

# Criticón

142 | 2021

Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega

---

## El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega

MARCO PRESOTTO

p. 11-26

---

### **Resúmenes**

Français English Español

Cet article offre une analyse des trois plans en prose conservés de *comedias* de Lope de Vega, et propose plusieurs considérations sur les différentes phases du processus de composition d'une *comedia*, depuis le brouillon jusqu'à la rédaction finale.

The article offers an analysis of the three prose plans of comedias by Lope de Vega, and provides several considerations regarding the different phases of the composition process of a comedy, from the draft to the final writing.

El artículo ofrece un análisis de los tres planes en prosa de comedias de Lope de Vega conservados, y proporciona varias consideraciones en torno a las distintas fases del proceso de composición de una comedia, desde el borrador hasta la redacción final.

---

### **Entradas del índice**

**Mots-clés :** Vega Lope de, théâtre, plan en prose, manuscrits

**Keywords:** Vega Lope de, theatre, prose plan, manuscripts

**Palabras clave:** Vega Lope de, teatro, plan en prosa, manuscritos

**Obras estudiadas:** Historial alfonsina (Lope de Vega), Palabra vengada / La (Lope de Vega)

### **Notas de la redacción**

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

---



**Texto completo**

# La base documental

1 El proceso de creación de la obra teatral por parte de un comediógrafo en el Siglo de Oro debió de seguir un sistema bastante definido fijado sobre pautas consolidadas, a pesar de las contingencias muy variadas en las que se produjeron los distintos proyectos dramáticos. No es de extrañar que tengamos hoy a disposición muy pocos documentos que certifiquen las fases preliminares de la escritura teatral, tal como las define Lope en sus famosos versos del *Arte nuevo* (vv. 210-211): «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta»<sup>1</sup>. Lo único que tenía un concreto interés económico era el texto definitivo en verso, vendido o cedido por el dramaturgo a la compañía teatral o a quien se lo tenía encargado. Todo lo que había precedido el “original”, es decir la versión oficial, tendencialmente sería eliminado, también para evitar la circulación de versiones de la pieza en manos distintas de las del propietario. Aún así, tenemos indicios de que los planes en prosa, o las “trazas” de comedias, eran objeto de transacción entre profesionales, dado que representaban unos materiales explotables tras su paso por el “poeta” y el desarrollo en verso. Por ejemplo, Arata y Vaccari (2002, p. 27) transcriben un acuerdo de 1594 entre comediantes donde: «Alonso del Castillo se obligó a componer cinco comedias para la compañía de Alonso de Cisneros dándole la compañía traza para dos de ellas». La misma Vaccari (2014) ha realizado un artículo muy sugerente sobre los textos de servicio en la vida teatral del Siglo de Oro, donde, además de los papeles de autor, también se ocupa del plan en prosa de un entremés<sup>2</sup>.

2 Actualmente, podemos contar tan solo con tres documentos que se suelen considerar como planes en prosa de comedias de Lope<sup>3</sup>. De ninguno de ellos tenemos la comedia, es decir su desarrollo en verso. Según he podido averiguar, no se conocen de momento manuscritos análogos de otros autores, con la excepción del plan del *Entremés del paño* editado por Vaccari (2003). En cuanto a ejemplos con los que podía contar Lope a la hora de encontrar un método para la creación y composición de una pieza, puede que acudiera a modelos didácticos de la época de su formación. Sin embargo, los que debieron influir más directamente en su manera de poner sobre el papel un esbozo de comedia, debieron ser los modelos profesionales, relacionados con la práctica escénica de las compañías con las que tuvo relación desde muy pronto. Hay que suponer que pudo acceder a textos de servicio de varia tipología en su etapa temprana de convivencia con el mundo de la farándula. De todo esto no tenemos ningún rastro. De hecho, también los tres planes en prosa de Lope, de los cuales solamente dos son de su mano, han llegado por un azar. Los dos autógrafos se encuentran en el cuaderno de apuntes conocido como el código Durán-Masaveu, redactado entre 1629 y 1631<sup>4</sup>, que se ha conservado gracias al especial valor que tuvo desde muy pronto cualquier escrito de Lope. El tercer plan en prosa, no autógrafo, pertenece a un legajo que recoge la documentación relacionada con la realización de dos comedias genealógicas sobre la dinastía de los condes de Ribagorza y duques de Villahermosa, y fue escrito supuestamente entre 1617 y 1622. En su conjunto, se trata de un material que implicó el trabajo de muchas personas con distintas competencias, al servicio de la familia nobiliaria, de cuyo historial hacía parte. Por lo tanto, tenía un valor en sí ya en el momento en el que se produjo, y por esto se conservó, a pesar de que, según nos consta, nunca llegaron a realizarse las comedias<sup>5</sup>.

3 Considerando la exigüidad de la base documental, pueden quizá echar una mano las trazas de comedias según se elaboraban por parte de los llamados *comici dell'arte*, en consideración también de lo que significó la afirmación de su espacio profesional para la creación de un modelo industrial de práctica escénica. Es sabido, por otra parte, que la diferencia con el teatro del Siglo de Oro es enorme, dado que a la traza no correspondía siempre un desarrollo sobre el papel, sino que era destinada a su explotación en boca de los actores sobre el tablado, a través de una improvisación basada sobre mecanismos prefijados a partir de estructuras generalmente en prosa<sup>6</sup>.



Los muy escasos documentos impresos representan una evolución de los materiales destinados al actor: el *Teatro delle favole rappresentative* publicado por Flaminio Scala en 1611<sup>7</sup>, que reparte el libro en *Giornate* según el modelo de la tradición narrativa breve de la época a partir del *Decameron*, pone a disposición del lector por primera vez las trazas de las comedias, precedidas por los argumentos escritos con un estilo literario, convirtiendo este volumen en una obra completamente nueva en el panorama editorial. El argumento podría relacionarse con los del teatro renacentista italiano destinado a la imprenta y a la lectura erudita, que también en España tenían una notable tradición, como es sabido<sup>8</sup>. Se concretiza en una breve diégesis, normalmente con el uso del tiempo verbal pasado; sigue el reparto de los personajes e indicaciones sobre la utilería. La traza, repartida en actos, incluía la indicación del espacio escénico y la indumentaria; tenía una organización de la acción repartida por los personajes, con núcleos miméticos descritos con frases breves y era el texto más cercano a los materiales de servicio sobre los que se basó Flaminio Scala. Sin embargo, según aclara Testaverde (1998), eran varias las tipologías de documentos que manejaban los actores; la estudiosa define tres: el *soggetto*, el *scenario* y el *mandafuora*. El *soggetto* representaba una primera reescritura, para la escena, de la fuente escogida<sup>9</sup> y estaba constituido por una diégesis más o menos detallada, con el uso del discurso indirecto y también, con menor densidad, de diálogos<sup>10</sup>. El *scenario*, en cambio, representaba un registro escénico de las unidades miméticas, redactado después de haber estructurado la pieza, para una memorización de su organización, con indicaciones no siempre exhaustivas ya que en parte remitían a la competencia del actor. Finalmente, el *mandafuora* era un texto aun más sintético, constituido principalmente por indicaciones de entrada y salida del escenario a disposición de toda la compañía en el momento mismo de la representación. Efectivamente, en los manuscritos de Stefanelo Botarga publicados por Ojeda Calvo (2007), que contienen materiales de servicio de los cómicos italianos para su labor profesional en España en la segunda mitad del siglo XVI, la tipología textual que se encuentra es la del *scenario*<sup>11</sup>, mientras que no aparecen *soggetti* según la definición de Testaverde, es decir trazas en prosa que describen de forma narrativa la acción de la pieza.

- 4 En cuanto a los planes en prosa de Lope, su carácter preventivo es a todas luces evidente, tratándose de esbozos destinados a un desarrollo dramático y poético que probablemente no tuvo lugar, pero las distinciones que pueden hacerse entre ellos son notables. Vale la pena analizar en detalle estos escasos documentos que se nos han transmitido.

## La *Historial alfonsina*

- 5 El primer plan de Lope que conocemos se refiere a dos comedias genealógicas encargadas por la casa de los condes de Ribagorza y duques de Villahermosa, la *Historial alfonsina*<sup>12</sup>. Es un documento extremadamente complejo, constituido por tres textos distintos: un sumario, unas instrucciones para el dramaturgo y, finalmente, el comentario no autógrafa del mismo autor. Esta labor fue realizada gracias a más personas involucradas en el proyecto; se presenta como una copia en limpio y hay que considerarla en su conjunto. El contexto en el que debe colocarse es, por lo tanto, muy distinto del de la construcción de una comedia para el corral. Es evidente aquí que el proceso creativo del dramaturgo está supeditado a una negociación de los contenidos para una finalidad concreta de tipo celebrativo y cortesano. El «sumario» es extremadamente detallado; debió de ser redactado por un funcionario de la familia nobiliaria y ocupa más de ochenta páginas en la edición de Ferrer (1993, pp. 297-379)<sup>13</sup>. El título es muy elocuente y merece transcribirse aquí (p. 297)<sup>14</sup>:

*El sumario de lo que contiene la historia de la comedia del duque don Alonso*



*y desta cassa, y el primer borrador que se hizo para formar y dar ha entender ha Lope de Bega todo lo que ha de contener la historia de la comedia, y deste borrador se sacó el otro en limpio, que se ha dado a Lope de Bega para que la disponga en verso*

- 6 Este amplísimo sumario se presenta como una descripción preventiva de las secuencias organizadas en escenas, con el uso del futuro como tiempo verbal y con referencias a diálogos concretos que en parte se transcriben; véase, por ejemplo (escena 10, pp. 306-308):

*Y el maestre don Alonso se quedará con el embaxador de su padre a solas y le dirá: «No puedo negar que en esta despedida y licencia de mi tío [...]»  
A esto le responderá el embaxador: «no cumple desmayar señor en consideraciones [...]»  
A esto responda el maestre don Alonso: «¡Ay, años malogrados! ¡Ay, esperanzas de fortuna cortadas! [...]»*

- 7 El sumario condiciona de manera drástica la labor del dramaturgo, así como su margen de creatividad: de hecho, contiene todos los elementos necesarios, parcialmente ya desarrollados en tiradas de los personajes; técnicamente podría realizarse una puesta en escena tan solo con estas informaciones, poniendo en orden el contenido y definiendo el movimiento de los actores con acotaciones específicas. Unas indicaciones aún más explícitas al autor aparecen en otro texto complementario al sumario, que Ferrer (1993, pp. 380-387)<sup>15</sup> ha denominado «Instrucciones para la representación», supuestamente de un secretario del conde de Ribagorza; allí se encuentra una descripción del espacio escénico en el que se va a representar la obra, para que Lope pueda construir el texto dramático propiamente dicho teniendo en cuenta este dato importante; véase, por ejemplo (p. 380):

Es pues el sitio un patio muy grande con sus columnas y sobre ellas alderredor corredores en cuadro, suficientes en lo alto y en lo baxo para acomodar gente común y mediana, y la gente principal que la ha de ver [...]

También aparecen indicaciones de carácter escenográfico; véase, entre otras (p. 383):

[...] En este passo se ha de introducir una caza, y en el espacio de la representación se pondrán arboledas espesas y cazadores con perros, y se echarán conexas y liebres vivas y un venado, para que se haga al vivo la representación con perros de caza y sagüesos.

En cuanto a la organización dramática, las instrucciones son clarísimas (p. 380):

Adviértoos que no se ha de saltar de la materia ni mudar cosa de lo que va encadenado en el discurso de la historia, en la orden ni en la forma de que se os ha embiado al largo la comedia [...].

- 8 En su conjunto, pues, las indicaciones que recibe Lope son muy detalladas, y su margen de maniobra se reduce verosímelmente a trasladar en verso todo el contenido preestablecido; también en la parte más propiamente poética el autor de las instrucciones se dedica a indicar aspectos estilísticos que hay que respetar, refiriéndose explícitamente a la labor del dramaturgo (p. 385):

Y con esta demostración se haçe con gran solemnidad este acto, digno assí por la calidad dél como por todo lo demás que el autor sabrá muy subidamente poner en su lugar. Se remiten a su consideración y disposición todas las cosas que para el cumplimiento desta historia y comedia se puedan decir, no se apartando de poner todo lo que al largo se ha dicho en la comedia en particular, porque se dé perfección a la historia no quitando della ni de sus conceptos nada, antes bien poniendo los subidos pensamientos del señor Lope de Vega<sup>16</sup>.



El comentario supuestamente de Lope a estas instrucciones, tal como aparece en el mismo documento (Ferrer, 1993, pp. 387-392), se presenta como una primera

reflexión sobre los elementos principales de la estructura, a partir de las características del traslado en verso; el problema del autor parece ser el de organizar toda la materia genealógica dentro de la acción dramática, que deberá resolver a través de narraciones internas con un amplio uso del romance. Los ejemplos significativos son muchos, véase entre otros (pp. 387-389):

La historia, razonamientos, consideraciones y discursos están organizadamente advertidos, pero con la censura que pueden tener las personas que de esto han de tratar, parece que se podían dividir algunos actos de las jornadas de las comedias de esta suerte:

[...] Y comenzar en un romance a contar quién es don Alonso, sus padres, hermanos, haçañas, assí en Portugal como en Castilla hasta aquel punto, y acabar con decir que salen ya de elegir y salir con la ostentación que está advertida.

[...] Le llegue al rey la nueba de la muerte del Rey don Alonso de Nápoles y un romance de la conquista de aquel reino y sucesos hasta la muerte del rey, y successión de don Juan en la Corona, y un discreto discurso de don Alonso dando al rey, su padre, la norabuena de la successión, y recibille por rey y bessarle la mano con los demás cavalleros.

- 10 Mayormente elaborada es la secuencia que aprovecha el motivo tópico de la cueva (pp. 390-391):

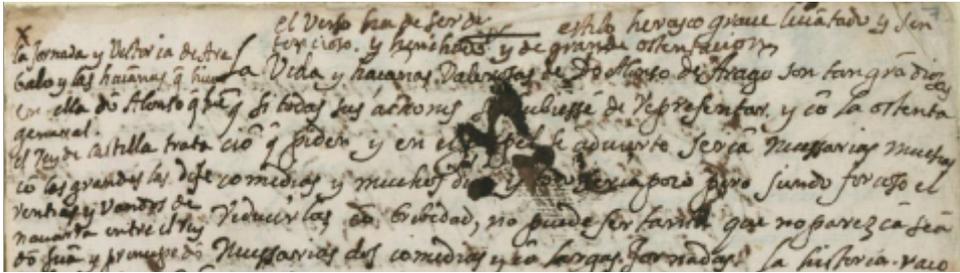
[...] Acomete don Alonso con su gente a ganar una montañuela y la gana echando a los moros. Y siguiendo el alcance, sigue un alfaquí cerca una cueba, el cual conociéndolo se detiene y le habla y lleba a la cueba, y mientras que entra en ella, el rey Católico lebanta el sitio de Loja, conociendo fue errado no seguir el parecer de don Alonso, siendo tan experto y valeroso capitán. Estando en la cueba, el alfaquí le enseña su descendencia a don Alonso hasta don Martín de Espés Gurrea y Aragón, conde de Luna, y esto ha de ser en un romance. Començando por el duque don Juan, diciendo las hazañas que hizo, con quién casó, que fue virrey en Cataluña [...] Y todos éstos, cuando los nombre, mostrando artificiosamente sus retratos assí como los baya nombrando, y acabar el romance diciendo que de imbidiosa la muerte de tantas glorias se le acerca<sup>17</sup>.

- 11 Definir en su conjunto este documento —sumario, instrucciones y comentario— como un plan en prosa, exige un esfuerzo de categorización. Si damos por cierto que el comentario es de Lope, es evidente que se trata de un asesoramiento a partir de unas exigencias concretas. Hay que suponer que el dramaturgo había leído todo el extenso sumario, junto con las instrucciones y, a partir de allí, propuso su visión general de las piezas, introduciendo algunas propuestas originales en cuanto a organización de la acción y también al estilo, sin ir más lejos. Por otra parte, la labor que le esperaba era realmente difícil de realizar, a causa de la cantidad asombrosa de datos históricos que se le pedía insertar. Las pocas estrategias que le quedaban a Lope para diluir una materia densa y compleja fueron el uso del romance, como se ha visto, y algunos recursos escénicos como el espacio de la cueva, lugar caracterizado por una atemporalidad donde bien cabe la suspensión de la acción y la descripción de los personajes y hechos famosos de una forma didascálica y cronológica.

- 12 Hasta aquí nos encontramos ante una serie de documentos más o menos prolijos, el sumario, las instrucciones y el comentario, que responden a consideraciones generales, aunque llegan a definir con atención algunos aspectos de detalle. Es en cambio distinto, por su carácter más dispositivo, un texto que resulta añadido al comentario de Lope, en la parte superior del folio y en el margen izquierdo del f. 7r, como puede apreciarse en la imagen<sup>18</sup>:

**Fig. 1: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. San Román sig. 2-5-C-8/62, f. 7r, particular**





- 13 Este añadido se acerca mayormente al plan de escritura del texto dramático en el sentido estricto del término, el *scenario*. Es solamente un fragmento, pero podría considerarse como indicio de una fase sucesiva a las consideraciones generales del autor sobre el material que había recibido. De hecho en el manuscrito está separado del texto principal; es de suponer que se encontraba en una hoja distinta de la del comentario, o en todo caso que se presentaba como algo autónomo en el modelo. Vale la pena reproducir por entero el fragmento (pp. 387-388)<sup>19</sup>:

El verso ha de ser de estilo heroico, grave, levantado y sentencioso y hinchado y de grande ostentación.<sup>20</sup>

La jornada y victoria de Arévalo y las hazañas que hizo en ella don Alonso que fue general.

El rey de Castilla trata con los grandes las diferencias y vandos de Navarra entre el rey don Juan y [el] príncipe don Carlos.

Pide el príncipe don Carlos favor y se le ofrece.

Quéjase el almirante de que el rey de Castilla le faborezca.

Sale el rey de Castilla con grandes y don Alonso que le da razón de lo de

Arévalo. Llega un embajador del rey don Juan a pedir al de Castilla ayuda. No le responde bien. El embajador habla a don Alonso y le da una carta de su padre en que le llama. Pide licencia al rey de Castilla. Dásele y le advierte la falta que

hace y en el maestrazgo. Pondéralo don Alonso, y el amor del padre. Resuelve de ir. Llega y ve a su padre. Tratan de la guerra del príncipe. Quiérela escusar.

Hácele general.

R. sabe don Alonso le quitó el rey el maestrazgo discurso en la envidia y obligación de servir a su padre.

- 14 Aun a sabiendas de que se trata de una copia, creo que se confirman aquí por lo menos dos fases de redacción en prosa del sujeto de una comedia. En un primer momento, la atención se centra en la historia y los elementos que tienen necesariamente que aparecer en el espectáculo. Para la *Historial alfonsina*, esta fase comprende el larguísimo sumario, las instrucciones y la respuesta discursiva de Lope. Una segunda fase en cambio correspondería a la segmentación de las secuencias según una modalidad similar a la del *scenario* descrita arriba, no muy distante, por otra parte, de las unidades de segmentación tal como se aíslan en la actual actividad crítica<sup>21</sup>. El dramaturgo tiene que proceder por unidades de acción; cómo y cuándo decide organizar la métrica, dónde reflexiona sobre la polimetría antes de realizar el borrador en verso, sigue siendo difícil de establecer, por la ausencia de indicios al respecto. Los pocos borradores en verso de Lope que se conservan no presentan correcciones que impliquen un cambio de metro para la misma secuencia, lo cual indica que tenía que estar planeado de antemano, a no ser que supongamos que se realizaba sin diseño previo directamente en el acto de la escritura en verso a partir de los apuntes en prosa.

## La palabra vengada

- 15 El plan en prosa de Lope de *La palabra vengada* se conserva en el volumen autógrafo conocido como Códice Durán-Masaveu<sup>22</sup>. Además, existe una comedia con este título atribuida a Fernando de Zárata, que es con mucha probabilidad una



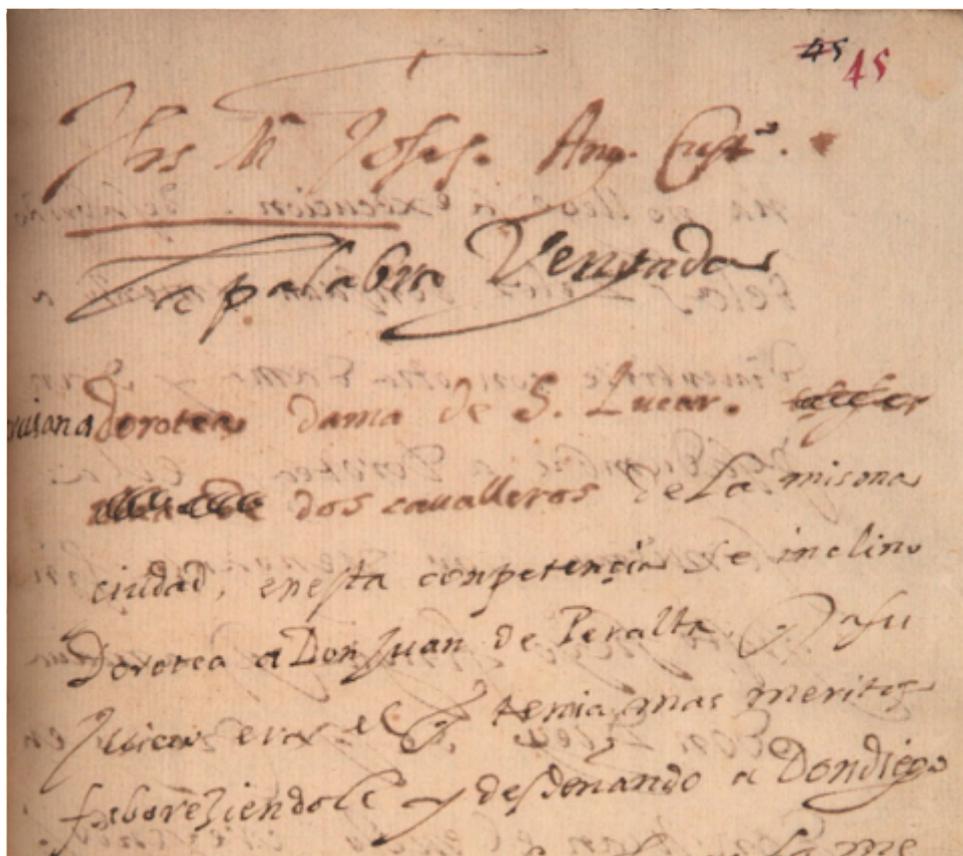
refundición del texto perdido de Lope, dado que tiene muchos elementos que la relacionan con el documento que nos interesa aquí<sup>23</sup>.

- 16 En primer lugar, hay que recordar que este documento, muy distinto del anterior, contiene los apuntes para una futura pieza original supuestamente destinada al público de corral, y por lo tanto desvinculada de las limitaciones de un obra por encargo. Es un texto en prosa<sup>24</sup>, y puede considerarse como un *soggetto*; véase el incipit (f. 45r):

Servían a Dorotea, dama de Sanlúcar, dos caballeros de la misma ciudad; en esta competencia se inclinó Dorotea a don Juan de Peralta, que a su juicio era el que tenía más méritos, favoreciéndole y desdeñando a don Diego, aunque también por los suyos la merecía. Los celos del uno y los favores del otro por medio de los criados y criadas, particularmente de una esclava, fueron causa de que, encontrándose, llegasen a desafío, que, remediado del duque de Medina, no llegó a ejecución<sup>25</sup>.

- 17 Nos encontramos ante un texto bien escrito, compatible con un modelo novelesco atento a las indicaciones principales de contexto. Es interesante la intervención estilística de Lope en el verbo inicial; a una primera redacción «Dorotea dama de S. Lucar es servida», el autor prefiere en un segundo momento «Seruian a Dorotea dama de S. Lucar». Véase el fragmento (Fig. 2):

**Fig. 2: Lope de Vega, *Códice Durán-Masaveu*, Biblioteca del Palacio de Hevia; f. 45r, particular**



- 18 Se nota en las primeras líneas del manuscrito la presencia de tintas diferentes. Parece que Lope escribió en un primer momento la invocación religiosa típica de sus autógrafos, «Jhs. M.ª Josef. Ang. Cust.», luego dejó un espacio para el título y escribió la primera frase del plan. Sucesivamente, volvió a ello, puso el título al plan y modificó en parte la frase ya escrita para luego seguir con el texto<sup>26</sup>. En la lectura completa del documento, varios elementos reconducen a una escritura de tipo narrativo, a partir justamente de los tiempos verbales con uso muy amplio del participio como marcador temporal («Desabrido», «hecho el concierto», «Despedidos con esto»; «Ida con esto»; «Ida Dorotea», «Sabido por don Diego»);

otros marcadores («aquella noche») o conectores temporales («a esta sazón», «en esto», «mientras», «Entretanto», «entonces», «Luego»). Algunos correlativos completan una sintaxis cuidada típica de los textos literarios. En esta escritura diegética, Lope inserta datos que considera esenciales, elementos que tendrán que aparecer directamente en la obra teatral; para hacerlo, y por necesidad de síntesis, dado que son apuntes personales, hace uso de la enumeración<sup>27</sup>. Véase el siguiente texto (f. 45v-46r):

A esta sazón llegaron a Sanlúcar el capitán Herrera, castellano de Viana, y el gobernador Juan Ortiz con cartas de Su Majestad para el duque de Medina, en que le mandaba les diese orden para socorrer la Mamora, que estaba apretada de los moros de Fez, Marruecos, Tafilete, Alcázar y Zalén conducidos de un morabito que ayudaba a un hermano del rey de Fez que andaba en desgracia suya y deseoso de quitarle el reino. Mandó el Duque aprestar en Cádiz un barco luengo y una urca flamenca, bizcocho, cuerda, pólvora, picas y ciento y cincuenta infantes a cargo de los dichos castellano y gobernador Juan Ortiz.

- 19 Son informaciones relevantes, que aparecen en la refundición de Zárate, aunque con algunas variantes (vv. 664-672; 680-684)<sup>28</sup>:

El infante de Fez piensa engañado  
que a su hermano podrá quitar su estado  
si el morábito, que él por santo tiene,  
con oraciones y con gente viene.  
Con esto de Zalén y de Marruecos,  
Alcázar, Tafilete y Tarudante  
y cuantos valles de la Libia secos  
mira desde sí mismo el viejo Atlante,  
acude tanta inundación de moros...  
[...]  
Yo haré aprestar en Cádiz este día,  
con la ya prevenida infantería,  
una urca flamenca, un barco luengo;  
picas, pólvora, balas, cuerdas tengo,  
el bizcocho y sustento necesario.

- 20 Según sugiere este ejemplo, Lope ponía en la diégesis algunos detalles que consideraba especialmente funcionales a la caracterización del texto dramático. Luego podría copiar directamente la frase, o volver a aprovecharla de otra forma para reiterar la contextualización que se había apuntado en la fase previa.

- 21 En el plan relativo al segundo acto de la comedia, es curioso notar como Lope empieza con el uso del presente como tiempo verbal<sup>29</sup>. Aquí ofrece al principio una sinopsis dramática: enumera las secuencias miméticas, pero pronto se deja llevar por la narración, como en el primer acto; el tiempo verbal se convierte en el pretérito indefinido, reaparecen los conectores temporales y el plan vuelve a ser diegético. Vale la pena transcribir un largo fragmento para apreciar la evolución indicada (f. 47v):

Mateo, esclavo de don Juan, vuelve de la Mamora. Recíbele alegre Dorotea, creyendo que su amo viene. Él le refiere cómo llegaron, lo que les sucedió, la entrada que hicieron entre tanta multitud de moros por milagro de una imagen que llevaba el castellano de Viana en la popa; las salidas que hicieron a los moros y que últimamente, viniendo la armada de Tomás de la Raspur, los moros, de temor, levantaron el cerco; pero que habiendo salido don Juan animosamente a prender un moro para informarse el gobernador Francisco de Murga de la determinación de los moros, antes de llegar la armada de Raspur le habían cautivado y que se había dicho que le había comprado un morisco español que vivía en Argel. Dorotea hizo notables sentimientos por don Juan y últimamente se determinó de ir en persona a rescatarle, hablando al Duque para que le diese favor. Sabido por D. Diego, la persuadió que no intentase tal locura y se ofreció a ir él mismo a rescatar a don Juan. Ella se lo agradeció, pero no quiso, diciendo que, obligado don Juan de aquella fineza, no querría después casarse con ella y que era perderlos a entrambos, que ella tenía cédula de don



Juan de que era su marido y que a nadie parecería mal que hiciese aquella jornada, pues era justa.

- 22 En el plan del acto tercero, se mantiene el criterio diegético y vuelven a aparecer frases que sintetizan los motivos a los que Lope querrá dar mayor énfasis en la elaboración en verso<sup>30</sup>. Son muy escasas las referencias al espacio escénico y dramático; sin embargo, Lope se apunta bien todo lo que le va a servir para la escena más efectista, de conocida tradición trágica, que es el desenlace final donde el Rey expone ante Dorotea la cabeza del morisco Hazán como prueba de la venganza de la palabra dada. Antes de todo, anota exactamente los presentes que Dorotea tiene preparados para el moro Hazán que supuestamente le va a devolver a su amado, y también los que le ofrece el Rey de Argel de añadidura (f. 51v):

[...] y el presente asimismo que le había traído de guantes de ámbar y un jaez bordado. El Rey replicó que él lo había de pagar y enviar con ella asimismo al Duque un jaco de mallas de oro, acicates y estribos.

- 23 Estas referencias debieron de aparecer en la obra teatral perdida, por su importancia para remarcar la gravedad del delito infame. La importancia de la secuencia final se evidencia en el plan en prosa por el uso del discurso directo, cuyo contenido tendrá que corresponder en la transposición en verso. Se trata de la referencia a las dos maneras de comer entre los moros, que usan la mesa baja, y los cristianos, sobre cuya mesa alta deberá aparecer la cabeza del traidor. Véanse los dos lugares siguientes (f. 53r-54v):

— Si temes, Dorotea, nuestros manjares y mesa baja, yo te daré de cenar como en España.

[...]

— Pues en alegría de tu boda, -dijo el Rey- cenemos, los tres juntos a la española; traed la mesa.

- 24 La escena final está descrita de forma narrativa; representa una acción dramática (*soggetto*) pero no desde un punto de vista dramatúrgico (*scenarío*) (f. 54v-55r):

Luego los moros descubrieron debajo de un dosel una cortina y pusieron la mesa que estaba cubierta della en medio de la sala. Sentáronse en tres sillas de España y descubrieron una toalla, viendo en la mesa en una fuente sola la cabeza de Hazán, morisco. Espantada Dorotea, se levantó y el Rey le dijo:  
—Cristiana, así se venga la palabra dada. Parte a tu tierra contenta de que llevas marido tan noble como el que perdiste y que vas vengada del perro que te mató a tu cautivo y que por él llevas cincuenta.

- 25 La primera parte de este texto podía encontrar lugar en una acotación, mientras que el discurso directo en prosa estaría necesariamente destinado a un desarrollo en verso.

## El plan inédito e incompleto

- 26 El segundo plan en prosa autógrafo de Lope que se encuentra en el código Durán-Masaveu (f. 59r-63v)<sup>31</sup>, no tiene título y contiene solamente el desarrollo de un primer acto. Parece el esbozo de una comedia urbana que no tuvo desarrollo<sup>32</sup>. Es de notar que en la primera hoja (f. 59r), en el espacio que correspondería al título tras la característica invocación religiosa y antes de la redacción de los apuntes, Lope escribió solamente "Acto primero", indicio de que en esta fase creativa estaba preocupado por la estructura, más relevante que el posible nombre de la obra. En esta ocasión, en efecto, los apuntes vuelven a segmentar las secuencias en vista de la organización de la acción dramática; estamos, pues, en un segundo nivel de creación de la pieza con respecto a la diégesis, con el uso del presente como tiempo verbal;



nótese las primeras líneas (f. 59r-59v, la numeración de las secuencias es mía):

[1] Ángela visita a Filipa, que viene del campo. [2] Pregúntale la causa de sus tristezas y, [3] aunque se escusa con que es barro, [4] Filipa porfía diciéndole que no querría que aquellos barros trujesen lo que el refrán dice<sup>33</sup>.

[5] Últimamente se rinde y le cuenta que está enamorada de un caballero mozo y [6] refiere sus partes con encarecimiento, [6.1] el estado de sus amores [6.2] y algunos celos. [7] Despidense las dos amigas y, quedando Filipa con Inés, su criada, [8] le dice Inés cuán cuerda es en no querer a nadie, por no verse en aquellos cuidados.

- 27 Lope utiliza ampliamente el discurso indirecto para apuntarse los contenidos esenciales de los diálogos cerrados que luego tendrá que reproducir en verso. Si seguimos con el plan, esto aparece de forma evidente (f. 59v-60r):

[9] Filipa replica que la razón de no haber querido no es el tener temor de lo que los amantes padecen, sino el que ha tenido de poner los ojos en hombre que, aunque le agradase el talle, no supiese sus costumbres, gracias y entendimiento, y que le parece que este galán de Ángela es el que ella ha deseado y que ya piensa quererle.

[10] Admirada Inés, [le contesta] que no es posible que ella haga tal desatino, siendo muger tan cuerda, porque, fuera de no haberle visto, es galán de su amiga, [11] responde [Filipa] que cuanto a no haberle visto, muchos se enamoran de retratos, y que el mejor pincel es la lengua, y que ya Ángela le retrató al vivo, y que, en cuanto toca a ser su amiga, no importa, porque ella no se le quita; que, si don Juan la quisiera, allá la traición estaba de parte de don Juan. [12] Con esto se resuelva a buscarlo.

- 28 Más adelante, Lope intercala con frecuencia el discurso directo con el indirecto, que finalmente adquieren una función parecida. La novedad de este plan, que parece pertenecer a una fase sucesiva a la organización de tipo diegético, es que hay indicaciones sobre el espacio dramático: de la casa de Filipa se pasa a la puerta de una iglesia donde la dama, ahora tapada, encuentra al galán. También hay referencias al movimiento en escena de los actores: las damas se ponen a buscar por el suelo unas arracadas y, tras un juego chistoso del galán, una dama llega a destaparse. Aparece además la referencia a un espacio itinerante, de la iglesia a la casa de Filipa, hasta llegar a una secuencia dramática descrita directamente, aunque en prosa (f. 62r-62v):

Quedan Filipa y Inés hablando en el suceso, y de allí a un poco, dice Filipa:

— No le dije a este mi casa, porque claro está que había de enviar su criado tras nosotras.

— Bien dices.

— Pues mira si viene.

— Allí lejos viene, haciendo que no nos ve.

— Gran socarrón me parece. ¿Quisiérale tú, Inés?

— Sí quisiera, si otra criada me hubiera contado las partes de sus gracias y entendimiento...

— Entra en casa y déjale que nos vea, haciendo que no le ves.

- 29 Independientemente del carácter incompleto de este documento, no cabe duda de que se trata de un material que, por su organización interna, resultaría directamente aprovechable para la construcción del texto teatral en verso, ya que contiene todos los elementos dramáticos necesarios para la puesta en escena: espacio dramático, movimiento de los actores, diálogos.

## Conclusiones



Los tres planes en prosa conservados, además de no representar una fuente documental significativa cuantitativamente, resultan también muy distintos entre sí.

El caso de la *Historial alfonsina* es peculiar y se aleja del modelo que debió de ser más vigente en el ámbito del teatro comercial, al que corresponderían, en cambio, los dos importantes documentos autógrafos conservados. Éstos, además, se encuentran en el mismo cuaderno de apuntes de Lope y supuestamente se redactaron en fechas cercanas. Sorprende la diferencia significativa entre los dos en cuanto a estructura, siendo más narrativo *La palabra vengada*, que es completo, y más descriptivo el plan sin título, que contiene solamente el primer acto. Por lo visto, representan dos modalidades, no necesariamente excluyentes entre sí, con las que el dramaturgo puede enfrentarse a la creación del sujeto de la pieza. También hay que considerar la posible relación con el distinto subgénero al que remiten los textos: una comedia histórico-novelasca, la primera, y una comedia urbana, la segunda. En su conjunto, estos manuscritos ofrecen detalles muy sugerentes acerca del proceso creativo del dramaturgo. La distinción entre los planes diegético y mimético en la fase de creación podría remitir a dos fases distintas, en todo caso previas a la organización de la estructura métrica y a la redacción del borrador, o los borradores, en verso y finalmente la copia en limpio. Quizá podrían volverse a considerar los famosos versos del *Arte nuevo* como una indicación relativa a dos momentos, no uno: «El sujeto elegido escriba en prosa» es decir la diégesis, el *soggetto*; «y en tres actos de tiempo le reparta», la segmentación escénica, el *scenario*, la repartición de las secuencias en los tres actos.

31 La escasez de los datos que tenemos actualmente no nos permite definir un método. Lope, como todo dramaturgo del Siglo de Oro, dependiendo de una gran variedad de factores pudo empezar el plan en prosa con una narración, pasar a una segmentación y luego volver a la narración, pero me parece evidente que, antes de empezar a escribir el texto en verso, tuvo que razonar siguiendo dos fases, o niveles, de creación literaria: narrativa y representativa. Que esto pueda considerarse previsible en la realización de un proyecto teatral de la época, no quita que poderlo entrever con algunos detalles peculiares en los documentos conservados, resulte, al fin y al cabo, una buena noticia.

---

## **Bibliografía**

ANTONUCCI, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

ARATA, Stefano y Debora VACCARI, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 5, 2002, pp. 25-68.

CARREÑO, Antonio, ed. de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 545-568.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas*, ed. M. Mir, Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.

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

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron”: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126, 2016, pp. 141-175.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Una pieza más para el rompecabezas lopesco: autoría, género y muerte en *La palabra vengada*», en *Delito y muerte en el teatro del Siglo de Oro español*, eds. José M<sup>a</sup> Díez Borque y Elena Di Pinto, Madrid, Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 218), 2019, pp. 77-87.

FERRER, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español* (Actas del Congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII), eds. Manuel V. Diago e María Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 189-202.

FERRER, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia,



UNED/Universidad de Sevilla/Universidad de Valencia, 1993.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, y Abraham MADROÑAL, eds. de Lope de Vega, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafo*, Palacio de Hevia, Asturias, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

GIULIANI, Luigi, ed. de Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2009.

HERMENEGILDO, Alfredo, «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en *Hacia la tragedia. Lecturas para un nuevo milenio*, eds. Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 13-55.

MACHADO, Manuel, «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 2, 1925, pp. 302-306.

MAROTTI, Ferruccio, ed. de Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976.

OJEDA CALVO, María del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

PRESOTTO, Marco, ed. de Juan de la Cueva, *Tragedias*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2013.

PRESOTTO, Marco, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E. E. Marcello, F. Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 55-69.

PRESOTTO, Marco, «La puntuación en los autógrafos teatrales de Lope», en L. Giuliani y V. Pineda, *El punto y la voz: la puntuación de los textos teatrales (ss. XVI-XVIII)*, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 43-65.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las razones métricas», en *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di Studi, Napoli 1-3 Dicembre 1994*, ed. Giovanni Battista De Cesare, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna iberistica*, 56, 1996, pp. 113-120.

TESTAVERDE, Ana María, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, en *Carte di scena*, ed. Silvia Castelli, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 31-38.

TESTAVERDE, Anna Maria (ed.), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007.

VACCARI, Debora, «Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el *Entremés del paño*», *Criticón*, 87/88/89, 2003, pp. 877-885.

VACCARI, Debora, Los «textos de servicio en la vida teatral del Siglo de Oro», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 33-52.

WOOLDRIDGE, John B., «*La palabra vengada*, attributed to Zárate: more evidence that it is a lost play of Lope de Vega», en *Bulletin of comediantes*, 57/2, 2005, pp. 327-363.

---

## Notas

1 Cito aquí por la edición de Carreño, 1998.

2 Para la edición del plan y del entremés, véase también Vaccari, 2003.

3 Aprovecho algunas consideraciones generales ya presentadas en Presotto, 2014, que aquí intento profundizar y matizar.

4 Se ha editado una excelente edición facsimilar y paleográfica a cargo de Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal (2011). Sobre los planes en prosa contenidos, véase Machado, 1925; Romero, 1995, 1996.

5 Estos documentos han sido estudiados magistralmente por Ferrer, 1991 y sobre todo Ferrer, 1993, pp. 51-93; 297-392.

6 Quiero agradecer infinitamente a Salomé Vuelta García por sus indicaciones fundamentales sobre este tema, cuya síntesis intento proponer aquí.

7 Véase la edición de Marotti, 1976.

8 Por ejemplo, en la segunda edición de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva (1588),



se añaden los argumentos al principio de cada obra (véase Presotto 2013, p. 68). Sobre este tema, entre otros, véase Hermenegildo, 2008 y Giuliani, 2009, en el estudio preliminar de su edición de las *Tragedias* de Luperco Leonardo de Argensola, especialmente pp. LVI-LXVIII.

9 El teatro de este contexto es siempre una «*riscrittura scenica di scritture*», Testaverde, 1998, p. 34.

10 El *argomento* presente en el libro de Scala representaría entonces una versión literaria del *soggetto*, destinada a la lectura. Además, según me indica Vuelta García, se conservan también *argomenti* escritos para las compañías, con características formales ligeramente distintas, que supuestamente precedían el *soggetto*.

11 En su edición, Ojeda Calvo define estos textos con el término usual de *canovacci*, aclarando con detalles las características y la función de tales materiales; véase, especialmente, Ojeda Calvo, 2007, pp. 136-159; véase también Testaverde, 2007, pp. xvii-xxx.

12 Véase Ferrer 1991 y 1993.

13 El sumario se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, con signatura ms. 7530; en su edición, Teresa Ferrer omite la *Reducción breve de la historia que se ha de poner en comedia [...]*, que es un resumen de 12 folios de los contenidos del sumario y carece de interés dado que tiene un carácter de crónica; más detalles sobre este texto se encuentran en Ferrer, 1993, p. 297 n. 1.

14 En las transcripciones mantengo los criterios gráficos que aparecen en la edición de Ferrer, incluido el uso de la letra cursiva.

15 Este documento se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con signatura Ms. San Román sig. 2-5-C-8/62. Véase Ferrer, 1993, p. 379.

16 Los lugares dignos de interés son muchos, véase también p. 384 «[...] Es acto éste que ha de haber mucha demostración, así de altos y bivos pensamientos y coloquios entre los reyes como en todo lo demás que merece la historia: y el autor lo disponga con su alto entendimiento en forma que sea honra para todos su subida disposición según la materia lo pide».

17 Es interesante también el comentario sobre las piezas breves que tenían que acompañar la obra (p. 392): «Las loas tienen buen sujeto en alabar los hijos naturales de los reyes, metiendo diversos exemplos. Y la otra [loa], la utilidad de las comedias historiadas. Los romances y letras que han de cantar músicos han de ser de cosas de guerra, con las fugas y estribillos de animar a los soldados envistiendo, como el de San Quintín y Naval. Y los entremeses algunos de los mejores que [ha] hecho don Francisco de Quebedo».

18 Por comodidad, reproduzco aquí solamente la parte superior de la hoja, aunque el texto añadido ocupa todo el espacio en blanco de la misma en el lado izquierdo.

19 En su edición, Ferrer engloba este añadido en el texto principal, lo cual es coherente con la estructura del comentario, que se está refiriendo al primer acto.

20 Ferrer inserta este párrafo al principio del comentario, donde efectivamente aparece ahora en el manuscrito, como puede verse en la Fig. 1; sin embargo, creo que puede aceptarse la hipótesis de que se trata también aquí de un añadido, que aprovecha el espacio en blanco en la parte superior y que sigue en el margen izquierdo. El color de la tinta ligeramente más claro parece confirmarlo. Por ese motivo lo incluyo aquí en la transcripción.

21 Para un estado de la cuestión, véase Antonucci, 2007, pp. 1-30; véase además la exhaustiva monografía de Crivellari, 2013.

22 Véase la edición facsímil de García de la Concha y Madroñal (2011; la transcripción ocupa las pp. 493-503).

23 Fernández Rodríguez, 2016 y 2019, ha estudiado con rigor esta comedia en relación con el plan en prosa; remito a sus ensayos para mayores detalles. Sobre el tema de la atribución, han escrito anteriormente Romero Muñoz, 1995 y Wooldridge, 2005.

24 Este texto presenta muy pocas correcciones, y éstas son compatibles con el proceso de escritura; no he encontrado errores evidentes de copia.

25 Utilizo aquí y más adelante la transcripción modernizada presente en la edición de García de la Concha y Madroñal (2011).

26 También es posible que Lope interviniera con el título y la corrección en la primera línea después de haber redactado todo el plan, o una parte importante del texto, aunque el cambio de tiempo verbal, que se respeta en la parte relativa al primer acto, sugiere la primera hipótesis indicada.

27 Este texto está puntuado por el mismo Lope, aunque parcialmente; es un aspecto original poco común en sus autógrafos. Véase Presotto, 2020.



28 Transcribo de Fernández Rodríguez, 2016, p. 155, a cuyo estudio remito también para más detalles sobre la presencia de estos topónimos y otras recurrencias en el teatro de Lope, así como mayores referencias intertextuales entre el plan en prosa y la comedia de Zárata.

29 Se corresponde, por lo tanto, con la primera versión de la frase del primer acto, luego sustituida, véase arriba.

30 Es el caso de la referencia a la poligamia: «como son tantas para uno solo, no son tan leales ni tan amorosas porque ellos no quieren a ninguna, teniendo tantas» (f. 51r).

31 En la edición de García de la Concha y Madroñal (2011), la transcripción ocupa las pp. 506-510.

32 También en este caso, las pocas correcciones que se encuentran parecen remitir al proceso mismo de escritura, como la sustitución del nombre de un personaje (f. 61r) o la eliminación de una frase que contiene una excusa del criado para explicar su presencia ante la casa de la dama (f. 63r).

33 Lope remite aquí al conocido refrán: «Niña de color quebrado, o traes amor, o comes barro», atestado en el *Vocabulario* de Correas (ed. 1924).

---

## Índice de ilustraciones

	<b>Título</b>	Fig. 1: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. San Román sig. 2-5-C-8/62, f. 7r, particular
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19870/img-1.png">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19870/img-1.png</a>
	<b>Ficheros</b>	image/png, 900k
	<b>Título</b>	Fig. 2: Lope de Vega, <i>Códice Durán-Masaveu</i> , Biblioteca del Palacio de Hevia; f. 45r, particular
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19870/img-2.png">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19870/img-2.png</a>
	<b>Ficheros</b>	image/png, 591k

---

## Para citar este artículo

### Referencia en papel

Marco Presotto, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», *Criticón*, 142 | 2021, 11-26.

### Referencia electrónica

Marco Presotto, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», *Criticón* [En línea], 142 | 2021, Publicado el 20 septiembre 2021, consultado el 04 noviembre 2021.

URL: <http://journals.openedition.org/criticon/19870>

---

## Autor

### Marco Presotto

Marco Presotto es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Trento. Ha enseñado anteriormente en las universidades de Barcelona, Venecia y Bolonia. Sus intereses se centran en el teatro clásico español y en particular en la tradición textual de la obra de Lope de Vega: es miembro del grupo Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona y colabora con otros equipos de investigación sobre Teatro del Siglo de Oro (Artelope, La casa di Lope, Tespa, Clemit). Ha publicado catálogos, ensayos, ediciones críticas y divulgativas. Se ha dedicado también a la poesía cancioneril, al teatro de Juan de la Cueva, Miguel de Cervantes, Antonio Mira de Amescua y José de Cañizares. Es miembro de comité científico de varias revistas especializadas y director de la colección “Dulcinea” de literatura clásica española de la editorial Marsilio (Venecia).

[marco.presotto@unitn.it](mailto:marco.presotto@unitn.it)

---

## Derechos de autor



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.