
Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

*Edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez*



AISO
| 2023 |
OVIEDO



Universidad de Oviedo



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada
(by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

Martínez Mata, Emilio, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (ed.), *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISBN: 978-84-10135-42-0

D. L.: AS 2715-2024

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es

<https://publicaciones.uniovi.es/>

Comisión científica

María José Álvarez Faedo
(Universidad de Oviedo)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre)

Francisco J. Borge López
(Universidad de Oviedo)

Florencia Calvo
(Universidad de Buenos Aires)

Paula Casariego Castiñeira
(Università degli Studi Roma Tre)

Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno)

Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Córdoba)

Flavia Gherardi
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

Cipriano López Lorenzo
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Rodrigo Olay Valdés
(Universidad de Oviedo)

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Eduardo San José Vázquez
(Universidad de Oviedo)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Alejandra Ulla Lorenzo
(Universidade de Santiago de Compostela)

Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral

—
Marco Presotto

Università degli studi di Trento

1. Premisa: la investigación reciente y los autógrafos de Lope

En el contexto de la reconstrucción de un patrimonio cultural tan ingente como lo es el del teatro español del Siglo de Oro, hemos asistido en los últimos treinta años a una verdadera explosión de proyectos de edición y estudios que han abarcado el tema bajo muchas perspectivas y con las metodologías más dispares. Los congresos de la AISO han dado buena cuenta de ello.¹ En cuanto a la recuperación de los documentos que transmiten este legado, es indudable que la sistemática labor de edición crítica completa de las obras de cada dramaturgo, junto con la meritoria digitalización de los fondos de las principales bibliotecas públicas, ha cambiado mucho el panorama de los testimonios antiguos del teatro del Siglo de Oro en cuanto a su accesibilidad. Ahora los documentos están más cerca del estudioso y, en general, resultan mayormente comprensibles, aunque queda mucho por hacer y descubrir, como estamos acostumbrados a ver.²

Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega, dentro de este inmenso corpus, adquieren un significado especial por muchos motivos. Estos documentos nos ayudan a entender varios aspectos de la creación de la obra dramática en cuanto a su práctica escénica y comercial en el teatro de corral.

¹ Para apreciar el aumento de la producción científica, puede consultarse la base de datos bibliográfica La casa di Lope, a cargo de Fausta Antonucci (<https://www.casadilope.it>).

² Me refiero, en el caso de Lope, a las dos comedias inéditas descubiertas en la Biblioteca Nacional de España por García Reidy (2013) y Madroñal (2021), así como la localización y edición crítica del manuscrito autógrafo de *Barláan y Josafat* a cargo de Crivellari (2021).

Lope cuidó los manuscritos a lo largo de toda su vida con criterios gráficos y estéticos constantes, junto a una especial atención al producto acabado, de forma que no tiene comparación con los demás autógrafos teatrales de la época. También en esto, el Fénix quiso marcar la diferencia. El catálogo se publicó hace más de veinte años (Presotto 2000); para entonces, una gran parte de las comedias contenidas ya habían conocido ediciones críticas, realizadas en distintos momentos históricos y con diferentes competencias. Sin embargo, resultó pronto muy claro que este legado constituía una verdadera mina para el estudioso, gracias a la infinidad de correcciones de Lope, la presencia de censuras y licencias y los repartos de los actores, por citar las dimensiones de mayor bulto. A partir del reconocimiento de unas constantes en los manuscritos desde 1593 hasta 1635, que es el intervalo temporal de los autógrafos conservados, los investigadores han profundizado en una gran variedad de aspectos. El estudio de unos signos paratextuales aparentemente casuales, como son las líneas horizontales y las rúbricas simplificadas, ha llevado a Crivellari (2013a) a identificar las marcas de segmentación dramática del texto por parte de Lope, su misma manera de concebir la estructura de la acción en relación con la polimetría y de ponerla por escrito en el documento destinado a la compañía.

Ante una producción tan ingente, y la herencia de la imagen legendaria del genio romántico capaz de escribir una comedia en veinticuatro horas, el análisis atento de los autógrafos nos ha permitido reflexionar con mayores indicios, cuando no pruebas concretas, en torno al sistema que tuvo que adoptar a lo largo de su vida para redactar una pieza teatral. Aun a sabiendas de que la producción de Lope pudo conocer miles de excepciones en cuanto a su redacción, los documentos conservados nos hablan de varias y distintas fases de preparación del texto para la escena y, también, después, para la imprenta. Un posible esquema de los documentos que remiten directamente al autor es el siguiente: en primer lugar, el dramaturgo realizaba un plan en prosa (argumento y estructura dramática), luego un borrador en verso y, finalmente, la copia en limpio para la representación. Se conservan solamente tres planes en prosa de Lope, dos de ellos autógrafos, escasez que no sorprende por su carácter de texto efímero; sin embargo, estos se diferencian en las dos tipologías que he indicado: una narración muy genérica sobre la historia que se va a representar, frente a una descripción ya más ordenada de las secuencias dramáticas atenta a la cronología. Son indicios, dada la

penuria de documentos.³ En cuanto a los borradores en verso, se conservan por lo menos dos.⁴ No es fácil distinguirlos de las copias en limpio, pero la grafía es más irregular, las correcciones son muchas y poco cuidadas gráficamente, no se encuentran referencias a la puesta en escena y otros datos codicológicos remiten a una fase previa al manuscrito definitivo. La copia en limpio para la representación es la tipología en absoluto más conservada. Como he anticipado, un gran cuidado gráfico caracteriza estos documentos destinados a la venta. Aparece la portada y las *dramatis personae* en cada acto, considerando que el manuscrito estaba repartido en tres cuadernos y así se entregaron a la compañía. A pesar de esta pulcritud, a menudo las copias en limpio no son tales, es decir, están repletas de intervenciones de varias manos, pero, sobre todo, de Lope, como es sabido. Estas correcciones de autor nos informan sobre el proceso de escritura, ya que pueden ser enmiendas que derivan de una revisión de lo que acababa de escribir, pero en gran medida son verdaderas reescrituras del texto, hechas muchas veces a lo largo de la redacción misma de la obra. Esto nos da también una distinta perspectiva sobre el valor del modelo que Lope tenía ante sí en el momento de la transcripción y de la recreación a la que sometió el texto. A estas tres tipologías podría añadirse, en algunos casos, una cuarta, que sería la copia en limpio destinada a la imprenta. La ausencia de ejemplares conservados de esta tipología de documento se debe, otra vez, a su carácter efímero, siendo funcional a una fase transitoria de la producción del texto, impreso en este caso. También es de notar que la redacción por parte de Lope de un manuscrito destinado a la imprenta, o la revisión atenta de una copia de otros, no debió de ser una costumbre muy frecuente en el autor. En su mayoría, las comedias publicadas bajo su autorización resultan a veces deturpadas y se utilizaron a menudo modelos bastante lejanos del texto que el dramaturgo había vendido a la compañía. Según declara el mismo Lope, pudo entregar al impresor copias ajenas para publicar una comedia, como ocurre con *La dama boba*, o pudo recuperar su misma copia en limpio que había vendido a las compañías teatrales. Afortunadamente tenemos un testimonio de esta fase posterior a la representación, que es *El cardenal de Belén*, de la que se

³ Para mayores consideraciones en torno al plan en prosa, véase Presotto (2021).

⁴ Me refiero al primer acto de *La mayor virtud de un rey* y a *Las bizzarrías de Belisa* (Presotto 1999, y Boadas 2021).

conserva también la dedicatoria autógrafa a fray Hortensio Paravicino.⁵ Además de la dedicatoria, es de notar que Lope redacta de su puño y letra también la *dramatis personae* de toda la obra y no la reparte por acto, como en cambio había hecho en los tres cuadernos destinados a la compañía. Además, la presencia de la indicación «Representola Balbín» confirma el estatuto del documento, pensado para la imprenta siguiendo la tradición de señalar el autor de comedias que había estrenado la pieza.⁶

Lope procede con sumo cuidado en todas las fases de escritura del texto, es un perfeccionista también desde el punto de vista de la *mise en page*, no se olvida de ningún aspecto accesorio: los encabezados, la numeración de las páginas, las portadillas de cada acto, la firma con fecha y lugar, las muchas rúbricas a confirmar la autoridad del manuscrito. Quizá justamente a causa de este perfeccionismo, la gestación de la copia en limpio fue en varias ocasiones muy atormentada, hasta el punto de que es un lugar común llamarla así, ya que a menudo las páginas están llenas de tachaduras que llegaron supuestamente a dificultar la lectura del encargado de la compañía teatral.

Son muchos los editores críticos que se han aventurado a estudiar estas correcciones, adentrándose en el intrincado mundo del proceso de escritura. Con una mirada de conjunto, creo que es Boadas (2023) quien más ha profundizado este aspecto, teniendo en cuenta también los importantes resultados recientes de editores como, entre otros, Ramón Valdés, Alejandro García Reidy, Fernando Rodríguez-Gallego y el ya citado Daniele Crivellari, a quien debemos varios ensayos sobre casos de estudio concretos de gran relieve también metodológico.⁷ Gracias a una aproximación sistemática, la disciplina ha conocido importantes avances. Se ha aplicado la tecnología forense con el uso de la fotografía espectral y el análisis químico de la tinta, lo cual ha permitido ya resolver algunos problemas de lectura; se espera una aplicación más amplia de esta técnica no invasiva para el estudio del *ductus*

⁵ La comedia se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, mientras que los preliminares pertenecen a un coleccionista privado en Nîmes (Presotto 2020).

⁶ Fernández (2021) demuestra definitivamente que el manuscrito autógrafo fue el documento que se utilizó por parte de los impresores, aunque debió de constituir una excepción en la práctica editorial de la época.

⁷ En cuanto a la labor crítica de Crivellari, véase 2013b, 2015, 2020 y 2021, además de su edición de *Barlaán y Josafat* ya citada (Vega 2021). Sobre los editores recientes de autógrafos, remito a Presotto (2024), donde me refiero ampliamente a las ediciones aquí evocadas.

y la definición de distintas fases de redacción (Boadas 2020).⁸ Además de poder estudiar mejor las correcciones de Lope realizadas en el momento mismo de la redacción del texto principal, gracias a la posibilidad de leer detrás de las tachaduras, hemos podido ordenar y clasificar las distintas tipologías de intervenciones posteriores en la fase de revisión del texto por parte del dramaturgo, como es el caso de gran parte de los añadidos en los márgenes. También hemos descubierto estrategias de escritura que hacían parte de las hipótesis plausibles, pero que se han podido comprobar. A veces el escritor deja espacios en blanco en el manuscrito, luego acude a la fuente que le sirve para completar el texto (una poliantea o un libro técnico-científico, por citar los ejemplos que se han documentado) y lo añade después. O, más sorprendente aún, hemos visto cómo Lope en algunas ocasiones deja en la columna de escritura el lugar necesario para insertar un soneto. Para ello, hasta marca las líneas para mayor precisión con pequeños puntos, que luego casi desaparecen cuando, tras haber elaborado el soneto en otro lugar o haberlo recuperado de sus papeles, lo inserta en limpio en el manuscrito. También hemos podido apreciar intervenciones más importantes: tras una primera redacción formal y gráficamente correcta, el escritor añade largas secuencias en un segundo momento con la inserción de nuevas hojas (*Amor, pleito y desafío*), o reescribe inicios y finales de actos aprovechando los espacios en blanco que quedan a disposición en el cuaderno (esto ocurre en seis comedias distintas, entre ellas, *El castigo sin venganza*). Todo esto, lo recuerdo, no ocurre en el borrador que supuestamente había redactado, sino en la copia destinada a la venta, lo cual confirma la constante vena creativa del dramaturgo, a menudo incapaz de limitarse a transcribir el resultado de su labor previa.⁹ Podrían añadirse más novedades. Blasut (2024) estudia las didascalias de los autógrafos, es decir, las indicaciones de los nombres de los personajes que hablan y que aparecen en el margen izquierdo del primer verso de cada parlamento, o en medio de la línea en el caso de versos

⁸ Las nuevas tecnologías para el análisis de la tinta nos ayudan también de forma determinante para establecer las distintas manos que intervinieron en la obra: la del encargado de la compañía o del mismo autor de comedias y las de los censores, principalmente. Sobre el tema de la censura, gracias a la base de datos CLEMIT, dirigida por Héctor Urzáiz, tenemos ahora un instrumento de gran utilidad para una reconstrucción de esta fenomenología más atenta, sistemática y documentada.

⁹ Sobre estos aspectos de la revisión de Lope vuelvo a remitir a las aportaciones originales de Boadas (2023), que he rápidamente resumido aquí.

partidos. Estas didascalias, por lo visto, se redactan de dos formas posibles, y, en algunas ocasiones, estos nombres se añadieron después de la redacción del texto principal, con todo lo que conlleva en cuanto al riesgo de producir errores. Finalmente, Crivellari (2024) se ocupa de las *dramatis personae* y consigue definir unas líneas de conducta constantes en la redacción del listado de los nombres, relacionadas al parecer con la estructura dramática y menos con su relevancia o prestigio en el sistema de los personajes.

2. La fiabilidad de un autógrafo de Lope

Adoptando una mirada de conjunto, una lectura distante de este corpus de autógrafos nos ofrece la imagen nítida de unos manuscritos siempre fiables. Bien se trate de copia de un borrador en verso, más probable y documentado, bien el dramaturgo versifique directamente sobre el papel un modelo en prosa, o bien, finalmente, vuelva más de una vez sobre un concepto, una secuencia, o una palabra, el resultado final es, visto en términos estadísticos, impecable. Lo cual tampoco podía darse por descontado si tenemos en cuenta lo que afirma Lope, en varias de las dedicatorias que aparecen en sus *Partes*, en torno a la calidad del trabajo de revisión que supuestamente ha hecho para el lector, y si luego comparamos estas afirmaciones con la notable precariedad que a veces presenta el texto impreso y garantizado por el dramaturgo. En medio está el proceso de imprenta, que no le interesa o no puede controlar con el mismo cuidado, pero también el distinto peso específico que tenía la comedia al imprimirse por docenas, frente al brillo del manuscrito, destinado a las mejores compañías teatrales del momento, que iban a pagar lo que fuera para poderse adjudicar.

Una vez que hemos decretado la calidad del texto contenido en el autógrafo, también tenemos que recordar que se trata de un artefacto manual, que, como se ha dicho, conserva en varios casos las marcas de una gestación compleja y también de un aprovechamiento comercial que ha dejado su rastro. Si de copia se trata, los errores de transcripción son inevitables. ¿Cómo se comporta Lope con ellos? ¿Los detecta? ¿Siempre? ¿Hay partes del texto que, por su estatuto, merecen una menor atención por parte del dramaturgo y quedan expuestos a mayores riesgos en cuanto a su transmisión? Los muy escasos errores de Lope, ¿son de la copia, y por lo tanto pueden enmendarse, o pertenecen a otra acepción menos rígida del término 'error' en su valor ecdótico? Me refiero a una *desviación* pasajera o

sistemática, en todo caso inconsciente pero que produce una nueva realidad textual más o menos compatible con el contexto. Este fenómeno pone al editor crítico delante de un problema muy distinto, que va más allá del clásico error cultural, pero que puede tener un tratamiento análogo desde una perspectiva ecdótica.

En primer lugar, es innegable que el proceso creativo constante de Lope implica un notable riesgo en cuanto a la estabilidad del texto. Esto resulta bastante evidente en los manuscritos. Son innumerables los ejemplos que demuestran cómo el dramaturgo vuelve sobre una secuencia que ha cambiado para corregir errores o incongruencias que acaba de producir con su elaboración. A pesar de la atención que pone, algo tiene necesariamente que escapársele. Pueden ser detalles de poca monta, que luego él mismo, la compañía o un editor antiguo enmiendan sin gran esfuerzo. Esto es lo habitual. Sin embargo, una o más excepciones pueden ser un indicio útil. Valdés (2005:103-108) dedica a esto un capítulo modélico en el prólogo a su edición de *La batalla del honor*, con varios ejemplos muy interesantes, y hace referencia a una necesaria «matización del valor del testimonio». Rodríguez-Gallego (2015), en su edición de *La corona merecida*, distingue el «Lope copista» de sus propios borradores, del Lope creador, y estas dos categorías le sirven para la labor ecdótica.

2.1. Los descuidos en la versificación

Uno de los temas más delicados tiene que ver con la estructura métrica de la obra. En el lejano 1955, Jaime Homero Arjona publicó un estudio sobre las rimas defectuosas en los autógrafos de Lope que sigue siendo de referencia. Esto tiene un enorme mérito si pensamos en la dificultad objetiva de acceso a los manuscritos en esa época y la calidad no siempre excelsa de las ediciones, que comportó un trabajo añadido por parte del estudioso para entender exactamente si los problemas métricos encontrados remitían a Lope o al descuido del editor moderno. Arjona subrayaba la competencia absoluta por parte del dramaturgo en la versificación, lo cual nos lleva en general a considerar cualquier desajuste métrico que encontremos en su obra como un defecto de la tradición, con muy pocas excepciones. A pesar de ello, el estudioso señalaba los muchos casos de rima consonante en secuencias con rima asonante y viceversa, llegando a documentar, en los autógrafos, noventa y siete casos de la primera tipología y once de la segunda, que son muy pocos en el cómputo general, pero atestiguan una excepción que hay

que tener en cuenta. También Arjona se ocupaba de versos imperfectos, que son una cantidad realmente irrisoria desde un punto de vista estadístico; ya Poesse (1949:81-82) había encontrado, en un corpus de treinta autógrafos de Lope, solamente un total de diecisiete versos imperfectos desde un punto de vista del cómputo silábico, en gran parte debidos a errores de la copia. La capacidad del Fénix de versificar impide pensar que haya podido equivocarse en un cómputo silábico. Cuando esto ocurre, la explicación reside en el proceso creativo, que el autor no ha llevado a cabo con el debido cuidado, o simplemente se debe a los defectos de la transmisión. Los ejemplos son escasos, en comparación con el corpus de autógrafos, pero existen.¹⁰ También aparecen casos en los que el resultado final de una serie de correcciones del autor produce un verso correcto métricamente, pero no desde el punto de vista sintáctico.¹¹

En cuanto a la estructura estrófica, es cierto que, en contadas ocasiones, es posible suponer que los defectos deriven del mismo Fénix. Que esto se deba al Lope copista o al Lope creador, habrá que definirlo en cada caso, y no siempre la solución es tan evidente. Por citar un ejemplo, en *La hermosa Ester* (primer acto, fol. 14r), al copiar una décima (vv. 750-759), Lope olvida un verso, quizá también a causa del cambio de página. Empieza a transcribir los dos siguientes, luego se da cuenta del error en el acto mismo de la copia, no concluye el verso que estaba copiando, lo tacha junto con el

¹⁰ Véanse, como ejemplos, en *La buena guarda*, v. 2190: el verso es hipométrico porque Lope olvida poner el nombre del personaje en el texto además de ponerlo en el margen como didascalia; en la misma comedia, el v. 319 es hipométrico porque el personaje de Carriazo recuerda la letra de la canción que acaba de escuchar. Un ejemplo de corrección de Lope no concluida correctamente se encuentra en *La corona merecida*, v. 2127 (véase también v. 2220). También puede haber casos de aparente irregularidad justificada por el tipo de estrofa, como el verso de cinco sílabas en *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (v. 2744), en una secuencia en endechas. Menos explicable, en mi opinión, es la presencia, en *El cardenal de Belén*, de una estrofa de cuatro versos (vv. 2349-2352) en una larga secuencia de octavas (vv. 2333-2392); la editora Fernández Rodríguez lo califica de serventesio, pero me parece improbable. El texto es coherente desde el punto de vista del contenido; nótese que, después de los cuatro versos, hay un cambio de página, lo que pudo producir un salto en la copia y la pérdida de los versos. Además, Arjona (1955:117) señala una rima mixta consonántica y vocálica justo en los versos siguientes, lo cual puede ser otro indicio de una falta de atención. Para todos estos casos, remito a las ediciones críticas correspondientes recogidas en la bibliografía.

¹¹ Esto ocurre, por ejemplo, en *Amor, pleito y desafío*, fol. 26r (v. 1261).

anterior que está fuera de lugar y vuelve a escribir correctamente la parte de la estrofa. Como indica con ejemplos Aragüés Aldaz (2016:54-62), el documento presenta varias intervenciones *in itinere* y otras sucesivas que demuestran una notable atención a la estructura métrica. Por otra parte, es sabido que la polimetría de Lope tiene numerosas licencias, debido a las variadas necesidades en la fase de creación de la acción dramática. No es difícil, por ejemplo, encontrar quintillas sueltas en estrofas de coplas reales o en secuencias de redondillas,¹² pero lo más común es la presencia de versos sueltos en secuencias de pareados de endecasílabos y hasta las redondillas o quintillas.¹³ No puede considerarse en cambio un descuido el caso de las llamadas «décimas aumentadas» o «docenas», es decir, décimas de doce versos,¹⁴ aunque también cabe indicar que es una forma métrica en la que a menudo los editores modernos han encontrado imperfecciones de otro

¹² En *La discordia en los casados* aparece una quintilla (vv. 409-413) en medio de una secuencia de redondillas. Al parecer, no se produce ningún problema de comprensión de la escena. Distinto es el caso, en *La buena guarda*, de los vv. 738-741, donde se intercala una redondilla dentro de una tirada de quintillas, con unos versos que parecen truncar el sentido de la respuesta del personaje y, según la editora, Boadas, derivan de un defecto de la copia por parte de Lope.

¹³ Véase *El castigo sin venganza*: en una secuencia de endecasílabos pareados, se encuentra un verso suelto (v. 2473); esto ocurre también en *¡Ay, verdades, que en amor...!* (vv. 1108, 2140) y no es inusual (Morley y Bruerton 1968:41); en *Carlos V en Francia*, el v. 2423 es un octosílabo suelto sin rima en una secuencia de redondillas, aunque parece correcto por el sentido. En el caso de *La doncella Teodor*, donde aparece un verso suelto entre redondillas (v. 437), su editor, González-Barrera, supone, por el contexto, que debe de ser indicio de una laguna textual más o menos importante. En *Amor con vista* se encuentra una de las escasas secuencias en pareados de octosílabos que aparecen en la obra de Lope (vv. 1856-1891). El fragmento empieza y acaba con un verso suelto.

¹⁴ Morley y Bruerton (1968:38) definen la décima aumentada como «demasiado frecuente como para considerarla defectuosa». Sirvan como botón de muestra de esta estrofa atípica los siguientes ejemplos, aunque no proceden siempre de manuscritos autógrafos: *El amigo hasta la muerte*, vv. 530-541; *La batalla del honor* (autógrafo), vv. 497-508; *Los enemigos en casa*, vv. 1144-1155, *La hermosa Ester* (autógrafo), vv. 1621-1632, *Historia de Tobías*, vv. 2332-2343, *Lo fingido verdadero*, vv. 1352-1363, *La madre de la mejor*, vv. 1253-1264, 2564-2587 y 2628-2639 (véase la nota en la p. 577, que remite a su uso también por parte de Vélez de Guevara); *Los ramilletes de Madrid*, vv. 443-454. Más casos en Lope y otros autores, en Morley y Bruerton (1947); en las pp. 53-54 hablan de «décima larga». Sobre el término «docena», véase Clarke (1936). Lope alaba la décima y quien considera su inventor, Vicente Espinel, en el prólogo a *El caballero de Illescas*, pp. 1019-1020 y notas.

tipo, que habría que analizar con más detenimiento, ya que quizá no siempre remiten a un error de la tradición.¹⁵

En algunas ocasiones, el defecto puede tener una explicación que remite al proceso de escritura, como se ha visto, con indicios como la presencia de un verso tachado o el cambio de página, pero a veces los diálogos no quedan mínimamente afectados y es lícito suponer que no remitan a errores de la copia sino a descuidos del autor. En *La buena guarda*, por ejemplo, la reestructuración de una secuencia por parte de Lope tiene como resultado que se queden dos octosílabos sueltos entre dos redondillas (vv. 2097-2098), pero el texto funciona correctamente. En *Barlaán y Josafat* se encuentran dos casos de estrofas irregulares: aparece en el primer acto un verso suelto, sin rima, en una secuencia de redondillas (v. 920), pero no constituye un problema desde el punto de vista de la comprensión de la escena. Poco antes, en el mismo acto, encontramos dos redondillas que se enlazan también gracias a una autorrima, pero a una de las dos estrofas le falta un verso (vv. 727-733). Como apuntó Arjona (1955:117) y acepta Crivellari en su edición de la comedia, parece que Lope, al escribir dos redondillas, utilizó un verso para ambas, ya que el texto no parece carecer de significado. Esta peculiaridad del verso compartido por dos redondillas se encuentra también en *Santiago el Verde* (vv. 1909-1916), aunque el tratamiento de los dos editores modernos es distinto.¹⁶ La presencia de autorrimas podría ser el indicio de un relativo descuido por parte del autor. Esto ocurre en *La batalla del honor*, donde el fenómeno coincide con la anomalía de una estrofa de seis versos (vv. 2172-2177) en una secuencia larga de quintillas;¹⁷ tampoco en este caso parece que haya incongruencia alguna en la acción dramática.

¹⁵ Es interesante el caso de *La fortuna merecida*, que conoce solamente una tradición impresa. Entre los vv. 731-756, dentro de una secuencia de décimas (711-876), se encuentran tres estrofas atípicas, con una décima de nueve versos, aparentemente correcta desde el punto de vista del contenido dentro de la acción dramática, seguida por una quintilla (AABBA) y una décima aumentada. Parece en cambio deberse a un error de la transmisión el caso de *Mirad a quién alabáis*, otra comedia transmitida solamente por el impreso; en la décima de los vv. 1537-1656, falta el v. 1588, y parece faltar algo para dar sentido a la frase.

¹⁶ Mientras que Crivellari en su edición de *Barlaán y Josafat* no señala en el texto una laguna, lo hace en cambio Sáez Raposo al editar *Santiago el Verde*; en este último caso, el lugar se encuentra en el segundo acto, que no es autógrafo.

¹⁷ Defecto señalado por Valdés en su edición de la comedia, p. 105 n. 44; en la larga secuencia, las combinaciones a menudo se configuran como coplas reales, aunque no siempre.

En cuanto a la atención de Lope a la estructura métrica, un caso interesante es el que se encuentra en *¡Ay, verdades, que en amor...!*. Es un autógrafo cuidado, pero en el tercer acto, reunidas en pocos folios, aparecen tres estrofas, en tres lugares distintos, que aparentemente se escribieron en un primer momento de forma incompleta (es decir, cada una sin un verso), pero el manuscrito transmite los versos que faltan, en los tres casos, en el margen derecho, escritos verticalmente o a continuación del último verso (Rodríguez- Gallego 2022:227-229). Es curioso notar que esto ocurre siempre al final de la página, como si el dar la vuelta a la hoja hubiese procurado, por parte del Lope copista, un error que en una rápida revisión quedaría detectado y subsanado por el mismo autor. Es la hipótesis más autorizada, considerando además los muchos defectos de la copia que produce a menudo el cambio de página (errores en la numeración, repetición de versos o de acotaciones o didascalías equivocadas, entre otros).¹⁸ Aunque también pueden notarse en los autógrafos casos en los que Lope reduce la dimensión de la letra para concluir una estrofa o un parlamento al final de la página,¹⁹ y, a veces, la presencia de textos en el margen de la parte inferior del folio puede remitir a esta voluntad de concluir un fragmento (una estrofa, un parlamento, un concepto) por parte del autor antes de pasar a la página siguiente. Es probable, por lo tanto, que se trate de la *mise en page* y no de un error de la copia enmendado.²⁰ Además de estas características, que finalmente restituyen

¹⁸ En cuanto a la repetición de versos causados en la copia por el cambio de página, Boadas (2016b:454) señala varios casos enmendados por una mano distinta de la de Lope, lo cual parece ser indicio de algún fallo en la revisión del autor. Sobre estos defectos de la escritura, véase, en la misma edición, en el primer acto, el verso 619 al final del fol. 13v, anotado por la editora.

¹⁹ Esto ocurre, por ejemplo, en *Amor, pleito y desafío*, fol. 11r del tercer acto (vv. 2535-2536), o en *El bastardo Mudarra*, segundo acto, fol. 15v (vv. 1950-1957), donde Lope concluye una octava en la página reduciendo la dimensión de la letra para no tener que pasar a la página siguiente (en este manuscrito se encuentran más ejemplos de cambio de *ductus*).

²⁰ En los autógrafos se encuentran varios ejemplos parecidos donde la explicación no es inmediata. En *El castigo sin venganza*, primer acto, fol. 9r, según García Reidy y Valdés (2022:814), a Lope, mientras está copiando una décima del borrador, al dar la vuelta a la hoja (fol. 9v), se le escapan los dos versos finales de la estrofa (vv. 486-487), que integra sucesivamente en vertical al final del folio recto. Un fenómeno idéntico se produciría en los vv. 754-755, que concluyen una redondilla, a causa del salto de página entre los folios 13v y 14r.

un texto completo, pocas páginas después (fol. 14v) encontramos otro lugar que presenta un defecto métrico, ya que falta un verso en una secuencia en metro de romance. En esta ocasión, el lugar no resulta subsanado y puede suponerse que nos encontramos en una situación análoga a las ya descritas, que confirmaría que Lope, en estos folios, se encontraba en una fase de mayor cansancio en el proceso de copia. Sin embargo, la posición de la secuencia es en medio de la página, poco antes de una acotación que sí pudo haber determinado el descuido. El contexto es el siguiente: en Madrid, el galán Juan y su criado Martín se encuentran, de noche, fuera de la casa de la dama y, de repente, ven llegar a unas personas. No parece ser la ronda nocturna, que típicamente lleva una linterna y está constituida por un alguacil, su ayudante y un escribano. Léase la secuencia, en la que, desde un punto de vista lingüístico, o dramático, no parece faltar nada:

MARTÍN ¿Si es justicia?
 JUAN No hay linterna.
 MARTÍN Bien dices, que suele ser
 de estos tres magos la estrella:
 corchete, alguacil y pluma.
 [.....]

Entre don García, galán, Alberto y gente que acompaña.

ALBERTO Bueno fuera haber traído
 un hacha.
 GARCÍA La casa es esta.
 (¡Ay, verdades, que en amor...!, vv. 2630-2636)

El editor, Rodríguez-Gallego, siguiendo los criterios de Prolope, señala oportunamente en el texto la laguna que sirve a efectos del cómputo silábico, e indica también en nota la presencia de una tachadura que puede remitir a un *pentimento* del autor. Pero quizá no es tan cierto que efectivamente, en ese lugar, se ha perdido un verso. Justamente la presencia de acotaciones es, a menudo, causa de una imperfección en la estructura polimétrica de la obra. Lope, a veces, parece que se deja llevar por una dimensión dramática más que poética, y no tiene reparo en insertar breves intervenciones de personajes secundarios que sirven para contextualizar el cambio de la acción en el escenario. Esto ocurre, por ejemplo, en *El cuerdo loco* con el verso suelto del

maestresala Finardo, que funciona como acotación implícita, ya que indica la entrada de otro maestresala, Celio, con la poción:

PAJE Y yo, ¿canto mal?
 ANTONIO También.
 PAJE ¿Por qué?
 ANTONIO Porque no declaras
 la letra, y jamás reparas
 en que te oigan, mal ni bien.
 FINARDO Ya la epitima está aquí.

El maestresala, con una toalla al hombro y un vasillo y salva.

ANTONIO ¿Qué hay, Celio?
 CELIO Ya vuestra alteza
 lo puede ver.
 ANTONIO ¿Cómo va
 de amores?
 ANTONIO Así... Se está
 fuerte aquella buena pieza.
 (vv. 955-963)

El verso 959, «Ya la epítima está aquí», queda fuera de la estructura métrica (redondillas); por el contexto, tampoco sería previsible una tirada más larga del personaje de Finardo. En la misma obra, también la exclamación de Dinardo (v. 1193) «¡Mirad qué mayor locura!» parece desgajada del sistema métrico, resultando otra vez un verso suelto, aquí en una secuencia de quintillas. Más allá de las hipótesis, la enmienda en estos casos que acabo de citar de *El cuerdo loco* sobre base métrica es harto complicada, ya que deberíamos eliminar el verso 959 de Lope o indicar que faltan al menos tres versos para completar la estrofa, así como ocurre en el caso del verso 1193, donde tampoco podríamos descartar *a priori* que falte más texto, si decidimos que es un error del Lope copista.²¹

²¹ Entre los demás ejemplos, en *La doncella Teodor* llama la atención, por sus implicaciones eruditas, la presencia de un verso suelto (v. 437) en una secuencia de redondillas, que introduce la división de las tres almas aristotélicas, «vegetativa, sensible», seguido por el verso 438, «racional o irracional», que empieza la estrofa siguiente. Dado el tema tratado, sorprende que Lope haya olvidado en la copia unos versos, que deberían ser por lo menos tres, pero no pueden calcularse. Según

Para mayor complicación, existen casos en los que el verso suelto, que no encaja en la estructura métrica, tampoco tiene sentido en la acción dramática, lo cual representa otra tipología de error de Lope que remite al proceso creativo o a los defectos de la copia, y obliga al editor crítico a la enmienda que prevé la eliminación de una parte de texto escrita por el dramaturgo. Es lo que ocurre en *Amor, pleito y desafío*, segundo acto, fol. 14r, donde, tras la modificación de una breve secuencia de tres redondillas (vv. 1728-1739), Lope olvida tachar un verso que ya no tiene sentido en la nueva lectura y produce un desajuste en la estrofa, ya que queda un verso suelto en medio de una redondilla.

2.2. Los nombres de persona y lugar

Otro aspecto que nos depara sorpresas en la proteica escritura teatral de Lope tiene que ver con los nombres de persona y, en menor medida, de lugar. Ante un sistema de personajes típicamente muy enrevesado también por las características del género, puede ocurrir que el escritor se equivoque de nombre, lo cual produce a veces un efecto desastroso si el error se produce dentro del texto declamado por el actor.²² Es conocido el caso de la confusión de Lope entre Nise y Finea de *La dama boba*, que en los vv. 2322-2323 lleva a una promesa equivocada de casamiento: «Hagamos este concierto / de Duardo con Finea», pronunciado por el padre Octavio, es incoherente con la voluntad de los dos ancianos personajes en escena, ya que Duardo tiene que casarse con Nise. La crítica le ha dado muchas vueltas, hasta ofreciendo propuestas de enmiendas, pero no hay manera de resolverlo, ya que «Finea» rima con «crea», del verso 2326. Otro caso análogo ha sido ampliamente estudiado, y se encuentra en *El castigo sin venganza* (v. 2143). Tal como aparece en el autógrafo, el duque de Ferrara, siguiendo el relato de Batín, 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. Nos encontramos ante un problema sin solución, porque la voluntad de Lope queda reflejada en un texto correcto métricamente pero incompatible con la acción dramática. ¿El

el editor, González-Barrera, se omite la referencia al «alma intelectual» y, por lo tanto, es un error de la transmisión, aunque quizá podría aceptarse igualmente.

²² Un ejemplo interesante de vacilación en los nombres propios se encuentra en *El príncipe despeñado*. En el v. 2678, escribe «Yñigo Ibañez», personaje que no existe en la comedia, y luego lo corrige con el nombre exacto, que es «Mendo Iñiguez».

editor moderno deberá forzar la mano y enmendar a Lope para restituir la coherencia textual, además de métrica? En el caso de *El castigo sin venganza*, el autógrafo es testigo de algunos intentos de enmienda antiguos, aunque no de Lope; García Reidy y Valdés, en su edición, aceptan esta enmienda y el verso publicado es «Apenas el Duque vio». Por lo tanto, ¿hay que deducir que allí hay un error de transmisión y lo escrito en el autógrafo por el Lope copista no corresponde a la voluntad del Lope creador? La existencia de otros defectos análogos de este tipo induce a la duda sobre la oportunidad de intervenir. En este caso concreto, sin embargo, la enmienda queda sufragada por su presencia en el impreso programado por el autor (y quizá en parte controlado por él), es decir la *Parte XXI* de sus comedias, además de la famosa y anterior suelta barcelonesa.²³

Aunque tipológicamente muy distintos, no lo son tanto de cara al tratamiento ecdótico, en mi opinión, los errores culturales que Lope produce al transcribir un nombre de la Antigüedad clásica que está copiando de una poliantea. Le interesa sorprender al público con antropónimos raros y referencias eruditas a sabiendas de que no los reconocerá por completo, y por esto no se preocupa demasiado de transcribirlos correctamente, o quizá los encuentra deformados ya en su mismo modelo. Es significativo en este sentido, en el v. 1891 de *El castigo sin venganza*, el caso de «Erosto» luego corregido en «Erostrato» por Lope, aunque en realidad quería referirse a «Erasístrato»²⁴. En casos como este, la banalización por parte del copista está al acecho. Por lo tanto, en los impresos antiguos, ante la presencia de un topónimo o antropónimo clásico incorrecto será difícil establecer si deriva del descuido de Lope o del proceso de transcripción.

²³ Sobre la tradición textual de esta pieza, véase García Reidy y Valdés (2022:809-854). Otro descuido de Lope con los nombres de los personajes se encuentra en *Los embustes de Celauro*, del que se conserva un apógrafo de la colección Gálvez. En el v. 2797, el viejo Gerardo llama a la protagonista, que está a su servicio bajo otra identidad, con su verdadero nombre, que no puede conocer (Fulgencia). Por necesidades de rima, la lección tiene que ser esta y no puede suponerse un error de copia o de memorización.

²⁴ Véase la nota de comentario de García Reidy y Valdés. En *Quien más no puede*, al lado de Telamón, entre los nombres de mujeres abandonadas después de haber sido raptadas por su amante con promesas de reinar y cuya acción tuvo repercusiones políticas, aparece el de «Temisa» (v. 86). Sin embargo, parece que este nombre no consta, ni tampoco «Artemisa» o parecidos. En *Del monte sale* el Fénix transcribió «Aristófanes» en vez de «Aristómenes» y «Seleuco» en vez de «Zaleuco», véase Boadas (2023:65).

2.3 Acotaciones y didascalias

Es muy sabido que el sistema de acotación que presenta el dramaturgo en sus comedias autógrafas es muy escueto y a menudo incompleto, si exceptuamos casos particulares.²⁵ En general, son indicaciones para que la compañía pueda tener las informaciones mínimas necesarias sobre el movimiento escénico previsto por el poeta, objetos de escena u otros elementos que el dramaturgo considera imprescindibles, además de contar con las acotaciones implícitas que aparecen en el texto declamado por los actores. A partir de ahí, está en las manos del autor de comedias cualquier decisión sobre la puesta en escena y, luego, tocará al editor antiguo perfeccionar el paratexto de cara a la lectura. Por esto se explican con facilidad las muchas variantes de la tradición impresa. En los autógrafos es interesante notar la gran escasez, en términos estadísticos, de acotaciones de salida de escena de los personajes, en especial los secundarios. Lope no se interesa a menudo por ellos, y no siempre, creo yo, porque da por descontado que nos podemos imaginar cuándo se marchan, porque él mismo no tiene clarísimo, en ocasiones, quien está en el tablado. Si en general puede decirse que las acotaciones de Lope son correctas, ya que en contadas ocasiones se detectan errores en los nombres de los personajes,²⁶ más fácil es que se olvide de alguien cuando el movimiento implica más actores.²⁷ Además, en varias ocasiones, especialmente con los personajes secundarios, el autor confunde sus nombres, siendo evidente que no ha memorizado por completo el reparto, a menudo muy amplio. Si el sistema de los personajes tenía que estar clarísimo en la mente del dramaturgo en cada momento de su creación, menos cierto es que asociara

²⁵ Valdés (2005:102-103) señala que las acotaciones en *La batalla del honor* son más completas que en el impreso. Véanse también las comedias hagiográficas *La buena guarda* y *La niñez del padre Rojas*, investigadas recientemente (Boadas 2018 y Crivellari 2021).

²⁶ Por ejemplo, en *El castigo sin venganza*, v. 2181, Lope escribió la acotación «Vase el conde», mientras que es el marqués quien debe salir de escena; el defecto es subsanado por una mano ajena a la de Lope en el mismo autógrafo; véase García Reidy y Valdés (2022:819).

²⁷ En *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, v. 1321 *Acot*, Lope olvida hacer salir un personaje; también cabe señalar en *Quién más no puede* indicaciones erróneas de entrada del personaje de Enrique, en el v. 2498 *Acot*, y de Estela, en el v. 2686 *Acot*, enmendadas por Lope en un segundo momento; ambos casos pueden deberse a cambios más importantes del texto realizados en el acto mismo de la escritura. Otro ejemplo ese encuentra en *El castigo sin venganza*, v. 1749 *Acot*, donde Lope hace salir de escena a Aurora y al marqués, pero se olvida de Rutilio.

siempre con exactitud la función del personaje con su nombre de pila. En *Quien más no puede* hay una escena entera en el tercer acto en la que Lope se equivoca en las didascalias con el nombre de un personaje, al que llama «Julio» pero que, en realidad, es «Nuño» desde el principio de la pieza. En un segundo momento, el dramaturgo se da cuenta del error, lo corrige de forma sistemática —hasta lo señala claramente en el reparto del tercer acto (fol. 2r): «Nuño que por yerro es Julio»—,²⁸ y se resuelve así la cuestión. Un caso un poco distinto se encuentra en *La buena guarda*, donde el personaje de la portera es sustituido por Lope con el genérico de «doncella» o «criada», probablemente debido a la necesidad de evitar el término «portera» por ser una referencia cultural a otra tradición que podría desorientar al público, como indica la editora Boadas. La sustitución, sin embargo, no es completa, ya que se limita principalmente a las acotaciones, mientras que gran parte de las didascalias no se modifican, produciendo confusión en el encargado de la compañía, que cree estar delante de dos personajes distintos.²⁹

En otras ocasiones, los autógrafos de Lope presentan personajes que nunca han entrado en escena pero intervienen, o lo contrario, y en este segundo caso no siempre se justifica su supuesta presencia en el escenario como personajes que no hablan.³⁰ A veces parece que el mismo autor se

²⁸ La indicación en el reparto resulta borrada en el autógrafo.

²⁹ Ver nota de Boadas a los vv. 1781*Acot* y 2852*Acot*. Véase también Boadas (2016a:96-97). Otro ejemplo de corrección sistemática que no se realiza por completo se encuentra en *El bastardo Mudarra*, donde Lope regulariza el parentesco de Mudarra con doña Clara transformándola de «prima» en «sobrina» a partir del v. 2525 (cfr. también vv. 2553, 2555), pero no lo hace más adelante (v. 2805), produciendo una incongruencia en el texto declamado por el actor.

³⁰ En *Sembrar en buena tierra*, el v. 2265 («Tu primo, señora, viene»), se atribuye al personaje de Galindo, que no aparece en escena, mientras que, en la tradición impresa, quien habla es la criada Elena, que tampoco resulta presente pero que sería más coherente por el contexto. Galindo es el criado del galán Felis; se podría suponer que la escueta indicación de salida de escena del galán por parte de Lope pueda comprender también a su criado, como ocurre en el v. 2068*Acot*. Sin embargo, cuando entran juntos en el escenario, el dramaturgo indica a los dos, lo cual hace suponer que, cuando señala solamente la entrada de Felis, significa que está solo. Véase en la edición el v. 2184*Acot* (se supone que entra en escena solamente con Celia); v. 2267*Acot* (sale de escena solo); v. 2324*Acot* (entra con Galindo). También es verdad que en el v. 2746*Acot* se indica la entrada de Don Felis con doña Ana y Florencio y no se incluye a Galindo, mientras que en realidad este personaje habla en escena a partir del v. 2789. La confusión es evidente también al impresor antiguo, que intenta, como puede, poner remedio.

desorienta con los nombres de los personajes que están en el tablado, y el defecto puede afectar a secuencias largas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Sembrar en buena tierra*: en la acotación que aparece tras el verso 851, Lope se confunde con los nombres de las criadas de la comedia. Inés es la criada de doña Prudencia, mientras que Elena sirve a la dama Celia. En toda la escena, el autor se equivoca y atribuye las pocas intervenciones de Elena a Inés.³¹ Por este motivo, cuando nos encontramos en la tradición impresa con casos de didascalias equivocadas hasta de manera sistemática, puede que esté detrás un descuido de Lope. Un caso interesante se encuentra en la comedia *La niña de plata*, de la que no se conservan autógrafos, publicada en la *Parte IX* de sus comedias. En el tercer acto, el texto confunde en las didascalias a los personajes de Dorotea y Teodora.³² Este descuido de la *princeps* es afortunadamente enmendado en la segunda edición, posiblemente gracias al impresor, pero cabe la hipótesis de que se deba al mismo autor, que en este caso habría causado un importante problema para la representación.

En cuanto a las didascalias, las tipologías de defectos que se pueden encontrar se multiplican, y van desde la repetición de la misma didascalia dentro de un solo parlamento³³ a la ausencia completa de la didascalia,³⁴

³¹ Véanse vv. 945*Per*, 954*Per*, 958*Per*. Sobre la tendencia a confundir personajes equivalentes en términos dramáticos, véase también el caso de Dalifa y Fidaura en *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (vv. 1371-1377).

³² Véase, en la edición, p. 554 y nota al v. 2365*Per*.

³³ Véanse, como ejemplos, ¡Ay, verdades, que en amor...!, vv. 734-735 (con un error de atribución), v. 1868; *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, v. 1333. En *La hermosa Ester*, v. 2017, se introduce una didascalia al inicio del soneto. En *El primero Benavides*, v. 819, Lope vuelve a poner una didascalia inútil después de una acotación, pero la repetición se debe al cambio de página (fol. 13v). Más interesante es el caso, en *El castigo sin venganza*, del v. 1724, donde la repetición del nombre de Aurora en la didascalia corresponde a la conclusión de un aparte.

³⁴ Véanse como ejemplos de lugares donde Lope se olvida poner la didascalia, *La buena guarda*, vv. 584*Per*, 2327*Per*; en *Sembrar en buena tierra*, v. 688, falta la didascalia de Lisardo; por lo tanto, aparecen en la secuencia dos didascalias del mismo personaje; quizá por esto los editores antiguos sustituyeron la segunda didascalia con la de otro personaje, Prudencia. Es diferente el caso de aquellas didascalias que se omiten tras una acotación que indica expresamente el personaje que va a hablar, ya que no puede considerarse exactamente como un descuido. Remito para ello a Presotto (2024).

o a la atribución de un parlamento a un personaje equivocado,³⁵ lo cual presupone a veces un esfuerzo importante del encargado de la compañía para repartir correctamente el diálogo, y quizá explica también en parte los muchos errores de atribución de versos a los personajes que encontramos en las ediciones antiguas, aunque sin duda se deben en su absoluta mayoría a problemas de transmisión.

3. Algunas conclusiones para el editor crítico

Si todas estas consideraciones son de utilidad para reconstruir el fenómeno teatral del Siglo de Oro en todos sus aspectos y para conocer el sistema de trabajo del más prolífico dramaturgo de la época, ¿de qué pueden servir para el editor crítico? En general, lo admito, de poco, siempre que hablemos en términos estadísticos. Pero creo que se podrían sacar algunas conclusiones de carácter metodológico. Entre ellas, una distinta actitud ante la oportunidad de indicar en la edición los versos que faltan para completar una estrofa y calcular estos versos en el cómputo final. Casi siempre es fácil detectar cuántos versos exactos faltan, pero a veces la laguna puede esconder una secuencia más amplia o simplemente remitir a un descuido de Lope no enmendable. Quizá se debería añadir una explicación de carácter contextual al lado de la justificación métrica en los casos más discutibles, para no descartar *a priori* la posibilidad de que el *error* pueda matizarse en *desvío*, remitir al mismo Lope y por esto no ser siempre enmendable.

Limitándonos a la última parte de comedias que se acaba de publicar dentro del proyecto Prolope (me refiero a la *Parte XXII*), señalo como botón de muestra algunos defectos presentes en comedias transmitidas solamente gracias a la *Parte* o, en todo caso, sin testimonios de mayor autoridad y que los editores han atribuido a Lope evitando de proponer enmiendas. En *La mayor victoria*, un desajuste semántico (v. 1840) es necesario para mantener la rima, según confirma su editora, Ilaria Resta.³⁶ En *La carbonera*, después de un largo parlamento en metro de romance (vv. 1716-1877), y antes de una secuencia en décimas (1886-1975), aparecen dos redondillas sueltas

³⁵ Véanse, entre otros, los autógrafos de *La buena guarda*, v. 645Per; *El primero Benavides*, vv. 1826Per, 2991Per; *Santiago el Verde*, v. 3268Per; *Carlos V en Francia*, vv. 2553Per, 2556Per, en este último enmendados por otra mano.

³⁶ Véanse vv. 1839-1842: «un clavel cuando vestido / de rubí la vista engañas, / y entre verdes espadañas / parece que le han fingido».

(vv. 1878-1885), lo que llevó a Menéndez Pelayo a suponer que se trataba de una décima de la que se habían perdido dos versos. Sin embargo, el editor actual, Gómez Sánchez-Ferrer, oportunamente no considera que haya suficientes datos para ello y no los considera en el cómputo de los versos. Más complicados serán los problemas de carácter dramático, como por ejemplo el señalado por Crivellari en relación con la comedia *La primera información*, (vv. 2059-2060), donde se hace referencia a una carta que, en el texto tal como nos ha llegado, nunca existió, pero que evidentemente no es enmendable, aunque quizá tampoco representable así. Estas incongruencias estructurales difícilmente podrán deberse a la mano de Lope, debido al sistema de construcción del texto dramático tal como se ha indicado. Los atajos de la compañía, ampliamente atestiguados en los autógrafos, sí pueden en cambio causar desajustes de este tipo. Los impresos antiguos reflejan a menudo estos problemas, ya que son el resultado de un trayecto a veces accidentado del texto que comprende los pocos, pero significativos, descuidos de Lope que hay que tener en cuenta en la labor ecdótica.

Bibliografía

- Aragüés Aldaz, José, «Prólogo», en Lope de Vega, *La hermosa Ester en Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 1-93.
- Arjona, Jaime Homero, «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias», *Hispanic Review*, XXIII, 2 (1955), pp. 108-128.
- Boadas, Sònia «Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, V (2016a), pp. 88-99.
- , «Prólogo», en Lope de Vega, *La buena guarda*, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016b, pp. 427-498.
- , «Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XCVIII, 1 (2018), pp. 41-60.
- , «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo*, VIII, 2 (2020), pp. 509-531.
- , «*Las bizzarrias de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 27-46.

- , «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIX (2023), pp. 38-70.
- Blasut, Giada, «Las didascalias en los manuscritos autógrafos de Lope. A vueltas sobre su dúplice realización gráfica», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 165-182.
- Clarke, Dorothy, «Sobre la espinela», *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), pp. 293-304.
- CLEMIT: Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales, Universidad de Valladolid, 2012, <http://www.clemit.es/>.
- Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013a.
- , «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e Linguaggi*, VII (2013b), pp. 63-75.
- , «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, VIII (2015), pp. 93-111.
- , «Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, CXL (2020), pp. 117-140.
- , «Notas sobre el proceso de composición y representación de *La niñez del Padre Rojas*, de Lope», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 85-107.
- , ««Las figuras de esta comedia»: hacia una fenomenología de las *dramatis personae* en los autógrafos teatrales de Lope», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 145-164.
- Fernández, Laura, «El autógrafo de *El cardenal de Belén* de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 109-128.
- García Reidy, Alejandro, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, LXXV, 150 (2013), pp. 417-438.
- García Reidy, Alejandro y Valdés, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 787-860.
- Madroñal, Abraham, *El renacer del Fénix. Yo he hecho lo que he podido, fortuna lo que ha querido, una comedia desconocida de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2021.
- Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney, «Addenda to the Chronology of Lope de Vega's Comedias», *Hispanic Review*, XV, 1 (1947), pp. 49-71.

- , *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M. R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968 [*The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, 1940].
- Poesse, Walter, *The internal line-structure of thirty autograph plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
- Presotto Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, LIX, 3-4 (1999), pp. 349-371.
- , *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- , «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVI (2020), pp. 500-533.
- , «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 11-26.
- , «Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope y sus editores modernos», *Bulletin Hispanique*, CXXVI, 1 (2024), pp. 13-33.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Prólogo», en Lope de Vega, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 213-250.
- Valdés, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias. Parte VI*, t. I, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2005, pp. 65-141.
- Vega Carpio, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. J. Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, t. II, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 1-175.
- , *Amor con vista*, ed. G. Blasut, en prensa.
- , *Amor, pleito y desafío*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 309-506.
- , *¡Ay, verdades, que en amor...!*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 213-426.
- , *Barlaán y Josafat*, ed. D. Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021.
- , *El bastardo Mudarra*, ed. D. Antas, PPU, Barcelona, 1992.
- , *La batalla del honor*, ed. R. Valdés, en *Comedias. Parte VI*, t. I, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2005, 65-292.
- , *La buena guarda*, ed. S. Boadas, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Lailla, Gredos, Madrid, 2016, 427-667.
- , *El caballero de Illescas*, ed. D. Gavela, en *Comedias. Parte XIV*, t. I, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 1003-1155.

- , *La carbonera*, ed. G. Gómez Sánchez-Ferrer, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 777-956.
- , *El cardenal de Belén*, ed. N. Fernández Rodríguez, en *Comedias. Parte XIII*, t. I, Gredos, Madrid, 2014, pp. 845-1010.
- , *Carlos V en Francia*, ed. L. Capique, en *Comedias. Parte XIX*, t. II, coord. A. García Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, pp. 825-1026.
- , *El castigo sin venganza*, ed. A. García-Reidy y R. Valdés, en *Comedias. Parte XXI*, t. I, ed. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2022, pp. 787-1016.
- , *El cordobés valeroso Pedro carbonero*, ed. A. García-Reidy, en *Comedias. Parte XIV*, t. II, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 3-199.
- , *La corona merecida*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIV*, t. I, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 583-829.
- , *El cuerdo loco*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. Sáez, en *Comedias. Parte XIV*, t. II, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 725-909.
- , *La discordia en los casados*, ed. R. L. Scungio, en *A Study of Lope de Vega's use of italian novelas as source material for his plays, together with a critical edition of the autograph manuscripts of «La discordia en los casados»*, tesis doctoral dirigida por W. Fichter, Brown University, 1961.
- , *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, en *Comedias. Parte IX*, t. I, coord. M. Presotto, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lèrida, 2007, pp. 165-302.
- , *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte IV*, t. III, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lèrida, 2002, pp. 1221-1350.
- , *Los enemigos en casa*, ed. D. Símini, en *Comedias. Parte XII*, t. I, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, pp. 365-490.
- , *Lo fingido verdadero*, ed. L. Giuliani, en *Comedias. Parte XVI*, t. II, coord. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, pp. 737-890.
- , *La fortuna merecida*, ed. A. I. Sánchez, en *Comedias. Parte XI*, t. II, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 611-790.
- , *La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés Aldaz, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 1-269.
- , *Historia de Tobías*, ed. M. Cuiñas Gómez, en *Comedias. Parte XV*, t. II, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, pp. 669-804.
- , *La madre de la mejor*, ed. E. Canonica, en *Comedias. Parte XVII*, t. II, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, pp. 515-646.

- , *La mayor victoria*, ed. I. Resta, en *Comedias. Parte XXII*, t. II, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 3-136.
- , *Mirad a quién alabáis*, ed. E. di Pastena, en *Comedias. Parte XVI*, t. I, coord. F. D'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, pp. 535-676.
- , *La niña de plata*, ed. E. Muriel, en *Comedias. Parte IX*, t. II, coord. M. Presotto, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2007, pp. 543-677.
- , *La primera información*, ed. D. Crivellari, en *Comedias. Parte XXII*, t. I, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Madrid, 2023, pp. 641-786.
- , *El príncipe despeñado*, ed. A. Pozo y G. Serés, en *Comedias. Parte VII*, t. III, coord. E. di Pastena, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2008, 1241-1390.
- , *Quien más no puede*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte XVII*, t. I, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, pp. 234-418.
- , *Los ramilletes de Madrid*, ed. E. Wright, en *Comedias. Parte XI*, t. I, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, pp. 467-610.
- , *Santiago el Verde*, ed. F. Sáez Raposo, en *Comedias. Parte XIII*, t. II, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, pp. 331-566.
- , *El sembrar en buena tierra*, ed. M. Morrás y X. Tubau, en *Comedias. Parte X*, t. II, coord. R. Valdés y M. Morrás, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2010, pp. 1043-1180.