

1 Introducción

En 1351, uno de los padres de la Filología, Francisco Petrarca, en una carta a Tito Livio, escribía: «ahora, en la medida de lo posible, te veo en tus libros, es cierto que no íntegramente, pero sí hasta donde la desidia de nuestro tiempo ha permitido que no murieras».¹ El filólogo contemporáneo, el editor de textos, tiene el mismo objetivo de recuperación de obras y sigue rigiéndose, también, por esa ley ineludible de «en la medida de lo posible»: ofrecer al lector de nuestros días el mejor texto posible, restaurado hasta donde sea posible conforme a lo que se intuye como la voluntad de su autor. El verbo «restaurar» es aquí el adecuado y desde hace ya algún tiempo es el que se está imponiendo con todo el derecho. Así, el editor crítico es ante todo un *curator*, que rescata y repara no solo textos, sino contextos y, por ahí, el tan valorado patrimonio cultural.²

Editar no es una tarea fácil. Actualmente, se tiende a considerar la edición de textos como un proceso de intelección y exégesis integral, en el que se utilizan diferentes herramientas y disciplinas en función de la obra escogida;³ que se ocupa tanto de su textualidad como de su materialidad; que sitúa la obra en su época y en el conjunto de la producción de su autor; que analiza los procesos de redacción y el público a quien se dirigía; su difusión y recepción coetáneas y posteriores; y que, en última instancia, se plantea cuál es la manera más apropiada de ofrecer al lector moderno un escrito antiguo para que pueda entenderlo y disfrutarlo en todo su esplendor... «en la medida de lo posible».

Por lo que refiere a la variedad de disciplinas que ataúnen al texto propiamente dicho, una obra como *El castigo sin venganza* -por tomar un ejemplo del corpus que nos ocupa, algunas comedias póstumas de Lope de Vega- se ha editado utilizando los instrumentos que brinda la crítica textual, constituyendo un texto a partir de la comparación de todos los testimonios que la transmiten y seleccionando las lecturas que se consideran acertadas; pero también se ha estudiado la materialidad de los testimonios antiguos, desde el manuscrito autógrafo hasta la edición suelta de Barcelona y la incluida en la *Parte XXI* gracias al conocimiento de la bibliografía textual; y se han revisado los diferentes estadios de redacción, desde un punto de

¹ «Nunc vero qua datur te in libris tuis video, non equidem totum sed quatenus nondum seculi nostri desidia periit» (Petrarca, *Le Familiari*, ed. Rossi, 1942, 243). Utilizo la traducción de Peña Altide (2021, 72).

² Sobre esa idea de *editor/curator* pueden consultarse, entre otros, Valdés 2011 y Werner 2019).

³ Lo decía con sumo acierto Rico (2005a, 40): «La regola d'oro, credo, risiede nel non misurare tutti i problemi con lo stesso metro e nel prendere invece in considerazione tutti gli elementi del fatto ecdotico».

vista más genético o de *filología d'autore*...⁴ Todas esas especialidades dotan a la edición resultante de un incuestionable valor científico, pero, como en cualquier proceso de investigación, no deja de intervenir el factor humano. A ese propósito, viene al caso lo que le escuché decir en más de una ocasión a José Manuel Blecua Tejeiro: que en todo trabajo ecdótico uno de los elementos más importantes es «el olfato del editor». Parece algo poco tangible, pero lo es menos si lo traducimos por «el buen juicio que otorga la experiencia» o por «interpretación, exégesis». Al fin y al cabo, una edición no es más que una hipótesis de trabajo que el tiempo y el estudio pueden reafirmar o discutir.

Volveré a hablar de ese olfato del editor más adelante, pero ese criterio personal lo lleva a tomar decisiones que afectan a la edición desde el principio y que anteceden a la elección de una u otra disciplina o de uno u otro enfoque de los ya planteados. Ese punto de partida tiene que ver con diversas cuestiones. La primera es la que atañe a la «voluntad del autor».

2 La voluntad del autor

Los planteamientos teóricos sobre la necesidad de dirimir cuál es la última voluntad del autor y respetarla en la edición de sus obras se han renovado en los últimos tiempos gracias a trabajos como los de Urchueguía (2011)⁵ o Gabler (2018), los cuales ponen de manifiesto un panorama de dudas o preguntas sobre la dificultad del tema, del que debe partirse hoy para afrontar una edición crítica. Siguiendo una visión clásica, en principio, esa edición aspira a reconstruir un ideal, lo cual podría acarrear incluso un ideal más allá del mismísimo autor (para el caso de sus propios lapsus, por ejemplo).⁶

Bromeaba Neil Harris (2006, 132) diciendo que «sarà una banalità, ma un autore defunto non può correggere le proprie bozze». Resulta precioso pensar que, en cierta manera, el editor realiza esa tarea. Pero ¿y si, como en el caso de las *Partes* controladas por Lope, el

4 Refiero a la edición de Vega Carpio (1928), y, especialmente, a la más completa de Vega Carpio (2022a), así como a los trabajos recientes y complementarios de García-Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos (2021) y Boadas (2024).

5 Ese trabajo se enmarcaba en un Foro de la revista *Ecdotica*, publicado ese mismo 2011, precisamente dedicado «Le volontà dell'autore» y al cual remito para una visión más amplia del tema aquí tratado.

6 Lo describe de forma muy sencilla Reeve (2011, 18): «una lección no deseada por el autor, sino nacida de la distracción, no tiene ningún derecho de ser admitida en el texto» (trad. de la Autora). Y no estaré de más recordar las palabras de Blecua (1983, 61): «Dado que el acto de escribir presupone el error, pocos de estos originales carecerán de errores. Si es un original autógrafo, los errores serán de autor; si se trata de copias apógrafas o ediciones originales, el autor deja pasar sin advertirlo errores de copista».

visto bueno ya fue dado en su día? ¿Nos limita ese conocimiento? ¿Nos obliga a mantener cualquier lectura contenida en una obra supervisada en vida? Por peliagudo que parezca, se trata de un punto fácil de resolver. Es de sobra conocido que los autores en aquella época, salvo en contadas ocasiones que sirven como excepción que confirma la regla, no corregían de forma sistemática.⁷ Lo explica con claridad Rico (2005b, 276) a propósito del *Quijote*: «hay que pensar más bien que [Cervantes] picotearía aquí y allá, echando un vistazo a un episodio, deteniéndose un poco en esta o aquella página, saltándose las más...».

Para el caso de las *Partes* antes mencionadas, apunta Pontón (2022, 129) que «no es posible atribuirle [a Lope] un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta. [...] [Recopiló los testimonios, pero] no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos». Montesinos compartía esa misma opinión cuando hablaba de *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*:

Y esto es todo. Una docena de enmiendas aceptables entre un millar de disparates y variantes de «colaboración popular». [...] después de casi veinte años de escritas [...] No era posible restituir el texto, y no se echa de ver que [Lope] lo intentara siquiera. Si leyó las copias lo hizo tan por encima, que no reparó en las estrofas descabaladas ni en los versos estragados. Si el impresor introdujo «enmiendas» de su cosecha, Lope, que no leía seguramente pruebas ninguna, le dejó hacer. Tal vez corrigiera algo; pero esas correcciones, perdidas entre una muchedumbre de variantes, no pueden distinguirse ya; y lo que es más importante: al corregir la copia, Lope no enmendaba *su texto*; por consiguiente, no es posible decir con Menéndez Pelayo que los impresos dan la lección que el poeta tenía por definitiva; esto solo podría afirmarse si Lope hubiera tenido a la vista los verdaderos originales. (Vega Carpio 1929, 159-61, citado por Rodríguez-Gallego 2014)

Textos estragados y correcciones autoriales caprichosas... Los ejemplos de este proceder abundan: la prisión de la *Parte XIX* (Juan

⁷ Dicha carencia de sistematicidad se extendía a otros pormenores de las impresiones, desde la ortografía hasta la puntuación. Son excepciones trilladas las de Cristóbal de Virués para la ortografía (en el Prólogo a sus *Obras trágicas*, 1609, f. ¶8v, decía «La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor de él, y no como en la imprenta se usa»), Matías de los Reyes para la confección del original de imprenta (se conserva más de uno preparado por él mismo, como *La culebra de oro*, ca. 1637, BNE, MSS/6521), y Juan de Ibero para la corrección de pruebas (por las que llegó a interponer un pleito contra el impresor Carlos de Labayen). Véanse, respectivamente, Gómez Moral 2018; Fernández García 2024; Ruiz Astiz 2018. Para una visión general de la corrección de pruebas en la época, consultense Dadson 2000 y Garza 2012, así como Garza 2005 para todos los pormenores de los originales de imprenta.

González, Madrid, 1624) nos aporta más de uno. Los coordinadores de su edición moderna, García-Reidy y Plata (2020, 1-74), describen con acierto y profusión de detalles la intervención del autor en esa impresión, desde la selección de las piezas hasta su orden y elección de dedicatarios. A nuestros efectos, interesa especialmente la naturaleza de algunas de las correcciones en prensa detectadas y explicadas como parte del panorama textual:

la característica más interesante de la *princeps* es la presencia de unas pocas variantes, aparentemente equipolentes, en diversos ejemplares que, a modo de *stop-press corrections*, sugieren la intervención de alguien (si no Lope, ¿su editor?) que revisó ocasionalmente algunos de los pliegos tirados y tenía potestad para incorporar variantes en el texto. En algunos casos puede explicarse la variante como una relectura más atenta del original de imprenta (como en *De cosario a cosario*) o incluso una acertada enmienda *ope ingenii* (*Segunda parte de don Juan de Castro*), pero en el resto de los ejemplos hay una decidida voluntad de enmienda. Estas variantes están presentes en bastantes de las comedias y, en casos como la *Primera parte de don Juan de Castro*, *La limpieza no manchada* y *El vellocino de oro*, su número o impacto en el texto son mayores que en el resto de casos. (García-Reidy y Plata 2020, 62-3)

El análisis de esas variantes por parte de los editores de las tres comedias destacadas (García-Reidy, en Vega Carpio 2020e, 14; Plata, en Vega Carpio 2020d, 363-6; y Rodríguez, en Vega Carpio 2020b, 545-53) no desemboca en un juicio concluyente -resulta casi imposible sobreponerse a la equipolencia-, pero sí instala una duda razonable sobre la posible intervención de Lope en su texto. Con ese horizonte a la vista, llama la atención un desajuste que ataña a la tercera obra del conjunto: *La inocente sangre*. Varios argumentos inducen a pensar que el título con que se encabezó fue consecuencia de un descuido de imprenta.⁸ De hecho, tanto en las listas de *El peregrino* como en el final de la comedia se lee el que debió de ser el epígrafe original, *Los Carvajales*, que concuerda, además, con la tradición históricolegendaria de ese apellido y de la Peña de Martos. Se trata de un detalle que podría tomarse como ejemplo de cómo a Lope podía escapársele la corrección de un error de bullo o de la relajación con que podía asumirlo. Es decir, en teoría, de poder confirmarse todas las sospechas argumentadas, se confirmaría también ese modo de corregir «picoteando aquí y allá»; atendiendo, tal vez volublemente, a algunos lugares del texto, pero dejando al tiempo erratas e incluso

⁸ Lo explican con detenimiento Boadas y Fernández García (2020, 192-7; y Vega Carpio 2020c, 428-34).

gazapos de mayor envergadura. Sin embargo, insisto, la falta de seguridad respecto al establecimiento de la voluntad del autor no nos permite tomar decisiones más allá de la equipolencia.

Rodríguez-Gallego (2014) añade más elementos a esta problemática cuando estudia *La corona merecida*, pieza incluida en la *Parte XIV*. Realiza una interesante reflexión sobre estos temas, en consonancia con la afirmación de Italia (2006) de que, mientras un autor está vivo, siempre nos hallamos ante «su penúltima voluntad». Pero volviendo a *La corona merecida*, el cotejo de los distintos testimonios que la transmiten, incluido un autógrafo, un Gálvez y la propia *Parte*, permite intuir para esa pieza una diferencia entre «enmiendas de autor» y «variantes de autor», siempre con la duda de telón de fondo de si realmente son atribuibles a Lope o a otros agentes del proceso de transmisión. Las conclusiones de Rodríguez-Gallego (2014), así, abundan sobre la cuestión de la equipolencia:

En primer lugar, que debe resituarse el valor textual de la edición de *La corona merecida* publicada en la *Parte XIV*. Es un texto claramente inferior al autógrafo, pero no se puede decir de él que sea una mera corrupción de la comedia, sino que, en líneas generales, mantiene con relativa corrección su texto, al tiempo que incluye variantes equipolentes de distinto grado, introducidas quizás para subsanar errores del texto que le servía como base o bien para modificar conscientemente lecturas correctas, pero que obligan a pensar en la revisión del texto por parte de alguien. Si creemos que ese alguien fue Lope de Vega, que estaría corrigiendo algún manuscrito estragado que llegó a sus manos durante la preparación de la *Parte XIV*, se nos abriría entonces el atractivo interrogante de qué hacer: si adoptar una postura conservadora y editar el autógrafo estrictamente o si arriesgarse a adoptar algunas de las lecturas del impreso que no parecen responder sino a la voluntad del autor por mejorar un texto en constante creación, con lo que así respetaríamos su última voluntad, aunque, dadas las incógnitas que se ciernen sobre esa posible revisión de la *Parte XIV*, lo más prudente parezca atenerse al texto del autógrafo.

Pero... si tuviéramos la certeza de que las variantes, del tipo que sean, son atribuibles al autor, aunque no fueran las «originales» ni las «ideales», ello no quitaría que sí pudieran ser «las penúltimas» o «las últimas».

El problema de «la voluntad del autor» debe afrontarse teniendo en cuenta que el escritor es interesado, miente, está condicionado por los avatares de su propio texto, puede autocensurarse o modificar una obra por razones externas, como una representación concreta, y, además, como humano, puede equivocarse. Por tanto, siempre va a resultar difícil establecer y garantizar esa voluntad. Afirmaba

Pontón (2021, 129) que no podemos hablar de «voluntad autorial», pero sí de «autorización, puesto que Lope, con sus palabras, y al publicarla bajo su responsabilidad, otorga validez al texto de la comedia con vistas a su circulación impresa, *faute de mieux*, con las reticencias que sean».º Conuerdo con su opinión. Para las *Partes controladas* por el Fénix, contamos con su aprobación, con la preparación de los materiales paratextuales, prólogos, dedicatorias, etc., pero carecemos de certezas en lo que se refiere a «la voluntad del autor» en su forma ideal. Se regía, como casi todo el mundo que se ha acercado a una editorial, por la máxima «lo mejor es enemigo de lo bueno», lo mejor «en la medida de lo posible». No se trataría, por tanto, de «la última voluntad del autor», pero sí de una voluntad certificada, una «voluntad autorizada».ºº En Lope, además, podríamos establecer que, para algunas obras, podrían existir dos voluntades igualmente autorizadas, aunque con finalidades distintas: para la representación –o incluso representaciones– y para el impreso.ººº Es un problema añadido para el editor actual hacer confluir esas dos voluntades en un solo producto, la edición crítica.

3 El testimonio único

Entre los primeros pasos y decisiones del editor que se presuponían al inicio se cuenta la búsqueda de todos los testimonios que transmiten

º Vale la pena tener presente la cita completa, que sigue de esta forma: «Esta autorización puede comportar calidad textual, pero no por sistema, ni mucho menos exige identificarla con la señal que aclara nuestro proceder como editores críticos. Podemos estar bastante seguros, a la vista de este y otros casos procedentes de las *partes controladas* por Lope, de que no es posible atribuirle un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta, aunque es cierto que reunió los testimonios autógrafos que pudo y que ya no poseía, pero no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos. Si en algún lugar puso Lope su energía al publicar sus comedias, fue en la generación de elementos paratextuales, como los prólogos, las dedicatorias específicas a cada una de las comedias o la mención de los representantes que las estrenaron, para participar a través de ellos en las polémicas del sistema literario y sostener su propia posición hegemónica [...], para afianzar sus conexiones con los círculos de poder en la Corte [...], y para presionar en favor de sus aspiraciones profesionales. (Pontón 2022, 129)

ºº Y, sin embargo, en la práctica de las ediciones de PROLOPE la decisión textual unitaria ha sido, en los casos en los que se conserva el autógrafo, editarla frente a otros testimonios. Ha sido el caso, por ejemplo, de *El primero Benavides* (Vega Carpio 1998), *La batalla del honor* (Vega Carpio 2005), *La dama boba* (Vega Carpio 2007), *El príncipe despeñado* (Vega Carpio 2008), *Estefanía la desdichada* (Vega Carpio 2013), *El cardenal de Belén* (Vega Carpio 2014a), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (Vega Carpio 2015a), *El cuerdo loco* (Vega Carpio 2015b), *La buena guarda* (Vega Carpio 2016b), *El caballero del Sacramento* (Vega Carpio 2016a), *La hermosa Ester* (Vega Carpio 2016c), *Carlos V en Francia* (Vega Carpio 2020a), etc.

ººº *La buena guarda* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* serían buenos ejemplos de ello. Véase al respecto Boadas 2018 y Vega Carpio en prensa.

un mismo texto. Un testimonio es cada uno de los documentos conservados, manuscritos o impresos, que constituyen la tradición textual de una obra. Cuando se trata de una pieza dramática de Lope, podría decirse que el filólogo «está mal acostumbrado», nada en la opulencia documental. La propia naturaleza del teatro, con su doble vida -en escena y en papel- sumada al grandísimo éxito del Fénix son las principales razones -darlas todas aquí sería imposible- que explican la multitud y diversidad de los testimonios conservados. Esa abundancia se concreta en planes en prosa, borradores autógrafos, copias en limpio autógrafas -cada uno de ellos con sus posibles y diferentes estadios de redacción-, apógrafos, copias manuscritas de época o más tardías -del tipo que sea, de compañía, de memorión, de texto impreso, primeras y siguientes ediciones, incluyendo las modernas, desglosadas, sueltas, adaptaciones, traducciones... Resulta difícil imaginar una tradición más nutrida y rica. Abarcarla no es sencillo muchas veces, pero el editor se siente seguro, apoyado: la variedad, opino, suele ayudar a comprender mejor los errores de transmisión y a detectar los originales. También reconforta contar con las correcciones llevadas a cabo a lo largo del tiempo, significativamente por editores contemporáneos al autor, que compartían su lengua, su cultura y su mundo, o de sabios y eruditos posteriores. Sin embargo, frente a comedias como *La dama boba* o *El castigo sin venganza*, de las que se han preservado varios o muchos de esos testimonios de índole dispar, existe también un conjunto no desdeñable de piezas que ha llegado a nuestros días en solo uno de ellos.

Pero, antes de continuar, no estaré de más delimitar lo que puede entenderse por testimonio único, conforme a esa naturaleza o relevancia. Una obra tan canónica como *El caballero de Olmedo* solo se ha preservado en un testimonio de época: la impresión de la edición príncipe. Cualquier otro vestigio, de los muchos que debieron existir, no ha pervivido. Se conserva, asimismo, un traslado manuscrito del siglo XVIII, custodiado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, que es copia de la edición impresa hasta en sus erratas más flagrantes, y que suma un gran número de descuidos que afean su conjunto. Resulta obvio, por tanto, que el valor de ambos testimonios no es el mismo. Recuerdan Paul Eggert (2009) y Hans Walter Gabler (2007) que al enfrentarse a la edición de textos debe separarse lo que es el texto (como algo inmaterial) y el testimonio (como algo material). Así, podría establecerse una diferencia entre *textus unicus* y *codex unicus*. No podemos decir que *El caballero de Olmedo* se transmita materialmente en un *codex unicus*, puesto que existe el manuscrito mencionado, pero, en cuanto a lo inmaterial, sí se trata de un *textus unicus*, puesto que la copia es descriptiva y peor.

Otra consideración necesaria es la calidad heterogénea de testimonios de época, más o menos coetáneos. Baste recordar los

lamentos del propio Lope sobre el deterioro de sus obras cuando circulaban fuera de su control. El temprano, recogido en el prólogo de la edición príncipe de *El peregrino en su patria*, exponía lo siguiente:

Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco... (Vega Carpio 1604, f. ¶3r)

Al hilo de lo expuesto, quiero aprovechar una cita aportada por Gonzalo Pontón (2022, 128), que viene muy a propósito porque nos acaba de perfilar cómo actuaba el Fénix. Está tomada de la dedicatoria de *El domine Lucas* para su primera edición en la *Parte XVII* y dice así:

[Hallé la comedia] pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados, con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz. (2018, 1013-14)

Obviamente, tanto Pontón (2022, 128) como el editor de la pieza, García Bermejo (Vega Carpio 2018), coinciden en contradecir las palabras de Lope, habida cuenta de la gran cantidad de errores y lagunas que acumula el texto de ese impreso y que el editor debe afrontar.

Todo lo anterior nos lleva a otra cuestión: porque el autor, igual que todos los agentes de la transmisión de sus obras, dependía del estado del texto que recibía, de su *textus receptus*. Ya se han traído a colación las quejas de Lope por el estado en que circulaban sus obras en el prólogo de *El peregrino en su patria*, pero no fue la única vez. A la altura de 1620, en el prólogo de la *Parte XIII*, para la que, recordemos, el duque de Sessa le había «cerrado el grifo» de acceso a sus autógrafos y el autor tuvo que empezar a «mendigar» también a los autores de comedias y a quien fuera para recuperar sus propias obras, la conciencia de la deturpación se vuelve más patente:

A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno Memorilla y al otro Gran Memoria, los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros, gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre y son de los poetas duendes

que arriba digo. Reciba pues el lector esta parte lo mejor que ha sido posible corregirla y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabaré y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas, por opinión del Filósofo confirmada por la experiencia. (ed. N. Fernández Rodríguez, 2014, 42-4)

Insiste en las mismas ideas en la Dedicatoria de la que aparece como primera pieza de la colección *La Arcadia* (Vega Carpio 2014b, 73-8). En ambos casos cargaba contra los memorillas; en el prólogo a la *Parte XVII*, contra los mercaderes de libros:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajena y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas. Y así se determinaron a pedirles que se las dejases corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia. (ed. Crivellari, Maggi, 2018, 64)

Todas estas citas nos sitúan frente a una cuestión relevante, en parte ya anunciada. La dificultad a la que se enfrentaba Lope es la misma a la que se enfrenta el editor moderno: lo que importa no es tanto disponer de un *codex unicus* o de varios, sino de su calidad textual, es decir, de la condición del *textus receptus*. El texto que podríamos editar hoy de *La dama boba*, por ejemplo, no sería el mismo si solo conserváramos el autógrafo o si solo conserváramos la copia de Remírez de Arellano.

Así, queda patente que el concepto de testimonio único no carece de dificultades. La primera es muy obvia, pero importante: un testimonio puede contener más de un texto en cierto sentido, varios estados de un mismo texto: el autógrafo de *La buena guarda* sería un ejemplo perfecto de ello (véase Vega Carpio 2016b; Boadas 2018). Es decir, que un *codex unicus* puede albergar más de un *textus*, y que varios *codices* pueden ofrecer un *textus unicus*.

La segunda dificultad, obvia también, es que el hecho de que en la actualidad solo conservemos un testimonio que transmite la obra no implica que fuera único en su momento. El tercer escollo tiene que ver con la diferencia de entidad y de estado de ese testimonio. Y aun podría añadirse un obstáculo más, en función de todo lo anterior: ¿dónde se fija el límite de ese «único»? ¿A un único testimonio de época? ¿Una copia tardía y de la príncipe, como muchas de la

colección de Parma, por ejemplo, con algunas correcciones felices invalidan esa unicidad?¹² ¿Y todas las ediciones realizadas desde el siglo XIX? Siendo estrictos, solo casos como el de *Mujeres y criados* o *La francesa Laura* serían, hasta sus recientes ediciones,¹³ ejemplos perfectos de testimonios únicos. Para todo lo demás, la práctica ha marcado unos criterios, que tienen que ver con ese «de época», pero estos comportan excepciones a cada paso y solo parece posible establecer una pauta: la de decidir caso por caso. Aunque, en realidad, lo que se decide es su aceptación como códices relevantes o su eliminación como códices descriptivos; el valor textual de los *codices descripti* no invalida su existencia material, su condición de testimonios.

4 **Las Partes póstumas**

La coincidencia de testimonio único y publicación póstuma es aun más delicada. Para el caso de Lope, podría decirse que existen dos subgrupos en la publicación de sus *Partes póstumas*: por un lado, la XXI y la XXII, para las que se contaba con la «autorización» del Fénix (aunque no con su supervisión, por motivos obvios), puesto que firma la petición de licencias en la primavera de 1635 y muere a finales de agosto, antes de la culminación de los impresos;¹⁴ y las XXIII-XXV, que estuvieron ya completamente desvinculadas de esa voluntad autorizada. Las *Partes XXIV* y *XXV*, a su vez, conformarían otro subgrupo, por su fecha, más tardía, y por alejarse del mundo editorial de la Corte.

Voy a centrarme en las tres primeras *Partes póstumas*, por compartir al menos el vínculo temporal y espacial. Las piezas que se incluyen en esos tres volúmenes y que solo se han transmitido por un testimonio único son las siguientes:¹⁵

12 Me refiero a la colección descrita por Restori (1891).

13 García-Reidy 2014; y Cuéllar, Vega García-Luengos 2023.

14 Véase la explicación de Fernández García, Rodríguez-Gallego y Valdés Gázquez (2022).

15 Mi recuento es un poco más estricto que el de Antonucci y Presotto (2023, 16) y Rodríguez-Gallego (2024, 34-5), puesto que considero los testimonios cercanos, incluso si su valor ecdótico es escaso, como excluyentes. No incorpojo, por tanto, las comedias *La noche de San Juan*, *La vida de San Pedro Nolasco*, *, *EL PIADOSO VENECIANO*, *LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA*, *EL ROBO DE DINA*, *PORFIAR HASTA MORIR*, *EL SABER POR NO SABER*. Estimo las ediciones modernas como ediciones y no como testimonios propiamente dichos.*

<i>Parte XXI</i>
<i>La bella Aurora</i>
<i>Los bandos de Sena</i>
<i>Parte XXIII</i>
<i>Las Cuentas del Gran capitán</i>
<i>La envidia de la nobleza</i>

<i>Parte XXII</i>
<i>Nadie se conoce</i>
<i>Amor, pleito y desafío¹⁶</i>
<i>Los pleitos de Inglaterra</i>
<i>Los palacios de Galiana</i>

La diferencia de recopilación de comedias «de testimonio único» es significativa. Resulta interesante estudiar las intervenciones que se han estimado necesarias en el texto, de las cuales se muestran a continuación unos poquísimos ejemplos entre los muchos posibles. Para empezar, la *Parte XXI* destaca por su cuidado en la corrección, que aporta un buen número de correcciones en prensa. Las que atañen a las comedias de testimonio único son, por ejemplo, las siguientes de *La bella Aurora*: vv. 137, 253, 454, 665, y, en especial, la que atañe a la acotación que sigue al v. 710, donde se ha generado un error por salto de igual a igual, y por su disposición en la página, tal y como se aprecia en las figuras 1 y 2:¹⁷

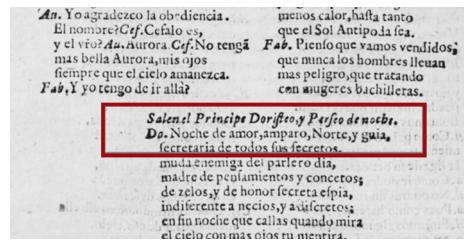
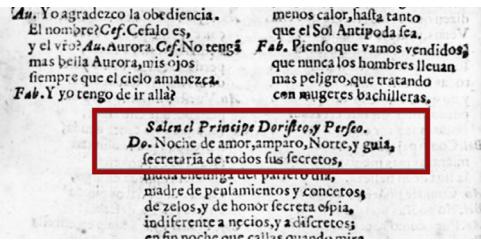


Figura 1
Detalle del f. 6v de la edición príncipe de la *Parte XXI*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R/25134 (A¹ en la ed. de Bono, Vega Carpio 2022b)

Figura 2
Detalle del f. 6v de la edición príncipe de la *Parte XXI*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, signatura *38.H.2. (vol. 21) (ejemplar A⁴ en la ed. de Bono, Vega Carpio 2022b)

También *Los bandos de Sena* acumula bastantes *stop-press corrections*: por ejemplo, en los vv. 631, 1868, 2341, 2356, 2408Acot, 2411, 2412, 2764.¹⁸ En la *XXII* solo se ha hallado una en las comedias de testimonio único: en el v. 150 de *Nadie se conoce* (Antonucci y Presotto 2023, 17). De igual forma, en la *XXIII*, se ha localizado

¹⁶ El testimonio único, en este caso, no es el de la *Parte*, sino el autógrafo, puesto que en el volumen impreso el texto no corresponde a esa obra, como se explica más adelante.

¹⁷ La sigla A corresponde, en todas las ediciones mencionadas, a la edición príncipe de cada una de las *Partes*.

¹⁸ Selección de las ofrecidas por Fernández Rodríguez y Monzó Ribes (Vega Carpio 2022c, 1030-1), donde puede consultarse el listado completo.

exclusivamente una en las comedias que nos ocupan, *El saber por no saber* (v. 961) (Rodríguez-Gallego 2024, 50).

Las correcciones introducidas ya por otros editores abundan y su naturaleza es variada: reduplicaciones innecesarias (*La bella Aurora*, que le detengan, sin **decir** que vengo *Men*: **decirle A**);¹⁹ fallos en los nombres (*La bella Aurora*, Ninguna cosa a **Floris** desengaña *Men*: Ninguna cosa a **Cloris** desengaña *A*,²⁰ *Los bandos de Sena*, **Lelio Cot Tur Cer**: **Celio A**);²¹ posibles confusiones gráficas (*Los bandos de Sena*, veinte años **se** hicieron guerra? *Cer*: **le A Cot Tur**);²² errores en las didascalías (*Los bandos de Sena*, **FAUSTINO** *edd.*: **FABIO A**);²³ etc.

Capítulo aparte merecen las muchas correcciones *ope ingenii* que los editores han considerado necesarias y que, en algunas comedias, son muy numerosas: *Los bandos de Sena*, con una treintena, y *Los palacios de Galiana*, con más de cuarenta, son ejemplo de ello.²⁴ Las razones de esos castigos son también variados: problemas de concordancia (*La bella Aurora*, Qué poco de **verle** dan: **verme A Men**,²⁵ que **paga** su amor no alcanza: **pagan A Men**,²⁶ *Los bandos de Sena*, veinte y dos puntas **tenía, tenían** *edd.*);²⁷ errores de atribución o en las didascalías (*La bella Aurora*, 948 *Per Atribuido por A y Men a Fabio, cuando debe ser a Céfalo*);²⁸ confusión en los nombres (*La bella Aurora*, **Elisa** en demonio enjerta!: **Belisa A Men**);²⁹ posibles errores gráficos (*Los bandos de Sena*, cuán **tiernamente** me ama!:

19 Vega Carpio 2022b, 123, v. 801. Vega Carpio 1966 es la edición referenciada por Bono (Vega Carpio 2022b, 123).

20 Vega Carpio 2022b, 163, v. 1875.

21 Vega Carpio 2022c, 1048, v. 18. El mismo error se repite en los versos 1139 y 1194. Las ediciones mencionadas son Vega Carpio (1917) (*Cot*); Vega Carpio (1994) (*Tur*); Vega Carpio (2004) (*Cer*).

22 Vega Carpio 2022c, 1059, v. 244. Se adopta la enmienda por el contexto de reciprocidad del pasaje.

23 Vega Carpio 2022c, 1065, v. 365 (*Per*). El error en la didascalia es evidente y se repite, y corrige, en los vv. 377, 400 y 405.

24 Para el elenco completo de *Los bandos de Sena* remito a Vega Carpio 2022c y, para el de *Los palacios de Galiana*, a Antonucci (Vega Carpio 2024b, 486-8), así como a Antonucci 2025.

25 Vega Carpio 2022b, 111, v. 477.

26 Vega Carpio 2022b, 141, v. 1269. Entendiendo «que no alcanza paga a su amor»: ‘que no consigue ser correspondida’.

27 Vega Carpio 2022c, 1050, v. 70. La nota explica perfectamente la enmienda: «Frente a todas las ediciones anteriores, enmendamos el *tenían* de la *princeps*, sin duda un error por *tenía*, dado que el sujeto no puede ser otro que la *cabeza enramada* (el error debió de producirse por atracción del plural *veinte y dos puntas* y del verbo *acaban*, en el verso siguiente)».

28 Vega Carpio 2022b, 128, v. 948 (*Per*).

29 Vega Carpio 2022b, 169, v. 2038, quien anota que «todos los testimonios leen *Belisa*, aunque no es la ninfa quien se transforma, sino la criada de *Floris*».

tiranamente *edd.*);³⁰ *Nadie se conoce, de cena,* y no hay diferencia cana A: **caza** *Cot*;³¹ *La envidia en la nobleza,* de haber dormido **sonoro:** **sin oro** *edd.*);³² cambios de palabras de familias similares (*Los bandos de Sena, irme* avisar, que pagaré contado **venirme** A Cer: **venirme a** *Cot Tur*);³³ etc.

El caso de *Amor, pleito y desafío* merece mención aparte ya que la publicación de esta comedia en la *princeps* de la *Parte XXII* supone un caso extremo de errata. Como explica su editor, Presotto (2023, 313 ss.), el texto incluido en el volumen no corresponde a esa obra de Lope, sino a *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón. Es por ello que se optó por editar el autógrafo. Esa «enmienda a la globalidad» está perfectamente legitimada puesto que el título de la obra aparecía en la petición de licencias, llevada a cabo por el propio Lope, y, por tanto, su autorización es indiscutible.

Los ejemplos aducidos son suficientes para establecer unas mínimas conclusiones.³⁴ La primera es que las partes impresas en el taller de Francisca de Medina (XXI, 1635) y María de Quiñones (XXIII, 1638) muestran una mayor calidad y esmero que la aparecida en casa de Catalina del Barrio (XXII, 1635). Sobresale especialmente la *Parte XXI*, donde la atenta labor del corrector se refleja en las numerosas correcciones en prensa. Muchas de ellas subsanan errores acaecidos durante el propio proceso de impresión, pero, a los efectos de *textus receptus* -nuestro en este caso- es significativo porque implica que un impreso testimonio único que provenga de una edición con ese tipo de control es, obviamente, más fiable que uno que no lo haya recibido.

La naturaleza de los errores es la habitual: erratas de imprenta (saltos de tipos, empastelamientos, etc., subsanados o no), saltos de igual a igual, lagunas, trivializaciones, confusiones gráficas. Y genera también los problemas más frecuentes: incongruencias sintácticas, fallos en la rima, hipometrías e hipermetrías, etc. Desde luego, el número considerable de correcciones *ope ingenii* que aún se ha demostrado necesario muestra, ante todo, la estragada transmisión de esas obras de Lope hasta nuestros días y, por supuesto, el fino olfato de los editores. Muestra también detalles curiosos si atendemos a los dos casos más llamativos aquí señalados, *Los bandos de Sena* y *Los palacios de Galiana*. Evidentemente, el punto de partida de

30 Vega Carpio 2022c, 1052, v. 115.

31 Vega Carpio 2023, 884, v. 1928.

32 Vega Carpio 2024a, 205, v. 499.

33 Vega Carpio 2022c, 1067, v. 404.

34 Para los casos de la *Parte XXIII*, menos referenciada, remito a la introducción general de Rodríguez-Gallego (2024), a las secciones de «Problemas textuales» de cada prólogo, así como al artículo de Antonucci (2025).

cualquier comedia del Fénix es su autógrafo. *Los palacios* mantiene rasgos, como la aparición de elenco al principio de cada acto, que lo acercan más a ese original que *Los bandos*, y, sin embargo, el precario estado del contenido es similar. La preservación de esos detalles que podemos remontar al autógrafo no siempre va de la mano, por tanto, de una mejor calidad textual. Las enmiendas *ope ingenii* propuestas por toda la tradición para *El caballero de Olmedo* -pieza no de testimonio único, pero sí de texto único- apenas llegan a la cuarentena,³⁵ lo cual contrasta con los más de cien lugares estragados de *Los palacios de Galiana*. Desde luego, una comparación de este tipo es reductora, pero apuntaría a lo que se ha defendido más arriba, y es que importa más la calidad del texto recibido que su transmisión por un solo testimonio.

Para obtener unas conclusiones más certeras, sería oportuno realizar un estudio de mayor amplitud, de conjunto, al menos de las comedias incluidas en *Partes*, para dilucidar qué cantidad o tanto por ciento de obras con testimonio único se incluyen en las tempranas, no controladas por el autor, cuál en las controladas y cuál en las póstumas. También convendría atender al elenco de variantes y a la circunstancia de cada pieza (materialidad, noticias de representación, etc.) para intentar establecer, si es posible, unas pautas de transmisión. Resultaría interesante, asimismo, a la luz de esos datos, dilucidar si esas piezas de testimonio único coinciden con las menos conocidas o valoradas; si se trata o no de obras de relleno o anticuadas. Las cuestiones que se plantean, en fin, parecen superar las certezas.

En cualquier caso, restituir la voluntad del autor cuando solo se dispone de un testimonio y cuando ha fallecido sin supervisar su impresión supone un reto para el editor moderno: lo son las comedias de Lope, la última novela de Cervantes o algunos textos de Garcilaso. Pero no solo porque sea único y no supervisado, sino por su propia naturaleza, material e inmaterial. En el caso del Fénix si ese testimonio conservado es un autógrafo o un apógrafo, el trabajo será más fácil que si se trata de una copia deturpada. En definitiva, la dificultadecdótica no la provoca disponer exclusivamente de un *codex unicus*, sino de su calidad como *textus receptus*.

35 F. Rico, en Vega Carpio (1999, 84-7) las explica. La tradición había aportado soluciones a unos treinta lugares estragados, a los que se añaden en esa edición unos diez castigos más.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2025). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana* (parte XXIII) de Lope de Vega». *Crēnida. Anuario De Literaturas Hispánicas*, 12, 206-30, <https://doi.org/10.21071/calh.vi12.17076>.
- Antonucci, F.; Presotto, M. (2023). «La “Vendidós parte perfeta”: historia editorial». Antonucci, F.; Presotto, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-44.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Boadas, S. (2018). «Alonso de Riquelme y la reescritura de *La buena guarda de Lope de Vega*». *Revista de Filología Española*, 98(1), 41-60. <https://orcid.org/0000-0001-5616-1872>.
- Boadas, S. (2024). «Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*». *Rassegna iberística*, 47(122), 271-91. <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/001>.
- Boadas, S.; Fernández García, L. (2020). «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta». *Studia Aurea*, 14, 163-212. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.406>.
- Crivellari, D.; Maggi, E. (eds) (2018). «Preliminares». Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 61-6.
- Dadson, Trevor J. (2000). «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)». Rico, F. (dir.); Escapa, P.A.; Garza, S. (eds), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 97-128.
- Eggert, P. (2009). «Document and Text: The “Life” of the Literary Work and the Capacities of Editing (1994)». *Ecdotica*, 6, 267-83. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98915>.
- Fernández García, L. (2024). «Tres autógrafos dramáticos del Siglo de Oro empleados como originales de imprenta: a propósito de Lope, Moreto y Matías de los Reyes». *Bulletin Hispanique*, 126(1), 183-208. <https://doi.org/10.4000/11xyj>.
- Fernández García, L.; Rodríguez-Gallego, F.; Valdés Gázquez, R. (2022). «La veinte y una parte verdadera: historia editorial». Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-60.
- Fernández Rodríguez, N. (ed.) (2014). «Preliminares». Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 39-45.
- Gabler, H.W. (2007). «The Primacy of the Document in Editing». *Ecdotica*, 4, 197-207. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98790>.
- Gabler, H.W. (2018). «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing». *Ecdotica*, 15, 9-36. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/99279>.
- García-Reidy, A.; Valdés Gázquez, R.; Vega García-Luengos, G. (2021). «Una nueva edición (*princeps?*) de *El castigo sin venganza*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 270-329. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.414>.
- Garza, S. (2005). *Manuscritos e imprenta* [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Garza, S. (2012). «Imprenta manual y pruebas de imprenta». Cayuela, A. (ed.), *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 111-36.
- 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. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.015>.

- Harris, N. (2006). «Come riconoscere un ‘cancellans’ e vivere felici». *Ecdotica*, 3, 130-53. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98754>.
- Italia, P. (2006). «Le ‘penultime volontà dell’autore’. Considerazioni sulle edizioni d’autore del Novecento». *Ecdotica*, 3, 174-85. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98756>.
- Peña Altide, I. (2021). *El tratamiento de las cartas de Petrarca a los autores antiguos en una selección de manuscritos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Pontón, G. (2022). «Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)». *Ecdotica*, 19, 119-33. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/107685>.
- Reeve, M.D. (2011). *Manuscripts and Methods: Essays on Editing and Transmission*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Restori, A. (1891). *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio. CC.* V. 28032 della Palatina parmense*. Livorno: Tipografia Francesco Vigo.
- Rico, F. (2005a). «*Lectio fertilior*: tra la critica testuale e l’ecdótica». *Ecdotica*, 2, 23-41. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98686>.
- Rico, F. (2005b). *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecología del Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid.
- Rodríguez-Gallego, F. (2014). «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su Parte XIV de comedias». *Bulletin Hispanique*, 116(2), 815-31. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3587>.
- Rodríguez-Gallego, F. (2024). «La “Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio”: historia editorial». Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-73.
- Rossi, V. (ed.) (1942). *Francesco Petrarca: Le Familiari*, 4. Florencia: Sansoni.
- Ruiz Astiz, J. (2018). «‘Tiene poca ciencia de lo que es latín’. La prueba de imprenta como testigo del proceso editorial en el Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*, 120(1), 27-50. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.5292>.
- Urchueguía, C. (2011). «La autorización y la voluntad del autor». *Ecdotica*, 8, 119-29. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/99119>.
- Valdés Gázquez, R. (2011), «Restaurar los textos. Los finales de *El castigo sin venganza*». Grupo PROLOPE (ed.), *Lope de Vega Carpio: El castigo sin venganza*. Barcelona: PPU, 251-315.
- Vega Carpio, L. de (1604). *El peregrino en su patria*. Sevilla: Clemente Hidalgo.
- Vega Carpio, L. de (1917). «*Los bandos de Sena*». Ed. por E. Cotarelo y Mori. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, vol. 3. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 535-73.
- Vega Carpio, L. de (1928). *El castigo sin venganza, primera edición del manuscrito autógrafo*. Ed. C. Van Dam. Noordhoff: Groningen.
- Vega Carpio, L. de (1929). *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. Ed. por J.F. Montesinos. Madrid: Centro de Estudios Históricos. Colección Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios 7.
- Vega Carpio, L. de (1966). «*La bella Aurora*». Ed. por M. Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega*, vol. 6. Madrid: Atlas, 213-48.
- Vega Carpio, L. de (1994). «*Los bandos de Sena*». Ed. por J. Gómez; P. Cuenca. *Comedias*, vol. 9. Madrid: Turner, 353-452.
- Vega Carpio, L. de (1998). «*El primero Benavides*». Ed. por S. Iriso. Iriso, S. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 839-1022.
- Vega Carpio, L. de (1999). *El caballero de Olmedo*. Ed. por F. Rico. Madrid: Cátedra.

- Vega Carpio, L. de (2004). *Los bandos de Sena*. Ed. por M.Á. Auladell Pérez. Centro Virtual Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-bandos-de-sena--0/html/ffff9cc1a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0.
- Vega Carpio, L. de (2005). «*La batalla del honor*». Ed. por R. Valdés Gázquez. Pineda, V.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 65-292.
- Vega Carpio, L. de (2007). «*La dama boba*». Ed. por M. Presotto. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1293-466.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*El príncipe despeñado*». Ed. por A. Pozo; G. Serés, G.E. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1241-390.
- Vega Carpio, L. de (2013). «*Estefanía la desdichada*». Ed. por V. Romero. Laplana, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 627-827.
- Vega Carpio, L. de (2014a). «*El cardenal de Belén*». Ed. por N. Fernández Rodríguez. Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 845-1010.
- Vega Carpio, L. de (ed.) (2014b). «*La Arcadia*». Ed. por A.M. Porteiro Chouciño. Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 47-230.
- Vega Carpio, L. de (2015a). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. por A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-199.
- Vega Carpio, L. de (2015b). «*El cuerdo loco*». Ed. por A. Sánchez Jiménez; A.J. Sáez. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 725-909.
- Vega Carpio, L. de (2016a). «*El caballero del Sacramento*». Ed. por M. Trambaioli. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 535-688.
- Vega Carpio, L. de (2016b). «*La buena guarda*». Ed. por S. Boadas. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 427-667.
- Vega Carpio, L. de (2016c). «*La hermosa Ester*». Ed. por J. Aragüés Aldaz. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-269.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El dómíne Lucas*». Ed. por M.M. García-Bermejo. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 979-1158.
- Vega Carpio, L. de (2020a). «*Carlos Ven Francia*». Ed. por L. Capique. García-Reidy, A.; Plata, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 825-1026.
- Vega Carpio, L. de (2020b). «*El vellozino de oro*». Ed. por J.J. Rodríguez. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 511-670.
- Vega Carpio, L. de (2020c). «*La inocente sangre*». Ed. por S. Boadas; L. Fernández García. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 417-613.
- Vega Carpio, L. de (2020d). «*La limpieza no manchada*». Ed. por F. Plata. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 335-510.

- Vega Carpio, L. de (2020e). «*Primera parte de don Juan de Castro*». Ed. por A. García-Reidy. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 1-152.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*El castigo sin venganza*». Ed. por A. García-Reidy; R. Valdés Gázquez. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol 1. Barcelona: Gredos, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2022b). «*La bella Aurora*». Ed por R. Bono. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 69-212.
- Vega Carpio, L. de (2022c). «*Los bandos de Sena*». Ed. por D. Fernández Rodríguez; C. Monzó Ribes. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords). *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1019-206.
- Vega Carpio, L. de (2023). *Nadie se conoce*. Ed. por A. Sánchez Jiménez. Antonucci, F.; Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 787-927.
- Vega Carpio, L. de (2024a). «*La envidia en la nobleza*». Ed. por C. López Lorenzo. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 153-307.
- Vega Carpio, L. de (2024b). «*Los palacios de Galiana*». Ed. por F. Antonucci. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 475-642.
- Vega Carpio, L. de (en prensa). «*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». Ed. por S. Boadas. Boadas, S.; Fernández, L. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIV*. Barcelona: Gredos.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

El testimonio único de *El loco por fuerza* Claves ecdóticas, problemas textuales y enmiendas

Laura Ferrer Blé

Universitat de València, Espanya

Abstract The essay aims to rescue the play *El loco por fuerza* from the shadows of Lope de Vega's writings, based on an exhaustive analysis of the only ancient witness, a manuscript copy preserved at the National Library of Spain. To achieve this, the chapter gathers the critical perspectives on the work and presents the possible circumstances surrounding its composition. About textual aspects, it is offered a detailed study of the scribe's behaviour, as well as a thorough examination of the textual state of the copy, which will be complemented by a sample of emendations for the most problematic cases in the text.

Keywords *El loco por fuerza*. Lope de Vega. Critical edition. Textual problems. Spanish drama of the Golden Age.

Índice 1 Cuestiones críticas en torno a *El loco por fuerza*. – 2 Circunstancias de composición y presentación de la comedia. – 3 Testimonio único: manuscrito y amanuense. – 4 Problemas textuales: errores y enmiendas. – 5 Conclusión.

La investigación que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una ayuda de la Fundación Ramón Areces, así como con el apoyo del proyecto CATCOM/DICAT. *Bases de datos sobre la práctica escénica en el Siglo de Oro* (ASODAT, tercera fase) (PID2022-136431NB-C62), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación. Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a Daniel Fernández Rodríguez por sus valiosos consejos, al profesor Luigi Giuliani por sus atinadas sugerencias y a los revisores del capítulo por la atención dedicada a este trabajo.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-08-07 | Published 2025-12-15

© 2025 Ferrer Blé | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/004

1 Cuestiones críticas en torno a *El loco por fuerza*

El loco por fuerza sobresale del repertorio de ‘comedias de locos’ presente en la obra dramática de Lope de Vega, porque nos introduce en el alienado universo del manicomio, como bien anotan los expertos que se han centrado en este espectáculo protagonizado por los orates y, sobre todo, en su aparición como personajes teatrales en la época. Así, encontramos una notable variedad de investigaciones que tienen en cuenta el título de nuestra comedia, comenzando por los franceses Martine Bigeard (1972) y François Vigier (1982), quienes realizaron los primeros borradores del corpus de locos en el teatro de Lope de Vega. Más adelante siguieron sus pasos Belén Atienza (2000; 2009), Jonathan Thacker (2004) y Adrián J. Sáez (2013), que abordaron desde distintas perspectivas la enajenación como motivo de creación dramática para Lope, incluyendo todos ellos en sus listados la obra que nos interesa. Por último, resultan de especial relevancia tres ensayos que tratan aspectos de *El loco por fuerza* con absoluta exclusividad: la hipótesis sobre el contexto histórico formulada por Hélène Tropé (2009), la reflexión acerca de los espacios escénicos expuesta por Kassandre Aslot (2020) y, por último, el análisis de la compleja clasificación del género dramático, una propuesta planteada recientemente (Ferrer Blé 2024).

Tras trazar este sucido viaje por la mirada crítica que ha recibido *El loco por fuerza*, advertimos que, hasta el momento, la obra no ha sido objeto aún de una edición crítica rigurosa. No obstante, la comedia cuenta con la edición moderna llevada a cabo por Emilio Cotarelo y Mori en 1916, toda una labor filológica que ha facilitado los posteriores estudios sobre la comedia, puesto que constituye la primera transcripción y puntuación modernizada del texto. Asimismo, disponemos de dos ediciones digitales de la obra, un formato que ha ayudado a hacer más accesible *El loco por fuerza*: una realizada por David Hildner en 2003 y otra a cargo de Ángela Martínez Fernández, destinada a la biblioteca digital de ARTELOPE (ambas toman como base el texto de Cotarelo). En consecuencia, en este artículo nos adentraremos en los hallazgos ecdóticos obtenidos de la primera edición crítica de *El loco por fuerza*,¹ que se concentrarán en el estudio de los usos del amanuense, en el estado de deturpación del texto y en las soluciones para algunos de los casos más problemáticos de la comedia.

¹ Los resultados presentados en este artículo son fruto de una edición crítica realizada como trabajo final de Máster, dirigido por Daniel Fernández Rodríguez, y que me encuentro reelaborando en estos momentos con la finalidad de publicarla en fechas próximas.

2 Circunstancias de composición y presentación de la comedia

El loco por fuerza ha llegado hasta nosotros a través de un único testimonio, un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) bajo la signatura MSS/15029, y que ha supuesto el texto base sobre el que han trabajado los editores modernos. Según se indica en el registro del catálogo de la BNE, el ejemplar consta de 56 hojas (23 × 17 cm), entre las cuales las hojas 20v y 39v-40r están en blanco, mientras que la 29 está rasgada y la 56 restaurada.

En la primera hoja del manuscrito ya aparece adjudicada la autoría de la comedia al dramaturgo madrileño: «La gran comedia El loco por fuerza de Lope de Vega» [fig. 1]. Aunque *El loco por fuerza* no esté recogida en las listas de *El peregrino en su patria*, ni en la primera versión (1604) ni en la segunda (1618), ello no obsta para considerarse como obra de Lope, ya que en ellas no se recopilan todas las obras del dramaturgo.² Tras realizar la debida consulta en los catálogos tradicionales del teatro del Siglo de Oro, podemos comprobar que no se cuestiona en ningún momento la autoría de Lope ni se propone otro nombre al respecto.³ Únicamente resaltamos el apunte que realiza La Barrera (1860, 559), quien se pregunta si podría tratarse de la misma obra que *El loco santo* (anotación que luego recoge Salvá en su catálogo de 1872); sin embargo, no es así, puesto que *El loco santo* se corresponde con la pieza conocida como *El loco cuerdo, San Simeón* de José de Valdivielso.⁴ La fiabilidad de la autoría de Lope queda respaldada por el estudio monumental del teatro lopesco emprendido por Morley y Bruerton, quienes la clasifican como de «autoría probable» (1968, 495-6), así como por los resultados obtenidos del análisis estilométrico realizado por ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*), que muestran una

2 Recogemos tres estudios que han servido de gran ayuda para poder trabajar con la información extraída de los listados de *El peregrino en su patria*: Wilder 1952; Giuliani 2004; Fernández Rodríguez 2014.

3 Así ocurre con los catálogos de Medel del Castillo (1735, 63), García de la Huerta (1785, 104), Arteaga (1839, 213), Mesonero Romanos (1859, 37), La Barrera (1860, 453) y Salvá (1872, 616).

4 *El loco cuerdo, San Simeón* presenta una amplia variación de títulos (*El loco santo*, *El santo loco del desierto...*), lo que provoca cierta confusión en los catálogos respecto a algunas obras atribuidas a Lope. Consultese el panorama sobre la obra presente en la base de datos de CATCOM, que sintetiza todos los detalles pertinentes: <https://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=2098>. Para la cuestión de los títulos de la obra de Valdivielso y su parecido con la obra lopesca, recomiendo consultar el artículo de Boadas y Fernández (2020).

coincidencia con otras 20 comedias del autor.⁵ Por lo tanto, hoy por hoy podemos considerarla segura.

En cuanto a la fecha de escritura, asumimos la propuesta de Morley y Bruerton (1968, 494-5), quienes basan sus resultados en criterios métricos. Así pues, teniendo en cuenta los porcentajes extraídos de *El loco por fuerza* (51,7% de redondillas, 26,5% de quintillas, 12,9% de romance y 3,2 % de versos sueltos), la fecha asignada para la obra se encuentra en el período abarcado entre 1597 y 1608, situando la comedia en el paso hacia la etapa de madurez del dramaturgo (1599-1626).⁶ En su argumentación descartan la teoría anterior, propuesta por Cotarelo (1916), el primer editor de la comedia, quien planteó la fecha de 1623, arguyendo para ello la referencia en la pieza a la moda de los cuellos escarolados, prohibidos en ese mismo año. Sin embargo, Morley y Bruerton rechazan con tino esta hipótesis, porque no consideran la supresión de la gola como un argumento de peso para datar la comedia, ya que la aparición de este complemento como un artículo de moda en todo caso solo implicaría que la fecha de composición es anterior (incluso bastante anterior) a la comentada por Cotarelo.

Aunque nuestro objetivo principal sea estudiar la parte textual y material de la comedia, no podemos olvidar ahora la faceta más viva del teatro, es decir, la puesta en escena, dado que texto y espectáculo van siempre de la mano. Sin embargo, como sucede en varios casos de la producción dramática del Siglo de Oro, no se conserva ninguna noticia de representación de nuestra comedia, tal y como comprobamos después de rastrear las bases de datos destinadas a este ámbito de estudio (DICAT y CATCOM). Se trata, por tanto, de una prueba más del poco éxito de la comedia, atendiendo también a la ausencia de testimonios textuales que indiquen una fructífera tradición.⁷

5 Sobre la estilometría digital como herramienta para confirmar o descartar la paternidad lopesca, los artículos de Germán Vega (2021; 2022) son una referencia ineludible. En cuanto a las comedias de «autoría probable», grupo donde se incluye *El loco por fuerza*, el investigador indica que «la ratificación por parte de los resultados de ETSO de sus propuestas en este bloque alcanza de nuevo una cifra sobresaliente: todas menos tres (88,88%)» (2021, 102).

6 Las etapas y fechas que delimitamos se corresponden con las propuestas por Oleza (1997): primer Lope (1588-98), Lope de madurez (1599-1626) y Lope de senectute (1627-35).

7 A pesar de ello, *El loco por fuerza* cobró vida en pleno siglo XXI, en 2012, con la representación escénica al cuidado de Leyma López en Nueva York.

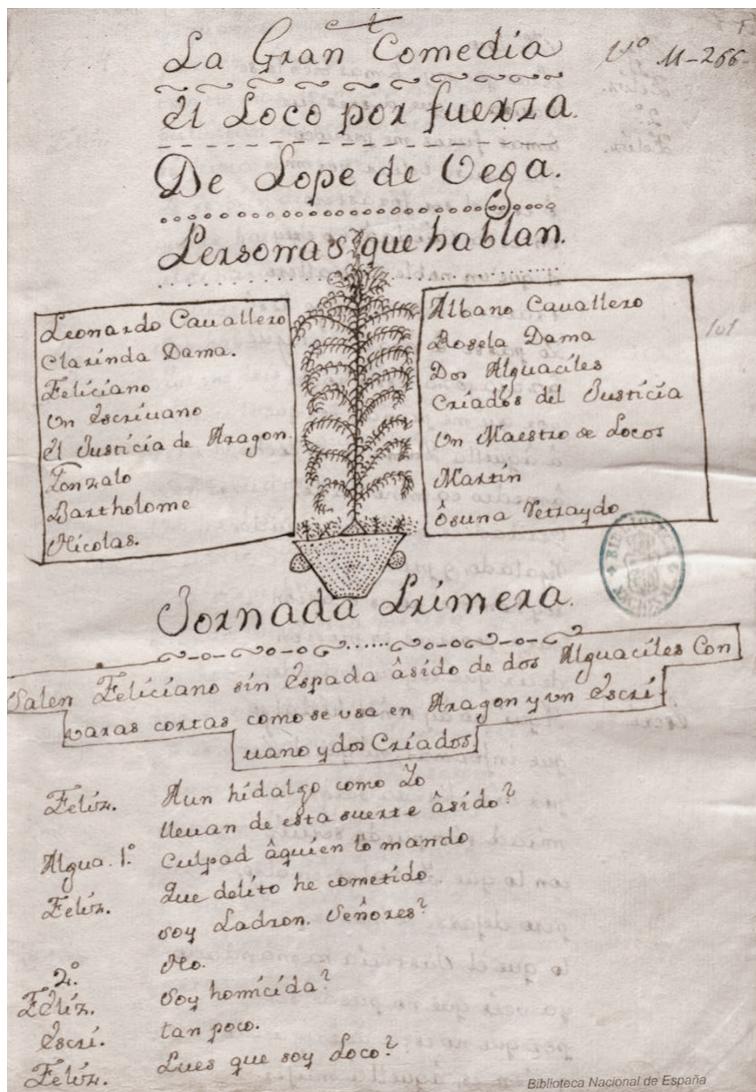


Figura 1 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1r

Antes de continuar, para poder comprender mejor el análisis del testimonio y las emmiendas que más tarde trataremos, conviene conocer el argumento de la obra. *El loco por fuerza* es una comedia

urbana⁸ que cuenta la separación y el reencuentro de una pareja de nobles toledanos, Feliciano y Clarinda, quienes huyen a Zaragoza para evitar el casamiento forzoso de la dama. Al llegar a la ciudad, la pareja es interceptada por el Justicia de Aragón, quien interna, mediante una serie de engaños, a Feliciano en el hospital de locos, a pesar de su intento de refugiarse en una iglesia cercana, donde conoce a Osuna, un soldado retraído que le seguirá fielmente hasta el asilo. Después de una serie de enredos plagados de locura, el desenlace de la comedia tiene lugar en el monte del Moncayo, terreno de la tropa de bandoleros capitaneada por Marín Felis, con el reencuentro de todos los personajes y el cierre de las distintas tramas.

3 Testimonio único: manuscrito y amanuense

Por lo que respecta al comportamiento de nuestro amanuense, tanto el registro de la base de datos de MANOS como el catálogo de la BNE coinciden en que la letra es de la segunda mitad del siglo XVII.⁹ Además, el copista, aunque desconocemos su identidad, presenta un número de registro en MANOS, «Persona no identificada (P1585)», que retomaremos más adelante.¹⁰

El trazo de escritura es bastante limpio, con una caligrafía clara y perfectamente legible, sin muchas correcciones. Por este mismo motivo consideramos relevante destacar aquellas correcciones, por mínimas que sean, del copista, ya que podrían servir de ayuda al futuro investigador para relacionarlo con otros manuscritos. Para poder llevar a cabo un análisis exhaustivo de las correcciones, pasaremos a comentarlas según los distintos tipos, siendo la más habitual la sustitución por superposición de una letra sobre otra, debido a una lectura errónea [fig. 2]:¹¹

⁸ Para más detalles, se puede consultar el ensayo sobre el género dramático de *El loco por fuerza* (Ferrer Blé 2024), donde se sostiene que la comedia corresponde con una ‘hibridación’ de categorías, siguiendo el concepto de Antonucci (2013, 143), defendido igualmente por Oleza (1997, 26). No obstante, nos referiremos en este momento al género predominante en la obra: la comedia urbana.

⁹ Ya en los catálogos de Paz y Melià (1934, 315) y de Pérez y Pérez (1973, 15-16) se indica que la letra es del siglo XVII. No obstante, debemos anotar que en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional el manuscrito se fecha en la segunda mitad del siglo XVII, pero en el registro bibliográfico del manuscrito, en el apartado de «Datos de publicación», se adjudica al XVIII.

¹⁰ La información extraída de la base de datos MANOS, proyecto dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, puede consultarse en el siguiente enlace <https://manos.net/manuscripts/bne/15-029-loco-el-por-fuerza>.

¹¹ En la transcripción de estos casos, seguimos los criterios establecidos por Masai (1950), asumidos por el grupo PROLOPE (2008, 56-61) para la edición del teatro de Lope de Vega.

1297 sombra: som<p+b>ra

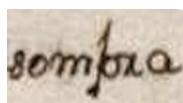


Figura 2 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 25r

Además, en el verso 8 (f. 1v) encontramos la letra *b* tachada con tres líneas antes de la palabra «Mas» [fig. 3], lo que delata que el copista iba a saltarse el «Mas» y transcribir la siguiente palabra («bien»), error salvado por una corrección inmediata durante el proceso de copia (es decir, *in itinere*). Luego tenemos algunas correcciones que resultan prácticamente ilegibles [figs 4, 5]: «serví» (v. 1556, f. 29r) y «decía» (v. 2712, f. 49v).

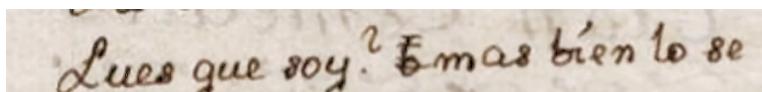


Figura 3 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1v

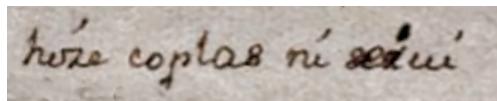


Figura 4 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 29r

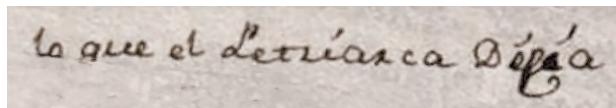


Figura 5 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 49v

Incluso, en ciertas ocasiones observamos el trazo erróneo sin corregir, lo que delata la voluntad del copista de no ensuciar el papel sobre el que trabaja: así lo vemos en el verso 2295 (f. 42v), en el que el amanuense deja la raya de la *h*, sin tachar, antes de «mí» [fig. 6], o en el verso 169 (f. 4r), donde no corrige una *l* delante de «llego» [fig. 7]:

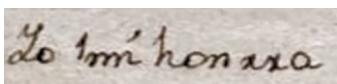


Figura 6 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 42v

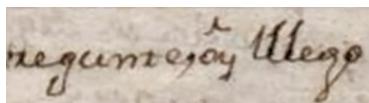


Figura 7 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 4r

Continuando con las correcciones, es habitual encontrar en más de una ocasión rectificaciones del propio amanuense ante sus errores en las didascalías. Una de las técnicas para solventar su equívoco consiste en unir el nombre del personaje con el verso correcto mediante un trazo sencillo: vv. 180 (f. 4v), 623 (f. 12v) y 684 (f. 13v) [fig. 8]. En este último caso se observa que la atribución errónea se corresponde con la tachadura al inicio del verso anterior, la cual corresponde a una *o*, y coincide con el inicio del verso de intervención de Leonardo («[h]oy»). En otras ocasiones nos encontramos ante la inicial suelta, debido de nuevo a una corrección de las didascalías: podemos apreciar la *G* de Gonzalo en el verso 948 (f. 18r) y la *J* del Justicia en los versos 1156 (f. 22v) y 3096 (f. 55v) [fig. 9].

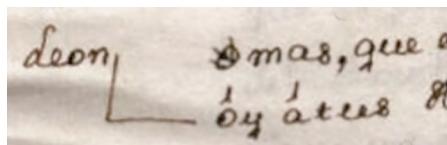


Figura 8 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 13v

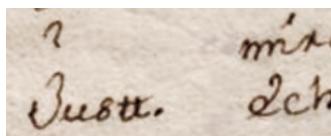


Figura 9 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 55v

Sin embargo, en algunas didascalías topamos con una corrección superpuesta al texto erróneo, de modo similar a los casos mencionados anteriormente. Así ocurre, por ejemplo, en la didascalia del verso 819 (f. 16r), en la que se percibe una *A* debajo de la *R* inicial de «Rosela»,

provocada por un posible error de atribución: el amanuense tal vez iba a escribir el nombre de «Albano», pero se da cuenta y lo soluciona al instante [fig. 10]. En algunos casos la rectificación no resulta tan aseada: en la didascalia del verso 1979 (f. 35v), se superpone el nombre de Feliciano a las primeras letras de Osuna [fig. 11]. Del mismo modo sucede en la didascalia del verso 2265 (f. 42r) [fig. 12], pues, al detenernos en las posibles grafiías que presenta, podemos pensar que en un primer momento escribió la didascalia de Feliciano, aunque más tarde parece corregir e intenta escribir «Feniso», en alusión - cabe suponer- a Fenicio, dado que no hay ningún personaje llamado Feniso. Otro caso lo hallamos en la didascalia del verso 2663 (f. 48v), en la que se aprecia la atribución inicial de Feliciano, pero más tarde el copista tacha con tres rayas y escribe a continuación la didascalia correcta, «Osuna» [fig. 13].

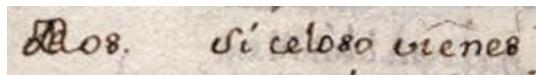


Figura 10 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 16r

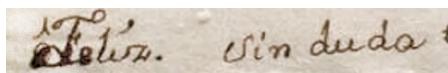


Figura 11 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 35v

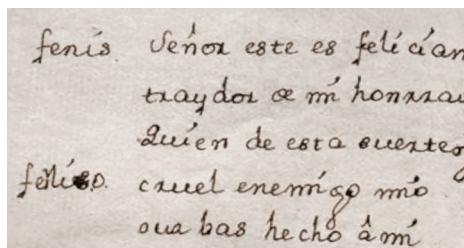


Figura 12 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 42r

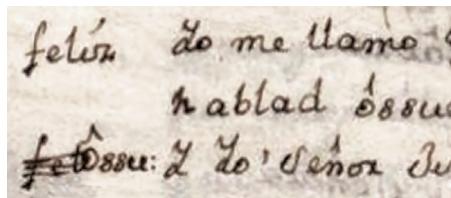


Figura 13 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 48v

Por otro lado, debemos dar cuenta de la intervención de una segunda mano (M^2) en los versos 37-40, que completa el final de estos:

y cuanto más principal
parece a los que la ven miran
tanto más sospechan ha dado.
FELICIANO ¿Pudieran sospechar bien
 si fuera el intento malo? (vv. 37-40, f. 2r)

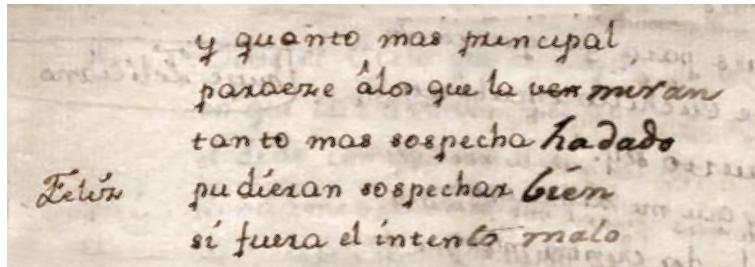


Figura 14 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 2r

Por una parte, M^2 tacha la palabra «ven» en posición de rima y la sustituye por «miran» (corrección inoportuna, pues rompe el esquema de rima de la quintilla con «bien»). Por otra, añade «ha dado» (v. 38), «bien» (v. 39) y «-to malo» (v. 40), es decir, completa el final de los tres versos siguientes, que M^1 había dejado claramente incompletos. Por ahora, nos limitaremos a señalar que la letra posee un trazo más grueso [fig. 14]. Asimismo, aunque no se pueda afirmar con seguridad, se puede intuir una segunda intervención de esta M^2 en el verso 80 (f. 2v), en el que hallamos una corrección de un trazo más grueso en la palabra «ni» [fig. 15].

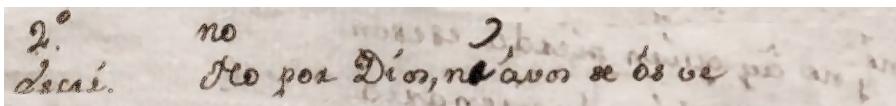


Figura 15 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 2v

Sin embargo, si contemplamos la hipótesis de los dos amanuenses, conviene reflexionar por qué el primero dejó estos versos sin terminar y cómo supo hacerlo el segundo, debido a que resulta inusual pensar que intervendría una segunda mano únicamente para completar el pasaje. En consecuencia, debemos recoger la posibilidad de que, a pesar de usar un instrumento de escritura diferente, con una punta más gruesa, se trate de un producto del mismo copista (M^I), ya que, además, presenta un *ductus* similar: el astil de la *h* es idéntico y las diferencias en la ejecución de las *d* podrían deberse a una escritura a vuelapluma. De esta manera, si se tratara del mismo copista, probablemente este no entendiera el antígrafo y sería comprensible que volviera más tarde sobre el fragmento para finalizarlo.

Llegados a este momento, conviene retomar la información sobre el amanuense, ofrecida por *Manos teatrales*: bajo la identificación del copista (P1585) se vincula otro testimonio, una copia en limpio de *La hermosura aborrecida* [fig. 16], obra de Lope de Vega publicada en la *Parte VII*.

El manuscrito en cuestión, conservado igualmente en la BNE (MSS/15038), se fecha de igual modo hacia finales del siglo XVII, incluso a principios del XVIII, como bien explica su editor más reciente, Enrico di Pastena (2008, 846-7). Aunque no podemos saber cuál ha sido el recorrido textual de *El loco por fuerza*, debido a la ausencia de testimonios, sí obtenemos más información acerca de la transmisión textual de esta segunda comedia de Lope, ya que de *La hermosura aborrecida* sí se conservan varios testimonios de época (como la *Parte VII*). Es cierto que no debemos equiparar la actuación del copista en ambos casos, ya que la salud textual no depende únicamente de él (según podemos comprobar en este apartado), sino del antígrafo utilizado para la copia. No obstante, rescatamos ahora unos comentarios de Enrico di Pastena acerca del manuscrito de *La hermosura aborrecida*, un testimonio «de considerable valor textual», pues

corrige oportunamente en casi un centenar de ocasiones los impresos. La calidad y extensión de sus enmiendas, distribuidas a lo largo de las tres jornadas, excluyen que se trate de intervenciones *ope ingenii* y que M dependa de A [es decir, del impreso de la *Parte VII*]. (2008, 847)

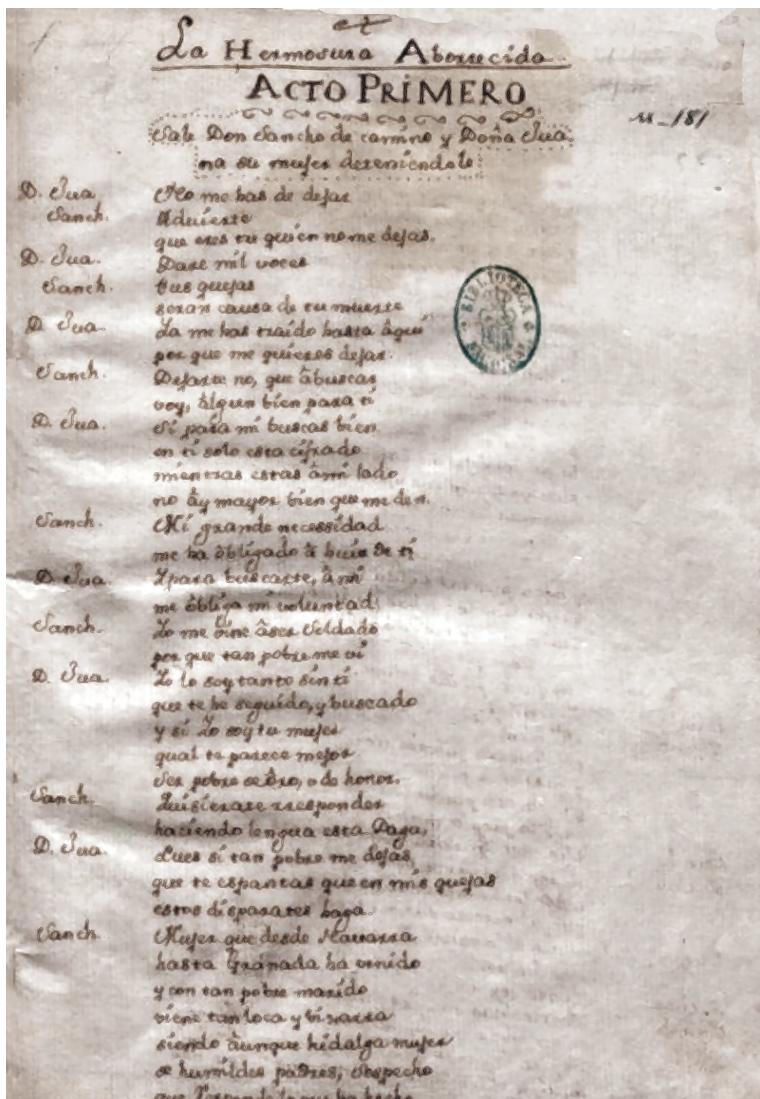


Figura 16 Lope de Vega, *La hermosura aborrecida*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1r.

En lo que concierne a las cuestiones textuales, puede afirmarse que el testimonio aporta un texto con escasos problemas en las dos primeras jornadas, mientras que el de la tercera está muy deturpado. En total hemos podido rastrear más de doscientas lecturas erróneas, que los editores modernos (fundamentalmente Cotarelo) han tratado de enmendar. Esta abultada cifra de errores se localiza, como digo, en su mayoría en la tercera jornada (cerca de ciento setenta). Entre los errores más destacados cabe mencionar numerosas atribuciones equivocadas, problemas métricos y semánticos de distinta índole (más adelante veremos algunos de ellos) y un total de seis lagunas métricas, es decir, versos cuya pérdida puede explicarse gracias al esquema métrico. Es el caso, por ejemplo, de la siguiente redondilla, en la que falta un verso para completarla:

No os quiero dar pena aquí,
sino serviros allá.
Por dicha, os obligará
[.....-í]
(vv. 239-42, f. 5v)¹²

Respecto a la tercera jornada, es importante destacar varias características que la distinguen de la primera y la segunda, siendo la más notable, como hemos dicho ya, la considerable cantidad de problemas textuales identificados en ella, que duplican el número de errores acumulados, en conjunto, entre las dos anteriores. Otro indicio del enorme deterioro de la última jornada lo encontramos hacia el final de la obra, pues nos topamos con una importante laguna argumental, confirmada por una ruptura del esquema rítmico propio del romance a partir del verso 3145 (f. 56r): en esta escena, el Justicia de Aragón llega al Moncayo para otorgar el perdón real a los bandoleros y propiciar de esta manera el final feliz; pero, seguidamente, se termina la comedia con la marcha de Fulgencia a Castilla sin que se ciernen las distintas tramas amorosas que conforman la historia principal. Por tanto, tal y como advierte Cotarelo (1916, 284), debemos suponer la ausencia de un fragmento textual, en el que previsiblemente tendrían lugar los acuerdos de

12 La numeración de los versos seguida en el artículo corresponde con la utilizada en la edición crítica de nuestro Trabajo Final de Máster. Sin embargo, para facilitar la consulta, añadimos la referencia de las hojas del manuscrito, disponible gracias a las valiosas digitalizaciones de la BNE.

bodas, tan representativos de las comedias urbanas.¹³ Acerca de esta laguna argumental, Atienza sugiere la posibilidad de que el texto haya sufrido una censura debido a la mención del famoso bandalero Lupercio de Latrás, personaje histórico, y su relación con las revueltas aragonesas de finales del siglo XVI (2009, 97). No obstante, debemos leer la hipótesis con cierta cautela, pues no tenemos las suficientes pruebas para poder demostrarlo.

La tercera jornada se diferencia también a la hora de señalar los versos partidos, puesto que, mientras que en la primera y segunda jornada cada intervención se coloca en renglones diferentes, en la tercera las distintas intervenciones se sitúan seguidas en el mismo verso. Este factor, aunque podría parecer un detalle sin mayor importancia, apunta en la misma línea que el deterioro textual de la tercera jornada: en la transmisión de *El loco por fuerza*, las dos primeras jornadas parecen haber atravesado unas circunstancias distintas respecto a la tercera, aunque no podamos ofrecer más precisiones al respecto.

Cabría aducir, por supuesto, el escaso cuidado que el copista destinó a la tercera jornada (quizá por cierto cansancio) o un intento de ahorrar espacio en las hojas, pero el comportamiento individual del amanuense no puede explicar por sí solo la particular y maltrecha fisonomía de la tercera jornada. Las posibilidades, claro está, son muchas, pero todo apunta a que no cabe pensar solo en avatares derivados del proceso de copia (o mejor, de los procesos), sino también en factores específicamente teatrales, tales como la manipulación del texto por parte de autores de comedias, actores, censores o, puestos a especular, quién sabe si incluso algún memorilla.¹⁴ En este sentido, además, hay que resaltar que el texto del manuscrito está puntuado (con una puntuación escasa e inestable, que refleja la irregularidad del sistema de puntuación de la época), lo que acaso podría sugerir la mediación, en algún momento de la transmisión textual, de un testimonio impreso, comoquiera que los autógrafos teatrales, en

13 Recordamos en este instante otra supuesta laguna argumental señalada por Cotarelo en el verso 2669 (f. 49r), pues el editor encuentra una transición brusca en el desarrollo de la trama: después de que salga un criado a escena para confirmar que Clarinda no se halla en casa de Leonardo, el Justicia recibe la carta en la que se comunica la muerte de Lupercio de Latrás. Aunque se trata de un giro repentino respecto a la escena anterior, no consideramos que se haya producido necesariamente una pérdida de un fragmento textual.

14 Sobre las copias de compañías y las intervenciones de los autores de comedias, actores y aun memorillas, remitimos, entre otros, a los trabajos de Ferrer Valls (2004), Zugasti (2011), García-Reidy (2015) y Fernández Rodríguez (2016). Respecto a la actividad de los censores en el teatro barroco, véase la completa monografía de Héctor Urzáiz (2023), donde se abordan las diversas caras de la censura, un trabajo que queda materializado en la base de datos CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales* (<https://clemit.uv.es/>). En cuanto al caso lopesco, remito al artículo de Presotto (2019), quien trata este fenómeno dentro de la producción dramática del Fénix.

la época, por lo general iban exentos de puntuación, y desde luego esa era la práctica habitual en Lope.¹⁵ En fin, con los datos de los que disponemos en la actualidad, podemos ofrecer pocas certezas, más allá de constatar –insistimos– que la tercera jornada acusa una transmisión textual más problemática.

Por lo demás, en el transcurso de la obra nos encontramos en abundantes ocasiones con un mal reparto de los versos, lo que provoca errores de métrica y rima.¹⁶ Se trata de un fenómeno muy común en la transmisión textual del teatro en la época, y que, como tal, irrumpió también en *El loco por fuerza*. Veamos, por ejemplo, la siguiente redondilla, cuya disposición versal transcribimos ahora tal y como figura en el manuscrito:

Ni saqué al campo ninguno
por negocios de mujer,
ni lo que yo pude hacer quise
que hiciese ninguno.
(vv. 1559-62, f. 29r)

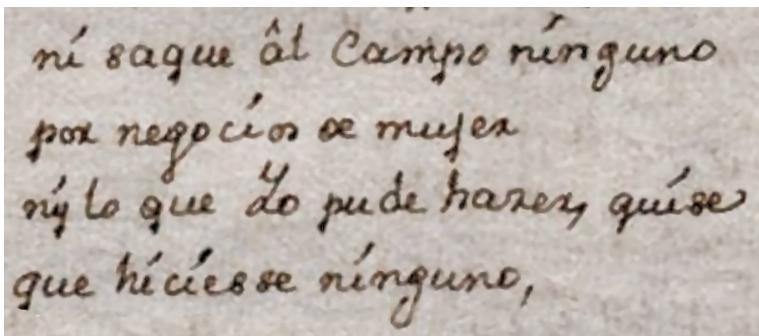


Figura 17 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 29r

Como se puede observar, en los versos 1561-62 el manuscrito lee «ni lo que yo pude hacer quise | que hiciese ninguno» [fig. 17], lo cual

15 Véase, al respecto, el estudio de Alberto Blecu (2009). Para profundizar en el uso que Lope hacía de la puntuación en sus autógrafos y en los distintos documentos de la tradición textual, léase el trabajo de Presotto (2020), donde se confirma la escasa atención del dramaturgo a los signos de puntuación.

16 A continuación recopilamos los casos hallados de versos mal repartidos, con la indicación del folio correspondiente: vv. 369-70 (f. 8r), 768-9 (f. 15r), 787-8 (f. 15v), 1193-4 (f. 23r), 1401-2 (f. 26v), 1433-4 (f. 27r), 1528-9 (f. 28v), 1561-2 (f. 29r), 2189-90 (f. 41r), 2247-8 (f. 42r), 2268-9 (f. 42v), 2454-5 (f. 45v), 2567-8 (f. 47r), 2650-1 (f. 48v), 2679-80 (f. 49r), 2736-7 (f. 50r), 2877-8 (f. 52v), 2902-5 (f. 52v), 2922-3 (f. 53r), 3102-3 (f. 55v) y 3104-5 (f. 55v).

rompe la estructura rítmica de la redondilla (*abba*) y el cómputo silábico de ambos versos. La solución se consigue al desplazar la palabra «quise» al inicio del verso siguiente: «ni lo que yo pude hacer | quise que hiciese ninguno».

4 Problemas textuales: errores y enmiendas

Cuando antes resaltamos el notable estado de deturpación del texto, acumulado sobre todo en la tercera jornada, señalamos la detección de más de 200 lecturas erróneas, de entre las cuales, Cotarelo restaura un número elevado de ellas: corrige la mayoría de las atribuciones equivocadas, reestructura los versos mal repartidos y rectifica varios errores en los nombres propios. Con su edición, por tanto, nos ofrece una lectura ágil del texto y facilita la comprensión de muchos pasajes confusos. Sin embargo, entre las atinadas enmiendas del editor, rastreamos en numerosas ocasiones intervenciones innecesarias, en las que incluso es preferible conservar la lectura del manuscrito. Igualmente, algunas actuaciones provocan nuevos problemas, aunque esto haya permitido desvelar diversos errores del manuscrito, para lo que logramos, en la mayoría de los casos, una solución más oportuna.

En líneas generales, hemos decidido intervenir en múltiples ocasiones, asumiendo riesgos en momentos puntuales, pero buscando siempre comprender el error y hallar la debida justificación para resolverlo. Así pues, el procedimiento seguido comienza con la localización del problema dentro del verso, así como con el reconocimiento del tipo de error (Blecua, 1983, 17-30). Una vez lo logramos, pasamos a estudiar el comportamiento de los editores modernos respecto al mismo y decidimos de forma argumentada si adoptamos sus propuestas o, por el contrario, las descartamos.¹⁷ Finalmente, en la medida de lo posible, buscamos la solución más verosímil y respetuosa con el testimonio del que partimos (*M*). Detallamos seguidamente un repertorio de enmiendas realizadas para la primera edición crítica de *El loco por fuerza*.

Para comenzar, resaltamos dos correcciones de hipometrías que, además, han permitido restaurar el patrón acentual propio de los endecasílabos. Los versos que transcribe el manuscrito son los siguientes: a) «Justas quejas derramaba al viento»

¹⁷ En el diálogo con las intervenciones de los editores modernos tendremos en cuenta, para esta ocasión, únicamente la actuación de Cotarelo, dado que tanto Hildner como Martínez Fernández toman su texto como base: el primero interviene de manera puntual y se distancia en muy pocos casos, mientras que la edición de ARTELOPE constituye una traslación de la edición de Cotarelo al formato digital. Sin embargo, en nuestra edición crítica dedicamos un apartado a cada trabajo, pues cada uno presenta sus propias peculiaridades y utilidades.

(v. 1283); b) «Rosela, mi amor, no satisfecho» (v. 2561, f. 47r). En la primera situación, la lectura de *M* ofrece un esquema rítmico dactílico, impropio en la lengua poética de Lope, porque el acento cae erróneamente en la séptima sílaba, ritmo desterrado del endecasílabo áureo desde mediados del siglo XVI. Además, según los usos ortológicos consagrados al verso castellano y en Lope (bien conocidos gracias al importante trabajo de Poesse en 1949),¹⁸ no puede forzarse un hiato ante una vocal átona inicial (es decir, antes de «al», que, en cuanto preposición, es átona a efectos prosódicos), del mismo modo que resulta impensable una pronunciación trisílaba de «viento», cuyo diptongo es etimológico. Por este motivo, nuestra enmienda («Injustas») permite el desplazamiento del acento junto con la corrección de la hipometría y la restauración del sentido del verso: como se percibe a lo largo del soneto, Feliciano, personaje que pronuncia estos versos, se arrepiente de su comportamiento y de sus quejas.

Lectura de *M*:

Justas quejas derramaba al viento
en ofensa de amor, Clarinda mía,
sin ver que padecer por vos corría
a cuenta de tan gran merecimiento.
(vv. 1283-6, f. 24v)

Lectura propuesta:

Injustas quejas derramaba al viento
en ofensa de amor, Clarinda mía,
sin ver que padecer por vos corría
a cuenta de tan gran merecimiento.
(vv. 1283-6, f. 24v)

En el segundo caso, la lección de *M* implica no solo una hipometría, sino también que el acento recaiga erróneamente en la quinta sílaba («amor»), problema que resolvemos añadiendo el demostrativo «este» a la lectura del manuscrito, lo que da como resultado la construcción «este mi amor», muy abundante en Lope, como apreciamos en los siguientes ejemplos: «Es demonio este mi amor» (*Los bandos de Sena*, eds. D. Fernández y C. Monzó, v. 719), «nacido hubiera este mi amor inmenso» (*El amigo por fuerza*, eds. G. Pontón y J. Enrique Laplana, v. 174). En consecuencia, el ritmo acentual se ofrece como un aliado al editor, una guía para detectar dónde se ha podido producir el error de transmisión textual y conducirlo hacia las posibles enmiendas.

18 Para comprender mejor el relevante papel de la ortología a la hora de realizar una edición crítica, sobre todo de una comedia de Lope, no podemos sino remitir al estudio de Fernández Rodríguez (2021): el autor presenta la versificación estrófica, la ortología y el cómputo silábico como herramientas imprescindibles para detectar problemas textuales y hallar posibles soluciones a los mismos. Su consulta ha sido de gran utilidad como paso previo para enfrentarnos a la encomiable tarea de editar los textos del dramaturgo.

Lectura de M:

Rosela, mi amor, no satisfecho
de probar nuevamente mi firmeza,
me lleva al as montañas con tu hermano,
huyendo de mi padre y de un tirano.
(vv. 2561-4, f. 47r)

Lectura propuesta:

Rosela, este mi amor, no satisfecho
de probar nuevamente mi firmeza,
me lleva al as montañas con tu hermano,
huyendo de mi padre y de un tirano.
(vv. 2561-4, f. 47r)

A pesar de la atenta labor de Cotarelo, hemos atisbado también ciertos lugares críticos, inadvertidos por el editor, que logramos solventar atendiendo de nuevo a los usos ortológicos de Lope, como se aprecia en el siguiente ejemplo: «Ya viuda que tenía» (v. 1643). El caso resulta llamativo debido a la inoportuna intervención de Cotarelo («Y la viuda») para resolver el problema de sentido de *M*, cayendo así en una mayor modificación del texto. No obstante, si consideramos la pronunciación trisílaba de «viuda», muy frecuente en Lope (Poesse, 1949, 45-6), resulta innecesaria la adición de la conjunción («Y») y logramos una solución interviniendo mínimamente («La viuda»).

Lectura de M:

Ya viuda que tenía
que comer y se casó
con el que se lo jugó,
por dicha, el segundo día.
(vv. 1643-6, f. 30v)

Lectura propuesta:

La viuda que tenía
que comer y se casó
con el que se lo jugó,
por dicha, el segundo día.
(vv. 1643-6, f. 30v)

Por otro lado, nos servimos de la ortología para detectar errores de cómputo silábico, por ejemplo, a la hora de resolver la siguiente hipermetría: «Fiada en creeros, hombre generoso» (v. 2554, f. 47r). La lección de *M* da como resultado un verso dodecasílabo dentro de una serie de octavas reales, pues en Lope «fiada» y «creeros» son siempre trisílabas (Poesse 1949, 26-31, 39-44). De hecho, la forma «creeros» resulta sospechosa, porque Clarinda, personaje que pronuncia estas palabras, tutea en todo momento a Leonardo, noble aragonés con quien dialoga en estos instantes. Por ambos motivos, consideramos adecuada la lectura que proponemos («Fiada en que eres hombre generoso»), ya que arregla el problema con un cambio mínimo. Además, en la obra de Lope hallamos en varias ocasiones la estructura «fiado en que»: «fiado en que tú lo trazas» (*El niño inocente de La Guardia*, ed. F. Baños, v. 802).

Lectura de M:

Fiada en creeros, hombre generoso,
iré contigo al más remoto suelo
que mira el sol en cuanto encubre el
cielo.

(vv. 2554-6, f. 47r)

Lectura propuesta:

Fiada en que eres hombre generoso,
iré contigo al más remoto suelo
que mira el sol en cuanto encubre el
cielo.

(vv. 2554-6, f. 47r)

Para finalizar el apartado de la ortología, veamos ahora la hipometría del verso 2984: «pero, pues te hallo así». Tal y como se ha transmitido en *M*, el verso es hipométrico, porque Lope no se permitía forzar un hiato ante vocal átona inicial y, además, tampoco aspiraba la hache (Poesse 1949; Fernández Rodríguez 2021). De este modo, optamos por leer «pues que» (y no «pues»), construcción causal frecuentísima en el Siglo de Oro y en Lope (aparece numerosas veces en nuestra comedia), la cual permite restaurar el cómputo silábico sin alterar un ápice el sentido:

Lectura de M:

Tras mi hermana vine aquí,
que trae engañada Albano;
pero, pues te hallo así,
el pedernal de la mano
puedes volver contra mí;

(vv. 2982-6, f. 54r)

Lectura propuesta:

Tras mi hermana vine aquí,
que trae engañada Albano;
pero, pues que te hallo así,
el pedernal de la mano
puedes volver contra mí;

(vv. 2982-6, f. 54r)

Adentrándonos ya en los problemas de rimas, destacamos algunas de las enmiendas que hemos realizado, gracias a una lectura detenida del texto. Así sucede en el verso 196, en el que *M* lee «que nos contamos por muertos», lo que descuadraba la rima de la redondilla con el verso 197 («soltamos»), que recobramos mediante una alteración del orden sintáctico («que por muertos nos contamos»):

Él las tiró de manera
que por muertos nos contamos.

ALGUACIL 2.^º Al dar el golpe soltamos
y él comenzó la carrera, (vv. 195-8, ff. 4v-5r)

Otra corrección que creemos acertada es la que adoptamos en el verso 2366, donde *M* lee erróneamente «y figuras me engañaron», lo que provocaba la ruptura de la rima con el verso siguiente («enamorado»), debido probablemente a un salto de igual a igual con el verso 2360 («figuras que me engañaron»), casi idéntico a la lección de *M* en el v. 2366. Nuestra lectura («figuras me han ganado») consigue solventar el error y adecuar el verso al sentido del pasaje, plagado de metáforas del juego de naipes, en el que Feliciano hace

alusión a la victoria de sus enemigos, quienes han logrado separarlo de su amada.

Lectura de M:

Dos caballos que me entraron
hasta a Zaragoza fueron;
quiso, y luego me vinieron
figuras que me engañaron. [...]
Caballos y caballeros
y figuras me engañaron,
que, como el enamorado,
andaban todos ligeros.
(vv. 2357-68, ff. 43v, 44r)

Lectura propuesta:

Dos caballos que me entraron
hasta a Zaragoza fueron;
quiso, y luego me vinieron
figuras que me engañaron. [...]
Caballos y caballeros
y figuras me han ganado,
que, como el enamorado,
andaban todos ligeros.
(vv. 2357-68, ff. 43v, 44r)

Igualmente, consideramos pertinente explicar otra enmienda más sencilla y adecuada que la propuesta por Cotarelo. La quintilla de los versos 46-50 se construye sobre un esquema rítmico erróneo (Quilis 1984, 103), pues presenta tres versos seguidos con la misma rima («repartáis», «lleváis» y «habláis»). La solución del editor consiste en cambiar de lugar la didascalia del «ALGUACIL 2.^º» (del verso 48 al 49) y variar la intervención de «Vos habláis» a «Si queréis»; mientras que nosotros llevamos a cabo la enmienda modificando únicamente el modo verbal, del indicativo («lleváis») al subjuntivo («llevéis»). El cambio que ofrecemos no solo restaura la rima, sino también la concordancia sintáctica y, por tanto, el sentido del verso. Para comprender mejor el error, ofrecemos a continuación una transcripción de la quintilla ya restaurada:

y entre los tres repartáis
esta bolsa, en que llevéis
cien escudos.

ALGUACIL 2.^º Vos habláis
 de suerte, que nos ponéis
 más sospecha que pensáis. (vv. 46-50, f. 2r)

En cuanto a los problemas semánticos, señalamos solo tres enmiendas, realizadas gracias a una minuciosa lectura del texto y, sobre todo, al manejo de la lógica del error producido durante el proceso de copia (Blecua, 1983). Así pues, en el verso 362 (f. 7v) hallamos una lección carente de sentido [fig. 18]:

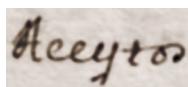


Figura 18 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 7v

Después de realizar varias búsquedas en distintos corpus, no hemos encontrado testimonios del uso de «aceitos» o de algún significado relacionado con este término. Sin embargo, sí existe la palabra «areitos»,¹⁹ que consiste en un canto y danza popular de los indios que poblaban las Antillas, mencionada en un par de ocasiones dentro del corpus lopesco: «daré principios al areito» (*Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, ed. J.E. Laplana Gil, v. 2662), «Es gente alegre y discreta, | que unos a otros se abrazan | y quieren salir a tierra | a hacer areitos y danzas» (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. L. Giuliani, vv. 1497-500). Proponemos, por tanto, la sustitución por «areitos», ya que mantiene el sentido de la escena, al mismo tiempo que conserva el patrón de rima del romance (en e-o). De esta manera, el error quedaría justificado por el probable desconocimiento de la voz «areitos» por parte de algún copista, junto con una posible confusión de las grafías c y r.

Lectura de M:

Muchos van por las orillas
en mil danzas, pareciendo
los mejicanos desnudos
cuando bailaban aceitos.
(vv. 359-62, f. 7v)

Lectura propuesta:

Muchos van por las orillas
en mil danzas, pareciendo
los mejicanos desnudos
cuando bailaban areitos.
(vv. 359-62, f. 7v)

Continuando con los problemas semánticos, el segundo ejemplo lo localizamos en el verso 599 (f. 12r), en el que M lee «mil veía», sin sentido aparente:

Por ver lo que le sucede,
desde lejos voy tras de él,
y ireme a Italia con él
luego, como libre quede.
¡Qué bien irá, mil veía,
adonde su dama fuere! (vv. 595-600, f. 12r)

¹⁹ Agradecemos al profesor Luigi Giuliani la sugerencia del término «areitos» para este contexto, comentada durante la jornada del taller, ya que se trata de una solución muy acertada.

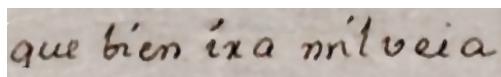


Figura 19 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 12r

Para arreglar el sentido del pasaje, sustituimos esta lectura por «mi Lucía»: se trata del nombre de la amada de Osuna, personaje que pronuncia estos versos, y que volverá a mencionarla en más ocasiones. Antes de esta escena, Osuna acaba de conocer a Feliciano, galán protagonista, en la iglesia donde busca refugio del Justicia, quien tras una serie de engaños conseguirá llevarle, finalmente, al hospital de locos. Entonces, cumpliendo con su papel de gracioso, Osuna se plantea seguir fielmente a Feliciano en sus planes de huida hacia Italia, acompañados de sus respectivas amadas. Más adelante, en el verso 1047, Osuna evoca de nuevo a Lucía, esta vez dentro de los muros del asilo, junto con Feliciano:

FELICIANO ¿Qué hará mi Clarinda amada?
OSUNA ¿Qué hará también mi Lucía? (vv. 1046-7, f. 20r)

En la segunda jornada, el gracioso destina un soneto a su estimada Locía (variante popular del nombre, habitual en la época), imitando otra vez a Feliciano, quien había dedicado previamente un soneto a Clarinda:

Si estás, Locía, a sombra de algún chopo
de verdes hojas y cortezas lisas,
jabonando en el Ebro tus camisas
o hilando para hacellas algún copo (vv. 1297-300, f. 25r)

Finalmente, Osuna trae al presente a su querida Lucía, esta vez como «mi lavandera» (v. 3085, f. 55v), mientras añora cómo era su vida en la iglesia. De esta forma, una vez familiarizados con el contexto de la trama y con las grafías del copista, podemos entender que el error se ha debido a una posible confusión de las grafías *c* y *e* [fig. 19], que se originaría en el antígrafo; el error, en fin, es comprensible, pues se trata de la primera vez que se menciona el nombre de Lucía.

El tercer ejemplo de una lectura carente de sentido lo hallamos en el verso 2345, durante la escena de locura fingida que protagoniza Feliciano: «Por que lo viese, él, cuneno». Tras realizar las respectivas búsquedas, no hemos encontrado un significado para el término «cuneno», aunque tampoco resulta coherente la solución que ofrece Cotarelo («Crineno»). Así pues, creemos conveniente la sustitución por «veneno», ya que comparte grafías con «cuneno», lectura propuesta por M [figs 20-21] y se adecua al sentimiento de traición

que expresa Feliciano en este pasaje, sin provocar alteraciones en el cómputo silábico del verso. De igual modo, optamos por reemplazar «lo viese» por «bebiese», que se asemeja formalmente a la lección del manuscrito, para completar así el sentido del verso haciendo referencia a la acción de «tomar el veneno»,²⁰ como sucede en el conocido poema del dramaturgo («Desmayarse, atreverse, estar furioso»): «beber veneno por licor süave» (*Rimas*, eds. A. Sánchez Jiménez, F. Rodríguez-Gallego 2022b, 145).

Lectura de M:

Por que bebiese el cuneno,
un siete copas me dio,
y un seis envidé, y metió
un tanto de engaños lleno.
(vv. 2345-9, f. 43v)

Lectura propuesta:

Por que bebiese el veneno,
un siete copas me dio,
y un seis envidé, y metió
un tanto de engaños lleno.
(vv. 2345-9, f. 43v)

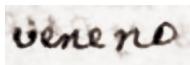


Figura 20 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 48v

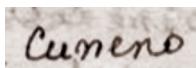


Figura 21 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 43v

Por otra parte, debemos remarcar el gran apoyo que han supuesto las bibliotecas digitales, que nos ofrecen las herramientas de búsqueda en los textos, pues gracias a ellas –y, naturalmente, gracias también a la consulta directa de las ediciones críticas más autorizadas, como las del grupo PROLOPE– podemos recoger pasajes paralelos que atestiguan el uso de ciertas estructuras semánticas y sintácticas en el corpus de Lope (ARTELOPE), sobre todo, pero que también están presentes en los dramaturgos contemporáneos (TESO). Así, nos hemos servido de ellas no solo para traer testimonios de la lengua de la época, sino sobre todo como argumento de peso para enmendar errores del texto atendiendo al uso de imágenes, motivos, giros y sintagmas propios del Siglo de Oro y de la escritura dramática de Lope. Para ejemplificar esta situación, veamos los errores del siguiente pasaje extraído de una octava real.

20 De nuevo debemos agradecer esta enmienda al profesor Giuliani, quien muy amablemente me propuso esta solución.

En primer lugar, observamos una hipometría en el verso 2836, para el cual descartamos la lectura de Cotarelo («Pasó el tiempo de grecias y romanas»), aceptada por los editores modernos, pues, aunque formalmente se asemeja «grecias» a «gracias», esta carece de sentido y no es frecuente en el corpus lopesco. Por tanto, escogemos la lección «griegas y romanas», porque la referencia al valor de las mujeres de la antigüedad clásica mediante esta expresión es recurrente en las comedias del dramaturgo: «escureciste el nombre | de las griegas y romanas» (*El hidalgo Bencerraje*, ed. I. Resta, vv. 3019-20), «CARLOS ¡Notable valor! FINEO Excede | al de griegas y romanas» (*El valor de las mujeres*, ed. J. Vélez Sainz, vv. 3046-7). De hecho, algunas de estas famosas mujeres aparecen mencionadas en el pasaje anterior: «Cleopatra halló un áspid fiero; | Porcia, brasas; Julia, espanto» (vv. 2828-9).

En segundo lugar, para completar la enmienda, presentamos esta solución ante la lectura de M («coroneles castellanos»), aceptada por los editores, para restaurar el problema de rima con «romanas» (v. 2836) y «vanas» (v. 2840). Asimismo, la señalamos como vocativo, en lugar de como adjetivo, ya que Marín Felis compara la situación de las mujeres griegas y romanas con la de las castellanas, mientras se dirige a la toledana Fulgencia. De esta forma, solventamos la rima sin provocar incoherencias en el sentido de los versos.

Lectura de M:

Pasó el tiempo de gracias romanas;
es otra edad aquesta diferente,
que ya no hay coroneles castellanos
con laurel en las armas y en la frente.
(vv. 2836-9, f. 51v)

Lectura propuesta:

Pasó el tiempo de griegas y romanas;
es otra edad aquesta diferente,
que ya no hay coroneles, castellanas,
con laurel en las armas y en la frente.
(vv. 2836-9, f. 51v)

Dentro del cuerpo de acotaciones, destacamos una acotación inédita que introducimos al inicio de la tercera jornada, «Huya» (v. 2179Acot), acotación que en el manuscrito aparecía intercalada en el texto del verso anterior («¡Guarda el loco! Huya ¡Guarda el loco!»), ocasionando una hipometría [fig. 22]. Al contrario de la decisión de eliminarla, tomada por los editores modernos, consideramos pertinente incorporarla al cuerpo de acotaciones.

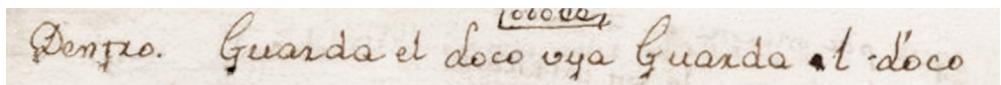


Figura 22 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 41r

Como colofón al inventario de enmiendas, recogemos algunos casos para los que no hemos logrado una solución acertada, como sucede con el verso 13:

¿Fue causa volver por mí?
¿O eslo el ser forastero
en esta ciudad? No creí
el que un noble caballero
tratare a un hidalgo así. (vv. 11-15, f. 1v)

Se trata de un verso hipermétrico (presenta nueve sílabas y forma parte de una quintilla) y las posibles licencias métricas para pronunciar «creí» con sinérésis son impropias de Lope (Poesse 1949, 32).²¹ Por último, en otras dos ocasiones preferimos mantener la lectura de *M*, dado que son varias las posibles soluciones que podrían arreglar el problema:

a)
Mi zurrón, vos, mentecato,
porque venir este día
por cosa que ha sido mía
y que hacéis que la trado. (vv. 2285-8, f. 42v)

b)
Y a ti, Clarinda, te conceda cuanto
pides, tu deseo y tu ventura. (vv. 2567-8, f. 47r)

Por un lado, el v. 2288 está claramente deturpado («y que hacéis que la trado»), pues es hipométrico y presenta una rima errónea, así como una falta de sentido: podríamos pensar que la palabra en posición de rima fuera «trato» o «maltrato», pero no se impone ninguna enmienda clara. Por otro, el v. 2568 («pides, tu deseo y tu ventura») es sin duda hipométrico; por tanto, podríamos atrevernos a añadir la conjunción «y» («pides, y tu deseo y tu ventura»), que recobra el

21 Durante la sesión presencial del Taller origen de este volumen se barajó la posibilidad de enmendar por «la ciudad», que podría ser una buena solución para restaurar el cómputo silábico.

cómputo silábico y el esquema acentual, pero se podrían aventurar otras muchas lecturas («con tu deseo» etc.).

5 **Conclusión**

En resumen, por lo que respecta a la salud textual del manuscrito, debemos resaltar la enorme diferencia entre las dos primeras jornadas (sin pasajes de difícil comprensión y con pocos errores) y la tercera, en la que se acumulan un número elevado de problemas textuales y de errores, más o menos evidentes, que en el caso de la última jornada dan cuenta de una accidentada transmisión textual, probablemente conformada por factores distintos respecto a la primera y la segunda, como podría ser una mayor manipulación del texto a manos de los agentes del teatro comercial (autores y actores, etc.). Por otro lado, después del análisis detenido del manuscrito, podemos concluir que estamos ante un copista cuidadoso con la presentación del texto, pues hace gala de una caligrafía muy pulcra y legible, y evita en todo momento la tachadura a la hora de realizar las correcciones. A pesar de ello, la deturpación textual de la tercera jornada, difícilmente achacable al amanuense, le ha impedido presentar un texto equiparable al de los dos actos previos.

Mediante el examen de los problemas textuales que anidan en los versos, hemos podido conocer la variedad de herramientas que nos han acompañado en el proceso de detección y solución de los errores: desde recursos en línea (como las búsquedas de casos paralelos en las bibliotecas digitales), hasta el manejo de medios más tradicionales (es el caso de la ortología, imprescindible en el caso del Lope, dado el completo estudio del que disponemos). En todo caso, recalcamos que los resultados obtenidos se han logrado gracias también al diálogo con el trabajo previo de los editores modernos. Todo ello nos ha permitido rescatar *El loco por fuerza* de entre las oscuras estanterías, soplar la pátina de polvo acumulada en las hojas y abrir las puertas del manicomio que en ellas se encuentra.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2013). «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, 141-58.
- ARTELOPE = Oleza Simó, J. (dir.). ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. <https://artelope.uv.es/#inicio>.
- Aslot, K. (2020). «Saragosse, ville de l'enfermement dans *El loco por fuerza*». *E-Spania*. <http://journals.openedition.org/e-spania/35917>.
- Atienza, B. (2000). *¡Canta el loco! Locura, melancolía y teatro en la España de Lope de Vega* [Tesis doctoral]. Princeton: Princeton University. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/cata-el-loco-locura-melancolia-y-teatro-en-la/docview/304638365/se-2?accountid=14777>.
- Atienza, B. (2009). *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam; Nueva York: Rodopi.
- Bigeard, M. (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Blecua, A. (2009). «Sobre la (no) puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro». Álvarez Barrientos, J.; Cornago Bernal, Ó.; Madroñal Durán, A.; Menéndez-Onrubia, C. (coords), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 79-101.
- Boadas, S.; Fernández, L. (2020). «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta». *Studia aurea: Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, 163-212. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.406>.
- CATCOM = Ferrer Valls, T. (dir.) (2012-25). CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. <http://catcom.uv.es>.
- ETSO = Cuéllar, Á.; Vega García-Luengos, G. (dirs) (2017-23). ETSO: *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. <http://etso.es/>.
- Fajardo, J.I. (1716). *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012920&page=1>.
- Fernández Rodríguez, D. (2014). «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*». *Studia Aurea*, 8(2), 277-314. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.113>.
- Fernández Rodríguez, D. (2016). «Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 4(2), 197-217. <https://doi.org/10.13035/H.2016.04.02.15>.
- Fernández Rodríguez, D. (2021). «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (coords), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 15-40. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/55718>.
- Ferrer Blé, L. (2024). «Análisis del género teatral en el caso de *El loco por fuerza*, una comedia atribuida a Lope de Vega». Mata Induráin, C.; Núñez Sepúlveda, A. (eds), «Nulla dies». *Actas del XIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2023)* (Pamplona, 13-15 diciembre 2023). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 235-48. <https://hdl.handle.net/10171/110607>.

- Ferrer Valls, T. (2004). «Las intervenciones de autor en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*». Civil, P. (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, vol. 1. Madrid: Castalia, 463-73.
- García de la Huerta, V. (1785): *Theatro Hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*. Madrid: Imprenta Real.
- García-Reidy, A. (2015). «¿Competencia o colaboración? Memoríones, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto (primera parte)*». Vega, G.; Urzáiz, H.; Conde, P. (eds), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid; Olmedo: Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo, 381-9.
- Giuliani, L. (2004). «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*». Tubau, X. (coord.), *Lope en 1604*. Lérida: Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 123-36.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos. <https://manos.net>.
- La Barrera, Cayetano Alberto de (1860): *Catálogo bibliográfico y bibliográfico del teatro antiguo español*. Madrid: Rivadeneyra.
- Masai, F. (1950). «Principes et conventions de l'édition diplomatique». *Scriptorium*, 4, 177-93. <https://doi.org/10.3406/scrip.1950.2294>
- Medel del Castillo, F. (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito, por varios autores antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora.
- Mesonero Romanos, R. (1859). *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740). Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, tomo 2. Madrid: BAE, 49, 23-51.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de M.R. Cartes. Madrid: Gredos.
- Oleza, J. (1997). «Del primer Lope al Arte Nuevo». McGrady, D. (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Barcelona: Crítica, 9-55.
- Paz y Melia, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass S.A. Tipográfica.
- Pérez y Pérez, M.C. (1973). *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. New York: Haskell House Publishers.
- Presotto, M. (2019). «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9-25. <https://doi.org/10.5209/TRET.63214>.
- Presotto, M. (2020). «La puntuación de Lope en sus textos teatrales». Giuliani, L.; Pineda, V. (coords), *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVIII)*. Pisa: Pisa University Press, 43-67.
- PROLOPE (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega: las 'Partes' de comedias*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Quilis, A. (1988). *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Barcelona: Ariel.
- Sáez, A.J. (2013). «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)». *EHumanista*, 24, 271-92. https://iris.unive.it/bitstream/10278/3706856/1/SAEZ.Locos.Lope_eHum.pdf.
- Salvá y Mallén, P. (1872). *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.

- TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* (1998). Madrid: Chadwyck-Healey.
- Thacker, J. (2004). «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope». Domínguez Matito, F.; Lobato, M.L. (eds), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 1717-29. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_068.pdf.
- Tropé, H. (2009). «*El loco por fuerza*, trasunto de los sucesos de Aragón (1591). Algunas hipótesis de lectura». *Cuiculco*, 16(45), 113-35. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000100006&lng=es&nrm=iso.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Urzáiz Tortajada, H. (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Vega Carpio, L. de (1916). «*El loco por fuerza*». Ed. de E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas*, tomo 2. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2002a). «*El amigo por fuerza*». Ed. de G. Pontón y J.E. Laplana. Giuliani, L.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 923-1080.
- Vega Carpio, L. de (2002b). «*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*». Ed. de L. Giuliani. Giuliani, L.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 1. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 177-291.
- Vega Carpio, L. de (2003). *El loco por fuerza*. Ed. de D. Hildner. Madison: University of Wisconsin. https://epc.lac-bac.gc.ca/100/201/300/teatro_palabras/n01-07/teatro/banco/css/LocoCss.xml?nodisclaimer=1.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*La hermosura aborrecida*». Ed. de E. Di Pastena. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 837-969.
- Vega Carpio, L. de (2009). «*El niño inocente de la Guardia*». Ed. de F. Baños Vallejo. Ramos, R. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1503-1627.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El hidalgo Bencerraje*». Ed. de I. Resta, I. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 785-952.
- Vega Carpio, L. de (2019). «*El valor de las mujeres*». Ed. de J. Vélez Sainz. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 973-1053.
- Vega Carpio, L. de (2021). «*Arauco domado*». Ed. de J.E. Laplana. Fernández Rodríguez, D.; Gómez Sánchez-Ferrer, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 611-839.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*Los bandos de Sena*». Ed. de D. Fernández Rodríguez y Monzó Ribes. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedia de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1019-203.
- Vega Carpio, L. de (2022b). *Rimas*. Ed. de A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego. Madrid: Real Academia Española-Espasa.
- Vega Carpio, L. de: *El loco por fuerza*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 15029. <https://tinyurl.com/28435xmn>.
- Vega Carpio, L. de. «*El loco por fuerza*». Ed. de Á. Martínez Fernández. Oleza, J. (dir.) *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, Artelope*. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0717_ElLocoPorFuerza.php.

-
- Vega García-Luengos, G. (2021). «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)». *Tália. Revista de estudios teatrales*, 3, 91-108. <https://doi.org/10.5209/tret.74625>.
- Vega García-Luengos, G. (2022). «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29, 469-544. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.477>.
- Vigier, F. (1982). «Folie et exclusión dans les comedias de Lope de Vega». Redondo, A. (coord.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe -XVIIe siècles). Idéologie et discours*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 240-55.
- Wilder, T. (1952). «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega». *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster-Köln: Böhlau Verlag, 194-200.
- Zugasti, M. (2011). «Autoridad textual y piratería, con sombras de memorón al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto». *Boletín de la Real Academia Española*, 303, 169-91.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Editar el teatro de Gil Vicente

Entre problemas lingüísticos, métricos y de segmentación

Fernando Rodríguez-Gallego
Universitat de les Illes Balears, Espanya

Abstract Gil Vicente's theatrical works, largely preserved in a volume published several years after his death, have traditionally been edited with great conservatism despite the numerous textual challenges they present. Although fully recovering the poet's original readings is nearly impossible, this article, using *Comedia del viudo* as a case study, proposes a thorough revision of Vicente's texts to distinguish transmission errors from inherent vacillations and irregularities, allowing for their correction or, at the very least, critical commentary.

Keywords Gil Vicente's theatre. Iberian theatre of the sixteenth century. Textual editing and criticism. Poetic meter in drama. Dramatic structure and play segmentation.

Índice 1 Introducción. – 2 El teatro castellano de Gil Vicente. – 3 El problema de los lusismos. – 4 El problema de la irregularidad métrica de Gil Vicente. – 4.1 Una posible segmentación de la *Comedia del viudo*. – 4.2 El problema de la irregularidad de medida y rima. – 5 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2024-09-11 | Published 2025-12-15
© 2025 Rodriguez-Gallego | CC-BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/005

107

1 Introducción

El teatro del siglo XVI es un pequeño paraíso, interesantísimo, de obras transmitidas por testimonio único.¹ De Lucas Fernández, Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, incluso Cervantes, entre otros, nos han llegado sus piezas teatrales, exclusivamente, a través de testimonio único, y en otros autores, como Juan del Encina o Torres Naharro, son muy pocas las obras que se escapan también de la tradición del testimonio único. En realidad, lo excepcional en el teatro de ese momento es salirse de ese esquema, como sucede con las dos tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, no publicadas hasta el siglo XVIII, pero de las que se conserva una rica tradición manuscrita (Giuliani 2009).

En este panorama, el teatro de Gil Vicente se acoge al patrón del testimonio único, pero, a la vez, resulta excepcional, por diferentes razones. Prácticamente toda la obra de Gil Vicente se publica en Lisboa en 1562 en la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, en cinco libros. Este volumen resulta esencial para el estudio del poeta, y no solo por aspectos estrictamente literarios. Como ha señalado Manuel Calderón, en su importante edición del teatro castellano del autor portugués, «para nosotros Gil Vicente es tan solo el conjunto de textos que conforman la *Copilaçam*. No sabemos con certeza nada acerca del Gil Vicente histórico; ni siquiera ha podido concretarse la cronología (ca. 1460-1536) propuesta por A. Braamcamp Freire» (1996, 25). Dicho de otra manera, prácticamente toda la reconstrucción biográfica que se ha hecho de la figura de Gil Vicente se debe a informaciones contenidas en la *Copilaçam*; fuera de ella, hay diferentes datos, distintas noticias, inseguras y que se han discutido. La importancia de este libro es, por tanto, fundamental.

Como sucede con los otros autores mencionados al principio, la *Copilaçam* es el testimonio único de la práctica totalidad de la obra conservada de Gil Vicente. Pero, respecto de ellos, presenta diferencias de importancia. La primera, y más notable, es que se trata de una edición póstuma, y muy póstuma. En los casos de Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, De la Cueva, Virués o Cervantes, fueron los propios autores quienes publicaron sus obras; la *Copilaçam*, sin embargo, fue publicada por el hijo del poeta, y

1 Este artículo no habría sido posible sin la inestimable ayuda de Elena Muñoz, Antía Tacón y Ane Zapatero, que me facilitaron artículos y trabajos a los que no tenía fácil acceso: quede constancia de mi agradecimiento, extensivo a los dos revisores anónimos del artículo, cuyas valiosas sugerencias han permitido pulir algunos de sus defectos y paliar algunas lagunas bibliográficas.

casi treinta años después de la muerte de este, si aceptamos que se produjo en torno a 1535.²

Así pues, nos encontramos con un primer problema: en qué medida intervino el hijo de Gil Vicente en la preparación de los textos. En un prólogo que dirigió al rey don Sebastián, Luís Vicente, hijo del poeta, dice que, dado el gusto del joven monarca por las obras de su padre,

tomei a minhas costas o trabalho de as apurar e fazer impremir [...]. E porque sua tençao [de Gil Vicente] era que se imprimissem suas obras, escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o não consumira. A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia. (Buescu 1983, 1: 12)

Que Gil Vicente, antes de morir, sí debía de estar trabajando en la edición de sus obras parece mostrarlo un prólogo que escribió al rey Juan III de Portugal, muerto en 1557, y que su hijo Luis reproduce a continuación (Buescu 1983, 1: 13-14).

En todo caso, el hijo no indica qué obras había reunido ya su padre, ni cuáles añadió él, ni cómo preparó los textos, más allá de la vaga referencia a *apurarlas*. A este respecto, Manuel Calderón, en su edición citada, se muestra tajante, y considera que el hijo del poeta «fue el responsable de la edición y de la clasificación de las obras, así como de las rúbricas, de las acotaciones y, en parte, de la presentación de los textos» (1996, 27). Nada menos. La *Copilaçam* está dividida en cinco libros: obras de devoción, comedias, tragicomedias, farsas y «obras meúdas» (poesías y obras breves variadas); se ha discutido la pertinencia de las distinciones que se hacen en la *Copilaçam*, atribuidas al hijo del poeta y que en gran medida han marcado la recepción de las obras de Vicente.

La propia *Copilaçam*, en su colofón, nos advierte de que contiene errores:

Achar-se-ão neste livro alguns erros, assi de faltas de letras, como também algúas mudadas; porém, são tão conhecidos os erros, que facilmente poderá o discreto leitor supri-los. E portanto se não faz aqui errata deles, porque parece que ir buscar o erro ao fim do livro é cousa mui prolixa. (Buescu 1983, 2: 669)

2 A este respecto, el caso de Gil Vicente es parangonable al de Diego Sánchez de Badajoz (1479-1549), cuyas obras fueron publicadas, cinco años después de la muerte del autor, por su sobrino en la *Recopilación en metro* (1554), o al de Lope de Rueda, muerto sobre 1565-66, y cuyo teatro editó, también de manera póstuma, Joan Timoneda en 1567 y 1570.

«¡Lástima que no imprimieran la lista!», lamentó Dámaso Alonso (1942, 144), pues nos habría dado ya una suerte de patrón del tipo de errores que eran reconocidos como tales por los impresores, lo que nos podría haber ahorrado no poco trabajo. Debe tenerse en cuenta también que entre los ejemplares conservados de la *Copilaçam* se han detectado distintos estados (Reckert 1977, 201-15), con erratas corregidas que llegan incluso a afectar a la métrica, como trataré más adelante, lo que nos puede poner sobre aviso respecto de la naturaleza de los errores que existen en el volumen.

La circulación de obras impresas de Gil Vicente antes de la *Copilaçam* debió de ser importante, según se deduce de testimonios indirectos, como catálogos de bibliotecas o listas de libros prohibidos (Camões 2018b, 127-9). Sin embargo, en su mayoría son ediciones en pliegos sueltos de las que no se ha conservado ni un solo ejemplar. Por ello es de interés excepcional el caso del primer *Auto das barcas*, pues se trata de la única obra impresa en vida del autor que ha llegado hasta nosotros (en un único ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de España, descubierto por Ramón Menéndez Pidal en 1909; véase Révah 1951, 22) y que después fue incluida en la *Copilaçam*, lo que permite comprobar en qué medida el texto ha variado. Solo en 1946 aparecieron dos ediciones modernas de la obra que comparaban ambos textos, aunque resulta fundamental a este respecto la edición crítica publicada en 1951 por Révah, que analiza en detalle las diferencias entre ambas y que concluye que, en su mayoría, se deben a la intervención, poco afortunada, del hijo del poeta, Luís Vicente, en el texto de la *Copilaçam*, ya desde la didascalia inicial que presenta el argumento y las circunstancias de creación y representación de la obra, así como en acotaciones, aspectos métricos y estilísticos de todo tipo.

Révah parece dar por hecho que Luís Vicente parte del texto del pliego suelto, o de uno muy similar, que se manipula de manera notable, aunque quizás podría haber prestado más atención precisamente a cómo se relacionan ambos textos: si existen errores comunes o elementos que evidencien que el texto de la *Copilaçam* desciende del del pliego suelto, o más bien de un antecedente común (el texto del pliego suelto también contiene errores, empezando por distintos castellanismos, debidos seguramente al impresor). En todo caso, teniendo en cuenta las diferencias que se observan entre los dos testimonios de este auto, debe partirse de la base, o al menos de la precaución, de considerar que también las otras obras de la *Copilaçam* pueden haber visto alterado su texto, y en no poco grado, desde que fueron escritos. Por ello, para Révah, en las obras de las que solo se disponga de la *Copilaçam*, que son la mayoría,

nous devons examiner ce texte avec l'esprit critique le plus désafiant [...], nous ne devrons pas hésiter à considérer comme

inauthentiques les passages qui nous paraîtront faire violence au véritable esprit du poète. (1951, 124)

En la práctica, sin embargo, se ha tendido a editar las obras de Gil Vicente reproduciendo con un máximo de fidelidad el texto de la *Copilaçam*, atribuyendo de manera implícita al poeta muchas irregularidades y errores que seguramente no salieron de su pluma.

2 El teatro castellano de Gil Vicente

En lo que respecta al teatro castellano del poeta, llama la atención que, aunque el texto dramático esté escrito en castellano, las acotaciones y los argumentos que abren las obras, con la indicación de las circunstancias en que fueron representadas, aparecen en portugués. Así, el conocido como *Auto de la visitación*, primera pieza de la *Copilaçam*, considerado el texto inaugural del teatro portugués (aunque esté escrito en castellano), comienza así (Vicente 1996, 3):

Por quanto a obra de devação seguinte procedeu de ūa visitação que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome, se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manoel e a rainha, dona Breitz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha, na segunda noite do nascimento do dito senhor. E estando esta companhia assi junta, entrou um vaqueiro dizendo:

¡Pardiez! Siete arrepelones
me pegaron a la entrada.

Existe bastante consenso en considerar que los paratextos son obra de Luís Vicente. José Camões, aunque no descarta que algunas puedan ser del propio poeta, explica que, como se ve en la que acabamos de citar, «casi todas las acotaciones son claramente memoria de espectáculo, están redactadas en un tiempo posterior» (2018a, 280), en pretérito; algunas incluso funcionan como explicaciones, de manera que

los materiales didascálicos han llegado hasta nosotros por vía indirecta, aunque sin duda por espectadores privilegiados que fijaron las acciones teatrales cerca de treinta años después de haber sido realizadas. (Camões 2018a, 282)

¿Luís Vicente, o quien fuese, sustituía indicaciones originales del propio poeta para ajustarlas al momento en que se publicaron las obras? En el mencionado caso del primer *Auto das Barcas*, las acotaciones del pliego suelto son manifiestamente superiores a las de la *Copilaçam*, en la que se pierden detalles de importancia, además de modificarse de manera que parece apócrifa el título y el argumento iniciales del auto, como ha estudiado Révah (1951, 76-83). También es de interés la transmisión del *Don Duardos*, única obra castellana de Gil Vicente que cuenta con un texto alternativo, en este caso posterior: la segunda edición de la *Copilaçam*, de 1586, que deriva directamente de la primera, sobre la que introduce diferentes cambios y supresiones debidos a censura, entre los que sobresalen los que afectan al *Don Duardos*, para el que se optó por reproducir un texto distinto de la obra, manifiestamente inferior al de 1562 (véase la comparación de los textos que hace Reckert 1977, 257-461). Sin embargo, destaca en él que las acotaciones también están en castellano, lo que tal vez sea indicio de que así las había escrito Gil Vicente.

A la dificultad de discernir en qué medida haya intervenido Luís Vicente en la preparación de las obras de su padre se suma un segundo problema, que es el lingüístico, acentuado por la distancia temporal respecto del momento de escritura de las obras, pues se imprimen en la *Copilacam* entre treinta y sesenta años después de haber sido escritas.³ Es decir, tenemos, en primer lugar, a un poeta, Gil Vicente, portugués, que no sabemos si estuvo en Castilla alguna vez, que escribe, además de en portugués, algunas obras en castellano en Lisboa para la corte portuguesa, y cuyas obras las publica, varias décadas después, su hijo, también portugués, cuya destreza en castellano desconocemos por completo (recuérdese que todos los paratextos de la *Copilaçam* están en portugués, también

³ Esta distancia temporal de la *Copilaçam* respecto del presumible momento de escritura fue importante motivo de reflexión para Teyssier, quien, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, comparó los pocos textos de Gil Vicente de los que se conserva alguna edición antigua distinta de la *Copilaçam*, aunque sea también póstuma (todas ellas de obras en portugués), y concluyó que «a *Copilaçam* 'remoçou' efectivamente um grande número de formas vicentinas; mas esse rejuvenescimento foi menos grave do que se poderia recear, visto que se quedou a um nível muito inferior ao que se verifica em várias folhas volantes impressas numa época próxima da data da *Copilaçam*» (2005, 23), de manera que cada obra puede presentar problemas singulares dependiendo de su tradición textual.

los de los textos en castellano), y las obras se imprimen, además, en Lisboa.⁴

3 El problema de los lusismos

Esto nos conduce a un problema de capital importancia, que tiene repercusiones en aspectos métricos y de rima: el de los lusismos. Juan de Matos Fragoso, otro autor portugués que escribía en castellano, ya en el siglo XVII, publica su *Primera parte de comedias* en Madrid en 1658. Teniendo en cuenta que Matos escribía en Castilla, para un público castellano, que los copistas que trasladaron sus obras eran seguramente castellanos y que los cajistas que compusieron el volumen en que se publicaron también eran probablemente castellanos, podemos deducir que, si encontramos un lusismo en su obra, este será, con casi total seguridad, achacable al propio autor, a Matos.

Con Gil Vicente, sin embargo, la situación es radicalmente opuesta: si encontramos un lusismo en su obra, los candidatos para haberlo incluido en ella son múltiples, desde el propio autor, hasta el cajista, pasando por su hijo y otros intermediarios desconocidos, y este aspecto ya tiene una relevancia ecdótica. En principio, si el lusismo es del autor, debe mantenerse; si se ha incluido durante el proceso de copia, debe ser corregido, sobre todo si afecta a la medida o a la rima.

Dámaso Alonso, en su notabilísima edición de la *Tragicomedia de don Duardo*, de 1942, indicaba en su nota editorial que «el punto más difícil» de la edición es «el de los lusismos», y añadía:

Conservarlos todos tal como están en la edición de 1562 supone perpetuar muchos debidos a la tradición del texto, a copistas (?), impresores y correctores, etc. Corregirlos todos, sustituyéndolos por las formas castellanas, equivale a suprimir muchos que indudablemente proceden del poeta, que han nacido, por tanto, unidos a la entraña más íntima de su producción. Discriminar estas dos clases es a veces posible, con una relativa seguridad humana [...]; pero en otros muchos casos, en la mayor parte, no es hacedero. No hay más, pues, sino [...] proceder por aproximación. Este ha sido mi criterio. Resueltos los casos claros, los lusismos

4 No es algo que afecte en exclusiva a Gil Vicente, por supuesto. Aunque quizás no sean casos tan problemáticos, compárense, por ejemplo, los del anónimo *Auto do duque da Florença*, más cercano a Vicente, o la *Comédia da pastora Alfea*, de Simão Machado, nacido un siglo después, estudiados y editados ejemplarmente por José Javier Rodríguez (2003 y 2005). Fuera del ámbito portugués, encontramos un problema en cierta medida similar en la presencia de valencianismos en las obras de Lope de Rueda, sevillano, que posiblemente sean atribuibles a su editor, Timoneda, según ha estudiado González Ollé (1982).

dudosos los suprimo cuando la edición de 1562 ofrece por otros folios el mismo vocablo en su forma castellana. (1942, 114)⁵

Alonso ejemplifica con los casos de *t tormento-tormiento* y la conjunción condicional *si*. Al primero dedica una extensísima nota, al v. 1240 (1942, 252-5), en la que justifica que la vacilación debe de ser achacable al propio Vicente, pues se encuentra en otros textos en castellano escritos en portugués, aunque sí rechaza lecturas como *tromento*, «probablemente debidas solo a un azar tipográfico o de la copia» (1942, 254).⁶ Por su parte, dada la abundante frecuencia de la conjunción condicional *si* en el texto vicentino, entiende que los casos en que se sustituye por *se*, la forma portuguesa, no son atribuibles al autor, y los corrige (1942, 208-9).

En las numerosas notas de Alonso se encuentra el examen detallado de diferentes lecturas y, aunque algunas decisiones puedan resultar discutibles, al menos se propone un criterio y se busca limpiar el texto, en la medida de lo posible, de elementos ajenos al autor (que, no se olvide, es, o debería ser, la finalidad de la crítica textual). Por ello, podría pensarse que su edición constituyó una base sobre la que se continuó avanzando para intentar obtener un texto depurado de las obras del poeta, y, sin embargo, el ejemplo de Dámaso Alonso, en lo que alcanzo, no ha sido apenas seguido. Compárese, por ejemplo, el pasaje del ilustre filólogo que se acaba de citar con este de la edición de las obras castellanas de Vicente para la colección Clásicos Castellanos preparada en 1962 por Thomas Hart, quien, tras recoger amplia y elogiosamente las consideraciones de Alonso sobre el castellano de Vicente, escribe, tratando de los lusismos de sus obras:

Muchos de estos lusismos deben ser auténticamente vicentinos; otros serán obra de los impresores, sin duda portugueses, de la *Copilaçam*. Claro está que lo ideal sería rechazar estos y conservar aquellos. Pero, por desgracia, en la mayor parte de los casos, es imposible discriminar las dos clases de errores. *No queda más remedio que conservarlos todos.* (1962, 52; cursiva añadida)

5 Unas interesantes consideraciones respecto del responsable de un determinado lusismo, no lejanas de las que expone aquí Alonso, pueden verse en Teyssier (2005, 369-71).

6 En realidad, la vacilación *t tormento-tromento* puede considerarse un lusismo, como ha indicado Teyssier, quien, tratando del mismo problema, y tras contrastar los 42 casos de tipo *t tormento* con los 13 de tipo *tromento*, señala: «Conclui-se assim, com bom fundamento, que Gil Vicente -e os respectivos impressores- transpõe para espanhol uma hesitação especificamente portuguesa» (2005, 427). Nótese, sin embargo, la ambivalencia de unir a Gil Vicente y a sus impresores, cuando el claro predominio de la forma *t tormento* podría indicar que este lusismo es ajeno al autor.

En realidad, sí queda *más remedio*, que es el de corregir aquellos ante los que tengamos una cierta seguridad de que son lusismos ajenos a Vicente, como ya había hecho Dámaso Alonso. Y el propio Hart, en su posterior edición para Taurus de 1983, más modesta que la de Clásicos Castellanos, rectifica y, tras exponer el problema de los lusismos según habían hecho Alonso y él mismo dos décadas atrás y mencionar la resolución tomada por Alonso, escribe:

Creo que cabe ir aún más lejos en este sentido; en esta edición he regularizado otros muchos lusismos siempre que haya motivo para creer que se deben a un descuido ocasional, sea del poeta, sea de los que imprimieron sus obras. (1983, 33)

Hart, así, distingue, ya no solo entre lusismos introducidos por Vicente y los ajenos a él, sino que incluso supone que algunos de los lusismos vicentinos pueden «explicarse por un lapso momentáneo de atención y que Gil Vicente lo habría corregido si hubiera podido cuidar de la impresión de sus obras» (1983, 33), de manera que su postura cambia radicalmente respecto de la que mantenía veinte años antes y entronca con la de Dámaso Alonso.

Es posible que el cambio de criterio de Hart tuviese que ver también con la naturaleza de su edición de Taurus, pues las enmiendas que introduce «se justifican en una edición como esta, ya que disminuyen sensiblemente las dificultades de acceso del lector no especialista» (1983, 34). Tal vez en una edición más académica hubiese mantenido las lecturas de la *Copilaçam*, y, de hecho, la vía abierta por Alonso en 1942 y seguida por Hart en 1983 apenas ha llegado a prosperar, y ha predominado la del férreo conservadurismo que asomaba en la edición de Hart de 1962, como si editar un texto en testimonio único fuese sinónimo de transcribirlo con la mayor fidelidad posible e interviniendo en él lo menos que se pueda, al margen de la calidad textual del testimonio que lo haya conservado y de los problemas que presente.⁷

Es esta la postura que encontramos, de manera implícita, en la que seguramente sea desde su publicación la edición de referencia del teatro castellano de Gil Vicente, la publicada en 1996 por Manuel Calderón en la «Biblioteca Clásica», entonces todavía en la editorial Crítica, edición completísima y muy valiosa por diferentes razones.

⁷ En sus «Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente», presentadas en 1981 y publicadas en 1986, Paul Teyssier, por un lado, indica que se debe «*Corriger le texte quand on estime qu'il contient une erreur*» (1986, 128; cursiva del autor), aunque pone una drástica limitación: «ne jamais corriger (sauf cas très exceptionnel) à cause d'une irrégularité apparente dans les rimes ou dans la longueur des vers, exemple, en esp. rime *norte: suerte*, et d'innombrables vers hypermétriques ou hypométriques» (1986, 130).

Sin embargo, apenas presta atención a los problemas textuales de las piezas vicentinas: el apartado «La presente edición» ocupa una página escasa, dedicada fundamentalmente a los criterios de transcripción y modernización (1996, 52-3), y solo en pocas ocasiones se comenta en nota algún problema del texto.

En la monumental edición de la obra completa vicentina dirigida por José Camões, no existen tampoco unos detallados criterios textuales. Se indica que «os volumes I e II contêm a transcrição dos textos acompanhada de notas que dão conta das intervenções do editor na sua fixação» (2002, 1: 12) y se detallan las normas de transcripción en portugués (2002, 1: 15), pero no se indica qué criterios generales se adoptarán ante los problemas textuales, sean métricos o lingüísticos, y las intervenciones en el texto son, de hecho, muy escasas.⁸

Este conservadurismo me parece que es el que explica algunas aseveraciones que se han hecho sobre la edición del teatro vicentino que pueden resultar sorprendentes. Así, el mismo Camões, en un excelente artículo sobre las acotaciones del teatro portugués, escribe:

En Portugal es fácil editar el teatro de los siglos XVI y XVII porque hay muy pocos casos de testimonios múltiples de un texto. [...] Incluso cuando el objeto de estudio es la obra de Gil Vicente (c. 1465-c. 1536?), los problemas ecdóticos se limitan a la elección entre dos versiones impresas de un mismo título, y esto tan solo para dos o tres casos, ya que no han sobrevivido manuscritos. (2018a, 277)

En esta línea, en una reseña precisamente de la macroedición de Camões de las obras de Gil Vicente escribía Thomas Earle: «*The Copilaçam* is the only witness to the great majority of the plays, which makes Gil Vicente relatively easy to edit» (2003, 584b).

⁸ Algun ejemplo del conservadurismo de las ediciones de Camões y, aún más, de Calderón resulta muy significativo. Así, Teyssier, más conservador en su postura respecto de los lusismos que Dámaso Alonso, sí apunta cómo ciertos lusismos «evidentes, constantes, gerais» son claramente atribuibles al autor, mientras que, «em muitos outros casos, o lusismo aparecerá como uma forma rara, perdida num verso» (2005, 369-70). Y pone dos ejemplos de esto último: en los textos en castellano de Vicente aparecen normalmente las formas *bello*, *-a*, con doble ele, según el uso castellano, en contraste con un único caso de *bela* en la tragicomedia *Templo de Apolo* (v. 470). De igual modo, en las obras castellanas vicentinas el plural de *este* es siempre *estos*, según el uso castellano, con dos únicas excepciones, en las tragicomedias *Don Duardos* (v. 1802) y *Cortes de Júpiter* (v. 419), en donde se lee *estes*. Y añade Teyssier: «Tais lusismos parecem ser apenas 'gralhas' tipográficas, porque é certo que Gil Vicente não ignorava que, em espanhol, *bello* tivesse dois *ll* e que o plural de *este* fosé *estos*. O responsável será, portanto, o impressor» (2005, 370), a pesar de lo cual Camões mantiene dos de estos tres lusismos de acuerdo con la *Copilaçam* y solo corrige el de *Don Duardos*, mientras que Calderón mantiene el de esta obra, única de las tres mencionadas que recoge en su edición.

Y considero estas aseveraciones sorprendentes porque, al menos en mi aproximación a su texto, editar las obras de Gil Vicente es extraordinariamente difícil. Transcribirlas será fácil, pero editarlas, intentando depurarlas de errores achacables a la transmisión, es enormemente complejo, como intentaré mostrar en lo que sigue.

4 El problema de la irregularidad métrica de Gil Vicente

Y es que los lusismos son solo uno, muy importante, de los problemas que plantea su texto. Otro de gran trascendencia tiene que ver con la métrica, en dos ámbitos distintos: la regularidad o irregularidad del patrón estrófico, y la regularidad o irregularidad de la medida de los versos. Los textos de Vicente son, en apariencia, polimétricos, pero no en el sentido de la polimetría que empezaría a ser habitual con Juan de la Cueva y otros autores de la segunda mitad del xvi y que triunfaría definitivamente con la Comedia Nueva, sino en el de una mezcla, en apariencia caótica, de tipos estróficos diversos. Debe tenerse en cuenta que, en el momento en que escribía Vicente, la norma era la monometría: Juan del Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro hicieron gala, en sus textos, de variadas formas métricas, pero cada una de sus obras se desarrollaba, salvo por la inserción de canciones o por excepciones muy reducidas, en un único tipo de estrofa (Morley 1925, 526).⁹

Pero no sucede así con Gil Vicente, sin que se aprecie, con frecuencia, razón alguna para el cambio métrico, algo que ya llamó la atención de Morley, en un artículo publicado hace ahora justo cien años. El ilustre estudioso se sorprende, en primer lugar, de la enorme variedad de estrofas utilizadas por Vicente, mucho mayor que la de sus contemporáneos castellanos, y añade:

It is not, however, variety of strophe, but fluidity of strophe, which most surprises one in Gil Vicente. One sees at once that he had a different conception of the stanza from the Castilian poets; it was his servant, not his master. Whenever it was easier to add or subtract a line, in order to obtain the needed meaning, the change was made. [...] Some passages are so involved that I have called them, for myself, «jumbles». Some plays which begin with regularity end in jumbles.

⁹ Es destacable el atisbo de polimetría que asoma en Simão Machado, aunque más del 90% de su *Comédia da pastora Alfea* está escrita en coplas reales, que, en todo caso, responden a la «manera relajada» del uso de la estrofa, pues sus coplas no siguen un patrón fijo que se repita en todas ellas (Rodríguez Rodríguez 2003, 90-1).

One is tempted at first to seek an explanation in faulty text. The text is bad, without doubt, but the irregularities are too continuous and too little injurious to the meaning to be so accounted for. I believe that both the variety and the fluctuating strophe, met before in the Middle Ages and in Gómez Manrique, represent a popular tradition or current. After 1500 it is seldom visible in Castile. (1925, 513)

El pasaje de Morley es muy interesante porque, además de indicar los hechos, apunta a lo que, en mi opinión, es la base fundamental del problema: en qué medida las irregularidades que encontramos en la sucesión de estrofas de Vicente se deben al autor, a su «different conception of the stanza», o bien a errores de transmisión, teniendo en cuenta el mal estado de la *Copilaçam*. Y, lamentablemente, me parece que el artículo de Morley tuvo, sin pretenderlo, una influencia más bien negativa, pues su exposición de la «fluctuating strophe» ha tendido a repetirse sin que nadie, en realidad, se llegase a plantear en qué medida algunos de estos casos de estrofa fluctuante pueden deberse más bien a errores de transmisión.

Así, Révah, en su importante edición crítica del primer *Auto das Barcas*, se detiene en la opinión de un estudioso sobre cómo el texto de la *Copilaçam* parecía corregir en ocasiones irregularidades métricas del pliego suelto anterior. Para Révah, incluso si el resultado de la comparación entre los dos textos revelase que el de la *Copilaçam* mejoraba las fórmulas estróficas,

il faudrait hésiter à en rendre Gil Vicente responsable; on devrait, en effet, supposer que, lors de la révision final de ses œuvres, le poète aurait délibérément abandonné ce qui, dans la versification, constitue la marque la plus personnelle de son génie. Je me permettrai de rappeler le jugement émis, dès 1925, par le plus éminent spécialiste de la versification théâtrale péninsulaire, S. Griswold Morley. (1951, 32)

Y Révah añade el pasaje de Morley que he reproducido poco antes. Nótese cómo, dada esa presentación de Gil Vicente como poeta irregular, la *res metrica* giraría su uso habitual: un verso irregular podría estar más cerca de lo que escribió Gil Vicente que uno regular,

dado que esa irregularidad métrica había pasado a constituir «la marque la plus personnelle de son génie».¹⁰

4.1 Una posible segmentación de la *Comedia del viudo*

Pero vayamos ahora a los textos, y comencemos por la cuestión de la variabilidad estrófica, tomando como ejemplo la *Comedia del viudo*. Manuel Calderón, en su edición citada del teatro castellano de Vicente, indica en nota, al principio de cada pieza, las estrofas que se encuentran en ella. En el caso del *Viudo*, dice así (1996, 113):

Componen la *Comedia del Viudo* treinta y ocho dobles sextillas con rimas *abcabcdefdef* (vv. 399-410, 432-503, 505-527,¹¹ 555-614, 626-685, 697-708,¹² 709-744 y 759-914) y *abcabccdecde* (vv. 528-539 y 747-758); treinta y siete coplas reales de pie quebrado: *abaabbbccb* (vv. 1-140, 150-209 y 219-388); trece coplas de arte menor, también de pie quebrado: *abbaacca* (vv. 921-1024); cuatro novenas con rimas *ababbccb* (vv. 141-149), *abaabccdc* (vv. 1048-1056) y *abaabbccb* (vv. 210-218, de pie quebrado, y vv. 1039-1047); tres oncenas: *abcabcdefde* (vv. 411-421), *ababccdecde* (vv. 615-625) y *abcabcdedef* (vv. 686-696) que, al igual que las décimas con rimas *ababcdecce* (vv. 389-398) y *abcabcdefd* (vv. 422-431), son de pie quebrado; dos estribillos formados por dísticos (vv. 540-541 y 745-746); una doble sextilla con un verso de aumento: *abc-abcdefdef* (vv. 542-554); una sextilla de pie quebrado con rima

10 Otro ejemplo de la larga influencia del artículo de Morley lo tenemos en la edición de Manuel Calderón, que escribe: «Desde el punto de vista métrico, S.G. Morley [1925] ya señaló dos características de la poesía dramática de Gil Vicente: el poliestrofismo y la variedad de combinaciones en las rimas de una misma estrofa» (1996, 47-8). El mismo Calderón, sin embargo, ha dado recientemente un paso de gigante en el análisis de la métrica de Gil Vicente en un artículo (2023) no muy difundido y del que, lamentablemente, solo tuve noticia una vez concluido y presentado el mío. En él Calderón analiza el poliestrofismo de Gil Vicente, la evolución de su métrica, las posibles funciones del verso dramático y de los cambios estróficos, así como también las de los versos líricos incluidos en sus piezas. Frente al conservadurismo de su edición de 1996, aquí contempla que muchas irregularidades métricas de Gil Vicente «tienen su explicación» (2023, 10), y propone una lista de posibles causas (2023, 10-13), de la que concluye que la sensación de caos versificatorio proviene de que «el teatro de Gil Vicente es poliestrónico» (2023, 13), e insiste en que «el poliestrofismo constituye la base de su teatro. Incluso las obras monoestróficas, o en las que predomina una sola forma poética, están construidas a partir de la variación (en el número de versos y en la distribución de las rimas) y la alternancia» (2023, 14), de manera que las aparentes irregularidades estróficas las considera parte de ese poliestrofismo, siguiendo la línea inaugurada por Morley.

11 Aquí Calderón deja fuera el v. 504 aparentemente por error: del v. 432 al 527 hay una sucesión de dobles sextillas.

12 Calderón incluye estos versos aquí por probable despiste, pues la doble sextilla de los vv. 697-708 tiene, en realidad, el esquema *abcabccdecde*.

abcabc (vv. 915-1024)¹³ y un romance con estribillo *abab / ccd*. (vv. 1025-1038).

A primera vista, el panorama presentado por esta descripción parece confirmar lo indicado por Morley: una sucesión de estrofas que van variando, de manera un tanto caótica, sin patrón fijo, el *jumble* o revoltijo al que se refería Morley. Sin embargo, creo que cabe matizar esta perspectiva. En primer lugar, puede verse que las estrofas entre las que en apariencia varía Vicente no están muy alejadas entre sí, y fluctúan entre estrofas de nueve, diez, once y doce versos, que en ocasiones cambian de esquema de rima.

Si pasamos la nota de Calderón al esquema de sinopsis métrica al que solemos estar más acostumbrados los editores de piezas del xvii, quedaría algo como:

1-140	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
141-9	novena <i>ababbccb</i>
150-209	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
210-18	novena <i>abaabbccb</i>
219-388	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
389-98	décima <i>ababcdecce</i>
399-410	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
411-21	oncena <i>abcabcdefde</i>
422-31	décima <i>abcabcdedf</i>
432-527	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
528-39	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
540-1	estribillo formado por un dístico [cantado]
542-54	doble sextilla con un verso de aumento: <i>abc-abcdefdef</i>
555-614	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
615-25	oncena <i>ababccdecde</i>
626-85	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
686-96	oncena <i>abcabcdedef</i>
697-708	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
709-44	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
745-6	estribillo formado por un dístico [cantado]
747-58	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
759-914	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
915-20	sextilla de pie quebrado <i>abcabc</i>
921-1024	coplas de arte menor de pie quebrado: <i>abbaacca</i>
1025-38	romance con estribillo <i>abab / ccd</i> [cantado]
1039-47	novena <i>abaabbccb</i>
1048-56	novena <i>abaabccdc</i>

¹³ Calderón se confunde, pues solo responden a este esquema los vv. 915-20; los vv. 921-1024 son coplas de arte menor, de pie quebrado, como él mismo acababa de indicar.

Presentadas así las estrofas de la comedia, me parece que el aparente caos se matiza, pues entiendo que se pueden observar ciertas regularidades, ya que, en la sinopsis, se combinan pasajes constituidos por la sucesión de varias estrofas regulares con otros ceñidos a una única estrofa, algo que, en mi opinión, ya debería hacernos sospechar que hay problemas.

Desde mi punto de vista, y acudiendo a los procedimientos de segmentación propuestos por Marc Vitse (1998), creo que puede dividirse la comedia en diferentes secuencias métricas: la primera ocupa del v. 1 al 388 y está dominada por las coplas reales de pie quebrado; la segunda se extiende del verso 389 al 920 y se compone fundamentalmente de lo que Calderón llama dobles sextillas; la tercera abarca del v. 921 al 1024 y se compone de coplas de arte menor de pie quebrado, mientras que en el desenlace de la pieza, a manera de fin de fiesta, encontramos un romance con estribillo cantado y dos novenas. La existencia de estas secuencias métricas me parece que está avalada por el hecho de que sus límites vienen reforzados por cambios escénicos.¹⁴ Así, tras el v. 388 encontramos la siguiente acotación:

Segue-se como dom Rosvel, príncipe de Huxónia, se enamorou destas filhas do Viúvo, e porque nao tinha entrada nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante e fingio que o arrepelaram na ma, e entrou acolhendo-se a sua casa. E diz Paula: (Vicente 1996, 127)

Es decir, después de una primera secuencia que tiene lugar en la casa del viudo y en la que intervienen distintos personajes, tras el v. 388 se produce un cambio escénico notable, marcado por la aparición de un nuevo personaje y por un aparente salto temporal. Este cambio escénico queda realizado por el cambio métrico. Podríamos decir, pues, que se cambia de cuadro o de macrosecuencia.

De igual manera, tras el v. 920 volvemos a encontrar un cambio escénico de importancia, señalado por esta acotación:

Andando dom Gilberto, irmão de dom Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, per inculcas veio alí ter com ele; e vendo-o lhe diz: (Vicente 1996, 147)

14 Ya Calderón Calderón (2023, 28-31) propone una completa tipología de cambios (de entonación, de asunto, de acción y movimientos, incluso estructural...) que pueden acompañar a un cambio de estrofa en el teatro vicentino, aunque entre sus ejemplos no llega a tener en cuenta el caso del *Viudo*.

En este caso no hay un corte temporal, pero la aparición del hermano del protagonista es de importancia, pues marcará un giro dramático que conducirá hacia el feliz desenlace de la obra. Así, otra vez el cambio métrico subraya un cambio escénico: con la entrada en escena de dom Gilberto se inicia una nueva microsecuencia, desarrollada en una serie de trece coplas de arte menor de pie quebrado perfectamente regulares en cuanto a su esquema, a las que sigue el desenlace de la comedia, con una canción en forma de romance con estribillo y dos novenas que pronuncia el clérigo que casa a las dos parejas.

En suma, pueden distinguirse, me parece, distintas secuencias métricas en la comedia. De ellas, una es perfectamente regular, la tercera, compuesta por una sucesión de trece coplas de arte menor, con esquema *abba: acca*. Por lo que podemos preguntarnos por la falta de regularidad de las otras. Observemos la primera:

1-140	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>
141-9	novena <i>abab: bbccb</i>
150-209	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>
210-18	novena <i>abaab : bccb</i>
219-388	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>

Notemos cómo, a lo largo de 388 versos, tenemos una sucesión de 38 coplas reales de pie quebrado, interrumpida por dos novenas, no consecutivas, de esquema muy similar al de las coplas.¹⁵ ¿Puede calificarse esto de normal? ¿Se debe a la estrofa fluctuante de Gil Vicente? La primera de estas novenas es como sigue:

Y los que mueren honrados
como acá vuestra muger,
contritos y confessados,
¿qué haze luto menester?
Lo que, hermano, haveís de hacer
ha de ser
a aquel dador de las vidas
dalde gracias infinitas
con plazer. (vv. 141-9)¹⁶

El pasaje tiene sentido y, de acuerdo con esta creencia generalizada en la fluctuación de las estrofas vicentinas, ningún editor señala la

¹⁵ El anónimo *Auto do duque da Florença*, anónimo, de mediados del siglo XVI, conservado en un único testimonio, fue escrito, mayoritariamente, en coplas reales, aunque combinadas con estrofas de otros tipos «e incluso alguna combinación esporádica francamente extravagante» (Rodríguez Rodríguez 2005, 26).

¹⁶ La numeración de versos remite siempre a la edición de Calderón (1996, 113-51).

possible laguna de un verso. Pero tampoco parece muy aventurado pensar que, antes o después del verso «contritos y confessados», existía otro verso, con rima en -ados, tal vez con otros dos adjetivos, si es que no se hacía referencia a los *tiempos pasados* en que vivía la mujer del viudo. Si creemos que hay una laguna, la estrofa podría quedar así:

Y los que mueren honrados
como acá vuestra muger,
contritos y confessados,
[.....-ados]
¿qué haze luto menester?
Lo que, hermano, havéis de hazer
ha de ser
a aquel dador de las vidas
dalde gracias infinitas
con placer.

La otra novena de esta secuencia es la siguiente:

[COMPADRE]	A la fe, dígote, amigo, que te vino buena estrena. ¡Esso haga Dios comigo!
VIÚVO	¡Oh, calla! Que yo soy testigo que es gran mal perder la buena.
COMPADRE	¿Más cadena quieres tú que el hombre tenga que muger con vida luenga, aunque rebuena? (vv. 210-18)

De nuevo el sentido parece encajar. Si atendemos exclusivamente al esquema métrico, faltaría un verso con rima en -ena, tal vez una primera oración puesta en boca del Compadre, antes de la interrogación:

[COMPADRE]	A la fe, dígote, amigo, que te vino buena estrena. ¡Esso haga Dios comigo!
VIÚVO	¡Oh, calla! Que yo soy testigo que es gran mal perder la buena.
COMPADRE	[.....-ena] ¿Más cadena quieres tú que el hombre tenga que muger con vida luenga, aunque rebuena?

En principio, parece factible presuponer la laguna de un verso en estas dos estrofas, dada la longitud y regularidad de la secuencia, aunque es cierto que las lagunas no parecen afectar al sentido general de los respectivos pasajes.

Más compleja es la segunda secuencia:

389-98	décima <i>ababcdecce</i>
399-410	doble sextilla <i>abcabcdefdef</i>
411-21	oncena <i>abcabcdefde</i>
422-31	décima <i>abcabcdedf</i>
432-527	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
528-39	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
540-1	estribillo formado por un dístico [cantado]
542-54	doble sextilla con un verso de aumento: <i>abc-abcdefdef</i>
555-614	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
615-25	oncena <i>ababccdecde</i>
626-85	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
686-96	oncena <i>abcabcdedef</i>
697-708	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
709-44	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
745-6	estribillo formado por un dístico [cantado]
747-58	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
759-914	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
915-20	sextilla de pie quebrado <i>abcabc</i>

La secuencia la conforman 532 versos. De ellos, 420, un 79%, responden al patrón regular de las dobles sextillas con esquema abc abc: def def, mientras que el resto, 112 versos, parecen escaparse de él, aunque siempre en estrofas aisladas, nunca en series de más de una estrofa, por lo que cabe hacer matizaciones.

En primer lugar, los dos pasajes que Calderón denomina «estribillo formado por un dístico» pueden considerarse, siguiendo con propuestas de Vitse, formas englobadas, pues en ambos casos se trata de estribillos cantados, de tipo tradicional. El primero es como sigue:

Vem dom Rosvel cantando:
ROSVEL Arrimárame a ti, rosa;
 no me diste solombra. (vv. 540-1)

El segundo, de nuevo cantado por Rosvel, es el siguiente:

ROSVEL *Vem dom Rosvel cantando, carregado:*
 Malherido me ha la niña,
 no me hazen justicia. (vv. 745-6)

En ambos casos las mismas acotaciones subrayan el carácter extraordinario de las dos intervenciones, que encajan perfectamente en el concepto de forma englobada formulado por Vitse.

Descartados estos dos pasajes, nos quedan 108 versos que escapan al patrón de las dobles sextillas, y en ellos encontramos dos tipos de irregularidades: por un lado, cambios en el esquema de rimas en las dobles sextillas, y, por otro, estrofas de trece, once e incluso diez versos, más un caso de sextilla suelta.

El primer tipo de irregularidad, el cambio en el esquema de las rimas, solo afecta, en realidad, a tres estrofas, y sí parece claramente atribuible al poeta. Como quedó indicado, el patrón dominante es abc abc: def def. Este patrón, con dos sextillas de igual esquema de rima divididas a su vez en dos tercetos con las mismas rimas, siempre cerrados con un pie quebrado, y con cambio de rimas de una a otra sextilla, fue el más difundido en el ámbito de las dobles sextillas, pues lo utilizó Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*, de ahí que se suela conocer como estrofa manriqueña (Baehr 1970, 306; Paraíso 2000, 287). Y, en realidad, este esquema de dos sextillas subdivididas en dos tercetos de rimas iguales es el mismo que encontramos en el otro patrón, que afecta a solo tres estrofas, sueltas, con la diferencia de que la tercera de las rimas de la primera sextilla, la que corresponde a los pies quebrados, pasa a ser la primera rima de la segunda sextilla (en esquema: abc abc: cde cde), de manera que en esas tres estrofas tenemos solo cinco rimas, en lugar de seis. Así, la primera estrofa manriqueña de la secuencia, con esquema regular, es la siguiente:

PAULA	Ora, pues, vete en buen hora.	a
ROSVEL	¿Y si yo soy Juan de las Brogas, gaitero?	b c
PAULA	¡Esso es menester ahora, cómo están ledas las mogas!	a b
MELÍCIA	Ve, cabrero.	c
ROSVEL	No tengo ahora a dónde ir.	d
MELÍCIA	¿Tienes padre o madre tú?	e
ROSVEL	Esso, ha, plázeme, quiéroslo decir: ya mi padre se ha morú, nel limbo está.	f d e f
(vv. 399-400)		

Poco después encontramos una doble sextilla con el cambio en el esquema:

[PAULA]	El poco precio al soldado, los servicios mal mirados del señor, por bueno que sea el criado, los braços lleva cansados al lavor.	a b c a b c
VIÚVO	El que es buen servidor siempre ha buen galardón se atura.	c d e
PAULA	Mas antes lo ha peor, pues no usa de razón la ventura.	c d e

(vv. 528-39)

No encuentro en la estrofa ninguna razón que pueda explicar la aparente anomalía en el esquema de rimas respecto del patrón. Quizá para Gil Vicente ni siquiera habría tal anomalía y consideraría estar escribiendo el mismo tipo de estrofa, como también sucede con las otras dos que tienen cinco rimas en vez de seis, pues se insertan de manera natural en los respectivos pasajes. Podemos considerarlo, pues, un ejemplo de irregularidad, o de licencia, atribuible al poeta, dentro de una concepción más flexible del modelo de estrofa.

Nos quedan, así, 72 versos en el pasaje, un 13,5%, que sí son claramente irregulares, pues afectan al número de versos de la estrofa. Debe insistirse en que estas estrofas que rompen el patrón de las dobles sextillas son siempre estrofas individuales, es decir, nunca tenemos dos o tres décimas seguidas, o dos estrofas de once o de trece versos consecutivas, lo que puede invitar, en un principio, a pensar que son irregularidades ajenas al poeta.

Observemos en primer lugar el caso de los vv. 686-96, que Manuel Calderón considera una oncena:

[VIÚVO]	¿Qué haces, Juan? ¿Comiste?	a
ROSVEL	Harto estoy repantigado de comer.	b c
VIÚVO	Paréceme que estás triste.	a
ROSVEL	Mas contento, Dios loado, y de plazer. Nuestramo, mirá: yo estaba acá a mis amas hablando el desseo y gana que me tomava de mi tierra, que mirando no la veo.	b c d e d e -

(vv. 686-96)

En efecto, tenemos once versos, no doce, y parece faltar un pie quebrado en la segunda sextilla, lo que hace que el último verso quede suelto. Sin embargo, el problema tiene fácil solución: como puede observarse, el verso «*el desseo y gana que me tomava*» es notablemente hipermétrico, pues en realidad son dos versos en una sola línea. Dividiendo la línea en los dos versos correspondientes, recuperamos la doble sextilla:

[VIÚVO]	¿Qué haces, Juan? ¿Comiste?	a
ROSVEL	Harto estoy repantigado	b
	de comer.	c
VIÚVO	Paréceme que estás triste.	a
ROSVEL	Mas contento, Dios loado,	b
	y de plazer.	c
	Nuestramo, mirá: yo estaba	d
	acá a mis amas hablando	e
	<i>el desseo</i>	f
	<i>y gana que me tomava</i>	d
	de mi tierra, que mirando	e
	no la veo.	f

Calderón no incluye ninguna nota, ni para marcar la irregularidad de la estrofa ni la del supuesto verso hipermétrico, como tampoco hizo Hart (1962, 148), aunque ya Zamora Vicente (1962), en la suya, había corregido el defecto, corrección que debió de parecerle tan evidente que ni siquiera la anotó. La corrección se introdujo también en la edición dirigida por Camões (2010b), donde sí se anota.

Descartada esta estrofa, nos quedan otros 60 versos irregulares, empezando por otras dos supuestas oncenas, que no tienen una solución evidente. La primera es la de los versos 411-21:

PAULA	¿ Y tu madre?	
ROSVEL	Acá quedó.	a
	Con un flaire está a soldada	b
	muy valiente;	c
	lugo la vestió y le dio	a
	una faxa colorada	b
	de presente.	c
	Cuando retoçan la fiesta,	d
	es mi madre tan aguda	e
	y tan garrida...	f
	Siempre ella urde la fiesta	d
	de sesuda.	e

Nadie anota esta irregularidad en la estrofa, muy interesante, pues, aunque parece faltar el penúltimo verso, el problema (de haberlo)

tiene que ser mayor, ya que el pie quebrado final rima con el segundo verso de la segunda sextilla, en vez de hacerlo con el pie quebrado anterior. Es como si los dos últimos versos de la estrofa (un octosílabo con rima en *-uda*, un pie quebrado con rima en *-ida*) se hubiesen corrompido y solo hubiese sobrevivido *de sesuda*. En esquema:

Cuando retoçan la fiesta,	d
es mi madre tan aguda	e
y tan garrida...	f
Siempre ella urde la fiesta	d
[.....] de sesuda.	e
[.....-ida]	f

Puede tenerse en cuenta también que tal vez esta estrofa, por su burla anticlerical, hubiese sufrido algún tipo de censura de la que resultó la anomalía que presenta en la *Copilaçam* de 1562.¹⁷

La última *oncena* de la secuencia es como sigue:

MELICIA	Cuant' a yo, no sé qué diga.
PAULA	Nunca tal se acaeció, tal señor en tal fatiga.
ROSVEL	Que no quiero ser yo, no; ya me troqué. Desde el día que os miré, de tal suerte me prendistes en proviso que mi muerte ya la sé; y, pues que vos me la distes, es Paraíso.
	(vv. 615-25)

En este caso estaríamos ante la segunda variedad de doble sextilla, con cinco rimas en vez de seis. De nuevo el sentido parece encajar bien, aunque, si creemos que hay una laguna, el lugar es claro: el primer pie quebrado de la estrofa, que debería rimar en *-e*:

MELICIA	Cuant' a yo, no sé qué diga.
PAULA	Nunca tal se acaeció, [.....-é] tal señor en tal fatiga.
ROSVEL	Que no quiero ser yo, no; ya me troqué.

¹⁷ En la edición censurada de 1586, de hecho, se cambió al *flaire* del v. 412 por un *amo*, según se aprecia en el aparato crítico de la edición de Calderón (1996, 322).

Quizá la reiteración de *tal se-* ocasionase un salto de ojo de algún copista que conllevo la pérdida del pie quebrado.

Más interesante es el caso de la siguiente estrofa. Aunque Calderón no la identifique como tal, pues la edita distribuida en doce versos, si atendemos a la *Copilaçam* observamos que hay otra oncenía más en este pasaje, que es la siguiente (vv. 456-67):

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada nada juri a san, venía yo haciendo tururururu, viene el hideputa can que lo yo encomiendo.
VIÚVO	¿Quieres comigo vivir?
ROSVEL	Si me dais buena soldada trabajar yo bien tengo de servir en ganado y en sembrada y cavar.

Así figura en la *Copilaçam*, por tanto con once versos, aunque todas las ediciones modernas consultadas (también la de Buescu, 1983) dividen el verso «venía yo haciendo tururururu» en dos versos, cortando después de *haciendo*. Así se lee la primera sextilla en Calderón (1996, 130; cursiva añadida):

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, juri a san!, <i>venía yo haciendo</i> <i>tururururú,</i> viene el hideputa can que lo yo encomiendo...

Así leen también Zamora Vicente (1962), Hart (1962) y Buescu (1983), sin que ninguno señale que se está corrigiendo la disposición versal de la *Copilaçam*. Y nadie parece darse cuenta de que, con esta ligera enmienda, no se respeta la distribución de versos esperable en la estrofa, pues «venía yo haciendo» es más largo que «tururururú», cuando «venía yo haciendo» debería ser un tetrasílabo, pie quebrado, y «tururururú» debería ser un octosílabo. Tal vez por eso la edición de Camões (2010b), que sí anota que estos dos versos se disponen en una sola línea en la *Copilaçam*, añade dos *ru* más, para conseguir un octosílabo: «tu ru ru ru ru ru ru» (aunque no indica que los dos *ru* extra no están en la *Copilaçam*).

Llama la atención que se introduzca esta modificación, poco satisfactoria además, sin que se comente en las distintas ediciones, aunque es cierto que al menos se ajusta el esquema de rima. De todos

modos, me da la impresión de que la lectura original debía de ser otra. Tal y como está el texto de la *Copilaçam*, y pensando incluso en el caso de la otra estrofa anterior que unía dos versos en una sola línea, quizá el pie quebrado fuese «venía yo», que, con sinéresis, es un tetrasílabo perfecto, y el octosílabo siguiente fuese «haciendo turururú». Sigue en pie el problema del verso «que lo yo encomiendo», que es un verso que tampoco es tetrasílabo. Una enmienda drástica, pero efectiva, sería suprimir *encomiendo*, palabra tal vez añadida en algún momento para buscar una rima con *haciendo*. Quedaría entonces la sextilla así:

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, ¡juri a san!,
	venía yo
	haciendo turururú,
	viene el hideputa can
	que lo yo...

La intervención sería, por supuesto, muy drástica, pero me da la impresión de que estaría más cerca de lo que salió de la pluma de Gil Vicente que la división un tanto mecánica que se encuentra en las ediciones modernas de la comedia.

Otra posibilidad podría ser esta:

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, ¡juri a san!,
	venía haciendo
	yo tururururú,
	viene el hideputa can
	que encomiendo...

El pie quebrado «venía haciendo» sigue sin ser muy feliz, pues la *h*-initial de *haciendo* se solía aspirar (aunque puede pensarse en el fenómeno de compensación con el verso anterior), y hay que suprimir *lo yo*, pero sería una posibilidad. En todo caso, está claro que el texto de la *Copilaçam* es defectuoso y cabría hacer un esfuerzo para buscar una solución satisfactoria, o al menos comentar el problema.

Además de las oncenas, hay dos décimas en el pasaje, es decir, estrofas en las que faltarían dos versos, no uno, de creer que su configuración en la *Copilaçam* se debe a errores de transmisión. Y la primera es precisamente la estrofa que abre la secuencia (vv. 389-98):

PAULA ¿Qué buscas?
ROSVEL Véngome acá.
PAULA ¿A qué?
ROSVEL Vengo a que quiera.
Melícia ¿Dónde eres?
ROSVEL Soy d'acullá,
 del Villar de la Cabrera.
 Llámome Juan de las Broças;
 d'encabito, del llugar
 natural,
 hermano de las dos moças.
 Sé hazer priscos y choças
 y un corral.

Si creemos en la regularidad métrica del pasaje, aquí hay dos problemas. En primer lugar, faltan dos versos, los dos en la primera sextilla, en concreto, los dos pies quebrados, que, por faltar ambos, no sabemos cómo rimaría. Al tratarse de un pasaje compuesto por versos partidos, no parece muy descabellado pensar que se perdieran en alguna copia apresurada. Pero es que, además, hay un error de rima en la segunda sextilla: de acuerdo con el patrón de rima del primer terceto, el penúltimo verso debería rimar en *-ar*, no en *-oças*, por lo que queda un esquema *c-d ccd*; el verso terminado en *llugar* queda suelto. Podría reflejarse así:

PAULA ¿Qué buscas?
ROSVEL Véngome acá.
PAULA ¿A qué?
ROSVEL Vengo a que quiera.
[.....]
Melícia ¿Dónde eres?
ROSVEL Soy d'acullá,
 del Villar de la Cabrera.
[.....]
 Llámome Juan de las Broças;
 d'encabito, del llugar
 natural,
 hermano de las dos moças.
 Sé hazer priscos y [.....-ar]
 y un corral.

La otra *décima* se encuentra poco después, en un diálogo entre Paula y Rosvel (vv. 422-31):

PAULA ¿Qué vida era la tuya?
ROSVEL Rascava la bestia al fraile
 acá y allá
 y dila al diablo por suya,
 y aprendí hacer un baile
 y estoyme acá.
 Yo quisiérame casar;
 la ñovia, mi fe, no quiso;
 pues ni yo:
 antes quiero cá morar.

Si pensamos que la décima está incompleta por error, la laguna es muy fácil de situar: faltarían los dos últimos versos; tal vez una réplica de Paula, justo antes de que salga a escena e intervenga el Viudo en la siguiente estrofa.

PAULA ¿Qué vida era la tuya?
ROSVEL Rascava la bestia al fraile
 acá y allá
 y dila al diablo por suya,
 y aprendí hacer un baile
 y estoyme acá.
 Yo quisiérame casar;
 la ñovia, mi fe, no quiso;
 pues ni yo:
 antes quiero cá morar.
 [.....-iso]
 [.....-6]

En sentido contrario, tenemos lo que Calderón denomina doble sextilla con un verso de aumento en los vv. 542-54, que figura así en la *Copilaçam*:

MELÍCIA	¡Oh, cómo es tan plazentero!	a
ROSVEL	Juan de las Brogas, Juan,	b
	me só yo.	c
VIÚVO	¿Y el ganá?	
ROSVEL	Asperá, diré primero: anduve tras un gavilán	a b
	y allá quedó.	c
	Ora, nuestramo, hablá vos.	d
VIÚVO	¿Queda todo en el corral?	e
ROSVEL	¿Quién: el ganado? Bueno está, bendito Dios.	f
	No se me perdió ni tal,	d
	Él sea loado.	e f

Editado así, no sobra ningún verso, en realidad, y la estrofa se ajusta al patrón esperable. Sin embargo, hay un problema, y es que el verso «¿Y el ganá? Asperá, diré primero» es larguísimo, de diez sílabas, además de que la lectura *ganá* parece, como mínimo, un poco extraña. Así lo entendieron ya tanto Hart (1962) como Zamora Vicente (1962), que enmendaron en *ganado*, aunque con una diferencia: Zamora Vicente lo siguió considerando un único verso, que así pasaba a ser endecasílabo, aún más hipermétrico, mientras que Hart entendió «¿Y el ganado?» como un verso independiente, un pie quebrado, de manera que la estrofa pasaba a tener trece versos.

Manuel Calderón, en su edición, mantuvo la propuesta de Hart, de ahí que considere la estrofa una doble sextilla con un verso de aumento, mientras que Camões (2010b), en la suya, edita la *Copilaçam* al pie de la letra, manteniendo la lectura *ganá* y editando un verso de diez sílabas, que al menos mantiene el esquema de rima.

¿Qué habrá sucedido? ¿Qué será lo que haya escrito Gil Vicente? La estrofa resulta extraña y da la impresión de estar corrupta en un grado difícil de precisar. En realidad, la solución más sencilla, aunque también más drástica, es suprimir esa primera intervención del viudo; sin ella, la estrofa queda regular, y podría entenderse que «Asperá» funciona a manera de acotación implícita mediante la que Rosvel interrumpe al viudo cuando este se disponía a intervenir. También resulta extraña la cercanía de esta intervención del viudo a la del verso «¿Quién? ¿El ganado?» que pronuncia Rosvel. Como también podría pensarse que, debido a los versos partidos, alguien que no lo entendió amplió la réplica de Rosvel «Asperá, diré primero» para obtener un octosílabo cuando no era necesario. En todo caso, me parece que puede considerarse esta estrofa un caso de doble sextilla corrupta antes que una doble sextilla con aumento.

Por último, esta compleja secuencia en dobles sextillas se cierra con una única sextilla, en los vv. 915-20, aunque, en realidad, puede tenerse en cuenta que esta parte final está ocupada, más bien, por tres sextillas separadas por dos acotaciones, como se ve en la imagen [fig. 1]:

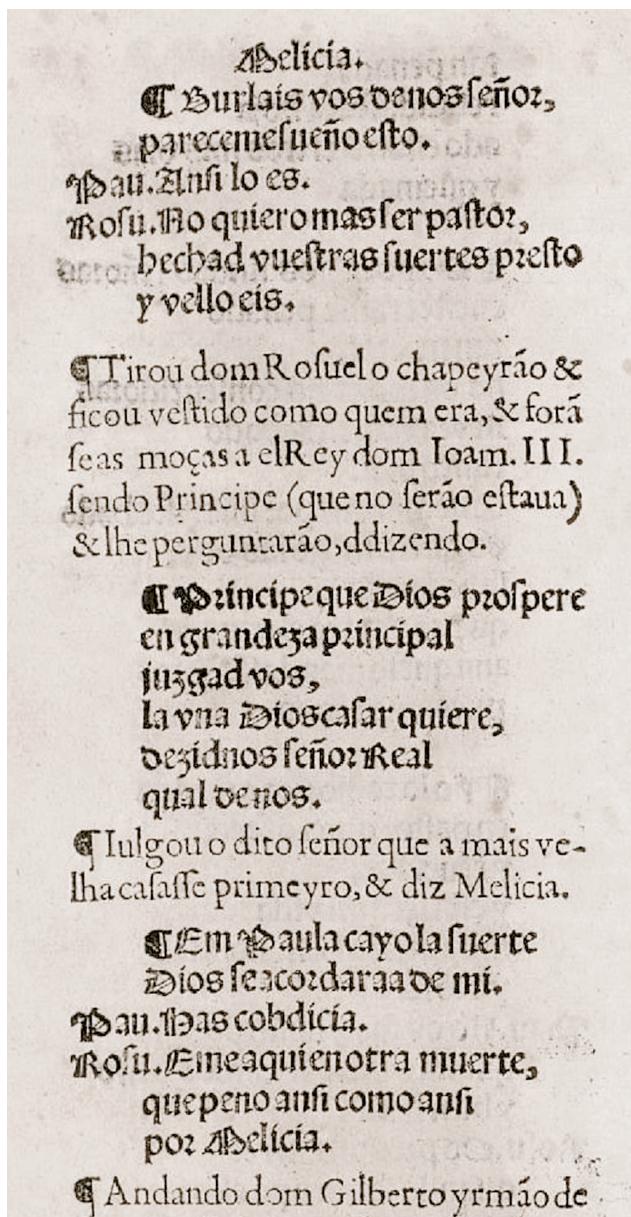


Figura 1 Gil Vicente, *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, 1562, f. CV.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R/8087.
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000268479&page=1>. Licencia CC BY 4.0

No sé en qué medida la apelación al rey Juan, con la que se rompe la ilusión escénica y se apela a un espectador, espectador privilegiado, puede indicar algún tipo de manipulación del texto que explique la irregularidad métrica de esta parte final de la secuencia.¹⁸ Ténganse en cuenta los interesantes lugares del primer *Auto das barcas* en los que pasajes regulares en A, el pliego suelto publicado en vida de Gil Vicente, se corrompen en la *Copilaçam* (B). Así, los versos 369-84 de A conforman dos coplas regulares (el v. 368, onomatopéyico, queda fuera de estrofa) que se rehacen en B, de manera que queda una copla entera, reformulada en su disposición respecto de A, en tanto que otros cuatro versos quedan fuera de estrofa, como una media copla (Révah 1951, 57). Poco después, los vv. 425-32 conforman una nueva copla regular en A (con el esquema habitual *abba: acca*); sin embargo, y por razones desconocidas, en B se incrustan cuatro versos entre el quinto y el sexto verso de la estrofa, de manera que queda una copla irregular de doce versos, con esquema *abba: acca: adda* (ver Révah 1951, 35-6). En estos casos, el supuesto *revoltijo* estrófico de Gil Vicente parece claramente debido a la deficiente transmisión textual.

Volviendo a la *Comedia del viudo*, su última parte se abre con una secuencia de coplas de arte menor que es regular, al menos en la disposición estrófica, y se cierra con una suerte de final de fiesta marcado por las bodas de los protagonistas en el que primero se canta un romance y después un clérigo pronuncia dos estrofas de nueve versos, la primera con esquema *abaabbccb* y la segunda con esquema *abaabcdcc*. En realidad, me parece que aquí sí se puede apelar a la flexibilidad de rima que en ocasiones practica Gil Vicente (Teyssier 2005, 371-3) y considerar que ambas novenas presentan el mismo esquema, *abaabbccb*, solo que la primera respeta escrupulosamente la rima consonante, mientras que la segunda mantiene la rima *b* de manera más relajada, a través de la asonancia:

18 No debe descartarse, por supuesto, que estas sextillas sueltas en pasajes de estrofas maniqueñas sí puedan atribuirse a descuido del autor, o a un manejo más flexible del patrón estrófico. Es reseñable al respecto la presencia de semiestrofas sueltas también en el anónimo *Auto do duque de Florença*, de mediados del siglo XVI (Rodríguez Rodríguez 2005, 26), mientras que, ya hacia finales de siglo, dentro de la «manera relajada» en la que Simão Machado elabora sus coplas reales de la *Comédia da pastora Alfea*, se da «la relativamente frecuente presencia de semiestancias sueltas», que «debilitan hasta el extremo la consistencia de la copla real, e invitan a conceder a las aparentes semiestrofas el rango de verdaderas estrofas o quintillas» (Rodríguez Rodríguez 2003, 91). La propia variedad en los esquemas de rima de las estrofas apunta también en esa dirección, aunque otros elementos encajan mejor todavía con la copla real, según ha estudiado Rodríguez Rodríguez (2003, 91-4). Frente a ello, Gil Vicente, poeta un siglo anterior a Machado, parece todavía más consciente de la unidad básica estrófica de doce versos.

Este santo sacramento,	a
magníficos desposados,	b
es precioso ayuntamiento.	a
Dios mismo fue el instrumento	a
de los primeros casados,	b
por su boca son sagrados.	b
Serán dos en carne una,	c
benditos del sol y luna,	c
en un amor conservados.	b

El Señor sea con vos...	a
Las manos aquí pornéis	b
y dezid: «Nombre de Dios,	a
don Rosvel, recibo a vos,	a
etcétera», ya lo sabéis;	b
y aquel dicho de Noé:	e b
le dixo Dios «multiplicad,	d c
henchid la tierra» y holgad	d c
con salud que Dios os dé.	e b

El panorama que ofrece la disposición estrófica del teatro de Gil Vicente, de la *Comedia del viudo* en este caso, es harto compleja, pero me parece que no es caótica. En vez de una lista de formas estróficas, en las que cambian número de versos y esquemas de rima, da la impresión de que Gil Vicente, de manera muy moderna, ordenaba su teatro, al menos esta comedia, en secuencias métricas, que se corrompián, en mayor o menor medida, con la transmisión. De acuerdo con esto, cabe formular la hipótesis de que la sinopsis métrica de la *Comedia del viudo* podría ser como sigue:

- | | |
|----------|--|
| 1-388 | coplas reales de pie quebrado <i>abaabbbccb</i> |
| 389-920 | dobles sextillas <i>abcabc : defdef</i> (con dos estribillos englobados) |
| 921-1024 | coplas de arte menor de pie quebrado: <i>abbaacca</i> |
| 1025-38 | romance con estribillo <i>abab / ccd</i> [cantado] |
| 1039-56 | novenas <i>abaabbccb</i> |

De ser este el esquema métrico de la comedia, habrían de hacerse ajustes en la numeración de versos e indicarse de manera más precisa las posibles lagunas o los problemas que pudiera haber, aunque, por supuesto, no es descartable que, en ocasiones, las irregularidades

estróficas sean atribuibles al poeta,¹⁹ dentro, en todo caso, de un cierto patrón. Tampoco se pretende con esto asentar que se trate de una operación aplicable a todas las obras vicentinas, pero tal vez sí lo sea en varias de ellas (recuérdese que el primer *Auto das barcas*, según el texto del pliego suelto, mantiene una regularidad casi perfecta de coplas de arte menor con esquema *abba acca*), lo que podría introducir una vía de trabajo en torno a la posible regularidad estrófica o el posible caos del teatro vicentino, variable quizás según el tipo de composición o la transmisión textual que hubiese sufrido.

4.2 El problema de la irregularidad de medida y rima

En todo caso, el de la regularidad estrófica no es la mayor dificultad que presentan las obras de Vicente, pues aún contamos con otro problema más, y tal vez de mayor envergadura: el de la medida y la rima de los versos, bajo el que late constantemente la cuestión de si nos hallamos ante irregularidades atribuibles al poeta o bien ante errores de transmisión. A este respecto, son de nuevo muy interesantes las consideraciones de Révah, quien insiste en que

avant de déclarer faux un vers vicentin, il faut éprouver les possibilités *les plus arbitraires de diérèse, synérèse, hiatus, synalèphe et élision*. Le résidu définitif que livre l'étude de n'importe quel *auto* vicentin confirme le rattachement obligatoire de Gil Vicente à cette tradition de versification irrégulière que nous venons de mentionner. (1951, 85; cursiva del autor)

En esta línea, Ferreira da Cunha intentó ajustar al patrón regular algunos versos considerados irregulares por Révah, partiendo de fenómenos fonéticos documentados en la lengua de la época. E indica: «Com essas considerações não queremos negar que a versificação vicentina reflita, em certos aspectos, a influência da corrente américa tradicional», pero «Que a métrica do *Auto* tende à regularidade é, também, outra evidência» (Cunha 1960, 474).

¹⁹ Se encuentran irregularidades estróficas similares en el *Auto dos enanos* (Calderón 1995) o en el *Auto do duque da Florença* (Rodríguez Rodríguez 2005), anónimos ambos, aunque de nuevo se trata de textos conservados en sendos testimonios únicos. Téngase en cuenta que en otros autores que sí se atuvieron a la regularidad métrica en sus textos también se encuentran ejemplos de irregularidades estróficas seguramente atribuibles a despistes. En el caso de Lope de Vega tenemos la evidencia de ello en sus autógrafos: en el de *Barlaán y Josafat*, por ejemplo (Vega 2021), fusiona dos redondillas en una estrofa de siete versos (vv. 727-33), al tiempo que el v. 920 queda suelto en un pasaje en redondillas.

Un problema del teatro vicentino proviene, pues, de las distintas posibilidades que pueden aflorar a la hora de leer sus versos, ajenas al lector contemporáneo, y más aún al castellano, dado que Vicente refleja en sus versos castellanos fenómenos propios de la lengua portuguesa de la época. Por ello, versos aparentemente hipermétricos o hipométricos son, en realidad, correctos si acudimos a distintos fenómenos, no necesariamente arbitrarios (aspecto en el que insiste Cunha), lo que debe hacernos precavidos a la hora de proponer enmiendas a versos que tal vez no las necesiten. Pero esta prudencia no ha de conducir al inmovilismo: si un verso no parece salvable de ninguna manera, resulta oportuno considerar que su irregularidad pueda provenir de errores de transmisión que deben ser identificados como tales y, en la medida de lo posible, corregidos.

Un caso muy interesante al respecto lo encontramos a propósito de las variantes de estado detectadas por Reckert entre los distintos ejemplares de la *Copilaçam*. De acuerdo con él (1977, 206), algunos ejemplares del tomo leen, en el v. 479, «miedo de *la plaga*», lo que convertiría el pie quebrado (tetrasílabo) en un muy hipermétrico hexasílabo. Pero otros ejemplares corrigen y traen «miedo de *plaga*», pentasílabo que permite la compensación con el verso anterior, terminado en palabra aguda (*havrá*), licencia métrica en la que me detendré más adelante. De haberse conservado solo ejemplares con la lectura «miedo de *la plaga*», el verso seguramente no habría llamado la atención y se habría considerado una irregularidad típica de Gil Vicente, pero la variante de estado, introducida durante el proceso de impresión, nos indica que el verso hipermétrico era erróneo.

Sin embargo, esta variante de estado es excepcional, y por lo demás tenemos un texto sin variantes que presenta abundantes problemas de medida. En primer lugar, destaca la vacilación entre sinalefa y dialefa, o sinalefa e hiato, como ya estudió Dámaso Alonso a propósito del *Don Duardos* (1942, 150-2). En castellano, a principios del siglo xvi, predominaba ya con mucho la sinalefa, pero los poetas portugueses que escribían en castellano aún vacilaban notablemente, según se aprecia en el *Cancioneiro geral* de Resende (1516). Explica Alonso cómo Gil Vicente titubea al escribir en portugués, como sus contemporáneos, y exacerba aún más la vacilación y la arbitrariedad al componer en castellano, lo que da como resultado que «en la métrica castellana vicentina, cuando dos vocales se encuentran en contacto, no haya más ley que la de la libertad» (1942, 151). La lectura de Gil Vicente puede, por ello, resultar un tanto engorrosa para los lectores modernos sensibles a la métrica, como ya destacaba Alonso: «El resultado es que [...] la poesía castellana de Gil Vicente fluya

solo en los trayectos que van de hiato a hiato: y es quizá su mayor inconveniente para el lector moderno» (1942, 152).²⁰

Fijémonos, por ejemplo, en los versos 126-30:

Su muerte es tan notoria
de memoria
que el luto desbarata;
mas antes la escarlata
es meritoria.

El verso «*Su muerte es tan notoria*», a primera vista, parece hipométrico, heptasílabo, aunque cabe intentar diversas soluciones. Una primera sería hacer diéresis en *muerte* (*mierte*), pero en el *Viudo muerte* aparece con frecuencia (vv. 78, 171, 332, entre otros), siempre como bisílabo. Otra posibilidad sería contar *notoria* como tetrasílabo, a la portuguesa, aunque en el v. 118 de la *Sibila Casandra* es claramente trisílabo, y, en esta misma estrofa, las otras palabras con las que rima (*vitoria, gloria, memoria* y *meritoria*) se cuentan a la castellana. Por ello, tal vez lo más plausible sea romper la sinalefa entre *muerte* y *es*, por ser vocales abiertas e iguales, una de ellas tónica, aunque en el v. 249 de la *Barca da gloria* sí hay sinalefa en un contexto similar: «y la muerte es de tristura». Teniendo en cuenta este verso, y renunciando a estas licencias, cabría pensar también en la omisión de alguna palabra, como *y*.

Pero no es el único caso: el verso «que el luto desbarata» es también hipométrico, leído a la moderna; sin intervenir en el texto, la única manera de conseguir el octosílabo es romper la sinalefa entre *que* y *el*, aun siendo palabras átonas. Y lo mismo sucede en el verso siguiente, «mas antes la escarlata», donde, sin modificar el texto, solo se obtiene el octosílabo rompiendo la sinalefa entre *la* y *escarlata*, a pesar de tratarse, de nuevo, de sílabas átonas. En sentido contrario, justo a continuación leemos «Tristeza, fuerça es tenella» (v. 131), donde debe hacerse sinalefa entre *fuerça* y *es* para obtener el octosílabo. Y poco después, en el v. 145 («Lo que, hermano, havéis de hazer»), necesitamos nada menos que tres sinalefas para cuadrad el metro, a pesar de que la *h* de *hermano* y, sobre todo, la de *hazéis*, se aspiraban en los escritores castellanos contemporáneos, por razones etimológicas.

A veces, es dentro de un mismo verso que se debe hacer sinalefa en un caso e hiato en otro, como en el 662, «Ora esso ¿qué aprovecha?», en el que parece más natural hacer hiato entre *Ora* y *esso*, dado que

²⁰ En el anónimo *Auto do duque da Florença*, también conservado en testimonio único, a pesar de sus irregularidades estróficas, ya mencionadas, el verso octosílabo fluye con mucha más naturalidad, tal vez por ser algo posterior a las obras de Gil Vicente.

la segunda vocal es tónica, mientras que, en *qué aprovecha*, al ser tónica la primera resulta más natural la sinalefa. Ante casos como estos, frecuentes en los versos de Gil Vicente, cabría plantearse en qué medida marcar tipográficamente de alguna manera los hiatos, para facilitar la lectura fluida de los versos.

Con todo, muchos otros problemas de medida no se subsanan recurriendo a sinalefas o hiatos. En el pasaje citado más arriba, el verso «es meritoria» resulta, aparentemente, hipermétrico, pues tiene cinco sílabas, en lugar de las cuatro esperables. Pero aquí se puede recurrir a una licencia frecuente en los poemas de esta época con pies quebrados: la sinafía, es decir, «la sinalefa que se establece entre un fin de verso de condición llana y el comienzo de otro» (Baehr 1970, 51). El verso anterior termina en *escarlata*, de manera que es puede hacer sinafía con la última sílaba, terminada en vocal, y compensar la medida de un verso.

En Gil Vicente es un recurso muy frecuente. Ya en el v. 20 de la *Comedia del viudo* encontramos un caso, «el que solía», pie quebrado aparentemente hipermétrico por ser pentasílabo compensable por sinafía con el verso anterior, terminado en *cuitado*. Poco después, «en descripción» (v. 30, tal vez error por «en discreción») también entra en sinafía con la última palabra del verso anterior, *enxerida*.

En esa misma estrofa encontramos un problema parecido con el verso «A la razón» (v. 27), pentasílabo. El verso anterior termina con *condición*, lo que no permite la sinafía, pero de nuevo la hipermetría es solo aparente, pues, al ser *condición* palabra aguda, la aparente hipermetría del verso 27 se salva mediante otra licencia métrica frecuente en los poemas con pie quebrado, la compensación, mediante la cual se añade al primer verso, terminado en aguda, una sílaba completa que está de más al comienzo del verso siguiente (Baehr 1970, 52).²¹ De nuevo los ejemplos en Gil Vicente son constantes, y ya en los vv. 66-7 leemos: «Pues que tanto bien perdí, | ¿por qué nací?», o, en vv. 106-7: «Y todo nuestro tardar, | a buen juzgar».

Los tratadistas métricos apuntan que estos fenómenos, sinafía y compensación, se dan en casos de pies quebrados, versos con aparente menor autonomía, más fácilmente compensables con otros mayores. Pero no sé en qué medida Gil Vicente podría usar de ambas licencias más allá de estos casos específicos.²² Así, el v. 453, «y corralome en un rincón», es hipermétrico, sin que parezca factible aplicar ninguna licencia, ni aun acudiendo a la apócope de *corralome*

21 Normalmente, la sílaba inicial que se añade empieza con consonante (así lo indica Baehr 1970, 52), pero no parece ser un inconveniente el que no sea así en este caso, y Domínguez Caparrós (1993, 76-7) trae ejemplos similares en Manrique, con versos en los que la sílaba inicial empieza con vocal.

22 Fassanelli (2024) se plantea una pregunta similar a propósito de la lírica medieval gallego-portuguesa.

o a la contracción de *en un en nun*: el verso sigue siendo hipermétrico. El verso anterior, un pie quebrado («de la greña»), acaba en vocal. ¿Podría pensarse en una sinafía del v. 453 con el anterior? La sinafía en principio parece muy anómala, por encabalgarse un verso largo a uno corto, frente a la situación habitual, y por no haber relación sintáctica entre ambos versos. En realidad, tal vez haya un error, como se aprecia si acudimos a la sextilla completa (vv. 450-5):

Sacudiome un torniscón
y sacome un rifanazo
de la greña;
y corralome en un rincón
y diome con un palazo
de la leña.

En vista del pasaje, antes que acudir a una anómala sinafía parece más plausible pensar que la *y* inicial del v. 453 sobra y se añadió por error por atracción del verso siguiente «*y diome con un palazo*». Sin la *y*, los tres versos de la segunda parte de la sextilla tendrían una construcción paralela a la de los tres primeros.

Estas supresiones de la conjunción copulativa pueden ser la solución también en otros casos no fácilmente salvables de otra manera. Así, los versos 662-4 leen:

Ora esso ¿qué aprovecha
sino para daros pena
y a nos temor?

El último verso citado es hipermétrico, pentasílabo. Podría pensarse en una sinafía con el anterior, terminado en vocal, pero la sinafía solo podría hacerse con la *y*, pues no es posible una sinalefa *pena_y_a*, ni siquiera entendiendo la conjunción *y* con el valor vocálico portugués de *e*, que solo permitiría la sinalefa con la vocal anterior o con la siguiente, pero no de las tres en conjunto (Teyssier 2005, 430), de manera que «*a nos temor*» seguiría siendo hipermétrico. Tal vez se pudiese solucionar la situación con la supresión de la *y*, con lo que *a* haría sinafía con *pena* y se corregiría la hipermetría.

En esta línea, el v. 737 también es hipermétrico, «*Y quien por nos sirve tan bien*», hipermetría corregida ya por la edición censurada de 1586 (*B*), suprimiendo la *Y*, en una de las contadas variantes que introdujo. Sin embargo, las ediciones modernas mantienen la hipermetría, sin anotarla, a pesar de lo sencillo de la enmienda planteada ya por *B*, pues la *y* tal vez sea un error atraído por la *Y* que inicia la siguiente sextilla, «*Y pues ¿quién le pagará?*» (v. 739). Incluso cabría suprimir *por*, para establecer el régimen transitivo

del verbo;²³ en todo caso, no parece que se deba mantener el error, no achacable al poeta.

Siguiendo con las sinafías y compensaciones, cabe preguntarse también en qué medida corregirían hipermetrías de versos octosílabos acompañados de otros octosílabos, aunque normalmente se puede acudir a otras licencias, más propias de la lengua vicentina. Así, el v. 829, «Acábame ya, triste muerte», es hipermétrico. Podría pensarse en una posible sinafía con el verso anterior, aunque octosílabo, que acaba en vocal, *quiero*. Sin embargo, partiendo del esdrújulo *Acábame*, parece más plausible pensar en una apócope como «Acábam'ya, triste muerte», posibilidad apuntada por Zamora Vicente en su prólogo (1962, 38), aunque mantuvo el verso intacto en la edición.

Algo similar sucede con el v. 865, «ado están escritos mis días», de nuevo hipermétrico. Suponiendo que el verso sea correcto, podría pensarse en una sinafía con el verso anterior, terminado en *hoja*, aunque sean octosílabos los dos. Pero más plausible parece la aféresis de la *e*- átona ante *s* líquida (*están'scritos*), fenómeno frecuente en Gil Vicente y la lengua de la época (Cunha 1960, 471-2).

También problemático e hipermétrico es el v. 1054, «le dixo Dios: 'multiplicad'», aunque ningún editor moderno lo corrige o comenta. Quizá *le dixo* sea una modernización introducida en A a partir de un original «*Díxol' Dios*», de nuevo con apócope. Otra solución sería editar *dix*, forma que aparece en *Sibila Casandra*, v. 404: «*dix: 'Casandra, tирte afuera'*», aunque en realidad este *dix* parece ser más bien una interjección (Révah 1951, 96).

Al v. 922, «y toda la corte del cielo», también hipermétrico, no resulta fácil, *a priori*, aplicarle alguna licencia métrica para ajustarlo, como tampoco parecería muy feliz suprimir la conjunción, que aquí claramente coordina este verso con el anterior («*¡El Señor sea loado | y toda la corte del cielo!*»). Tal vez la solución fuese establecer una sinafía respecto del verso precedente, terminado en vocal (*loado*), aunque se trate de dos octosílabos. Pero de nuevo conviene ser prudentes: Cunha, analizando los casos de caída de sílaba postónica en esdrújulos, indica que también afectan a secuencias de dos sílabas átonas apoyadas en tónica precedente, aunque no pertenezcan a la misma palabra (1960, 469), por lo que una reducción similar podría darse aquí en el grupo «*toda la*», quizás discutible, si entendemos que el artículo se apoya ya en la tónica siguiente, «*la corte*».

El v. 639, «que somos huérfanas, señor», es también hipermétrico, aunque nadie lo corrige ni lo anota. Cabría pensar que *huérfanas* debe entenderse como el portugués *orfas*, fenómeno que se da en

²³ Compárense, por ejemplo, los versos 598 («No quiero sino serviros») o 657 («para veros y serviros»).

ocasiones en Vicente, pero en otros versos de la misma *Viudo* (como el 983) la palabra es correctamente trisílaba. ¿Se compensará este con el verso anterior, que acaba en aguda, aunque se trate de dos versos octosílabos? Es una posibilidad, aunque también bastaría con suprimir el *que* (hay otro *que* dos versos después que pudo haber atraído, por error, que se incluyera este), o quizás, de manera más sencilla, leer *señor* como monosílaba, fenómeno de reducción habitual en la forma femenina *señora*, leída como bisílaba (Alonso 1942, 218-9).²⁴

El v. 778, «con servicios os enamore», también es hipermétrico, y lo mantienen, sin comentario, Hart, Calderón y Camões. Podría pensarse en un posible caso de compensación entre versos, aun siendo octosílabos, pues el anterior termina en *no*, pero parece más plausible la enmienda que introduce Zamora Vicente, «con servicio os enamore», que indica en nota, aunque no la comenta. La enmienda es muy sencilla, y el error es fácilmente explicable por la atracción de *os*. En la tragicomedia del *Amadís* se lee: «si do bive mi servicio | allí muere el galardón» (vv. 377-8). La corrección, además de sencilla, parece impecable.

Muy interesante en lo que se refiere a las diferentes posibilidades que plantea el ajuste de un verso es el 952, «oferecida», pie quebrado que resulta hipermétrico, con sus cinco sílabas. En principio, parece que podría corregirse en *ofrecida*, para obtener el tetrasílabo, como hace Zamora Vicente, quien considera la lectura *oferecida* una «ultracorrección castellana, absolutamente innecesaria» (1962, 39), aunque *oferecida* más bien pueda entenderse como un mero lusismo, que parece atribuible a Gil Vicente (Teyssier 2005, 422-3),²⁵ ya que el v. 105 del *Auto de los Reyes Magos*, «quiso ser ofrecido», solo resulta octosílabo con *oferecido*, pues con *ofrecido* sería hipométrico, de igual modo que en el v. 372 del *Auto dos físicos* la lectura *ofrecida* de la *Copilaçam* hace el verso hipométrico, aunque resultaría correcto con *oferecida*, lo que parece avalar que Vicente escribió *ofrecido* y *oferecida*, respectivamente. Por ello, es plausible que aquí también sea *oferecida* la lectura genuina, que no incurre en hipermetría por la sinafía con el verso anterior («me prendieron de mi gana»), que acaba en vocal.

Otras aparentes irregularidades métricas se deben a fenómenos que ya fueron estudiados por Dámaso Alonso, entre otros. Uno de los más curiosos tiene que ver con la manera de leer *yo*. Así, el verso 484, «Como vierdes que yo me amoño», en una lectura normal

24 Alonso (1942, 219) propone la pronunciación «s'ñora o nhora o sora», de lo que cabría proponer, por analogía, las de s'ñor, o ñor, o sor (o, quizás, seor, con sinéresis), para la pronunciación monosílaba de *señor*.

25 También se encuentra en Simão Machado (Rodríguez Rodríguez 2003, 116-17).

castellana es hipermétrico, sin que se aprecie una fácil solución. Sin embargo, ya Alonso había señalado cómo Gil Vicente «acomoda las condiciones fonéticas del pronombre *yo* a las del correspondiente portugués *eu*» (1942, 139; véase también Teyssier 2005, 429-30),²⁶ de manera que hace sinalefa cuando va tras vocal no acentuada, pero no la hace tras consonante o vocal acentuada, rasgo presente en otros escritores portugueses en castellano. De acuerdo con esto, el v. 484, pronunciado tal vez como *qu’io*, sería regular. Lo mismo sucede en el v. 213 («Oh, calla! Que yo soy testigo»), entre otros que se ajustan a lo indicado por Alonso.

Pero no es un uso plenamente regular, como ya había apuntado el mismo Alonso (1942, 142) y se observa también en la *Comedia del viudo*, por ejemplo en estos tres versos (vv. 33-5):

pronta a cuanto yodezía,
quería lo que yo quería,
amava lo que yo amava.

El primero de los tres versos encaja a la perfección en el uso moderno (a no ser que hubiese de hacerse hiato entre *pronta* y *a*, y sinalefa entre *cuanto* y *yo*, lo que parece forzado); en el segundo, podría no hacerse sinalefa entre *que* y *yo* leyendo el primer *quería* con sinéresis; pero en el tercero solo es posible la sinalefa entre *que* y *yo*.

Estas sinalefas de *yo* pueden verse, al igual que la lectura *oferecida*, como lusismos genuinos del poeta, pues son exigidos por métrica. De igual modo, el v. 85, «de *llorardes* vuestro mal», presenta el lusismo *llorardes*, un infinitivo conjugado. El lusismo es a todas luces vicentino, pues con *llorar* el verso sería hipométrico. Es un rasgo frecuente en Gil Vicente y en otros poetas portugueses que escribieron en castellano (Alonso 1942, 193-5; Teyssier 2005, 454-9; Rodríguez Rodríguez 2003, 120-1), y aparece en más versos de la comedia («por *salieres* de prisión», v. 220; «por *serdes*, señoritas damas», v. 588, etc.).

En sentido contrario, otros lusismos, de corte ortográfico, parecen claramente achacables a los impresores, por despiste, por lo que habrían de ser corregidos, aunque no siempre se haga. Así, el v. 915 lee «*Em Paula cayó la suerte*», lectura mantenida por Calderón, que se limita a anotar: «*em*: ‘en’, lusismo». Sin embargo, en la misma estrofa se lee ya «*en otra muerte*» (v. 918), y también antes de *p*-teníamos «*en perdella*» (v. 2) o «*en pastor*» (v. 880), entre otros casos que se podrían aducir. Dada la regularidad del uso de *en*, parece

26 Y es rasgo que aún se encuentra también en Simão Machado, aun siendo cien años posterior a Gil Vicente (Rodríguez Rodríguez 2003, 117).

imponerse la enmienda, que sí introdujeron Zamora Vicente, Hart y Camões (único que lo indica).

De igual modo, en el v. 536 se lee «se atura», con el sentido de ‘si persevera’, según anota Calderón. El verbo *aturar*, aún vivo en portugués, no es aquí necesariamente un lusismo, pues también se usaba en castellano y aún lo recoge *Autoridades*, aunque ya como «voz anticuada». Pero *se*, conjunción condicional, sí es evidente lusismo, y seguramente no achacable a Vicente –al menos en esta comedia–, pues la forma correcta, *si*, es la que domina en todo el texto.²⁷ Hasta podría pensarse que el cajista, o algún copista, entendió incorrectamente el verbo, como si fuera el verbo *aturarse*, pronominal. En todo caso, parece preceptivo recuperar la forma *si*, según hicieron Zamora Vicente (indicándolo) y Camões (sin hacerlo), mientras que Hart y Calderón mantuvieron, sin plantearse la cuestión, la lectura *se* de la *Copilaçam*.²⁸

A veces parece que la apelación a la supuesta irregularidad de Vicente conduce a mantener lo que no son sino errores. Así, en el v. 435 se lee *guaitero*, por ‘gaitero’. Calderón y Hart conservan la lectura de la *Copilaçam*, sin mayor comentario, aunque Zamora Vicente y Camões la corrigen (sin indicarlo) en *gaitero*. La palabra acababa de aparecer, correctamente, en el v. 401, pronunciada por el mismo personaje, por lo que la forma *guaitero* parece mero error, que habría de corregirse.

Algunos fenómenos habituales en Gil Vicente servirían para corregir de manera satisfactoria otros versos. Así, el v. 205, «alma que no tiene salida», es hipermétrico, pero muy fácilmente enmendable en *tien*, apócope frecuente en Vicente (Teyssier 2005, 453-4) y otros autores portugueses que escribían en castellano, a pesar de lo cual, ninguna de las ediciones consultadas corrige el verso ni anota el problema. Tan solo Zamora Vicente señala en el prólogo (1962, 38) la vacilación entre *tiene* y *tien*, siguiendo a Dámaso Alonso, y apunta la solución, pero no llega a enmendar el verso.

Un caso similar lo tenemos en el v. 281, «si triste, quiéreme comer», lectura que mantienen todos los editores y que ninguno anota, a pesar de ser un verso hipermétrico. Editando «si triste, *quierme comer*», obtenemos la medida correcta, que cabría al menos indicar en nota.

27 Compárese con el caso de la *Comédia da pastora Alfea*, de Simão Machado, en el que el uso de *se* es frecuente (Rodríguez Rodríguez 2003, 124).

28 Frente a la postura ya mencionada de Alonso (1942, 208-9) de considerar la conjunción condicional se un lusismo ajeno a Vicente, Teyssier (2005, 401) entiende que es «um lusismo sistemático e, por assim dizer, regular», si es que no se trata también de un leonesismo, como ya había apuntado Alonso. Sin embargo, el hecho de que en *Viudo* haya un único caso, confundible, además, con una construcción impersonal, invita a considerar que se trata de un error ajeno al poeta que debe ser corregido.

Esta tendencia a la reducción de la postónica en palabras esdrújulas, que Gil Vicente traslada del portugués al castellano (Cunha 1960, 467-8; Teyssier 2005, 412-15), también parece hacer regulares versos en apariencia hipermétricos y duros al oído castellano, como el v. 408: «plázeme, quiéroslo decir», mantenido por todos los editores, que no lo anotan. En este caso son dos las palabras esdrújulas en las que se podría acudir a la síncopa, más forzada tal vez en *quiéroslo*, por lo que se podría pensar más bien en *pláz(e)me*, pronunciado con seseo, *plasme*.

Interesante a este respecto es el caso de los vv. 185-9:

Acuérdeseos la honestidad
y claridad
de vuestra madre defunta
y en tanta bondad junta
contemplad.

Desde un cómputo castellano habitual, «Acuérdeseos la honestidad» es verso hipermétrico, mientras que «y en tanta bondad junta» es hipométrico, irregularidades que se solventarían trocando los términos *honestidad* y *bondad*:

Acuérdeseos la *bondad*
y claridad
de vuestra madre defunta
y en tanta *honestidad* junta
contemplad.

En apoyo de la enmienda estaría el hecho de que *honestidad* y *bondad* son sinónimos, pero cabe ser prudentes. En el verso «Acuérdeseos la honestidad» la presencia de la forma esdrújula «Acuérdeseos» invita a pensar en la caída de la vocal postónica, lo que llevaría a una pronunciación como *Acuérd(e)seos*, que haría la palabra trisílaba,²⁹ mientras que en «y en tanta bondad junta» podría hacerse hiato entre *y* y *en*, rasgo no extraño a Gil Vicente, lo que permitiría salvar las lecciones de la *Copilaçam*.³⁰

En ocasiones, el conservadurismo editorial respecto de Vicente, dada su supuesta irregularidad, lleva a mantener lecturas que, en

²⁹ Así sucede también en el primer hemistiquio del v. 1852 del *Don Duardos*, «Acuérdeseos, señora», al que le sobra una sílaba a no ser que se entienda que se omite la postónica de *Acuérdeseos*, según indica Cunha (1960, 468 n. 24), mejor que creer aquí en una pronunciación bisílaba de *señora*, sí frecuente en otros lugares (Alonso 1942, 218-19). Véase también Teyssier (2005, 413-15).

³⁰ Zamora Vicente, aunque mantiene sin cambios los dos versos comentados, sí enmienda *claridad* en *caridad*, corrección que no parece necesaria.

realidad, no tienen sentido, aunque no se detecte el error por métrica. Así, en los vv. 733-5 dice Melicia:

Pues nos, que los publiquemos
a mi padre o a alguién
es niñería.

El verso «Pues nos, que los publiquemos», mantenido por Hart y Calderón, que no lo anotan, no parece tener sentido, pues no se alcanza cuál pueda ser el referente de *los*. Zamora Vicente y Camões corrigen en *lo* (aunque ninguno indica la corrección), lo que sí parece tener sentido, referido el pronombre a la situación en que está Rosvel, y encaja con lo que acaba de decir Paula: «¡Si consigo *lo* acabase, ¡ cierto es!»; el *los* podría ser visto como error atraído por *nos*.

Otros problemas se refieren a la rima. Así, en los vv. 506-9 riman «ya yo vengo» con «Ve corriendo», en asonante, cuando deberían rimar en consonante, problema que ningún editor anota. Tal vez sea un rasgo propio de Gil Vicente, pues Teyssier (2005, 371-3) ha insistido en el «princípio geral da liberdade das rimas» vicentinas, incluido el recurso a la asonancia, aunque también podría haber un error en *vengo*, atraído por *vengas*, en el v. 504, también en posición de rima, pero no se entrevé una fácil enmienda.

Otro caso de rima asonante lo encontramos en el v. 936, en el que se lee «con *gemidos*», aunque el verso debería rimar en consonante con *bivos-motivos-pensativos*. ¿Será *gemidos* una rima relajada achacable a Gil Vicente? No es fácil encontrar otra rima consonante que encaje.

Algo similar sucede dos estrofas después, en el v. 948, que lee «mi *fatiga*», lectura mantenida por todos los editores modernos, sin comentarios, aunque la palabra debería rimar en consonante con *venida-vida-oferecida*. Tal vez sea otra rima relajada atribuible a Vicente, aunque no cabe descartar que sea un error y sustituya a una lectura correcta que sí mantuviese la rima. En efecto, en una copla del primer *Auto das barcas*, en la versión del pliego suelto riman en consonante *espada, nada, caçada y feitada*; sin embargo, en la *Copilaçam*, en este último verso *feitada* se corrompe en *guarda*, que rima en asonante, pero no en consonante. Se trata, en realidad, de un salto de ojo, pues en la estrofa anterior también aparecía *guarda* (v. 436), en posición de rima, aunque en ella sí rimaba correctamente con *tarda, despingarda y nalbarda*. Si no se hubiese conservado la edición del pliego suelto, seguramente se pensaría que se trata de una rima relajada del poeta, una nueva irregularidad característica de Gil Vicente, y, de hecho, Camões (2010a), en su edición del auto según el texto de la *Copilaçam*, mantiene la lectura *guarda*, pero la de la versión del pliego suelto nos indica que es un error que

debe ser corregido.³¹ Es posible, pues, que algunas de estas rimas irregulares que encontramos en la *Comedia del viudo* se deban también a problemas de transmisión, antes que a la libertad de rima practicada por Vicente, aunque recuperar la lectura correcta sea muy difícil.

Siguiendo con problemas de rima, en la estrofa de los vv. 432-43 riman *amigo* (v. 438) con la forma muy poco habitual *crigo* (v. 441) –de hecho, es la de esta comedia la única ocurrencia de la palabra recogida en el CORDE–, de manera que la esperable *crego* se supedita a la rima, recurso no habitual en Vicente (Teyssier 2005, 57 y 373-4). Sin embargo, justo en la estrofa siguiente *nigromante* (v. 446) no rima con *fuertemente* (v. 449), ni en consonante ni en asonante, problema que nadie indica. Dado el registro vulgar en que habla aquí Rosvel, parecería que, si en la estrofa anterior se leía *crigo* para rimar con *amigo*, aquí se podría emendar en *nigromente* para rimar con *fuertemente*, o bien *nigromante* con *fuertemente*, rima que parece avalada por la de *Oriante* (en vez de *Oriente*) y *bergante* que encontramos en el *Don Duardos* (vv. 811 y 813).³²

Un caso muy interesante, y con el que cerraré esta exposición, se encuentra en la siguiente estrofa (vv. 662-73):

PAULA	Ora esso ¿qué aprovecha sino para daros pena y a nos temor?
ROSVEL	No tengáis de mí sospecha, porqu'esso más pena ordena a mi dolor.
MELÍCIA	Ora íos con Dios, señor, que es raíz de todo mal <i>conversación</i> .
ROSVEL	Pues me prendió vuesso amor, ¿dónde iré, pues está tal mi <i>dolor</i> ?

³¹ Otros defectos de rima introducidos por la *Copilaçam* son tratados por Révah (1951, 89-93).

³² Según Dámaso Alonso, tratando de la rima del *Don Duardos*, que conecta con la del *Viudo*, «El fenómeno de cambio de e ante a nasal seguida de consonante fue frecuente, en el caso de vocal átona, en portugués antiguo» (1942, 233), aunque él mismo apunta: «Pero téngase en cuenta que *oriante* y **fuertemente* están puestos en boca de rústicos (el primero, real; el segundo, fingido)» (1942, 234). Por su parte, Teyssier (2005, 373-4) ha apuntado algunos casos de «formas artificiales na rima» en las obras vicentinas, es decir, formas que inventa o manipula Vicente para hacerlas rimir, lo que avalaría el intervenir también en este caso para crear la rima, o al menos anotarlo.

El esquema de la estrofa es correcto, salvo por la rima entre *conversación* y *dolor*, asonante en lugar de consonante, además de que *mi dolor* recupera la rima consonante de la primera sextilla de la estrofa (*temor, dolor*), y repite *mi dolor*. Como cabe imaginar, los editores modernos mantienen el texto de la *Copilaçam* y ninguno anota el problema, pero todos los elementos apuntados podrían ser indicio de que la lectura *dolor* que cierra la estrofa es errónea. Si avanzamos un poco más, observamos que Rosvel, en su siguiente réplica a Paula, le dice: «Por vos amo el padecer» (v. 677), que creo que nos indica que la lectura correcta en el último verso de la estrofa citada es *mi pasión* (con el sentido de ‘mi padecimiento’), que sí rima en consonante con *conversación*. El sustantivo *pasión* es muy habitual en Gil Vicente; en la misma *Comedia del viudo* aparece más adelante en el v. 796, en boca de Rosvel: «padecer doble passión», y Vicente emplea además el sintagma *mi pasión* como pie quebrado en un par de ocasiones en el *Don Duardos*, no lejanas a este lugar del *Viudo* y también en pasajes en sextillas dobles: «¿Adónde estuvo escondida | vuessa alteza, pues que sabe | mi passión?» (vv. 1702-4), en boca de don Duardos y en rima con *razón*, y «¿Qué será de mí, Artada, | pues que amar y resistir | es mi passión» (vv. 1944-6), intervención de Flérida en la que rima con *conclusión* (v. 1949). Con *pasión*, así, el pasaje mantendría su sentido y se recobraría la rima, mientras que *dolor* puede entenderse como error por salto de ojo.³³

5 Conclusiones

A pesar de lo prolífico de la exposición y de los ejemplos que se han ido recogiendo, los comentados aquí son solo una pequeña muestra de los múltiples problemas textuales que presenta la *Comedia del viudo*, aunque solo alcanza los 1056 versos. Si ampliáramos el corpus a otras obras de Gil Vicente, los casos se multiplicarían, en mayor grado aún si nos metiésemos en problemas de sayagués o habla de negros que aparecen en algunas de ellas.

Considerar que Gil Vicente es un poeta irregular, que combina con libertad versos de diversas medidas y estrofas con distinto número de versos y esquema de rima, anula en la práctica la labor del crítico textual, pues el concepto de error se diluye: ¿cómo corregir un verso o un pasaje del poeta, si consideramos que una de sus características más notables la constituye su irregularidad, su fluctuación? ¿Cómo es posible, en ese contexto, determinar qué es un error? Sin embargo,

³³ En esta línea, Manuel Calderón, aunque en su edición de la comedia mantuvo sin enmendar ni comentar los vv. 826-9, en los que *luego* no rima con *muerte*, en su artículo sobre la métrica vicentina propone que *muerte* tal vez sea error por *fuego* (2023, 13).

cabe cambiar la óptica y entender que, aunque pueda contener ciertas vacilaciones, ya puestas de relieve en numerosas oportunidades, en la obra de Vicente existen también determinados patrones estragados por la transmisión, pero que, con el debido esfuerzo, se pueden intentar corregir, aunque sea de manera parcial.

En suma, editar el teatro de Gil Vicente, lejos de ser fácil, resulta tarea de extrema complejidad. Tal vez por ello, y salvo contadas excepciones, sus obras se han editado de manera muy conservadora, reproduciendo el texto de la *princeps* sin apenas cambios o, al menos, comentarios: se da por hecho que sus textos son irregulares y apenas hay un esfuerzo por corregir los errores que seguramente incluyen. Sin embargo, sus textos, precisamente por haberse conservado en su mayoría en un testimonio único, publicado muchos años después de la muerte del autor –que escribió, además, parte de su obra en una lengua que no era la suya–, merecen una *examinatio* detenida para intentar aislar los errores de lo que puedan ser vacilaciones e irregularidades. Identificados los errores, debería hacerse un esfuerzo por corregirlos, o al menos comentarlos en nota, pero mantener el texto tal y como figura en la *Copilaçam* puede generar una sensación de perplejidad en los lectores, incapaces de discernir entre buenas lecturas, pero vacilantes, y errores. Está claro que recuperar las posibles lecturas genuinas de Gil Vicente, visto el caso del primer *Auto das barcas*, es misión abocada al fracaso, pero, ante esta situación, es fundamental el trabajo del editor para pulir el texto en la medida de lo posible o, al menos, presentarlo de manera accesible, indicando en nota sus dificultades y problemas.

Bibliografía

- Alonso, D. (ed.) (1942). *Vicente, Gil: Tragicomedia de don Duero. Tomo 1. Texto, estudios y notas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Antonio de Nebrija.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Buescu, M.L.C. (ed.) (1983). *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Calderón Calderón, M. (1995). «Un auto anónimo del siglo XVI: el *Auto dos Enanos*». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 20, 217-52.
- Calderón Calderón, M. (ed.) (1996). *Vicente, Gil: Teatro castellano*. Barcelona: Crítica.
- Calderón Calderón, M. (2023). «La métrica del teatro de Gil Vicente». Camões, J. (ed.), *Gil Vicente na mudança dos tempos. Colóquio realizado no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisboa, 24 novembro 2022)*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 9-38.
- Camões, J. (dir.) (2002). *As obras de Gil Vicente*. 5 vols. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Camões, José (dir.) (2010a). «*Vicente, Gil: Barca do Inferno*». Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual*. <http://www.cet-e-quinhentos.com>.
- Camões, J. (dir.) (2010b). «*Vicente, Gil: Comédia do Viúvo*». Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual*. <http://www.cet-e-quinhentos.com>.
- Camões, J. (2018a). «Editar el escenario portugués». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), «Entra el editor y dice: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)». Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 277-96.
- Camões, J. (2018b). «A fortuna editorial da obra de Gil Vicente». Cardoso Bernardes, J.A.; Camões, J. (coords), *Gil Vicente Compêndio*. Coimbra-Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 123-67.
- Cunha, C.F. da (1960). «Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro *Auto das barcas*, de Gil Vicente». *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, vol. 1. Madrid: Gredos, 459-79.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Earle, T.F. (2003). Reseña de Camões 2002. *Bulletin of Hispanic Studies*, 80(4), 584b-86a.
- Fassanelli, R. (2024). «Sobre la episínamefa (real o presunta) en la lírica gallego-portuguesa». Toro Pascua, M.I.; Vallín, G. (dirs), *Tradiciones poéticas de la Romanía (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 543-55.
- Giuliani, L. (ed.) (2009). *Leonardo de Argensola, Lupercio: Tragedias*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González Ollé, F. (1982). «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda». Bustos Tovar, E. de (coord.), *Actas del cuarto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 681-92.
- Hart, T.R. (ed.) (1962). *Vicente, Gil: Obras dramáticas castellanas*. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- Hart, T.R. (ed.) (1983). *Vicente, Gil: Teatro*. Madrid: Taurus.

-
- Morley, S.G. (1925). «*Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega*», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 1. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 505-31.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
- CORDE = Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. <https://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Reckert, S. (1977). *Gil Vicente: espíritu y letra*. Vol. 1. *Estudios*. Madrid: Gredos.
- Révah, I.S. (ed.) (1951). *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*. Tome 1, *Édition critique du premier «Auto das barcas»*. Lisboa: Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais.
- Rodríguez Rodríguez, J.J.(ed.) (2003). *Machado, Simão: Comédia da pastora Alfea ou/o Los encantos de Alfea*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Rodríguez Rodríguez, J.J. (ed.) (2005). *Auto do duque da Florença*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Teyssier, P. (1986). «Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente», *Critique textuelle portugaise: actes du colloque* (Paris, 20-24 octobre 1981). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 123-30.
- Teyssier, P. (2005). *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vega, Lope de (2021). *Barlaán y Josafat*. Ed. de D. Crivellari. Madrid: Cátedra.
- Vicente, G. (1996). *Teatro castellano*. Ed. de M. Calderón Calderón. Barcelona: Crítica.
- Vitse, M. (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», Campbell, Y. (ed.), *El escritor y la escena VI*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-63.
- Zamora Vicente, A. (ed.) (1962). *Vicente, Gil: Comedia del viudo*. Lisboa: Centro de Estudios Filológicos.

«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro del Siglo de Oro
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Los testimonios únicos en manuscritos-copia

Vivir en variantes

Alejandro García-Reidy
Universidad de Salamanca, España

Abstract In this paper I examine the problematic nature of unique testimonies in non-autograph manuscript copies of Spanish Golden Age theater. These unique testimonies exist in an 'unstable provisionality', as demonstrated by the case of Cepeda's *La española*, which went from a single known witness to three in just three years. Through the examples of two unpublished *loas* from the Arxiu de la Ciutat de Barcelona, as well as of the play *San Ginés*, I stress how these manuscripts require careful editorial work due to the variety of phenomena that can appear in them and that require a solution: copying errors, cultural misunderstandings, metrical problems, textual gaps, and alterations in verse order. I also highlight the importance of the materiality of manuscripts (tears, stains, defective bindings) in textual transmission and the value that the interventions of contemporary hands can serve as potentially valid corrections. In short, editing a Golden Age dramatic text with a single witness requires meticulous philological work that considers both the specific characteristics of the manuscript and the theatrical context in which it was generated and circulated, always remaining alert to the 'living in variants' that characterizes Spanish Golden Age theater.

Keywords Theatrical manuscripts. Manuscript copies. Single textual witness. Editing. Prologues. Textual materiality.

Índice 1 Obras dinámicas, testimonios estáticos. – 2 La variación del testimonio único.
– 3 Dos ejemplos de piezas breves. – 4 La comedia de *San Ginés* como testimonio único.
– 5 A modo de conclusión.

Este trabajo se ha beneficiado de las ayudas de I+D+i «ANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase) (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER «Una manera de hacer Europa», Teatro clásico en Valencia: patrimonio y sociedad digital (TECLAVAL) (CIPROM/2024/82, financiada por la Generalitat Valenciana) y Literatura y regionalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria (Proyexcel_00847, financiada por la Junta de Andalucía).



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-07-01 | Published 2025-12-15

© 2025 García-Reidy | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/006



1 Obras dinámicas, testimonios estáticos

Como sabemos, el teatro, especialmente en el caso del teatro español de la alta edad moderna, vive en variantes. Desde el momento en el que una obra pasaba del pliego al tablado, de la tinta al cuerpo de los representantes, se sometía a un acto de repetición oral durante su vida escénica. Esta recreación oral, si bien contribuía a la pervivencia del texto a través de la palabra, lo sometía a la fragilidad de la memoria humana, a los lapsus y los despistes, a las variaciones propias de cada actualización que supone una puesta en escena, ineludibles incluso para representantes profesionales habituados al recitado constante de los versos. Quedó demostrado en otro lugar cómo esta realidad fue una preocupación para un dramaturgo de tanto éxito como Lope de Vega y se convirtió en un tópico que emerge en diferentes lugares de su producción (García-Reidy 2009). Sirva como ejemplo una carta que ahora sabemos que el Fénix dirigió al Príncipe de Esquilache hacia 1627-29 (Castillo Bejarano 2001) en relación con un soneto fúnebre en honor de Catalina de la Cerda («Vengó la muerte, hermosa Catalina»). Lope acabaría insertando este soneto en *El laurel de Apolo*, pero primero se recitó como parte de una comedia hoy desconocida. Al representarse la obra, un actor trocó la palabra «ojos» por la palabra «noches» en su sexto verso («Y de los ojos inmortal desvelo» pasaría a «Y de las noches inmortal desvelo»).¹ El Príncipe de Esquilache solicitó una copia de dicho soneto, pero se le copió la versión deturpada, lo que motivó el envío del billete lopesco con la versión correcta del poema:

He sabido que V.A. quiso ver un soneto de la comedia de ayer; el representante dijo en él una cosa por otra, y así se envió, que fuera razón, antes que saliera a luz, para que con su censura y corrección no temiera las de todo este senado poético, que estos días se va tras la novedad: debe de ser con razón y no sin honor mío. (Vega [1935-43] 1989, 4: 48-9)

El fino oído del autor de estos versos no dejó escapar esta mínima variante, que apenas modificaba un concepto del soneto, pero que ya era un desliz que requería subsanación.

Esta realidad de la vida teatral en variantes subyace al testimonio único, que no es más que una materialización puntual de esta existencia tendente a la multiplicación propia del teatro comercial, una especie de instantánea particular de una transmisión siempre en movimiento, con los desenfoques -variantes textuales, conscientes o inconscientes- inherentes a la captura de un objeto

¹ Para el poema, véase Vega 2007, 478.

en constante desplazamiento escénico, a la materialización de una obra caracterizada por la fluidez. La unicidad del testimonio único conlleva una variabilidad del texto que recoge.² Esto es especialmente evidente cuando este es un manuscrito-copia que no sea un autógrafo autorial, es decir, todos aquellos manuscritos que fueron creados por individuos ajenos a la supervisión del dramaturgo e insertos, por ello, en diferentes lugares y momentos de la transmisión viva del texto. Este tipo de testimonios es el más numeroso en el conjunto del corpus de manuscritos dramáticos conservados y el que refleja una mayor diversidad de contextos de creación y circulación:³ son textos generados en el seno de una compañía profesional (por un copista, un actor o un autor de comedias), por lectores aficionados o por libreros, principalmente; pueden ser apógrafos,⁴ pero generalmente se trata de copias con uno o varios testimonios intermedios respecto del original vendido por el poeta a la compañía que estrenó la obra, y que denotan su condición de pieza clave en la actividad teatral de la época (Canet Vallés 1992); y, más excepcionalmente, su antígrafo podría incluso haber sido un impreso hoy perdido.⁵

Esta variedad de circunstancias de creación, reflejo de la rica actividad teatral de la época, condicionan las características específicas de cada uno de estos testimonios únicos, a la vez que todos comparten una realidad común: están alejados de cualquier control autorial (por superficial que este pudiera ser cuando algunos dramaturgos supervisaron la publicación de sus obras) y, por consiguiente, implican la presencia implícita de una o más manos distintas a las del poeta en la historia de la transmisión textual de la obra. Por ello, la casuística de estos manuscritos-copia permite que emerja un amplísimo abanico de problemas textuales, que no se manifiestan a través de la *collatio*, sino solo tras una atenta *examinatio* por parte del editor, y que solo se pueden solventar con enmiendas *ope ingenii* que puedan fundamentarse en el texto y en las características de la transmisión manuscrita. La propia materialidad

2 Véase el trabajo de Luigi Giuliani incluido en este mismo volumen para algunas reflexiones sobre la realidad del testimonio único.

3 Véase al respecto la base de datos MANOS (Greer, García-Reidy et al. 2025).

4 Sería el caso, por ejemplo, de la colección Gálvez de manuscritos lopescos (Iriso Ariz 1997), así como posiblemente también del único manuscrito conservado de *Mujeres y criados*, copiado por el autor Pedro de Valdés (García-Reidy 2014, 48-50). Incluso en este segundo ejemplo, con un texto muy bueno en general y que no estaba lejos del original lopesco, hay un puñado de errores textuales que requieren de enmienda.

5 Podría ser el caso, por ejemplo, de manuscritos más tardíos, ya de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, que presentaran una *mise en page* muy limpia y que recordara a la de un impreso (en la disposición del título y elenco, incluso en el uso del texto a doble columna), pero del que no se conservara ningún otro testimonio. Este podría ser alguna edición suelta hoy perdida. Hay manuscritos-copia con estas circunstancias de *dispositio* cuyo antígrafo se puede demostrar que es un impreso.

de estas copias puede suponer un factor que suponga una ayuda -o, en ocasiones, un escollo- al editor: ¿cuál es la fecha aproximada de creación del manuscrito? ¿Se puede identificar al copista o copistas, o al menos situarlo en un contexto específico dentro del complejo mundo teatral barroco? ¿Contamos con otros manuscritos del mismo copista que no sean testimonios únicos y que se hayan ya examinado, lo que permitiría hacerse una idea de la calidad textual de su copia? Sería fútil pretender abarcar la casuística que presenta este enorme corpus teatral en un breve estudio como el que nos ocupa. Mi intención es la de recurrir a unos ejemplos mínimos de manuscritos-copia que ilustran su condición de textos que reflejan la vida en variantes del teatro y, por lo tanto, la necesidad del editor de evitar cualquier reflejo mecánico de mera transcripción modernizadora del testimonio único.

2 La variación del testimonio único

Por ese vivir en variantes, todo testimonio único que supongamos un manuscrito-copia y no un autógrafo lo es solo en una especie de provisionalidad inestable, fruto de una «situación accidental», como lo denominó Pérez Priego (2012, 2: 425) para los testimonios únicos medievales. Su condición de testimonio único es siempre eventual, sujeto como está a la contingencia de que aparezca otro testimonio desconocido hasta la fecha. Si bien es cierto que la probabilidad de que esto suceda no es especialmente elevada para muchas obras dado que las principales bibliotecas que albergan textos dramáticos áureos están ya bastante bien catalogadas, el trabajo de fatigar estanterías, índices y repositorios digitales sigue en marcha y depara ocasionalmente alguna sorpresa. Un ejemplo lo encontramos en la comedia del dramaturgo sevillano Cepeda que se conoce generalmente por el título abreviado *La española* o por el más extenso de *La española y enredos de Leonardo*. Hasta hace poco, el único testimonio conocido es un manuscrito que se conserva en la biblioteca universitaria de Friburgo bajo la signatura UBF Hs. 801. Este es el testimonio manejado por aquellos especialistas que se acercaron a la obra de Cepeda, como Stefano Arata (2002), María del Valle Ojeda Calvo (2003) o Daniel Fernández Rodríguez (2016, 2019). Por ejemplo, este último lo manejó para plantear algunos criterios estilísticos, así como de léxico y de sintaxis, con los que argumentar a favor de la paternidad de Cepeda tanto de esta obra como de otras dos que, hasta antes del advenimiento de la estilometría léxica digital, se consideraban como aquellas salidas de la pluma del sevillano que habían llegado hasta nosotros, *Los enredos de Martín y El amigo enemigo* (Fernández Rodríguez 2016), todas ellas, obras escritas en la década de 1590 o de 1600.

Ahora bien, hace unos años se descubrió que un manuscrito conservado en la Biblioteca Palatina de Parma bajo la signatura CC* V 28032, vol. 42 y el título de *El cortesano embustero* era en realidad una segunda copia de esta comedia de Cepeda (García-Reidy 2022). Se pudo identificar a los copistas de estas dos copias, que resultaron ser los libreros madrileños Matías Martínez y Diego Martínez de Mora, cuya actividad como copistas de comedias se suele situar en el célebre decenio de 1625-34. Esto permitió no solo ofrecer una fecha para la creación de estos manuscritos, sino también un contexto más específico para estos dos testimonios. Y, desde el punto de vista textual, el hallazgo de un segundo testimonio de *La española* destruyó todo atisbo de un texto único o estable que, hasta la fecha, podía generar la creencia de que solo conservábamos una copia de esta obra. Como se estudió en su momento, la nueva copia presenta centenares de variantes. Un número significativo empeora el texto ya conocido, pero otros lo mejoran y permiten detectar lagunas que no era perceptibles en el manuscrito de Friburgo. Un ejemplo de este fenómeno lo encontramos en un pasaje de la primera jornada, que cobra pleno sentido en el testimonio de Parma cuando se especifica un «beneficio» que espera recibir uno de los personajes, detalle suprimido del manuscrito de Friburgo:

en su cuarto y en las cosas
que tocan a su servicio,
reciba yo un beneficio
de tus manos generosas,
que es ponerme bien con ella
y ser en mi amor tercero,
que si lo haces espero
por tu causa poseella
y, haciéndome esta amistad,
sin que con el rey se trate
del precio de tu rescate,
yo te pondré en libertad
por camino más seguro
que cuando te rescatases.

en su cuarto y en las cosas
que tocan a su servicio,
reciba yo un beneficio
por tus manos venturosa.
[...]
[...]
[...]
[...]
Haciéndome esta amistad,
sin que con el rey se trate
del precio de tu rescate,
yo te pondré en libertad
por camino más seguro
que cuando te rescatases.
(García-Reidy 2022, 438)

A estas variantes puntuales se suman modificaciones más sustanciales, especialmente la reescritura de dos escenas en el testimonio de Parma que simplificaban la complejidad y los recursos necesarios para su representación en comparación con la versión más completa del manuscrito Friburgo. Este hecho refleja asimismo cómo este cotejo ilustra que la comedia de *La española* tuvo una vida escénica más compleja de lo que el aparente testimonio único de Friburgo podía dar a entender hasta la fecha: la obra circuló entre más de una compañía y sufrió modificaciones para ajustar el texto a las posibilidades materiales de cada formación. Copias de esta obra procedentes de compañías diferentes, llegaron a manos de dos libreros madrileños para su posterior copia y venta para su lectura.

Es más, hace poco se observó que el códice conservado en el Arxiu de la Ciutat de Barcelona bajo la signatura Ms. B-2, que incluye unos dos centenares de textos, principalmente poéticos, presenta una tercera copia de *La española* de Cepeda, acéfala en su inicio (García-Reidy 2025). Este cartapacio presenta textos copiados por varias manos y probablemente fue elaborado hacia mediados del siglo XVII. Este hecho apuntaría a que esta obra de Cepeda mantuvo cierto interés entre los lectores aficionados al teatro bastantes décadas después de que se estrenara, más incluso de lo que ya apuntaban los dos manuscritos de los libreros madrileños. Este testimonio presenta sus propias variantes y parece situarse a medio camino entre lo que podría ser la versión más cercana al original, la del testimonio de Friburgo, y la más extensamente remozada del manuscrito de Parma. Es decir, en el plazo de tres años, *La española* de Cepeda ha pasado a ser una comedia de testimonio único a una comedia con tres testimonios que son manuscritos-copia, y que, sin haber sido creados ninguno de ellos en el contexto de una compañía profesional, demuestran que la comedia tuvo una activa vida en variantes durante su pervivencia escénica. Preparar la edición de esta obra supondría hoy un trabajo muy diferente al de hace apenas un trienio.

El caso de *La española* de Cepeda ilustra cómo debemos estar siempre muy alerta ante el *textus receptus* de un testimonio único, pues, en el caso de los manuscritos-copia cuya materialidad sugiera una procedencia alejada de una supervisión autorial, podemos casi dar por sentado que habrá cicatrizes textuales, a veces evidentes y otras no siempre tan fácilmente perceptibles al no poder hacer una *collatio*. En los casos más extremos nos encontraremos ante un texto sometido a modificaciones profundas, incluso de escenas completas y tal vez bastante alejado de lo que entendemos como la voluntad única del autor. El testimonio único impone editar el texto preservado, a veces una imagen distorsionada del original, pero depurado. Por ello, el editor de una pieza teatral áurea no puede aceptar sin más el texto transmitido por un manuscrito-copia, sino someterlo a un examen crítico detallado, guiado por el signo de la sospecha, en

aras de detectar esos posibles *loci critici*, proponer enmiendas por conjetura fundamentada en el texto o el contexto cultural cuando sea posible. Como alertaba Alberto Blecuá hablando de las variantes de autor, «conviene, pues, hilar fino antes de dar como originales unas lecciones apócrifas. Cada caso es único y no pueden darse normas generales. Corresponde al crítico aducir las pruebas suficientes, externas e internas» (Blecua 1983, 117). En aquellos casos en que la enmienda no sea clara, advertir en nota de los problemas del pasaje y, acaso, proponer alguna hipótesis de corrección (aunque no sea posible asumirla como tal en el texto editado por falta con suficientes argumentos sólidos). Veremos que esto es lo que sucede en algunos ejemplos tomados de manuscritos-copia.⁶

3 Dos ejemplos de piezas breves

En el caso de los manuscritos-copia, a veces la necesidad de intervención editorial es mínima porque el texto llega en aparente buen estado y no hay indicios que hagan sospechar de una deturpación. Con todo, la casuística es muy amplia y todo depende de cada testimonio. Comenzaré con dos ejemplos breves, tomados del mencionado manuscrito del Arxiu de la Ciutat de Barcelona. Se trata de sendas loas en verso, inéditas hasta la fecha, que copian dos manos diferentes y que se encuentran otra hacia el inicio del cartapacio: la primera comienza con el verso «Incitado del deseo» (ff. 61v-63r) y tiene una extensión de 132 versos en romance; la segunda comienza con el verso «Lámparas de plata fina» (ff. 63v-64r) y presenta 72 versos, también en romance. Pese a su brevedad, ambas requieren de intervenciones editoriales puntuales.⁷

Empezaré por la loa más breve, que comienza con el verso «Lámparas de plata fina». Esta loa se construye como una enumeración de exvotos que pueden encontrarse en el monasterio de Montserrat; la aplicación final consiste en que el poeta promete ofrecer a la virgen una lengua de oro de Arabia si el público atiende en silencio a la representación de la comedia hasta su final. El texto presenta en general un buen estado, pero también algún problema menor que requiere de pequeñas intervenciones editoriales. Por ejemplo, en los siguientes cuatro versos:

6 Un reciente artículo de Fausta Antonucci (2024) sobre la comedia lopesca *Los palacios de Galiana*, de la que solo se conoce el texto transmitido por la póstuma *Parte XXIII*, ilustra espléndidamente los peligros de ceñirse excesivamente a un texto claramente deturpado y la necesidad de corregir las corrupciones en la medida de lo posible.

7 La edición de estas loas está disponible en la biblioteca digital que alberga la página <https://manos.usal.es/>.

argollas, llaves, cerrojos,
carretoncillos que llevan
los **tullinos** que sanaron
de sus encogidas piernas. (f. 63v)⁸

En el tercer verso del pasaje hay que enmendar el «tullinos» por «tullidos», pues no he podido documentar la forma «tullinos» como variante lingüística de la época. La materialidad misma del testimonio único puede ser el factor que obligue a una intervención editorial. Es lo que sucede en el verso 45 de la loa, donde se han juntado una corrección *in itinere* con una mancha de tinta, lo que dificulta enormemente la lectura de una palabra [fig. 1].

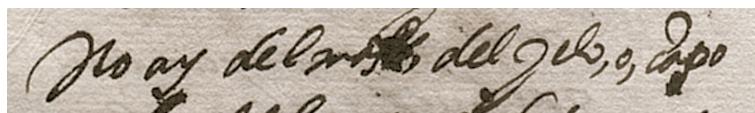


Figura 1 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63v. CC BY 4.0

Creo que el copista copió inicialmente «No hay del mas, del hielo o campo», por el trazo superior e inferior a la línea de escritura al final de la palabra, propio de otras s de este mismo copista, pero luego corrigió a «No hay del mar, del hielo o campo», que es lo que tiene sentido, aunque es casi imposible asegurarlo por la presencia de la mancha de tinta. Sin embargo, es lo que hay que editar. Precisamente en el pasaje donde figura el verso encontramos un problema de otra naturaleza que también requiere de una intervención. El texto del manuscrito lee lo siguiente:

No hay del mar, del hielo o campo
do el sol quema las arenas
gente francesa, araucana,
mientras las turcas almenas;
no hay papa, emperador, rey,
príncipe o señor de cuenta,
capitán, maese de campo
ni de otro estado cualquiera
que allí no tenga colgadas
para devoción sus prendas. (ff. 63v-64r)

⁸ Todas las negritas empleadas en este trabajo han sido añadidas por el autor para enfatizar los términos relevantes para el comentario, y que aparecen en el original de la manera transcrita. La ortografía y puntuación de todas las citas están modernizadas.

La estructura del romance en *e-a* es correcta, pero el sentido no termina de fluir entre los cuatro primeros versos del pasaje citado y los siguientes, que presentan una nueva idea respecto de lo inmediatamente anterior (como denota el paralelismo «No hay | no hay»), sobre todo porque la subordinada temporal no se resuelve satisfactoriamente. Creo que el copista se saltó al menos dos versos después de «mientras las turcas almenas», versos donde estaría el verbo principal del concepto que empieza a presentarse allí, por lo que habría que indicar la pérdida de texto después de dicho verso. Esta laguna quizás se generó porque el verso «mientras las turcas almenas» coincide con el final de folio y tal vez el cambio facilitó que el copista se despistara y se saltara algunos versos durante la copia.

La segunda loa, casi el doble de extensa que esta primera, requiere asimismo un mayor número de intervenciones editoriales. El texto de la loa en sí es interesante, pues se construye a partir de la idea de que el actor que la interpreta sufre diversos episodios de turbación mientras recita el texto, lo que le provoca que pierda el hilo de su discurso e incluso que varíe el tipo de rima empleada a lo largo de esta tirada en romance. Un primer ejemplo de pasaje que requiere de una intervención se debe a una corrección *in itinere* que es solo parcial, lo que provoca un desajuste en la concordancia de número. Los versos inicialmente leen de la siguiente manera:

Quiero volver a mi intento
si **las rémoras**, señores,
de mi turbación terrible
a mi razón no se opone. (f. 62r)

El copista tachó la s de «rémoras», pero dejó sin modificar la s del artículo precedente. Como la referencia es a la rémora o estorbo de la turbación del actor que se menciona en el último de los versos citados, la corrección del plural al singular que llevó a cabo el copista es correcta, pero obviamente hay que completarla en el artículo.

Hay otros tres casos en la loa que requieren unas mínimas enmiendas de naturaleza tan evidente como la que acabo de exponer. El primer caso está en los versos siguientes versos: «hicieran al mismo Jove | **tansformarse** en formas varias?» (f. 62v), donde el copista se equivocó al copiar lo que debe ser «transformarse». Unos versos más adelante, el texto lee lo siguiente:

¿A quién no ha de suspender
la riqueza señalada
de aquesta universidad,
tanta manteo y sotana? (f. 63r)

Aquí el error estaría en el último verso y es de concordancia de género, pues el adjetivo «tanta» debería concordar con la palabra masculina «manteo» y no con «sotana»; al menos, no he localizado este tipo de concordancia en las fuentes revisadas. El tercer caso de error evidente es en el cierre de la loa, donde leemos:

os pido que al que aquí salga
deis atención entretanto
que **a** la comedia no acaba. (f. 63r)

El último verso debería editarse como «que la comedia no acaba», pues tampoco he localizado ningún caso donde se emplee la preposición *a* con un complemento de objeto con el sentido que presenta aquí el verbo «acaba».

Sin embargo, hay otros lugares más peliagudos, donde la materialidad del manuscrito, de nuevo, a veces es la causa de la dificultad de entender correctamente el texto. Así sucede en el siguiente pasaje [fig. 2], que corresponde a la primera ocasión en que el representante se despista e interrumpe su discurso, acaso al fingir que ha oído algún tipo de ruido entre el público:

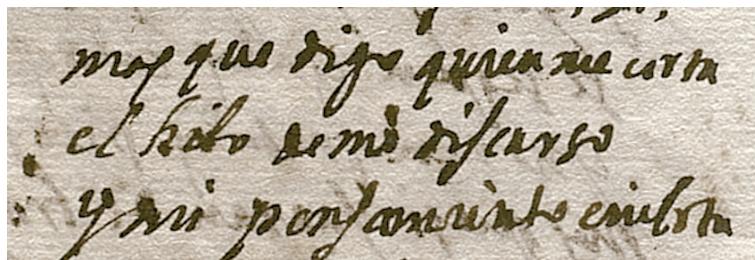


Figura 2 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63r. CC BY 4.0

Mas ¿qué digo? ¿Quién me corta
el hilo de mi discurso
y mi pensamiento **enilota?** (f. 63r)

Este último término, de difícil lectura por la caligrafía de este copista, pero donde parece haber una *i* por el punto elevado y una *l*, debería enmendarse por «embota», que es el término que pide el pasaje y que pudo leer erróneamente el propio copista en su antígrafo: es lógica la confusión de *mb* por *nil*.

Otro lugar problemático lo encontramos en el siguiente ejemplo [fig. 3]:

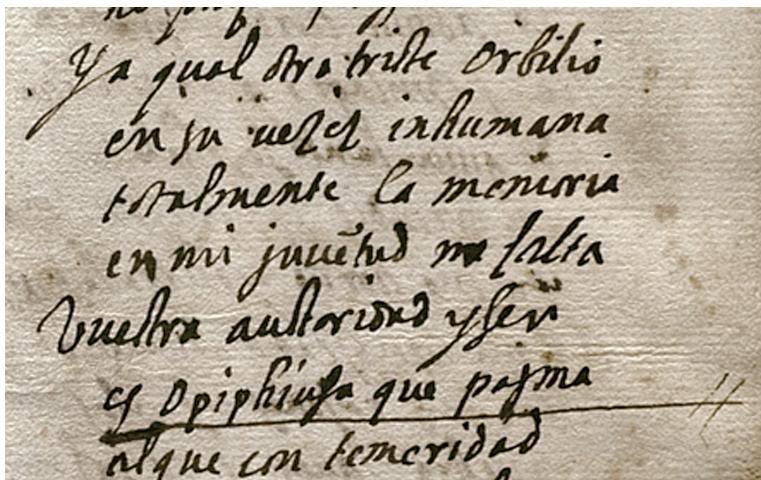


Figura 3 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 62r, CC BY 4.0

Ya cual otro triste Orbilio
en su vejez inhumana,
totalmente la memoria
en mi juventud me falta.
Vuestra autoridad y ser
es **opifiusa** que pasma
al que con temeridad
a beberla se abalanza.

El término «opifiusa» es un error que requiere de enmienda, pues se trata de una referencia a la ofiusa, hierba que se creía originaria de Etiopía y que tenía la capacidad de pasmar al ser bebida, como refiere Juan Díaz Rengifo: «Ophiusa: yerba que bebida hace a un hombre pasmar» (Díaz Rengifo 1606, 353). El error en el manuscrito se debe muy probablemente a un desconocimiento de esta referencia por parte del copista del manuscrito o de algún agente anterior en la cadena de transmisión del texto. La lectura correcta de «ofiusa» requiere de una dialefa para mantener el cómputo silábico correcto, lo que podría haber sido otro factor a la hora de explicar la adición de una sílaba en el error. El verso, además, está subrayado en el manuscrito, lo que ha podido comprobar que se emplea bastante como marca para indicar un salto de copia respecto del antígrafo en otros casos donde se conserva el texto copiado en otros testimonios. Nada

apunta a que sea este el caso, pero entonces ¿por qué figura dicha línea horizontal en este punto?

Hay, con todo, un lugar cuya lectura o enmienda todavía se me resiste. Cuando el texto alude al contexto universitario de la ciudad donde se encuentran, se refiere a «tantos insines dotores | que son **hílberos** de España» (f. 63r) [fig. 4]. De nuevo, la caligrafía, no siempre excesivamente clara, poco ayuda a determinar cuál debe ser la lectura correcta del término en negrita, para el que todavía no he encontrado una enmienda clara que pueda justificarse por una mala lectura, como vimos en el caso de «enilotas /embota».

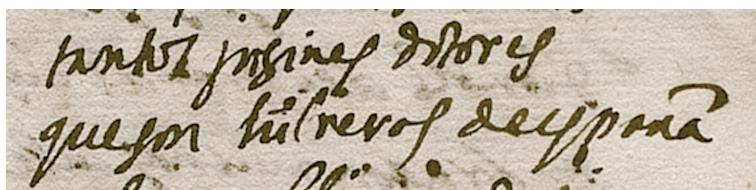


Figura 4 Manuscrito. Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, Ms. B-2. f. 63r, CC BY 4.0

4 La comedia de *San Ginés* como testimonio único

Estas dos loas reflejan hasta qué punto un testimonio único que sea un manuscrito-copia requiere siempre de atención y, en muchos casos, de cierto grado de intervención editorial pese a su brevedad. En el caso de una comedia, que multiplica no solo el volumen textual, sino la complejidad de la puesta en escena, el riesgo de que un testimonio único transmita errores que requieran de enmiendas *ope ingenii* por parte del editor puede incrementar significativamente. El caso en el que me centraré en las páginas que siguen es el de una comedia recientemente editada, *La comedia de San Ginés* o *San Ginés*, conservada en un manuscrito-copia de finales del siglo XVI o muy inicios del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura MSS/14644, y cuya autoría parece apuntar hacia el ya mencionado Cepeda (Rubiera, García-Reidy 2024). Se trata de una copia realizada por un único copista, con intervenciones puntuales de otras manos que hicieron algunas correcciones posteriores. El responsable de este manuscrito-copia parece ser la misma persona que trasladó el también testimonio único de la comedia *La vida y muerte de san Cristóbal*, que se conserva en la BNE bajo la signatura

MSS/14876.⁹ De ser así, conectaría claramente *San Ginés* con esa vida en variantes propia de la Comedia Nueva, pues una anotación en una hoja final del manuscrito de *San Cristóbal* indica que fue copiado para Luis de Benavides, un alquilador de hatos afincado en la plaza de Cantarranas de Valladolid quien trasladó algunas comedias y que ejerció como tratante de copias de comedias (Fernández Rodríguez, García-Reidy 2023, 175-7).

En todo caso, el testimonio de *San Ginés* es claramente un manuscrito-copia que muestra las huellas de la vida del texto sobre los tablados de fin de siglo, pues presenta un estado que dista mucho de ser limpio y que denota que nos encontramos a cierta distancia del autógrafo: sus 2212 versos presentan unos doscientos lugares que requieren de intervención, además de lagunas distribuidas a lo largo de la comedia que suponen una pérdida de ocho versos requeridos por la métrica (Rubiera, García-Reidy 2024, 11). Como en el caso del manuscrito barcelonés, también aquí la materialidad misma del ejemplar es un factor que juega un papel en su condición de testimonio único. Un primer detalle lo vemos en el hecho de que los cuadernillos están encuadrados en un orden erróneo, como anotó a lápiz una mano moderna: al final del f. 1v el texto sigue en el f. 9r; luego, al llegar al f. 15v, hay que volver al f. 2r y, tras el f. 8v, se hace un último salto al f. 16r para acabar ahí la comedia. Un segundo ejemplo del papel de la materialidad -nunca mejor dicho- lo vemos en la rotura de una esquina del folio inicial, que ha hecho perder el final de dos versos. En el primero de ellos Javier Rubiera y yo pudimos ofrecer una enmienda *ope ingenii* a partir del contexto, de la rima y del hecho de que solo se hubiera perdido dos sílabas.¹⁰ Sin embargo, la pérdida afectó a un fragmento mayor del segundo de los versos afectados, por lo que optamos por marcar la pérdida en el texto y proponer una enmienda conjetal por el sentido del pasaje solo en nota, pues no solo carecíamos de la seguridad de que fuera la lectura original, sino que además exigía modificar una palabra («sabe poco de guardar»):

⁹ Aunque esta obra se haya publicado a nombre de Juan de Benavides (Benavides 2020) por su identificación con una obra titulada *San Cristóbal* representada en Sevilla en 1643 y que diversos catálogos clásicos atribuyeron a un dramaturgo llamado Juan de Benavides y Argomedo, el texto puede fecharse claramente en los últimos lustros del siglo XVI y, por lo tanto, no es verosímil que se trate de la obra posterior sobre el mismo santo.

¹⁰ A veces es la encuadernación lo que genera una situación parecida. Es lo que sucede en un lugar de la comedia, que se pudo solventar por la rima: «¿Por ventura se la dio | quien os vio ayer sobre el a[n]ca | dejando la silla franca | como os vi, Pluciano, yo?» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 149-51).

Tropel hay cuando quien [guarda]
sale poco de [...].
Nadie me t[i]ene de entrar
si no es por el alabarda. (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 73-6)

La inmensa mayoría de los lugares que requieren intervención autorial se deben a errores generados durante la transmisión del texto o a despistes del copista que nos ocupa. Por ejemplo, los nombres de tres personajes fluctúan a lo largo del texto. Es el caso de los nobles romanos Publio y Pluciano, que figuran en elenco como «Publicio, Publiciano». Las dos formas se encuentran a lo largo de sus intervenciones en el primer acto para terminar regularizándose en «Publio» y «Pluciano»; estas formas son, además, las requeridas por exigencias métricas. Por este motivo, optamos por homogeneizar sus nombres de esta última forma a lo largo de la comedia. De manera similar, la dama romana Flaminia figura así en el elenco y en sus primeras intervenciones en el texto, pero luego esta forma se sustituye ocasionalmente por «Fluminia» o «Flanunia». En este caso optamos por regularizar el uso de la forma «Flaminia».

Este manuscrito incluye en diversos lugares una veintena de correcciones que parecen ser de otra mano que la del copista. Esta segunda mano parece bastante coetánea a la que copia el texto, por lo que tal vez se trató de alguien vinculado a una compañía teatral poseedora del manuscrito. ¿Qué valor tienen estas intervenciones de época? Lo cierto es que bastante, hasta el punto de que Javier Rubiera y yo las aceptamos prácticamente todas ellas como mejores lecturas. Es, por ejemplo, lo que sucede en la primera intervención de esta segunda mano, en la primera escena de la comedia. En ella, el personaje de Ginés está conversando con un mayordomo de palacio para ultimar los detalles de la puesta en escena que necesita para la comedia que representará poco después ante el emperador Diocleciano. Le comenta que el tema de su obra será la historia de un cristiano y de la maldad que oculta esta religión, y refiere lo siguiente el texto del copista original [fig. 5]:

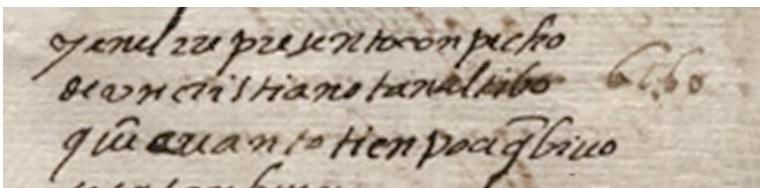


Figura 5 ¿Cepeda?. *San Ginés*. Manuscrito.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14644. f. 1r, CC BY 4.0

y en él represento un pecho
de un cristiano tan **altivo**
que, cuanto tiempo ha que vivo,
cosa tan buena no he hecho. (f. 1r)

La segunda mano modificó el «altivo» del segundo verso de la cuarteta por un «al vivo». Podría parecer que se trata de una intervención que empeora el texto al generar una autorrima. Sin embargo, un examen del pasaje confirma que la enmienda es correcta. Lo importante de esta intervención de Ginés no es el carácter moral del cristiano al que interpretará, sino el hecho de que su interpretación de este personaje será tan buena y al natural, es decir, tan *al vivo*, que es su mejor papel como actor hasta la fecha («cosa tan buena no he hecho»). Esta misma idea la repite el propio Ginés unos versos más adelante, cuando se jacta ante el mayordomo de que «Haré un cristiano perfeto» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 57).¹¹

Otros ejemplos avalan el buen ojo de esta segunda mano. El v. 175 leía originalmente «Cortesa[no] Quedo. Gua 1 No se puede entrar» [fig. 6]. La primera didascalia fue enmendada por esta segunda mano. La intervención concreta es muy difícil de leer por la caligrafía y por encontrarse justo en la encuadernación, pero que hay que modificar esta didascalia es evidente. El personaje que dice «Quedo» para prohibir la entrada en la sala donde está el emperador Diocleciano y su gente divirtiéndose no puede ser un cortesano, sino uno de los guardas que anteriormente recibieron la orden de no dejar pasar a nadie. Por lo tanto, la reacción a esta prohibición no puede ser la de un guarda: el verso cobra sentido si no solo invertimos el orden de las didascalías, sino si, además, presentamos la respuesta como una pregunta: «Guarda 1 Quedo. Cortesano ¿No se puede entrar?» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 175).

¹¹ El hecho de que encontremos un número significativo de otras autorrimas a lo largo del texto de la comedia, un fenómeno frecuente en los dramaturgos de la época, como señaló Arjona (1953), refuerza la adopción de esta enmienda coetánea.

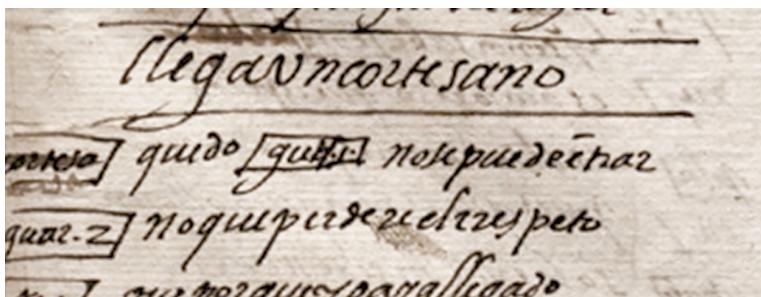


Figura 6. ¿Cepeda?. San Ginés. Manuscrito.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/14644. f. 9r, CC BY 4.0

Unos versos más adelante, el original «Ya Flanunia se ha apeado» (f. 9v) fue corregido por esta segunda mano a «Y Cornelia se ha apeado». Aquí optamos por adoptar como enmienda solo el nombre de la dama cuya llegada se anuncia, que ciertamente es Cornelia y no Flaminia, quien ya está presente en el escenario. Sin embargo, decidimos dejar el adverbio «ya» del texto original y no adoptar la conjunción «y» del segundo copista porque es lo que pide el sentido del anuncio del paje: «Ya Cornelia se ha apeado | y, señor, sube» (Rubiera, García-Reidy 2024, v. 293). Quizá el copista escribió una conjunción por despiste y por atracción de la presente al inicio del verso siguiente. Salvo por detalles puntuales como el de esta conjunción y otros similares, la calidad de las intervenciones de esta segunda, detectando correctamente lugares problemáticos por el sentido y proponiendo lecturas coherentes con el pasaje y la métrica, sugiere que fuera la de algún individuo vinculado a una compañía teatral, un profesional con buen oído y suficiente pluma para proponer sus propias enmiendas *ope ingenii*. La vida en variantes del texto dramático barroco queda perfectamente plasmada en esta presencia de capas textuales superpuestas en el manuscrito.

Sin embargo, otros muchos lugares problemáticos quedan sin enmendar por parte de esta mano anónima y deben someterse al juicio crítico del editor filológico. Algunos reflejan despistes o, más probablemente, desconocimientos culturales del copista, como sucede en los versos que aluden a la fábula de Progne y Filomena, donde se copia mal el nombre de ambas mujeres:

que uno, según en él leo,
descubrió a **Progues** la pena
de la muda **Pilomena**,
a quien deshonró Tereo. (f. 12r)

Hay también evidentes despistes o errores de copia que afectan a una sola palabra. El copista a veces enmendó algunos de estos despistes *in itinere* o en una revisión a posteriori (por ejemplo, en vv. 447, 493, 578, 658, 1923), pero otros quedaron en el manuscrito, lo que apunta a que esta revisión no fue sistemática. Por ejemplo, el v. 145 del manuscrito lee «Pues **diego** que, si eso he hecho», cuando obviamente, donde dice «**diego**» debe decir «**digo**»; cuando habla Ginés de cómo imitaba a los cristianos, el v. 1452 «sus **retos** contrahacía» debe enmendarse a «sus ritos contrahacía»; o en el tercer verso de la siguiente redondilla:

Pues si el que salvarse quiere
a Cristo ha de parecer,
la muerte no ha de **tener**,
que Cristo murió, si él muere. (f. 3r)

El «**tener**» del tercer verso debe enmendarse a «temer» para recuperar el sentido del pasaje. Es precisamente la interpretación del texto, es decir, el sentido de lo que presenta la obra, lo que motiva la necesidad de intervenir en un lugar como el siguiente:

Entre estos soberbios riscos
se hace un humilde valle;
allí podrá ser que halle
algunas **ocas** o **aprisco**. (f. 12v)

En este pasaje habla Ginés, quien se ha perdido en los montes siguiendo al animal que estaba cazando. Junto con el despiste del copista al presentar en singular un «apriscos» que debe ser plural, además, por la rima, choca la evidente rareza de la referencia a unas «**ocas**», que no ha lugar aquí. La enmienda propuesta y asumida en el texto por parecernos lo suficientemente validada por el pasaje, por el cómputo silábico e incluso por la idéntica estructura vocálica fue la de «chozas».

Algunos lugares requieren una enmienda evidente por presentar un verso hipermétrico, como en el v. 120, que lee en el manuscrito «Muy bien, que esto entre ellos vive», pero que, para que funcione como octosílabo (y tenga pleno sentido en el pasaje en el que aparece), tiene que editarse como «Muy bien entre ellos vive». No todos los casos, sin embargo, presentan una enmienda clara. Hay lugares del texto donde quizás ha habido algún tipo de deturpación, no podemos enmendar el texto con la certeza de que esa sea la lectura correcta. Como mucho, podemos proponer una hipótesis de corrección en nota, pero sin asumirla en el texto. Por ejemplo, en los vv. 75-6, el manuscrito lee así:

Emperador El Príncipe, ¿dónde es **sido**,
que todo y menos le hallo? (f. 1v)

Está claro que el «*sido*» debe enmendarse a «*ido*», pues esa s inicial sobra y su presencia probablemente se deba a una influencia de la letra inmediatamente precedente del verbo «*es*». Sin embargo, el segundo verso presenta una redacción confusa, cuyo sentido es bastante claro ('que le hallo de menos'), pero que a su vez presenta una estructura extraña, sobre todo por ese «que todo y menos» que no termina de encajar. En nota se sugirió que «Una posible enmienda sería «que es todo y de menos le hallo», con la primera expresión con el sentido de 'es importante que esté presente'» (Rubiera, García-Reidy 2024, 85), pero tampoco sin gran convencimiento. Por lo tanto, en este caso optamos por una posición más conservadora por todas las dudas que nos suscitaba el verso y optamos por respetar el texto original (sobre todo porque no hay ningún problema métrico) e reservar la posible enmienda *ope ingenii* para la nota a pie.

Algo similar sucede en otro lugar aún más complejo porque el verso está claramente deturpado. Aparece en la tercera jornada de la comedia, que transcurre principalmente en la cárcel donde Diocleciano manda enviar a Ginés y su compañía de actores para determinar si alguno más es cristiano. Ahí el escribano, después de tomar juramento a cada uno de los compañeros de Ginés, los interroga para intentar determinar si son o no cristianos. El primero de estos actores es Camilo, quien informa al escribano que representa los papeles de bobo. El diálogo que interesa es como sigue:

ESCRIBANO	¿A eso os atáis? Como bobo, ¿qué soléis representar?
CAMILO	Nadie me puede sacar de representar el bobo.
ESCRIBANO	¿La edad?
CAMILO	Por este verde cierro.
ESCRIBANO	¿Por verdes venís? ¿Sois bestia?
CAMILO	Pues, ¿no lo ve en mi modestia?
ESCRIBANO	¿Firmáis acaso?
CAMILO	Por yerro.

(Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1593-1600)

El verso problemático es el que incluye la respuesta de Camilo a la pregunta de cuál es su edad: «Por este verde cierro». El verso es hipermétrico y, además, los editores no fueron capaces de localizar la expresión; tal vez el pasaje deba complementarse con algún gesto que hoy se nos escapa por el uso del deictico «este». Como finalmente se indicó en nota (Rubiera, García-Reidy 2024, 157), una posible enmienda sería «Por el verde cierro», con «verde» con el sentido de

'follaje' (v. 1598) y «cierro» con sentido de 'atacar, acometer', como una referencia conceptuosa a la juventud del actor, un rasgo común a la mayoría de los miembros de la compañía de Ginés. Con todo, en este caso de nuevo optamos por no intervenir ante el sentido oscuro del verso y por la imposibilidad localizar otros ejemplos claros y documentados de la hipótesis de enmienda. *Forse altro emenderà con miglior plectro.*

Un caso especialmente llamativo es el que afecta a los vv. 1249-80: este pasaje presenta en el manuscrito importantes problemas en el orden de los versos y las acotaciones. Nos encontramos en el momento climático de la comedia, con Ginés habiéndose convertido al cristianismo tras la epifanía motivada por su interpretación y la visión de dos ángeles que ha tenido elevándose. Los dos acompañantes de Ginés en la obra representada ante Diocleciano, Mario y Fabio, le comentan en aparte, tras lo que se supone que es el final de la escena representada, es decir, en el teatro dentro del teatro, lo excelente de su interpretación. Concretamente, Mario le comenta de manera elogiosa: «Vamos. ¿Burlando eres tal? | De veras, ¿qué más hicieras?» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1249-50). En el manuscrito estos versos están tachados, posiblemente por el enmendador por la tinta que vemos. Sigue entonces lo que es una acotación incompleta («Salen a cantar y un escribano», f. 2r) e intervienen luego un sargento, un prefecto y un tercer compañero del Ginés personaje, Sergio, quien lo ha traicionado ante los romanos. Cito el arranque de esta intervención para ver la transición:

SARGENTO	¿Será buena hora esta para hacer mi prisión?
Sergio	Si vais en esta ocasión, lo hallaréis en la fiesta. (f. 2r)

Marcha el sargento, continúa brevemente un diálogo entre Sergio y el prefecto, y unos versos más tarde interviene Ginés con unos versos que parecen dirigidos a estos romanos presentes en escena, pero sin que tenga sentido:

Mucho ha que hablo de veras,
sino que me entendéis mal.
Pero muy presto veréis
si estoy de veras hablando
cuando no adore, aun burlando,
los dioses en que creéis. (f. 2v)

¿Qué sucede aquí? Que se han colado unos versos, los referentes a la escena del sargento, el prefecto y el traidor Sergio, en un lugar de la comedia donde no deben estar, y además se ha corrompido alguna

de las acotaciones. Probablemente esto se haya debido a una serie de despistes de algún copista (bien el del manuscrito que nos ocupa, bien el de un testimonio anterior) o por la mala colocación de un folio en un antígrafo. De hecho, el anónimo enmendador detectó que había un problema en esta parte de la comedia y trató de arreglarlo, aunque esta vez sin dar con la solución correcta: tachó los dos versos de Ginés, modificó o añadió nombres de personajes en las acotaciones y alguna didascalia del pasaje afectado para intentar dar sentido dramático a este pasaje, y sustituyó dos versos del texto original por dos versos nuevos («Hagamos de él más caudal. | (Ginés, ¿son burlas o veras?)», f. 2v). En realidad, hay que restituir el pasaje al orden que exige el sentido dramático y la estructura métrica, y proponer una enmienda para una de las acotaciones. El orden correcto tiene que ser el siguiente: ante el elogio de Mario de que si Ginés hace así de bien el papel de cristiano burlando, es decir, actuando, siéndolo de veras lo haría incluso mejor. Estos dos versos son la primera mitad de una redondilla que completan los dos versos ya citados de Ginés, que son su respuesta a este elogio: «Mucho ha que hablo de veras, | sino que me entendéis mal» (Rubiera, García-Reidy 2024, vv. 1251-2). El resto de la intervención de Ginés debe ir en aparte, pues es una reflexión propia tras su conversión. A continuación, sigue una intervención de los espectadores palaciegos de la representación, es decir, Diocleciano y sus cortesanos, y después es cuando tienen que aparecer el sargento, el prefecto y Sergio, en una nueva escena del teatro dentro del teatro donde preparan el arresto de Ginés, quien no debe estar presente en ese momento.

5 A modo de conclusión

Todo manuscrito-copia que no sea autógrafo existe en un estado de provisionalidad inestable, y su condición de *codex unicus* siempre está sujeta a la contingencia de que aparezcan otros testimonios desconocidos que puedan alterar significativamente nuestra comprensión de su tradición textual, como demuestra el caso de *La española* de Cepeda, que pasó de un único testimonio a tres en apenas tres años. Pese a ello, hay un importante número de manuscritos-copia de textos teatrales áureos que son testimonios únicos y que casi con seguridad presentarán un texto que requiere, por breve que sea, de alguna intervención editorial para depurarlo todo lo posible. La vida en variantes característica del teatro del Siglo de Oro no es solo consecuencia de errores de transmisión, sino que refleja también adaptaciones escénicas conscientes, realizadas por las compañías teatrales para ajustar los textos a sus necesidades específicas de representación, desde modificaciones de versos puntuales hasta la reescritura completa de escenas. La materialidad misma de

estos manuscritos -con sus roturas, manchas, encuadernaciones defectuosas y presencias de una o varias manos- constituye un factor determinante que puede afectar a la transmisión y edición de estos textos, que obliga al editor a adoptar una actitud de sospecha sistemática y a realizar una minuciosa labor filológica que combine el respeto por el testimonio con la necesaria intervención mediante enmiendas *ope ingenii*, tal como ejemplifican los casos presentados de las loas inéditas del manuscrito Ms. B-2 del Arxiu de la Ciutat de Barcelona y de *La comedia de San Ginés*.

Este tipo de testimonios recogen todas las categorías de diversos tipos de errores que puede generar la transmisión textual: desde simples despistes del copista y errores por desconocimiento cultural, hasta problemas métricos, errores de toda naturaleza, alteraciones en el orden de los versos o lagunas textuales. Ante estos lugares problemáticos, especialmente en pasajes de sentido oscuro o donde no es posible determinar con certeza la lectura correcta, el editor puede adoptar una posición más conservadora, señalando la posible enmienda en nota sin intervenir en el texto principal si no puede justificarla con el apoyo del texto o lugares paralelos. Sin embargo, estos deberían ser los casos minoritarios y el editor debería intentar dar con la lectura que corrija convenientemente el texto a partir del sentido y forma del pasaje. Puede ayudar el conocer el contexto de producción del manuscrito (si procede de una compañía teatral, de un aficionado o de un librero) para así comprender mejor sus características con la esperanza de que ayude a detectar errores no siempre evidentes. Estos son, en todo caso, indicio de la vida en escena del texto, de su realidad de obra representada sobre los tablados, de ese vivir en variantes inherente al teatro de la Alta Edad Moderna. Esta realidad no exime al editor de su responsabilidad de presentar al lector contemporáneo un texto lo más limpio posible de errores, haciendo así justicia también a un testimonio único que, acaso distante en ciertos detalles de la voluntad autorial, no deja de representar la única concreción del hecho teatral que ha llegado hasta nosotros.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2024). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana (Parte XXIII)* de Lope de Vega». *Creneida*, 12, 206-30. <https://journals.uco.es/creneida/article/view/17076>.
- Arata, S. (2002). *Textos, géneros, temas: investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Ed. de F. Antonucci, L. Arata y M.V. Ojeda Calvo. Pisa: ETS.
- Arjona, J.H. (1953). «The Use of Autorhymes in the XVIth Century Comedia». *Hispanic Review*, 21(4), 273-301.

- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Canet Vallés, J.L. (1992). «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles ‘autores de comedias’ como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo». García Lorenzo, L.; Varey, J.E. (eds), *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*. Londres: Tamesis Books, 273-84.
- Castillo Bejarano, R. (2001). «La carta de Lope de Vega al príncipe de Esquilache y los poemas fúnebres a Catalina de la Cerda». *Criticón*, 121, 173-87. <https://doi.org/10.4000/criticón.20387>.
- Díaz Rengifo, J. (1606). *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta; Blas González Pantoja.
- Fernández Rodríguez, D. (2016). «Sobre la autoría de tres obras ‘de Cepeda’, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva». *Bulletin of the Comediantes*, 68(2), 46-70. <https://doi.org/10.1353/boc.2016.0024>.
- Fernández Rodríguez, D. (2019). «*La española*, de Cepeda, y *Jorge Toledano*, de Lope de Vega: moras y cautivos, ecos y reescrituras». *Neophilologus*, 103, 207-21. <https://doi.org/10.1007/s11061-018-9578-4>.
- Fernández Rodríguez, D.; García-Reidy, A. (2023). «Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11(1), 173-95. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>.
- García-Reidy, A. (2009). «‘Por la sangre conocidos’: deturpación textual y paternidad literaria en Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 15, 103-20.
- García-Reidy, A. (2014). «Prólogo». *Mujeres y criados*. Ed. de A. García-Reidy. Madrid: Gredos, 19-56.
- García-Reidy, A. (2022). «*El cortesano embustero*, una supuesta comedia olvidada de Lope de Vega, y *La española*, de Cepeda». *Revista de Filología Española*, 102(2), 407-32. <https://doi.org/10.3989/rfe.2022.015>.
- García-Reidy, A. (2025). «Un códice poético-teatral del siglo XVII: el Ms. B-2 del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, 1-23. <https://doi.org/10.14198/rcim.26755>.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). MANOS. *Base de datos de manuscritos teatrales áureos*. <https://manos.net>.
- Iriso Ariz, S. (1997). «Estudio de la colección Gálvez. Fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, 3, 99-144.
- Ojeda Calvo, M.V. (2003). «*Los enredos de Martín*, ‘compuesta por Cepeda’, y la herencia de la comedia italiana: una primera aproximación». *Criticón*, 87-89, 589-601.
- Pérez Priego, M.Á. (2012). «Los testimonios únicos en la edición de textos medievales». Botta, P.; Garribba, A.; Cerrón Puga, M.L.; Vaccari, D. (eds), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 2. 4 vols. Roma: Bagatto Libri, 425-30.
- Rubiera, J.; García-Reidy, A. (eds) (2024). *El teatro en el teatro: dos comedias sobre san Ginés, actor*: «Comedia de San Ginés» ¿de Cepeda? y «El mejor representante, San Ginés» de Pedro Rosete Niño, Jerónimo de Cáncer y Antonio Martínez de Meneses. Kassel: Reichenberger.
- Vega Carpio, L. de [1935-43] (1989). *Epistolario de Lope de Vega*. 4 vols. Ed. de A. González de Amezúa. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2007). *Laurel de Apolo*. Ed. de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

La *emendatio ope ingenii*: apuntes sobre una praxis irregular Fenomenología de la atracción entre lecciones

Luigi Giuliani

Università degli Studi di Perugia, Italia

Abstract This essay aims to reflect on the criteria governing the *emendatio ope ingenii* in single witness traditions, differentiating between the two phases of error detection and conjectural correction. To this end, different types of errors produced by the attraction between lessons are taken into consideration. The cases analyzed come both from printed and manuscript playtexts in which pericope repetitions occur within the line and in rhyme. The essay also studies the behavior of the transmitters (copyists and typesetters) and the critical editors when assessing and amending certain *loci*.

Keywords Error detection. Conjectural correction. Repetition error. Anticipation error. Autorhymes.

Índice 1 La enmienda del testimonio único. – 2 *Immutatio* en el interior del verso. – 3 *Immutatio* al final del verso. – 4 Atracción entre dos lecturas corruptas en el interior del verso. – 5 Autorrimas y errores: la resistencia a la duplicación.

La investigación que se expone en este artículo estuvo financiada por el programa de la Unión Europea Next Generation EU, en el marco del PRIN 2022, proyecto *Early Modern Spanish Theater (1570-1700): Textual Transmission, European Circulation, New Digital Resources* (2022SA97FP) – CUP J53D23013540006.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di *Rassegna iberistica* 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-06-25 | Published 2025-12-15

© 2025 Giuliani | ©① 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/007

175

1 La enmienda del testimonio único

Empecemos con una pregunta doble: ¿qué se entiende por testimonio único? y ¿por qué existen testimonios únicos?

El testimonio es único porque se han perdido todos los demás testimonios de los que podría derivar o que descendían de él, o sus hermanos o sus primos, es decir, los que compartían con él, directamente o indirectamente, los mismos antepasados. El testimonio único en esta acepción es un superviviente, el único superviviente de su familia, un individuo solitario que lleva en sí el patrimonio genético de sus antepasados, de la estirpe a la que pertenecía y que ahora ya no existe, un patrimonio compuesto por genes sanos y por genes corruptos, lecciones buenas y errores que se han producido inevitablemente durante el proceso de procreación a lo largo de generaciones, defectos genéticos que pueden haber llevado a la extinción del resto de su estirpe por razones de tipo darwiniano: la acumulación de errores hace un texto poco valioso o inservible, y por lo tanto es descartado por los lectores, que prefieren textos mejores (porque en la genética y en la transmisión textual es cierto lo contrario de lo que se da en la circulación monetaria, donde la moneda mala expulsa a la buena). O podría ser que la calidad del texto, la ausencia de errores, la presencia de vicios o virtudes, la falta de aura de los testimonios, no hayan tenido nada que ver con la extinción de resto de la familia de nuestro testimonio único: un asteroide golpea por igual a todos, como el sol se asoma y la lluvia cae por igual sobre buenos y malos, justos e injustos (Mateo 5:46). Guerras, incendios, la crueldad del desgaste material, la incuria del desinterés, los cambios en los horizontes de expectativas (Franco Moretti 2000 hablaba del «matadero de la literatura») o simplemente la ceguera del azar: todos han contribuido a que ese individuo al que ahora miramos a los ojos sea una persona sola que lleva en sí las huellas de un pasado traumático, de un trastorno de orden físico o psíquico que debemos conocer en sus rasgos patológicos generales para que sea posible reconstruir el historial clínico del paciente y proceder a su curación.

Pero en realidad en muchos casos aplicamos el mismo tratamientoecdótico también al testimonio que sí ha tenido descendencia, pero del que no conocemos parientes colaterales. Porque si por el cotejo con los testimonios que de él descienden – sean estos copias manuscritas o ediciones *seriores* cercanas en el tiempo– no conseguimos encontrar variantes *mejores*, terminaremos editándolo usando las mismas herramientas que emplearíamos en el caso de un testimonio único *stricto sensu*. En este sentido y desde el punto de vista operativo, tratamos como si fuera un testimonio único al autógrafo, en su acepción más común, el que contiene la última voluntad del autor, o también a la *editio princeps*, independientemente de que se hayan

impreso o no segundas o terceras ediciones de la obra, si estas no mejoran el texto gracias a cajistas que (como nos recordó Francisco Rico 2005 en su conocido artículo sobre la «*lectio fertilior*») en determinadas circunstancias pueden incluso ‘limpiar’ de manera satisfactoria el texto. En suma, el testimonio único en esta acepción es el patriarca que ha cumplido con el mandamiento que Dios dio a los hombres recién creados: «Creced y multiplicaos» (Gn. 1:28). Y el autógrafo o la *princeps* se han conservado gracias a su aura, la fascinación que ejerce sobre nosotros el original, la identificación entre el texto y su creador (la obra y la persona), su museificación, su sacralización en esta época en que no solo la obra de arte sino cualquier objeto, cualquier sombra o cualquier individuo puede reproducirse realmente o con asombrosa apariencia de realidad. (¿Qué diría Benjamin, hoy, si pudiera estar aquí con nosotros?).

Yo creo, pues, que en el eterno debate sobre la praxis de la *emendatio*, su alcance y sus resultados –que afecta a ámbitos conceptuales como la definición de *lectio difficilior*, con las consecuencias sobre las virtudes y los defectos del método de Lachmann– debería empezarse por deslindar los términos y categorías de la casuística sobre la naturaleza de los testimonios, sobre todo en la transmisión de textos teatrales. No se puede enmendar de la misma manera un autógrafo, una *editio princeps*, un manuscrito de autor de comedias, un manuscrito copiado para la lectura que a su vez derive de un autógrafo o de un impreso o de un manuscrito usado para la representación.

De ahí que el problema se centre en la definición de error, debate que en las últimas décadas ha reforzado el frente antilachmanniano y que gira alrededor de cuestiones que son también terminológicas. Una sobre todo vale la pena recordar, la introducción del término «innovación» de Cerquiglini y de la *New Philology*, que abarcaría conceptos como el de error y variante, difuminaría sus límites y cuestionaría su validez a la hora de filiar textos y, en definitiva, de editar. El discurso es complejo y no se puede abordar aquí. Solo diré, para que quede clara mi posición, que me parece contradictorio por un lado atacar la ‘cientificidad’ del método argumentando que no es posible comprobar factualmente si un error es tal o no (es decir, se acusa a los lachmannianos de presentar como objetivo lo que en realidad depende de la subjetividad del crítico), y luego aducir, por otro, la creatividad de los transmisores (sean estos copistas o cajistas), es decir, su libertad y su subjetividad, para justificar la subjetividad del crítico (esta sí quedaría inalterada). Personalmente me quedo con las palabras de Alberto Montaner, para quien el concepto de error

no es más que una categoría funcional que parte de la premisa de que el proceso de copia implica confiabilidad, es decir, que quien encarga, produce o lee la copia de una obra dada confía

en que se corresponda con su modelo. [...] De no ser así, el propio concepto de copia sería una categoría culturalmente inoperante y, en consecuencia, una labor materialmente inexistente. (2020, 37)

Ante un testimonio único el crítico se encuentra solo con su *ingenium* y sabe que debajo de cualquier lección del texto podría esconderse un error. El problema, por lo tanto es doble: el primer paso de la *emendatio ope ingenii* consiste en la detección del error, operación previa a su enmienda. Pero ¿cómo detectar un error en un testimonio único? El artículo de Francisco Rico que he mencionado anteriormente tomaba las distancias de ese «*animus suspicax*» defendido por Bentley que puede producir no solo enmiendas correctas, sino también correcciones innecesarias. En realidad, cualquier crítico en su sano juicio (*iudicium*) siempre lee el texto poniendo su atención en descubrir cualquier anomalía de orden semántico, sintáctico, morfológico, métrico, que pueda ser indicio de corrupción.

Para razonar sobre el problema de la detección del error y su enmienda por conjectura he decidido seleccionar algunos testimonios únicos de textos teatrales con posibles errores causados por la atracción de un *locus* por otro. En la clasificación de Alberto Blecuia (clasificación que en última instancia se remonta a la casuística sobre barbarismos lingüísticos elaborada por Quintiliano) se les denomina errores por sustitución por la atracción de una perícopa igual inmediatamente anterior o cercana. Me interesa, pues, examinar casos de *immutatio*, de lecciones que se repiten idénticas y que pueden levantar sospechas de corrupción textual, e indagar su génesis a la luz de lo que sabemos de los testimonios únicos que las han transmitido, antes de proponer su enmienda. Algunos manuales incluyen esos errores entre los «*errori di distrazione*» (Pasquali 1952, 483); otros, entre los causados por «*mental associations of a non-phonetic nature*» (West 1973, 21); otros los consideran como el resultado de fallos de memorización y los distinguen entre sustituciones por «*ripetizione*» o «*anticipazione*» (Balduino 1983, 86; Brambilla Ageno 1975, 55-6; Ruozzi, Tellini 2024, 35-6); otros los ponen en relación con los mismos mecanismos que producen el salto de igual a igual y las duplografiás (Conti 2020, 247) o analizan casos cuya génesis podría darse por «*salto regressivo*» o por memorización (Careri 2019, 426). Más allá de las distintas definiciones y taxonomías, estos errores tienen en común el conectar dos lugares más o menos distantes entre ellos: la corrupción del texto se produce precisamente por esa ‘conexión’, por esa atracción.

Para reflexionar sobre ese mecanismo de atracción que condiciona al autor, al transmisor y al editor, examinaré algunos *loci* seleccionados de dos obras cuya edición crítica estoy realizando en estos días, y de otras dos ya editadas por sendos especialistas.

2 **Immutatio en el interior del verso**

Consideremos un pasaje del *Pompeyo*, tragedia que el extremeño Cristóbal de Mesa debió de escribir a finales de los años de 1580, cuando estuvo en Roma, o principios de los 90, cuando volvió a España, y que publicó solo en 1618 en el apéndice a sus traducciones de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio.¹ Obra de inspiración clásica, dividida en cinco actos, con fuertes reminiscencias no de Séneca, como podría esperarse, sino de Lucano, de Virgilio, de Ovidio y del Tasso trágico, lírico y épico (Mesa fue amigo del italiano en sus cinco años de estancia en Roma), el *Pompeyo* no parece una obra destinada a la representación. Estamos ante un texto con fuerte predominio de los endecasílabos, con una elocución muy cuidada y escasísimas acotaciones, cuyos episodios y diálogos se basan en gran parte en la *Farsalia*.

En el primer acto, Cornelia, la mujer de Pompeyo, se despierta de un desmayo y habla con su marido y con Cintia, su ama, que ha acudido a socorrerla. La angustia la devora día y noche. Cornelia relata así, pasando de los tercetos a los endecasílabos esdrújulos, «los sueños mil fantásticos» llenos de visiones horribles que son presagios de la desgracia que se avecina:

CORNELIA	Cintia, siempre te muestras muy solícita en darme alivio, cual prudente y plática, mas agora no puedo no estar tímida por prodigios y muestras tan sin número que me afligen y asombran en lo íntimo, y a ti, como a mi ama y amiga única, te quiero descubrir portentos ásperos. Sabe que en medio de la noche lóbrega rompen mi sueño sueños mil fantásticos,	130
	y formas mil de conocidas ánimas salir parecen de sus propios túmulos en apariencias espantosas pálidas, anunciando mi mal, mi mayor pérdida, y por toda la Europa y Asia y África, el gran mar, la ancha tierra, el aire lúcido lo muestran claro: vense de los pájaros hacerse guerra las caudales águilas, graznar disformemente muchos ánsares;	135
		140

1 *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio. Rimas. Y el Pompeyo, tragedia de Cristóbal de Mesa*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618. Se reimprimió en 1793 en Madrid (Imprenta de Ramón Ruiz). También hay una edición reciente del *Pompeyo*, muy irregular (Mesa 2003). Citaré a partir de la edición en que estoy trabajando actualmente y que saldrá en la colección Textos Teatrales Hispánicos de los Siglos XVI y XVII de la Universitat de València.

vense búhos, cornejas y murciélagos,
 lechuzas, abubillas, tristes tortolas,
 antiguos búhos, de agua amigos ánades,
 discurren por el mar húmedo alciones,
 inmensos cetos, espantosas rémoras,
 [...]

145

En este pasaje, dos repeticiones llaman la atención. La primera está en los versos 127 y 130, en que «muestras» parece como verbo («te muestras tan solícita») y luego como sustantivo («por prodigios y muestras tan sin número»). Podría parecer un intento por parte de Mesa de enriquecer el parlamento de Cornelia con un juego de homofonía. Sin embargo, no queda muy clara la referencia a las «muestras», término que, si bien según *Autoridades* puede significar «Metafóricamente [...] señal, indicio, demonstración o prueba de alguna cosa», debería usarse aquí no en sentido absoluto, sino acompañado por algún complemento específico: «muestras» ¿de qué? La oración relativa del verso siguiente, «que me afligen y asombran en lo íntimo», no contribuye a la congruencia del pasaje, puesto que aquí «asombrar» no vale «admirar» sino «atemorizar, espantar, infundir terror y miedo» (*Autoridades*, s.v. «asombrar»), como en otros lugares del poema épico *Las Navas de Tolosa*, que Mesa compuso en aquellos mismos años.² La sospecha es que no son las «muestras» las que atemorizan a Cornelia, sino -más lógicamente- los «monstruos». Para comprobarlo nos socorre el hecho de que en las obras de Tasso se encuentran versos en que prodigios y monstruos se asocian en este mismo orden, por ejemplo: «ed antichi prodigi, e novi mostri» (*Torrismo*, v. 26) o «mille novi prodigi e mille mostri» (*Gerusalemme liberata* XII, 65),³ y en el mismo *Pompeyo*, «monstruos» aparece en otros contextos parecidos.⁴ El error del v. 130, pues, se debió a la presencia de «muestras» en el v. 127, y probablemente a la influencia de un «muestra» un poco más arriba: en los vv. 119-20 Cintia le había recordado a Cornelia «que en igual ocasión se muestra el ánimo | de un pecho principal». He aquí que un «muestra» y un

2 Por ejemplo, «Marte tiene de sangre el cielo quinto | y, más que nunca, assombra con semblante | horrendo, formidable, amenazante» (II, 44) o «Daramé horror cualquier fantasma y sombra | que vana en el nocturno sueño assombra» (VIII, 84). Véase también II, *Argumento*; VII, 86; X, 84; cito por Pellecchia 2020.

3 Bianchi (2001, 332) había notado el paralelismo formal entre el v. 130 del *Pompeyo* y varios lugares tassianos, aunque no se había percatado de la posibilidad de que «muestras» fuera un error.

4 «Formando nuevos monstruos en el mundo» (vv. 379-81); «¿Por ventura a los míseros mortales | enciende en cruda guerra ira del cielo? | ¿Hay tiranos allá, monstruos o fieras?» (vv. 1164-6); «Osiris, Osiris, y tú, Anubis mágico, | tus sistros y otros monstruos, que son fábula» (vv. 1298-9).

«muestras» en poco espacio han transformado los «monstruos» en «muestras». Pero ¿quién fue el que se dejó arrastrar por su propia memoria?, ¿el mismo Cristóbal de Mesa, el copista que redactó el original que se entregó a la imprenta o uno de los cajistas del taller de Juan de la Cuesta? En este caso no parece posible determinar en qué momento se produjo el desliz.

Veamos ahora el segundo caso de repetición en este mismo pasaje. A partir del v. 134, Cornelia describe las pesadillas que la atormentan, y en particular enumera las aves que invaden su sueño. Aquí claramente Cristóbal de Mesa se inspira en el pasaje del primer libro de la *Farsalia* en que Lucano describe los terribles prodigios que se vieron en Roma cuando el ejército de César se acercaba a la ciudad y Pompeyo y los suyos tuvieron que huir abandonándola:

Indigetes flevisse Deos Urbisque laborem
testatos sudore lares delapsaque templis
dona suis dirasque diem foedasse volucres
accipimus, silvisque feras sub nocte relictis
audaces media posuisse cubilia Roma.⁵

(*Farsalia*, 1, 555-9)

En particular, vemos que la enumeración de los vv. 142-8 es una amplificación del «dirasque [...] volucres» del v. 557 de su fuente. Para ello, Mesa echa mano del repertorio de aves que nos han transmitido los textos de la antigüedad. He aquí, pues, el búho, cuyo canto es considerado fúnebre por Virgilio y de mal agüero por Ovidio;⁶ la corneja, que invoca la lluvia;⁷ la abubilla, considerada impura (*avis immunda*) en el Antiguo Testamento;⁸ la tórtola, que es «triste» porque su canto recuerda un gemido;⁹ y la lechuza y el murciélagos, tradicionalmente asociados a la mala suerte en el folklore y la literatura (Charro Gorgojo 1997). Lo que sorprende en esta lista ornitológica es la presencia de los «búhos» tanto en el v. 145 como en el v. 147. Es una repetición contraria a cualquier principio elemental

⁵ «Que los dioses indigetes lloraron, y la labor de la Urbe | con sudor atestiguaron los lares, y, de sus templos, | cayeron los dones, y aves infiustas mancharon el día, | se sabe, y, dejadas las selvas, bajo la noche las fieras | audaces, a media Roma sus cubiles pusieron» (traducción de R. Bonifaz Nuño y A. Gaos Schmidt).

⁶ Cf. la ambientación nocturna que aterroriza a Dido (*Aen.* 4, 462-4: «solaque culminibus ferali carmine bubo | saepe quaeri et longas in fletum ducere voces») y acompaña el camino de Mirra (*Met.* 10, 452-3: «ter omen | funereus bubo letali carmine fecit»).

⁷ Verg. *G.*, 1, 388: «tum cornix plena pluviam vocat improba voce».

⁸ Lv 11:19; Dt 14:8; Ovidio en *Met.* 6, 671-4 narra la trasformación del violador Tereo en abubilla.

⁹ Verg. *Ecl.* 1, 58: «nec genere aeria cessabit turtur ab ulmo».

de *variatio* y que no parece deberse al autor del texto: es un descuido, una caída de estilo que sorprendería en un escritor tan exquisito como Cristóbal de Mesa. Parece ser, pues, un error de transmisión que no es fácil detectar a primera vista, porque aquí no hay razones métricas ni semánticas que puedan hacer saltar las alarmas: se trata de una cuestión de *elocutio*, de praxis retórica. También esta vez tendremos que preguntarnos en qué momento del proceso de transmisión del texto se produjo el error, y, sobre todo, en cuál de los dos «búhos» estaría, ¿en la primera lección o en la segunda?

Parece lógico suponer que en un error de sustitución de una palabra por atracción de otra, es la primera la que sustituye a la segunda, y no al revés: el transmisor ha memorizado un verso, lo ha transscrito, y unas líneas más abajo vuelve a escribir la misma palabra, tal vez confundido por un parecido gráfico entre la primera y la segunda palabra de su modelo. ¿El segundo «búhos» es imputable al cajista? Si acudimos a la *res typographica* y observamos la disposición del texto en la página del impreso [fig. 1] veremos que los dos «búhos» se han posado en ramas distintas: se encuentran cada uno en una cara del f. 163, que corresponden al recto y el vuelto de la signatura 3 del pliego X. Puesto que, como sabemos, en el sistema de trabajo de los talleres la forma interna del pliego era la primera en imprimirse por la mañana, mientras que por la tarde se les daba la vuelta a los pliegos y se imprimía la forma externa, fue el segundo «búhos», el del v. 147, el que se imprimió en primer lugar, mientras que el primero, el del v. 145, se imprimió más tarde. Esto quiere decir que el pobre cajista del taller de Juan de la Cuesta no pudo memorizar la perícopa «búhos» para cometer –influido por ella– un error por sustitución varias horas después. El error, pues, tenía que estar ya en la copia en limpio que el autor proporcionó al taller y que se usó como original de imprenta. Pero, insisto, debió de tratarse del error de un transmisor y no del autor, porque no parece verosímil que Mesa repitiera dos veces el mismo sustantivo en una enumeración.

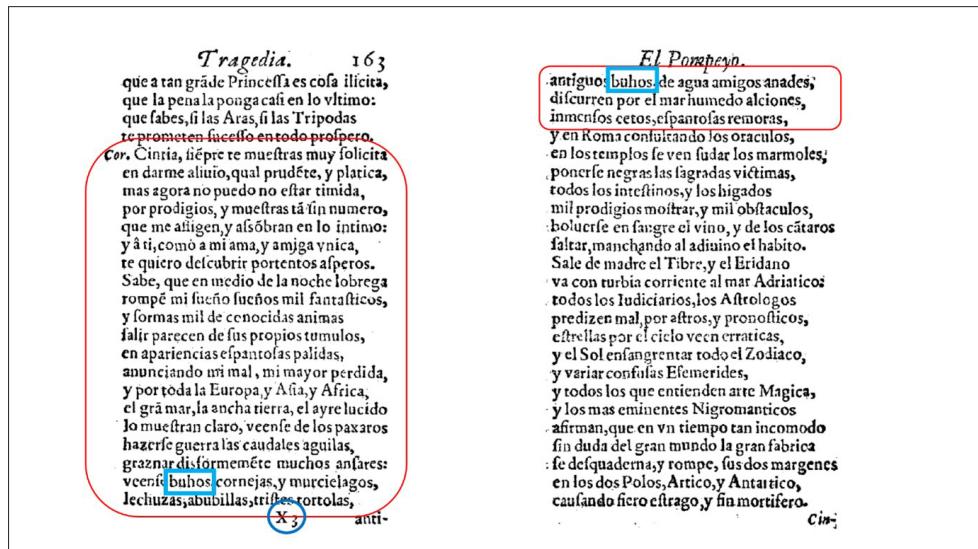


Figura 1 Cristóbal de Mesa, *Las eclogas y Geórgicas de Virgilio. Y Rimas y el Pompeyo, tragedia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, ff. 163r-v, BNE U/4367; imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

Otra cuestión es saber cuál podría ser la lección ocultada por la sustitución. Veamos varias posibilidades. Podría pensarse en un ave cuyo nombre presente un parecido gráfico con «búhos». Por ejemplo, ‘buitres’, aunque en los textos clásicos el buitre era famoso por su voracidad,¹⁰ no por su antigüedad o vejez. Podríamos pensar en grullas o grúas, evocando la geranomaquia, la historia de la guerra entre los pigmeos y las grullas, narrada por varias fuentes; o en el fénix, del que Plinio (*HN* 10, 3 y 4) dice que vivía 540 años y que uno de ellos apareció en Roma bajo el imperio de Claudio; o el ibis, sacro a los egipcios. Ninguna de ellas parece estar relacionada particularmente con la mala suerte, pero todas ellas poseen nombres bisílabos que podrían encajar en la medida del endecasílabo en cuestión.

Una ayuda podría venir otra vez de la comparación de este pasaje del *Pompeyo* con otro de las *Navas de Tolosa* en que aparecen enumeraciones parecidas:

Graznavan demás de esto aves nocturnas
que, en túmulos, piar suelen molestas
y siempre velan los sepulcros y urnas
y sobre tumbas lóbregas, funestas;

10 «Edax vultur» lo llama Ovidio (*Am.* 2, 6, 33).

y las luzidas lámparas diurnas
huyen a escuros valles y florestas,
murciélagos que habitan por capillas,
cuervos, lechuzas, búhos y abubillas.
(X, 80)

El parecido entre la enumeración de *Las Navas* y la del *Pompeyo* es evidente si se comparan los vv. 145-7 de la tragedia y el pareado final de esta octava del poema: en ambos aparecen murciélagos, lechuzas, búhos y abubillas. La diferencia entre las dos listas está en los cuervos, que se mencionan en *Las Naves* y no en el *Pompeyo*. Además, los cuervos aparecen también en otra octava del poema, junto con las «águilas caudales», entre las aves de rapiña:

Concurrieron diversos animales,
perros y lobos, ossos y leones
y otros que, en caça presa, son iguales
y diferentes en horrendos sones;
vinieron cuervos, águilas caudales,
açores, girifaltes y halcones;
dexa el nido toda ave de rapiña
que hay en Sierra Morena o su campiña.
(XIX, 100)

En las fuentes clásicas el cuervo se encuentra en listas parecidas, por ejemplo, entre las aves cuyos nombres, según Varrón (*Ling.* 5,75), nacieron de onomatopeyas:

primum nomen nominem alites ab alis, volucres a volatu; deinde generatim;
de his pleraequ ab suis vocibus ut haec: upupa, cuculus, corvus,
irundo, ulula, bubo.

La agresividad del cuervo queda reflejada por el *enxemplo* XIX del *Conde Lucanor* («De lo que contó a los búhos con los cuervos»), y su aparición se considera de mal agüero en la *Celestina* («ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas», Auto IV, ed. F. Rico, 113).

Si el *usus scribendi* y el peso de las fuentes tienen algún sentido, entonces es posible que la lección originaria fuera «cuervos».

3 *Immutatio al final del verso*

Veamos ahora otra lección sospechosa de haberse producido por un error por sustitución. Esta vez recurriré al texto maravillosamente estragado de una comedia anónima del fondo de la Real Biblioteca

(ms. II/462), el *Roncesvalles*, del que voy sacando continuamente materiales para ilustrar casos de corrupción textual en talleres y jornadas. Cuando salga mi edición en Gondomar Digital ya dejaré de hacerlo. Comedia en cuatro jornadas, de las que sobreviven tres enteras y un fragmento de la cuarta, por un total de 1222 versos, el *Roncesvalles* es el típico caso de testimonio huérfano y sin descendencia, y que lleva dentro de sí las huellas de sus desconocidos antepasados, nacidos y criados en el ambiente de la farándula. En su texto hallamos alteraciones de todo tipo, recortes que sugieren la amputación por eliminación de algún personaje en ciertas secuencias, contaminaciones con otros textos (hay tres redondillas que proceden de *La tragedia de los infantes de Lara* de Juan de la Cueva)¹¹ y pasajes tan estragados que cuesta reconocer su molde estrófico. Se intuye, pues, que el manuscrito refleja varias fases de utilización de un texto con mucha vida en las tablas, en que a las sucesivas manipulaciones de representantes se suman evidentes errores de copia.

Una de las muchas peculiaridades del texto tal como nos ha llegado es su elevado número de autorrimas, término general con que en los primeros estudios sobre el fenómeno en ámbito teatral, como el de Arjona (1953), solía indicarse la repetición de la misma palabra en rima, aunque sería mejor diferenciar, siguiendo a Domínguez Caparros 1992, 133-4, entre rima idéntica o unisonante («clase de rima consonante consistente en repetir la misma palabra en la rima de dos o más versos») y rima homófona o equisonante, («clase de rima consonante consistente en rimar dos palabras fonéticamente iguales, aunque con distinto significado»). En el *Roncesvalles* las autorrimas son 24, es decir el 3,9% de las rimas del texto tal como se lee en el manuscrito. De ellas, solo tres son rimas homófonas. Y dentro de los veintiún casos de rimas idénticas, algunos son claramente fruto de errores. Un ejemplo de falsa autorrima que implica una atracción de una lección sobre otra -y que ilustra bien el grado de corrupción del testimonio- es el siguiente:

<p>EMPERADOR ¿Qu[é] es esto, cielo, qu[é] embajada es e[s]ta? Pues ¿cómo, don Alonso? ¿Esto se usa? Mi respuesta será cruda y molesta ¡Basta! ¿Que [aque]l con sus grandes se escusa? ¿A mi persona es buena esta respuesta tiniendo yo la fuerza toda infusa? Pues ¿en qué se confía el castellano sabiendo que su vida está en mi mano? Mas yo me vengaré con brava furia puniendo el español bajo mi mano,</p>	115 120
--	------------

11 Véase este interesante caso de intertextualidad en Giuliani 1995.

pues Alfonso traidor ansí m[e] injuria
le tengo d[e] ir sus tierras asolando;
yo le haré cruda guerra a toda furia
no piense de mi imperio ha de ir burlando.
Castellanos, marchad, si no mi espada
veréis en vuestra sangre bien bañada.

125

Como se ve, la lección «mano» del v. 122 rima con «mano» del v. 120, a pesar de que los dos lugares pertenecen a octavas diferentes. El error, que se ha producido probablemente por memorización y por el contenido semántico parecido de las dos locuciones «estar en mi mano» y «estar bajo mi mando», es fácilmente enmendable en «mando» teniendo en cuenta las rimas de la segunda octava. Pero el caso que más nos interesa está en los primeros versos de la comedia [fig. 2]:

EMPERADOR Sobrino don Roldán, conde de Anglante,
en mil y tantas guerras poderoso,
temido en el puniente y el levante
por vuestro fuerte brazo poderoso,
respondeme agora en este instante: 5
¿qué os parece de Alfonso, rey famoso,
de cómo se sujet a mi corona
y quiere obedecer a mi persona?

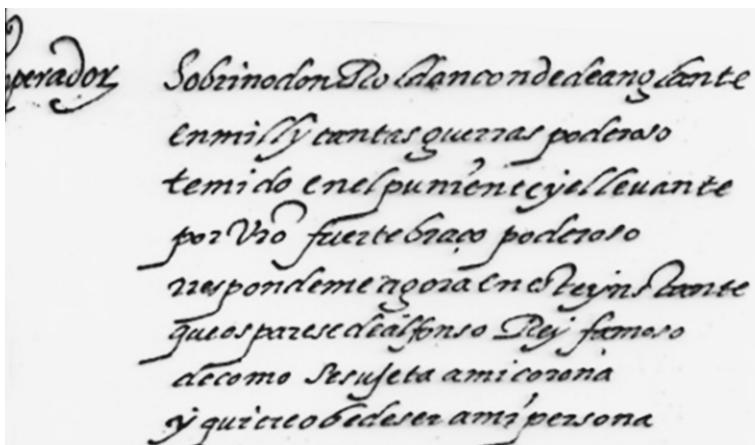


Figura 2 Comedia de Roncesvalles, Real Biblioteca de Madrid, ms. II-462, f. 55r

También aquí estamos ante una rima idéntica, pero esta vez no creo que nadie pueda pensar que los dos «poderoso» de los vv. 2 y 4 sean lecciones auténticas de autor. Debe de haber habido una alteración

a lo largo del proceso de transmisión. De nuevo, preguntémonos: ¿quién y en qué momento cometió el error por sustitución? ¿Y cuál de las dos lecciones es la buena?

Estaremos de acuerdo, supongo, en que el que chirría es el primer «poderoso», porque «poderoso» parece asociarse mejor con «brazo»: de hecho, la imagen -muy difundida- es de origen bíblico y se refiere al Señor, por ejemplo, en el Salmo 89:14 («Tuum brachium cum potentia»), con variantes en otros salmos. Mi propuesta, pues, es que en el v. 2 se enmiende el primer «poderoso» con «vitorioso» (con simplificación del grupo consonántico culto *ct*, que es la común en la época): me baso para ello en pasajes similares de otros textos de la época, como el de la siguiente redondilla de la *Tragedia de Ayax* de Juan de la Cueva:

Fuerte defensor de Grecia,
Agaménon vitorioso,
cuyo brazo poderoso
al del dios Marte desprecia.
(ed. Presotto, vv. 708-11)

Y «vitorioso» en rima aparece también en otros lugares de *La comedia de Roncesvalles* referido a la persona y no al brazo; véase por ejemplo:

BERNARDO	Confía en Dios y ten buena esperanza que has de salir en todo vitorioso mostrando tu valor y más pujanza esforzando tu brazo reguoso;	220
----------	--	-----

Ahora bien, si el error por sustitución se da, según reza el *Manual* de Alberto Blecuá, por atracción de una perícopa anterior y cercana, ¿cómo es posible que al principio de nuestro manuscrito el error se produzca en la primera lección y no en la segunda? Cabe la posibilidad de que el copista memorizara cuatro versos y al transcribir la última palabra del segundo verso («vitorioso») recordara la última del cuarto («poderoso»). Se trata, al fin y al cabo, de un error por «anticipo o anticipazione», según se ha dicho anteriormente. Sin embargo, consideradas las características de nuestro testimonio, es posible que en algún momento el texto fuera copiado por alguien que ya se sabía el texto de memoria, y por eso pudo confundirse en el v. 2, porque ya sabía cuál era la palabra en rima dos versos más abajo. Esa persona, a mi juicio, pudo ser un actor, o alguien involucrado en la representación, tal vez el copista de la compañía. Se explicaría así que sea una perícopa posterior la que influya en otra precedente.

4 Atracción entre dos lecturas corruptas en el interior del verso

Examinemos ahora un caso muy peculiar de atracción que se halla en *Los palacios de Galiana*, comedia de Lope de Vega compuesta en los años 1597-1602, que fue publicada póstuma solo en 1637, en la *Parte XXIII*. El texto debió de imprimirse a partir de un manuscrito bastante estragado, y los editores modernos han tenido que intervenir repetidamente para subsanar lecciones claramente corruptas.¹² Como se ha dicho, la primera fase de la *emendatio* consiste en la detección del error, y en *Los palacios de Galiana* hay dos lecturas, relacionadas entre ellas, correctas desde el punto de vista lingüístico y métrico, que hasta ahora no han llamado la atención de los editores.

Veamos la primera. Estamos justo al principio de la comedia. Carlos, Delfín de Francia, junto con su acompañamiento, acaba de llegar a Zaragoza. Es importante que los espectadores entiendan desde los primeros versos dónde se emplaza la acción, y por eso la primera quintilla de la obra reza lo siguiente:

CARLOS Esta es la gran Zaragoza,
 primera iglesia de España,
 que el bárbaro infame goza;
 Ebro sus riberas baña,
 Celín sus campos destroza.

5

La caracterización de Zaragoza es la que cabe esperar en una obra de este tipo: se menciona la ciudad en el primer verso, se evoca su pasado en el segundo verso recordando la mítica fundación de la capilla y luego basílica del Pilar, en el tercer verso se alude al presente de la acción dramática, que se desarrolla en la época del dominio musulmán, y en el cuarto se cita el Ebro, siguiendo una pauta que se repite en pasajes similares de otras comedias de tema aragonés.¹³

12 *Los palacios de Galiana* fue editado en 1902 por Marcelino Menéndez Pelayo en el tomo 13 (1902) de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia, y en 1994 por Jesús Gómez y Paloma Cuenca en el tomo 7 de las *Comedias de Lope de Vega* para la Biblioteca Castro. La reciente edición preparada por Fausta Antonucci en la *Parte XXIII* de PROLOPE, de la que citaré el texto de la comedia, supera ampliamente a las anteriores. En Antonucci 2024, la misma editora ha explicado algunas de sus enmiendas.

13 Por lo que a Lope se refiere, véase *La campana de Aragón*, comedia compuesta en esos mismos años (Morley, Bruerton 1968, 239 la fechan entre 1596 y 1603, y precisan «probablemente 1598-1600») en que vuelven hasta los mismos sintagmas del íncipit de *Los palacios de Galiana*: «No he de ponerme la corona de oro [...] | hasta que pueda, desterrando al moro, | coronarme en la insigne Zaragoza, | [...] donde baña | el Ebro fértil la famosa orilla, | espejo y campo de esta gran montaña, | y que viva cautiva la capilla, | primera iglesia de la fe de España, | donde para su bien se labró luego | que habló la Virgen al patrón gallego» (ed. de D. Simini, vv. 937-53).

En cambio, el quinto verso causa cierta perplejidad. Se nombra a un tal Celín, antropónimo árabe muy común entre los personajes moros del teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, no hay ningún Celín entre las *dramatis personae* de esta comedia, y el nombre aparece solo una vez más adelante -como se verá- en un contexto poco claro.

Para intentar aclarar el pasaje, la editora del texto anota que el nombre, frecuente en las comedias de Lope con personajes moros, podría referirse a algún capitán del rey musulmán de Zaragoza, sin ninguna consistencia histórica. Pero en ningún momento en la comedia se alude a un contexto bélico que justificase la actuación violenta del rey moro de Zaragoza -cuyo nombre, Aliatar, aparece más tarde, según veremos- dentro de su propio territorio por medio de un presunto capitán moro, que es lo que se desprende la lectura del impreso: «Celín sus campos destroza». ¿Por qué el tal Celín querría destrozar los campos del reino de su señor? Además, sorprendería mucho en Lope, siempre tan riguroso en la construcción de sus tramas, un cabo suelto de este tipo, la mención pasajera a un personaje inventado que para nada les serviría a los espectadores a la hora de colocar la acción en su marco histórico.

En realidad, creo que «Celín» es un error, una corrupción textual que puede subsanarse si se tiene presente un elemento típico del paisaje aragonés, cantado en multitudes de poemas y jotas hasta nuestros días: a mi juicio, tras mencionar el Pilar y el Ebro, el último verso de la primera quintilla remata la descripción tópica de Zaragoza evocando el cierzo. En la literatura del Siglo de Oro es frecuente encontrar descripciones de la acción devastadora del cierzo -viento del norte que asola particularmente el valle del Ebro- sobre el paisaje: destroza el campo, hiela y arrastra flores y hojas, arranca árboles. Veamos solo algunos ejemplos de los muchísimos que se podrían aducir. En *El Siglo de Oro en las selvas de Erífile*, escribe Bernardo de Balbuena en 1608:

Nace el invierno, y a las tiernas rosas
sucede un cierzo que con soplo helado
desnudo deja el campo de frescura:
mueren secas las flores en el prado,
ni queda en las riberas más umbrosas
rastro de su pasada hermosura.
(1821, 163)

De la misma manera, en *La sabia Flora Malsabidilla*, Salas Barbadillo usa el cierzo como término de comparación:

Hecho ya cierzo del campo,
bien que con menos furores,
le roba hierbas y plantas
que a tan grave mal opone.
(1621, f. 80v)

En el *Romance de la muerte del cónsul Cicerón* Gabriel Lobo Lasso de la Vega compara el tumulto de la multitud con los efectos del cierzo (edito a partir de la *princeps* de la *Primera parte del romancero y tragedias*).¹⁴

En la alborotada Roma
un sordo rumor se oía,
bien como cuando en las sierras
los pinos el cierzo humilla,
y con proceder violento
abate al tronco la cima,
en varias partes haciendo
mil disonancias distintas.
(f. 27v)

En una loa de la *Parte primera* de Lope que tuve la oportunidad de editar hace muchos años, leemos la descripción de los terribles efectos del cierzo:

Tiéndense a un lado y a otro
causando a los hombres miedo,
impelidos del rigor
de la tramontana o cierzo.
[...] Sentimos desde acá abajo
torbellinos, aires truenos,
[...] vemos arrancar un árbol
de su lugar y su asiento.
(*Loa III*, vv. 5-26)

Y en sus comedias Lope menciona a menudo la capacidad destructora del cierzo sobre la flora, por ejemplo, en *Servir a señor discreto*:

como suele

un almendro florido por enero,
que se ha librado que sus flores hiele
el soplo abrasador del cierzo fiero
(ed. J.E. Laplana, vv. 637-40)

O en *El saber puede dañar*, que se encuentra en la misma *Parte XXIII* en que está *Los palacios de Galiana*:

14 Alcalá de Henares, imprenta de Juan Gracián, a costa de Joan de Montoy, 1587.

Cayó Carlos de la suerte
que, por loca presunción,
florido almendro en hebrero
derriba cierzo veloz.
(vv. 2452-5)

Y si se cuestionara que el verbo «destrozar» en la lengua poética del tiempo se podía aplicar a los efectos del viento, una búsqueda en la base de datos TEXORO nos sacaría de dudas arrojando un puñado de citas: «Todo el viento lo destroza» (Pérez de Montalbán, *Los amantes de Teruel*), «la aura lo mismo destroza que engendra» (Vera Tassis, *Cuanto cabe en hora y media*), «cual cierzo | espigas secas destroza» (Juan de la Barreda, *Desobligar amando*). Sería, pues, el proverbial cierzo¹⁵ y no el supuesto Celín el que destroza los campos de Zaragoza. Y personalmente editaría «Cierzo» con mayúscula, como suele hacerse con los vientos en la poesía del Siglo de Oro (Céfiro, Noto etc.), para significar su personificación y reforzar el paralelismo con el río:

Ebro sus riberas baña,
Cierzo sus campos destroza.

Veamos ahora la segunda lección interesante para nuestros fines. Carlos, el Delfín de Francia al que vimos a su llegada a Zaragoza, conversa con Ramón, quien le enseña un retrato de la hermosa Galiana, la bella mora que vive en Toledo. A la vista del retrato, Carlos decide cambiar sus planes:

CARLOS	No vi en mi vida hembra más hermosa; a Celín, a Aliatar servir querría en aquesta ciudad tan populosa; mas por ser cerca de la patria mía y por ver esta mora quiero, Conde, que a Toledo partamos este día.	345
--------	---	-----

Como se ve, en el v. 343 volvemos a encontrar a alguien llamado Celín, algún moro poderoso que por importancia parece estar a la altura del rey de Zaragoza, Aliatar. Este último se volverá a mencionar en el v. 589, en que se dice que es el padre de Audalla, y en el v. 2563, cuando el Conde y Gesolfo, disfrazados de villanos, declaran ser sus súbditos. En cambio, a Celín no se le mencionará más en el resto de la comedia. Pero la pregunta que surge espontánea es: ¿por qué

¹⁵ Martínez Kleiser (1953): 26.170 «Cierzo y mal señor destruyen Aragón», 63.670 «ni al aire cierzo abrigo ni al hombre pobre amigo», 32.403 «Todos tenemos una ventana al cierzo».

Carlos -como un Arlequín cualquiera- querría servir a dos amos, y no simplemente al rey de Zaragoza?

El antropónimo Aliatar se encuentra en otra comedia de Lope, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, de 1603. En ella, el moro Sarracino se presenta a sí mismo de esta manera:

Mira, que soy Aliatar
por madre y por padre Zaide,
de la Alhambra antiguo alcaide,
y almirante de la mar.
(vv. 475-8)

No hay hombre que ose tocar
criado de Abencerraje;
más quisiera ser su paje
que Sarracino Aliatar.
(vv. 581-3)

Es evidente que en el v. 583 Sarracino es el *ism*, el nombre propio de la persona, mientras que Aliatar es el *nabal*, el patronímico, el nombre familiar que en la cultura árabe equivale más o menos a nuestro apellido. Por otra parte, en la literatura del Siglo de Oro se encuentran frecuentemente personajes que primero se presentan por su propio nombre y luego por nombre y apellido: Celín Zaide en *El nuevo mundo* de Lope,¹⁶ Muley Albenzaide en la *Isabela de Argensola*, Muley Hamet y Muley Hamida en el *Quijote*, Muley Almanzor en el *Guzmán de Alfarache*, entre otros, y eso por no citar las obras de tema morisco, donde los personajes presentados por nombre y patronímico son la norma.

Todo ello me hace pensar que la lección auténtica del v. 343 de *Los palacios de Galiana* debía de ser «a Celín Aliatar servir querría»: no dos mandatarios, sino un único rey llamado por su nombre y apellido. El error es explicable fácilmente desde el punto de vista paleográfico y sintáctico (la vocal inicial de «Aliatar» y el paralelismo con la «a» que precede «Celín» han favorecido la aparición de una segunda preposición «a»). Pero también puede haberse producido por influencia del v. 4 de la comedia, donde el error «Cierzo > Celín» había transformado un viento en un antropónimo que, a la primera ocasión, volvería a aparecer. Una vez ‘engendrado’, el personaje afloró en la memoria del transmisor del texto contribuyendo a causar un segundo error: la partición de un único personaje en dos figuras distintas.

16 «CAPITÁN Ven, alcalde. | ¿Es tu nombre? CELÍN Celín Zaide» (ed. Giuliani, vv. 512-3).

5 Autorrimas y errores: la resistencia a la duplicación

Veamos ahora el caso una obra transmitida por otro manuscrito de la Real Biblioteca de Madrid, el II-463: *El rey fingido*, comedia anónima cuya edición crítica ha llevado a cabo Daniele Crivellari y que, cuando este volumen vea la luz, habrá ya sido publicada en Gondomar Digital. Uno de los mayores aciertos de este magnífico trabajo es el de atribuir la comedia a Cepeda, dramaturgo del que tanto saben Daniel Fernández y Alejandro García-Reidy (2023). Durante el proceso de preparación de la edición tuve la oportunidad de discutir con el editor sobre un lugar crítico que ofrecía alguna dificultad. Retomé la consideración de dicho lugar a la luz de otros casos expuestos en este trabajo y propongo ahora una enmienda que vale la pena examinar porque puede revelar algo sobre nuestra actitud como editores ante un testimonio único a la hora de accionar la palanca de la *emendatio ope ingenii*.

El pasaje que voy a examinar se da en la tercera jornada. El Marqués le está diciendo a la Princesa –disfrazada de villana– que vuelva a ponerse su ropa de noble. Y añade que la acompañarán dos criados:

MARQUÉS	Puesta tú así, lo demás ya está prevenido todo; solo has de tener cuidado de iros luego desde aquí a mi aposento, que allí hallarás todo recado: un vestido que te pongas -vestido, al fin, de princesa, saya y ropa a la francesa-, y oro que con él te pongas. También verás dos criados vestidos a la morisca, en la lengua berberisca cristianamente examinados.	2490 2495 2500
---------	---	----------------------

El último verso, como puede verse, es hipermétrico. Crivellari, tras sopesar distintas posibilidades y descartar que la lección mala sea «cristianamente», piensa –con toda razón– que el error está en la segunda palabra del verso, y que debe tratarse de un caso de sustitución sinónímica. Puestos a buscar sinónimos, su solución consiste en enmendar con «educados», lección que restaura la medida del octosílabo y que, al empezar por la letra *e*, como «examinados», podría justificarse de alguna manera por razones paleográficas.

Si observamos el manuscrito [fig. 3], notaremos que «cristianamente» está abreviado con el habitual crismón, el monograma de Cristo

(«xpianamente»), creando así un llamativo paralelismo gráfico con la ‘x’ de la lección -indudablemente corrupta- «examinados». Me pregunto si dicho paralelismo no esconde un paralelismo también en la lección original, que podría ser «cristianamente criados». «Criar», en cuanto sinónimo de «educar», se encuentra normalmente asociado a «cristianamente» en los tratados sobre educación de la época y en instrucciones sobre evangelización, como en las *Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú*, de 1569-70, en particular en la *Instrucción general para los visitadores*, 53:

Item, os informaréis si los hijos de caciques y principales se han criado y crían con los sacerdotes de la doctrina, como Su Majestad lo manda, a lo menos que sean de edad de diez años, proveyendo cómo se haga así por el beneficio que se sigue de que los tales se críen cristianamente, para que después den buen ejemplo a los indios que hubieren de gobernar.

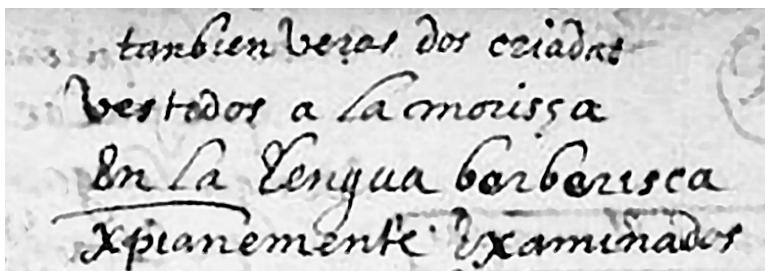


Figura 3 Comedia del rey fingido y amores de Sancha, Real Biblioteca de Madrid, ms. II-461, f. 49r

La enmienda que propongo respetaría la métrica (obviamente habría que editar «criados», con diéresis, en consonancia con todas las demás ocurrencias del término en la comedia)¹⁷ y sería *difficilior* porque restauraría al mismo tiempo la rima homófona con el sustantivo «criados» del v. 2500 y la aliteración con «cristianamente». De por sí la presencia de una autorrima aquí no debería sorprendernos. Daniel Fernández y Alejandro García-Reidy (2023, 185) nos enseñan en su reciente trabajo sobre Cepeda que este «era bastante laxo a la hora de rimar palabras con idéntico significado y forma», y el mismo Crivellari en el prólogo de su edición señala hasta 83 casos de autorrimas de distinto tipo en el texto de *El rey fingido*, que representan el 5,2%

¹⁷ «Con dos criados entró» (v. 94), «Llamad un criado. DUQUE ¡Hola!» (v. 179), «al fin, por criado mío» (v. 502), «que yo mandé a mis criados» (v. 821), «DUQUE ¿Iba gente con él? PASTOR Cuatro criados» (v. 1006), «criado a pechos de arpías» (v. 1300), «¡Hola! ¿No hay algún criado?» (v. 2067).

de los 3186 versos de la comedia (una de esas autorrimas se puede observar en los vv. 2496 y 2499 del fragmento citado arriba). Queda por explicar lo que para mí es lo más interesante: el tratamiento que le han dado a este *locus* tanto el transmisor como el editor moderno, tratamiento que es la consecuencia de un factor en que he basado mis razonamientos aquí y que puede resumirse así: nuestra desconfianza o incluso nuestro miedo a las duplicaciones.

Tal vez haya algo de antropológico en ello. Dice Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1982, 14) que «los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres».¹⁸ Hoy nos hemos topado con muestras que ocultan a monstruos, búhos que devoran a cuervos, vientos que se mudan en hombres y hombres que se duplican. Y hemos percibido todos ellos como fruto de corrupción textual. Las repeticiones nos disturbán, nos ponen en alerta, porque -seamos autores, transmisores o editores críticos- nuestra idea de la realidad (y del texto, que pretende ser un espejo de la realidad, y de nosotros mismos en cuanto individuos) estriba en la unicidad. Es una idea que está en la base del principio retórico de la *variatio* y, en la versificación, en el escaso aprecio que le tenemos a la autorrima. Por eso, ante el número apabullante de autorrimas en el texto de Cepeda, y ante la doble presencia de «criados» en rima a la altura de la redondilla de los vv. 2500-3, en un momento dado el copista del testimonio único de *El rey fingido* (uno de los copistas de una cadena de transmisores cuya longitud ignoramos) rompe inadvertidamente el espejo y, ante lo que él percibe como una *immutatio*, lleva a cabo una *transmutatio*.

Así, i) Cepeda crea una rima homófona para indicar que los dos moriscos fueron educados en la fe ya desde la niñez; ii) en la copia se dice que los dos criados moriscos han sido «examinados», como si hubiera sido necesario averiguar su condición de cristianos para garantizar su fidelidad; iii) a su vez, el editor crítico detecta el error por el cómputo métrico, entiende el sentido que hay que darle al pasaje (se está hablando de la formación que han recibido los dos moriscos), pero no encuentra mejor enmienda que «educados», tal vez porque inconscientemente se resista a crear una autorrima, recurso que él probablemente perciba como defecto.

Hoy he querido presentar cuatro textos en que se encuentran lugares problemáticos, todos ellos relacionados con la ‘atracción’ que se da entre los *loci* de un testimonio. Personalmente en todos ellos soy partidario de intervenir enmendando, no solo porque creo que hay razones suficientes para ello, sino porque toda decisión de no enmendar es también una forma de intervención. Las conductas conservadoras y aparentemente ‘respetuosas’ del texto o las

18 Sobre el tema del espejo y el doble en el escritor argentino, véase Chung (2007).

invocaciones a la ética nicomáquea del ‘justo medio’ a veces esconden defectos de comprensión o manejo inseguro de las herramientas ecdóticas por parte del editor. En una edición crítica –que, no lo olvidemos, siempre es el fruto de una hipótesis– las enmiendas conjeturales no ocultan nunca las lecciones del testimonio, y ahí están el aparato y las notas de comentario para que el lector se haga una idea de los procesos de transmisión y sobre todo sea consciente de la naturaleza inestable de los textos, y para que los críticos sigamos debatiendo entre nosotros.

Bibliografía

- Andrews, T.L.; Macé, C. (2013). «Beyond the Tree of Texts: Building an Empirical Model of Scribal Variation Through Graph Analysis of Texts and stemmata». *Literary and Linguistic Computing*, 28(4), 504-21.
- Antonucci, F. (2004). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana* (Parte XXIII) de Lope de Vega». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 12, 206-30.
- Arjona, J.H. (1953). «The Use of Autorhymes in the XVIIth Century Comedia». *Hispanic Review*, 21(4), 273-301.
- Balbuena, B. de (1821). *El Siglo de Oro en las selvas de Erífile*. Madrid: Imprenta Ibarra.
- Balduino, A. (1983). *Manuale di filologia italiana*. Firenze: Sansoni.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Borges, J.L. (1982¹¹). *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- Brambilla Ageno, F. (1975). *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Editrice Antenore.
- Careri, M. (2019). «Raccogliere errori nei manoscritti romanzi». Malato, E.; Mazzucchi, A. (eds), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante = Atti del Convegno internazionale di Roma* (23-26 ottobre 2017). Roma: Salerno Editrice, 415-38.
- Charro Gorgojo, M.Á. (1997) «Lechuzas y búhos ¿aves de mal agüero?». *Revista Folklore*, 17(195) 5-82.
- Chung, K. (2007). «Borges y el espejo». Mariscal Hay, B.; Miaja de la Peña, M.T. (eds), *Las dos orillas = Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (19-24 de julio de 2004). Monterrey: Fondo de Cultura económica, 101-14.
- Conti, A. (2020). «A Typology of Variation and Error». Roelli, P. (ed.) *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlin; Boston: DeGruyter, 242-53.
- Cueva, J. de la (2013). *Tragedias*. Ed. de M. Presotto; estudio preliminar de R. Froldi. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Domínguez Caparrós, J. (1992²). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- Fernández Rodríguez, D.; García-Reidy, A. (2023). «Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11(1), 173-95. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>
- Giuliani, L. (1996). «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva». *Anuario de estudios filológicos*, 17, 241-8.
- Instrucción general para los visitadores* (1986). Ed. por G. Lohmann Villena y M.J. Sarabia Viejo. Sevilla: CSIC.

- Martínez Kleiser, L. (1953). *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española.
- Mesa, C. de (2003). *Tragedia El Pompeyo*. Ed. por M.Á. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Montaner, A. (2020). «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval». *Medioevo romanzo*, 44(1), 35-73.
- Moretti, F. (2000). «Il giudizio di disvalore; ovvero la storia della letteratura come mattatoio della letteratura». Innocenti, L. (ed.), *Il giudizio di valore e il canone letterario*. Roma: Bulzoni, 73-87.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1940). *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*. New York: The Modern Language Association of America.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de M.R. Cartes. Madrid: Gredos.
- Pasquali, G. (1952). *Storia della tradizione e critica del testo*. Milano: Le Monnier.
- Pellecchia, M.R. (2020). *Cristóbal de Mesa. Las Navas de Tolosa: edición crítica, estudio y notas* [tesis doctoral inédita]. Pavia: Università di Pavia.
- Rico, F. (2005), «*Lectio fertilior*: tra la critica testuale e l'ecdotica». *Ecdotica*, 2, 23-41.
- Rojas, F. de (2000). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. y estudio de F.J. Lobera, G. Serés, P. Díaz Más, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico. Barcelona: Crítica.
- Ruozzi, G.; Tellini, G. (2024). *Filologia della letteratura italiana*. Milano: Le Monnier.
- Salas Barbadillo, A.J. de (1621). *La sabia Flora malsabidilla*. Madrid: Luis Sánchez.
- Trovato, P. (2017²). *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padua: Libreria Universitaria Edizioni.
- Vega Carpio, Lope de (2012). «*Servir a señor discreto*». Ed por J.E. Laplana Gil. Fernández L.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 759-918.
- Vega Carpio, Lope de (2015). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. por A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 3-199.
- Vega Carpio, Lope de (2019). «*La campana de Aragón*». Ed. por D. Simini. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 303-466.
- Vega Carpio, Lope de (2024). «*Los palacios de Galiana*». Ed. por F. Antonucci. Rodríguez-Gallego, F. (ed.), *Comedias de Lope de Vega Parte XXIII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 475-643.
- West, M.L. (1973). *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.

Biblioteca di Rassegna iberistica

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «Entra el editor y dice»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un “bric-à-brac” de la Belle Époque. Estudio de la novela “Fortuny” (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernández, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Celia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall’Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurélia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l’umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di “Los ladrones somos gente honrada”*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las ‘obras’ de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. “As Naus”, de António Lobo Antunes, ante “Tirano Banderas”, de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antígrafías.*
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna.*
37. Claesson, Christian (ed.) (2024). *Novela postcrisis en la España plurilingüe.*
38. Demattè, Claudia; Liàcer, Arantxa; Presotto, Marco (eds) (2024). *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro.*
39. Alarcón-Tobón, Santiago; Bou, Enric (eds) (2025). *Stories Come to Matter: Water, Food, and other Entanglements.*
40. Castella-Martinez, Sergi (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likenesses in the Avant-Garde.*
41. Estrada, Oswaldo; Alicino, Laura (eds) (2025). *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina.*
42. Cannavacciuolo, Margherita; Consolario, Maria Rita; Favaro, Alice (eds) (2025). *Hipócrates y sus artificios. Enfermedad, medicina y narración en las literaturas y culturas hispánicas e hispanoamericanas.*
43. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2025). *El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica.*
44. Lo Giudice, Ivan (a cura di) (2025). *La diplomazia culturale: il caso di Spagna e Catalogna.*

El volumen recoge las actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales que se celebró en la Universidad de Perugia en marzo de 2025 y que tuvo como tema la edición de las tradiciones de testimonio único. Los artículos presentan casos de estudio de la transmisión de textos teatrales del Siglo de Oro, tanto manuscritos como impresos, y todos apuntan a extraer de sus análisis consideraciones de orden teórico y metodológico como la definición de testimonio único, las diferencias entre la edición de un texto destinado a la representación u otro destinado a la lectura, la detección del error, los límites de la *emendatio ope ingenii*, cuestiones de métrica y ortología, el comportamiento de copistas y cajistas y la voluntad última del autor.

