

Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte primera de comedias de Lope de Vega

María Morrás
Universidad Pompeu Fabra
Barcelona

Gonzalo Pontón
Universidad Autónoma de

[El poeta] imagina y hasta cierto punto determina cómo ha de representarse su obra. Pero por eso mismo no lo dice explícitamente. Señala -aunque no siempre- las entradas y salidas de los personajes. Añade, a veces, indicaciones escuetas en cuanto al decorado y a los muebles, a la indumentaria y a los accesorios, a la colocación de los actores, sus movimientos, ademanes y gestos; se las ingenia, otras veces, para decirnos algo de todo esto sin decirlo, ya que las palabras que da a los personajes no tienen sentido si no se suple lo que él deja sobreentendido. Pero en muchísimos momentos no indica nada.

Victor Dixon

Las acotaciones, una cuestión textual

Entre los problemas de toda índole que suscita la edición de piezas dramáticas del Siglo de Oro,¹ el análisis textual de los interliminares sigue siendo un asunto poco

¹. Puede obtenerse una visión de conjunto sobre las tendencias actuales en la edición de textos de los siglos XVI y XVII con F.P. Casa-M. McGaha (eds.), *Editing the Comedia*, Michigan Romance Studies, Ann Arbor, 1985; C. Bingham Kirby, "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación", *Incipit*, 6 (1986), pp. 71-98; I. Arellano-J. Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1987; P. Jauralde-D. Noguera-A. Rey (eds.), *La edición de textos*, Tamesis Books, Londres, 1990; I. Arellano-J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica. Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991; I. Arellano, "La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (S. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)", en J. Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 13-50.

atendido y pendiente de resolución.² Situadas en el linde entre lo literario y lo no literario, las acotaciones suelen verse afectadas por una suerte distinta a la del resto de componentes de la obra: discurren por unos cauces de refiguración específicos, como si fuera condición de su pervivencia el sometimiento a un proceso constante de transformación.

Es sabido que los *autores* de comedias y los impresores intervenían en el texto creado por el poeta, los unos para adecuarlo a las circunstancias de su compañía y del espacio en el que actuaban, los otros con el fin de ajustar su longitud a unas medidas que no hicieran demasiado onerosa la producción del libro.³ Salvo contadas excepciones,⁴ no es posible achacar esos cambios a la improvisación del actor o a su intervención en el manuscrito que contenía su parte del

². Para la acepción del término *interliminar*, que incluye a todos los elementos tipográficos o icónicos que no forman parte del texto literario pero que se ubican en su seno, véase K. Spang, "Hacia una terminología textológica coherente", en J. Cañedo-I. Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, cit., pp. 331-332.

³. Las consecuencias del tránsito de las obras teatrales desde la escena al lector a principios del siglo XVII están resumidas en J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, pp. 98-102 y 261-268, y M.G. Profeti, "Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos", en Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, edición por M. Presotto, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. ix-xvii.

⁴. El actor Antonio Escamilla añadió veinticuatro versos a su papel de gracioso en *Cada uno para sí*, de Calderón; véase la edición de J.M. Ruano de la Haza para Edition Reichenberger, Kassel, 1982, pp. 59-60. Sobre la improvisación de los actores y sus vínculos con la difusión de la *commedia dell'arte*, véase E. Rodríguez Cuadros, "Registros y modos de representación en el actor barroco", en J.M. Díez Borque (ed.), *Actor y representación del teatro clásico español*, Tamesis Books, Londres, 1989, pp. 34-53, que puede confrontarse con el trabajo clásico de J.M. Rozas "Sobre la técnica del actor barroco", reimpresso en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 295-308.

papel; las alteraciones solían ser obra del empresario, que conjugaba las características del texto con las aptitudes de su compañía, las posibilidades del escenario y las preferencias del público.⁵ No ha de creerse, sin embargo, que se tratara de una tarea exenta de errores: los apremios de tiempo debían de ser frecuentes y pocas veces llegaría a revisarse el manuscrito del que los actores copiaban su parte; lo más probable es que las modificaciones se realizaran a base de supresiones y añadidos en la copia disponible, superponiendo la propia versión a las anteriores.⁶ Si el autor consideraba necesaria la

⁵. Sobre las versiones de autor, el tipo de cambios que introducían y sus recursos literarios véanse, entre otros posibles, Ch. Aubrun, *La comedia española, 1600-1800*, Taurus, Madrid, 1968, p. 65; N.D. Shergold, "La vida es sueño: ses acteurs, son théâtre et son public", en J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société, ...*, París, 1968, vol. I, pp. 93-109; A. Rothe, "Calderón, *Der wunderwärtige Zauberer und das Publikum*", en *Prismata (Dank an Bernhard Hansler)*, Verlag Dokumentation, Pullach, 1974, pp. 205-229; J.M. Ruano de la Haza, "An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*", *Bulletin of Comediantes*, 35:1 (1983), pp. 6-30; J.L. Canet, "Las comedias manuscritas anónimas o de posibles «autores de comedias» como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo", en L. García Lorenzo-J.E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis Books, Londres, 1991, pp. 273-283; B.P.E. Bentley, "Del autor a los actores: el traslado de una comedia", en M. García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 179-194.

⁶. J.M. Ruano de la Haza, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros del siglo XVII", *Criticón*, 42 (1988), p. 83, precisa la forma y el lugar en que se producían los cambios: "En algunas ocasiones las alteraciones, adiciones, cortes y modificaciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta aparecen en el manuscrito original. Pero en la mayoría de los casos, los cambios se debían de hacer en las copias parciales que se sacaban para los actores. El manuscrito original se conservaría más o menos intacto en la caja fuerte de la compañía". Esta afirmación puede corroborarse con el testimonio del representante Gaspar de Porres, quien, en el prólogo a la *Cuarta parte* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614), afirma haber dado a la imprenta esas doce comedias de Lope "que yo tuve originales", esto es,

transformación de ciertos pasajes del texto, no dudaba en intervenir asimismo sobre las indicaciones escénicas, con el fin de resolver incongruencias entre los versos y la acción; es decir, procuraba evitar las disonancias entre lo que los espectadores veían y lo que oían.⁷ Por su misma naturaleza, los interliminares son el campo privilegiado de estas tensiones: más que cualquier otra parte de la obra, traslucen en sus variantes los signos de un problema escénico y de su resolución. Los textos dramáticos son

autógrafas (citamos por la copia microfilmada del ejemplar 107-2-K-14 de la British Library); según F.-A. Lapuente, "Más sobre los seudónimos de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 665, el nombre de Porres podría encubrir aquí al propio Lope. Un buen resumen de las prisas con que solían prepararse y estrenarse las obras puede verse en J. Oehrlein, "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en J.M. Díez Borque (ed.), *Actor y representación del teatro clásico español*, cit., pp. 23-24.

⁷. Importa tenerlo en cuenta para la consideración del teatro lopeveguesco como espectáculo "total", al margen del debate en torno al predominio de los valores auditivos sobre los visuales. Para la función de la palabra y el aparato en el teatro del Siglo de Oro en general, y en el de Lope en particular, véanse J.G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, CUPSA, Madrid, 1978, pp. 43 y 46; A. Amedei-Pulice, "El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro de Calderón", en M.D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Catholic University of America, Lanham, 1982, pp. 215-229; M. Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, pp. 101-123; V. Dixon, "La comedia de corral de Lope como género visual", *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-58; E. Asensio, "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)", en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 229-248; A. Zabala, "El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega", en M.V. Diago-T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 143-161; M. Delgado-Morales, "Palabra y ornato en la puesta en escena de *Peribáñez y Fuenteovejuna*", *Hispanic Review*, 61:3 (1993), pp. 345-361; J. Sentaurens, "La edad de oro de la comedia en Sevilla: los malogrados caminos de una modernidad temprana", en J. Canavaggio (ed.), *La Comedia*, cit., p. 148, n. 4.

objeto de una interpretación, en términos semánticos y espectaculares, por parte del director de la compañía que los representa; de forma inevitable quedan prendidas en la obra trazas de esa hermenéutica, que nos recuerdan que la Comedia no consiste únicamente en las palabras emanadas de la mente del poeta, sino también en su recreación sobre las tablas del teatro.

Así, pues, la obra dramática es el ámbito de dos tendencias en la transmisión del texto. Por una parte, la literalidad del verso es garantía- aunque no siempre completa- del respeto a su forma original; por otra, las acotaciones, mucho más sensibles a los cambios que comporta cada nueva representación, son el terreno apropiado para las refiguraciones.⁸ Esta distinta naturaleza ha supuesto, a efectos ecdóticos, una consideración desigual de las dos entidades: mientras que solo existe un texto literario correcto, el más próximo a la pluma del poeta, no está tan

⁸. Como sabe quien haya confrontado copias distintas de una obra teatral del Siglo de Oro, el grado de variabilidad del texto poético, con ser importante, no llega nunca al extremo del de las acotaciones. El molde métrico se convertía en un freno efectivo contra la alegre improvisación de actores y autores: "el estilo que hay en estos reinos muy guardado es que la comedia sea en verso, y como por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo que quiere, y sólo ha de decir lo que compuso el poeta, no se incurre en el temor que hubiera si pudiera decir lo que quisiera el representante deshonesto y descompuesto" (*Memorial impreso dirigido al rey don Felipe II para que levante la suspensión en las representaciones de comedias* [Madrid, 1598], en E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904, p. 424a). J. Oehrlein, "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en J.M. Díez Borque (ed.), *Actor y representación del teatro clásico español*, cit., p. 26, añade a estas razones el hecho de que las compañías no pudieran apartarse en exceso de la versión de un texto aprobada por la censura. Sobre la noción de literalidad y sus implicaciones teóricas, véase solo F. Lázaro Carreter, <<El mensaje literal>>, en *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 149-171.

claro que pueda decirse lo mismo de las acotaciones, que carecen de un criterio fiable que oriente su estudio y edición. Ni siquiera el creciente interés suscitado por las cuestiones relativas a la puesta en escena de la comedia ha desencadenado una reflexión crítica sobre los problemas que plantea la edición de los interliminares. Los estudios consagrados de modo expreso al análisis de las acotaciones tienden a estudiarlas como signos escénicos, esto es, como unidades significativas, referentes de los sucesos que se desarrollan en el tablado.⁹ Se ha considerado, así, que los interliminares, dadas sus particulares características, no son susceptibles de una interpretación conjunta con el texto poético;¹⁰ sin embargo, esa "particularidad" no llega a definirse satisfactoriamente. En el caso extremo, las acotaciones se convierten en un elemento de difícil integración en el proceso de reconstrucción del texto crítico, y suele quedar poco menos que al capricho del editor el escoger unas u otras o bien sumar el conjunto de todas ellas.¹¹ A la pregunta '¿Qué acotaciones hay que

⁹. Son fundamentales en este sentido las aportaciones de A. Hermenegildo "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández", en D. Kossof et al. (eds.), *Actas del octavo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, vol. I, pp. 709-727, y "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda", en J.M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 161-176.

¹⁰. "Whilst the edition of a seventeenth-century play necessarily involves a close textual study of the variants of all editions and manuscripts in order to establish a *stemma*, and thus decide on the base text for the edition, the stage directions offer additional and specific problems", J. Varey, "Staging and Stage Directions", en F.P. Casa y M.D. McGaha, *Editing the «comedia»*, cit., p. 161.

¹¹. El añadido de nuevas acotaciones debe realizarse con cautela y aclarando gráficamente, si es preciso, que se trata de una intervención del

editar?' se le suelen dar respuestas diversas: las que pertenecen al texto escogido como base para la edición, y solo esas; las del texto base, pero también las que están presentes en otros testimonios y resultan imprescindibles; las que parezcan más adecuadas para esclarecer el sentido escénico de los versos a que acompañan, independientemente del testimonio al que pertenezcan; la suma o síntesis de la información apuntada en las diferentes ramas de transmisión del texto... La variedad de soluciones, síntoma de una falta de reflexión en torno al problema, pone de relieve la ausencia de un criterio riguroso y válido. Los interliminares, parte esencial del texto dramático, plantean una serie de interrogantes específicos al editor, quien debe enfrentarse a ellos desde una clara consciencia de los orígenes y las formas de esa especificidad.

Las páginas que siguen pretenden acercarse a estas cuestiones; nuestra intención es plantear las dificultades que originan las acotaciones y esbozar alguna solución, siquiera de índole parcial. Para ello, tomamos como punto de partida la peculiar fortuna textual de las *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, publicadas en 1604 en Zaragoza por el impresor Angelo Tavanno.¹² De cinco de estas

editor. Es el parecer de J. Varey, "Staging and Stage Directions", cit., p. 159, quien establece una distinción formal entre las acotaciones y el resto de la obra: "Any editorial intervention should, however, be indicated by the use of square brackets, parentheses being used for stage directions taken from the printed or manuscript source texts [...?]. New stage directions should therefore be added with circumspection".

¹². Para una descripción de las distintas ediciones de la *Primera parte* y de los ejemplares conservados, véase el artículo de Maria Grazia Profeti "La *Primera parte* di Lope" publicado en este n° I del *Anuario Lope de Vega*, que completa las páginas que dedicó a la cuestión en *La collezione «Diferentes autores»*, Edition Reichenberger, Kassel, 1988, pp. 172-175.

comedias -*Los donaires de Matico, El hijo de Reduán, El molino, La amistad pagada o La montañesa y El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*- se han conservado copias manuscritas en los fondos de la Biblioteca de Palacio.¹³ El texto transmitido por la edición y el de los manuscritos presentan notables divergencias; dado que en ninguno de los casos hay razones para suponer que se trata de variantes del propio Lope o segundas redacciones, las diferencias deben achacarse a manos ajenas a las del poeta, verosímilmente las de directores de compañía. A estas cinco comedias hay que añadir *El perseguido*, editada en Lisboa (*Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, Pedro Crasbeeck, 1603) y conservada en una copia del autógrafo realizada por Ignacio de Gálvez en 1762.¹⁴ Ello nos permite sumar a nuestro repertorio un texto

¹³. Dieron a conocer su existencia J. Moreno Garbayo y C. Morales Borrero, "Obras de Lope de Vega en la Biblioteca de Palacio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX:1-2 (1962), pp. 339-392; mencionan *Los donaires de Matico* en p. 347, *La montañesa* y *El hijo de Reduán* en p. 355, y *El Molino* y *El nacimiento de Ursón y Valentín* en p. 357. La primera descripción pormenorizada de esos fondos es la de S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989. Las obras que nos ocupan se describen en los números 17, 29, 40, 41 y 43. *La montañesa* se conserva también en el manuscrito 17366 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para el origen de los fondos teatrales de la Biblioteca de Palacio, véase ahora S. Arata "Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada", en J. Canavaggio (ed.), *La Comedia*, cit., p. 53, n. 7. Por lo que respecta a la cronología de las obras utilizadas, *El hijo de Reduán* y *El nacimiento de Ursón y Valentín* fueron compuestas en los años 1588-1595; *Los donaires de Matico* y *El molino* son anteriores a 1596; *El perseguido*, en la copia de Gálvez, trae fecha de 20 de noviembre de 1590; por último, de *La montañesa* solo puede afirmarse que es anterior a 1604. Tomamos los datos de S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 590-593.

¹⁴. A.G. de Amezúa, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, 1945. Para una valoración de las copias realizadas por el archivero del duque de Sesa, véase A.G. Reichenberger, "Editing Spanish *Comedias* of the XVIIth

próximo al original del poeta, que puede utilizarse prudentemente como criterio de validación de los datos y las tendencias advertidos en las demás comedias estudiadas. Así, la *Parte primera* se convierte en una atalaya privilegiada para el estudio de las formas de apropiación -y refiguración- del teatro de Lope por parte de los representantes y de su pervivencia en textos impresos y copias manuscritas. El análisis minucioso de una sola de estas obras no habría resultado suficiente para alcanzar las conclusiones generales a que aspiramos, basadas en la apreciación conjunta de las seis comedias. El objetivo de este artículo no es proponer una clasificación de las acotaciones en el teatro de Lope, sino una tipología de los cambios que estas pueden experimentar; para los propósitos metodológicos que nos animan, resultan menos significativos los modos de representar en el tablado una comedia determinada que las tendencias y tensiones que reflejan los testimonios de una misma obra. De esta forma, el escrutinio de las seis comedias pretende desvelar la existencia de una serie de constantes en la manipulación escénica efectuada por *autores* e impresores.¹⁵ Los resultados obtenidos deben

Century. History and Present Day Practice", en F.P. Casa-M. McGaha (eds.), *Editing the Comedia*, cit., p. 7, y Lope de Vega, *La francesilla*, edición, introducción y notas de D. McGrady, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, 1981, p. 57. A pesar de su fidelidad al original, los manuscritos Gálvez también contienen errores y no pueden emplearse ciega y sistemáticamente como texto base, debido sobre todo que presentan una manifiesta adaptación lingüística a la norma del s. XVIII.

¹⁵. Aunque nuestros intereses apuntan a cuestiones textuales, tenemos en cuenta las reflexiones generales de J.L. Canet, "Las comedias manuscritas", pp. 273-283: "Así pues, otra posible vía de análisis del espectáculo teatral podría surgir del estudio de las comedias manuscritas que modifican sustancialmente las de los poetas, y quizás confirmarnos que el teatro representado no es uniforme" (p. 282). Consideraciones análogas pueden

conducir a una reflexión metodológica acerca de los criterios de edición de los interliminares. Por ello, todos los casos aducidos, aunque no se especifique expresamente, son acotaciones o partes de acotaciones que están presentes en uno solo de los testimonios en que se ha conservado la comedia.¹⁶ Este enfoque de la cuestión, sensible ante todo a la variabilidad, nos permite aspirar a un análisis de las acotaciones como signo escénico y como problema ecdótico. De forma inevitable, hemos debido discriminar entre un nutrido cúmulo de ejemplos; para facilitar una visión lo más exhaustiva posible se incluyen en apéndice unas tablas sinópticas con la totalidad de acotaciones de las obras y sus variantes textuales.¹⁷

verse en J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, cit., p. 205.

¹⁶. Así, no tomamos en consideración las lagunas que se advierten en el testimonio impreso, pues responden a errores de copia o al ajustamiento del texto, por parte de los cajistas, a los folios disponibles. No atendemos tampoco a las numerosas variantes menudas -una palabra o un sintagma- que salpican la totalidad de las obras. Igualmente escapa a nuestros propósitos una recensión de los cuadros o fragmentos extensos suprimidos por razones de censura o de adaptación escénica; estos casos solo se aducen cuando implican una refiguración de los interliminares. Nos interesan aquellas diferencias contenidas en las acotaciones que afectan a la concepción escénica y que, por lo tanto, obedecen a una voluntad manifiesta de alterar significativamente el texto o su representación, más allá de las deturpaciones que implica todo proceso de transmisión y de la *variatio* que puede introducirse en las lecturas.

¹⁷. Nos basamos en los textos críticos (en prensa) preparados por el grupo PROLOPE. Para agilizar la lectura abreviamos los títulos de las comedias en *Reduán, Ursón, Matico, Molino, Perseguido y Montañesa*. Las citas del texto impreso remiten a la *editio princeps* (Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604; copia microfilmada del ejemplar R-13852 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Agradecemos a P. Campana, J.R. Mayol, V. Pineda y M. Presotto, responsables de las ediciones, su amabilidad al facilitarnos copia de las obras y de los correspondientes aparatos de variantes. Del mismo modo, queremos expresar

Un ejemplo

Antes de proceder a la sistematización de los problemas, queremos ilustrar con un caso concreto la complejidad, significación y alcance de un cambio en las acotaciones. Tomemos *Matico*. Al inicio de la obra, cuando todavía no se ha pronunciado un solo verso, leemos, en el impreso, la siguiente acotación: "Sale el Conde luchando con una sierpe, y Riquelmo y Ramiro con sus escopetas, y dando voces de dentro salen, y detrás de todos sale Sancho vestido de pastor rústico, con un bastón en la mano"; en el manuscrito se lee "Sale el Conde asido con una sierpe, y Riquelmo y Ramiro con las espadas desnudas". A ello se añade, tras el v. 11, "Entra Sancho, pastor" en la edición, y "Sale Rugero, vestido de pieles" en el manuscrito.

La primera característica que atrae nuestra atención es el aparente conflicto entre las acotaciones del impreso, pues Sancho es requerido a escena por dos veces. La acotación del v. 11, tal como se da en el impreso, podría parecer innecesaria si no advertimos que la didascalia inicial concentra signos escénicos que no van a producirse simultáneamente, sino de forma gradual. Hay que entender, de este modo, que al principio se dan las claves para la comprensión de las acciones que se van a desarrollar en las tablas (un "boceto general" del cuadro) y más adelante, en el lugar que corresponde, se indica la salida del actor. Las acotaciones del manuscrito distinguen perfectamente ambos momentos, mientras que en la edición se produce un

nuestra gratitud al resto de miembros del grupo PROLOPE por sus valiosos consejos y sugerencias.

solapamiento de dos niveles distintos: un registro general y otro más específico. Junto a este primer aspecto, puede advertirse una mayor atención escénica en el impreso, pues añade la referencia "dando voces de dentro salen", en un intento por expresar la pluralidad de signos visuales y auditivos concentrados en los momentos iniciales.

Otro rasgo distintivo se refiere a los objetos que acompañan a los actores. El bastón que lleva Sancho, además de completar su caracterización como pastor, servirá para golpear a la serpiente que atenaza al Conde. Más notable aun es que las espadas de Riquelmo y Ramiro se conviertan en escopetas, pues ello supone una transformación de su *status* social. Los acompañantes del conde, armados de espadas, se presentan a los ojos del público -y de los lectores- como nobles, mientras que las escopetas los reducen al rango de simples criados. Acaso el punto de mira de esas escopetas sea adecuar la obra a un auditorio no noble, ajeno al entorno urbano de los corrales de comedias.

Una diferencia semejante a la anterior, aunque con otras implicaciones, es la que afecta a la caracterización del protagonista. En la edición se le pinta como "pastor rústico", mientras que el manuscrito, al presentarlo "vestido de pieles", parece insinuar una caracterización más ruda, próxima en algún grado a la del salvaje.¹⁸ Aunque en el

¹⁸. Sobre la representación del salvaje véanse solamente J.M. Azcárate, "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo español de arte*, XXI (1948), pp. 81-99, y A. Egido, "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón", *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 171-186, con abundante bibliografía. Para una interpretación de su importancia en el teatro de Lope, véase O. Mazur, "Lope de Vega's Salvajes, Indios and Bárbaros", *Iberoromania*, 2:4 (1970), pp. 260-281. La caracterización de salvaje resulta mucho más evidente en *Ursón*, donde este

v. 55 el Conde llama a Sancho "mi pastor", referencias posteriores nos acercan al salvaje: "Que estarán tus ojos bellos / hechos a ver cuerpos tales, / y no mis largos cabellos, / criados para animales, / o por ventura con ellos" (vv. 436-440); y, sobre todo, "y desto no me espanto, que, al fin, viole / como un salvaje rústico, y cubierta / una grosera piel, y desdeñóle" (vv. 990-992). Se trata de un cambio con hondas implicaciones no solo en lo tocante al posible público de la comedia, sino a la comprensión del género o subgénero al que pertenece.¹⁹ Por otra parte, y como muestra de las interferencias que pueden producirse entre acotaciones de un mismo testimonio, la didascalia que sigue al v. 1847 reza en el impreso: "Entra Sancho vestido en sus pieles, como al principio", lo que supone remitir a una caracterización que no está presente en su texto y sí en el del testimonio manuscrito. Estas divergencias parecen indicar que, al menos en lo que se refiere a estos pasajes, las acotaciones del manuscrito presentan una mayor coherencia interna y una mejor adecuación al texto. Tampoco es desdeñable el hecho de que el nombre del protagonista no

aparece, según el manuscrito, "con un vestido de cerdas negras y cabellera, con guirnaldas de hojas y un bastón" (v. 1398).

¹⁹. Así, algunas de las obras tempranas de Lope clasificadas como comedias urbanas o palatinas se caracterizan por cifrar su conflicto en el choque entre el protagonista principal, ajeno por completo al mundo convencional y afectado de la corte, y ésta. Es, en buena medida, el caso de *Matico*, pero también de *Reduán* y *Ursón*. No advertir que Sancho/Rugero se presenta en términos análogos a los de Gomel en la segunda o a los de Valentín en esta última es empobrecer la comprensión de la obra; en ese sentido, la elección de una acotación u otra resulta una cuestión más importante de lo que parece. Sobre el Lope temprano véanse los artículos de F. Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 111-131. y J. Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en J. Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.

sea el mismo en los dos testimonios: el impreso recurre a *Sancho*, el nombre fingido, y el manuscrito prefiere *Rugero*, su nombre encubierto. Aunque de esta divergencia no puedan extraerse conclusiones textuales ni escénicas, no deja de ser necesario constatar la variación como dos modos de "leer" el texto, de apropiarse de él: focalizando la atención bien en el conflicto que subyace al carácter encubierto del protagonista, bien en la condición de noble, que es la que impulsa y guía sus actos.

Nos encontramos, así, con que los interliminares distribuyen el curso de las acciones de modo distinto, añaden, suprimen o modifican elementos accesorios, transforman la condición social y literaria de los personajes, cambian sus nombres... En suma, con un conjunto de opciones, que podríamos calificar de "estrategias de acotación", que no solo deben atenderse por la enorme cantidad de datos que proporcionan sobre la intelección de la comedia, sino también porque implican decisiones complejas a la hora de establecer un texto crítico.

Para un análisis de los interliminares

Por lo que se refiere al examen de las comedias que nos ocupan, la primera opinión que debemos desmentir es la de que los manuscritos presentan en todo momento una mayor cantidad de acotaciones y un mayor detalle en el contenido de estas. Sobre los tres cauces materiales de recepción de las comedias del Siglo de Oro -autógrafos, manuscritos no autógrafos propiedad de compañías teatrales e impresos- pesa una clasificación que no siempre se ajusta a la realidad. Se

presume que los manuscritos representan versiones de *autor*, esto es, un texto alterado con fines pragmáticos (adaptación a una escenografía, a un público o a unos efectivos teatrales determinados) por el director de una compañía; el autógrafo es el texto sancionado por el poeta. Por último, los impresos constituyen una versión adecuada a la lectura y transformada por razones inherentes a los procesos de edición. Se espera, de este modo, que los manuscritos sobreabunden en acotaciones, como prueba de que son testimonio de una ejecución teatral determinada.²⁰ Sin embargo, en no pocos casos el texto impreso de la *Parte primera* supera en precisión escénica al manuscrito e incluye más acotaciones, con lo que se adivina un estado textual que, si bien parece haberse visto afectado por la preparación tipográfica del impreso, con la supresión de algunos fragmentos, no puede considerarse en modo alguno "adecuado" a la lectura. Todo lo contrario: las comedias muestran indicios inequívocos de que su arquetipo es una recopilación de textos utilizados y modificados por una o varias compañías teatrales, cuya relación última con Lope no estamos en condiciones de determinar.²¹

²⁰. La visión tradicional, a propósito de la *Comedia* de Sepúlveda, puede verse resumida en W.L. Shoemaker, "Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century", *Hispanic Review*, II (1934), p. 314, nota 32: "This high number [de acotaciones] is unparalleled in sixteenth century texts and may be explained by the fact that the comedia has come down to modern times only in manuscript form (...). Most sixteenth century plays on the contrary have been recovered from rare early editions, which are prepared for a reading public and contain few or no stage directions".

²¹. El descrédito que mereció a Lope la edición, así como la manifiesta corrupción textual de la *Primera parte*, pueden interpretarse como señales de su nula participación en el proyecto. Véase M.D. Verdejo, "Intervención de Lope de Vega Carpio en la publicación de las primeras partes de sus

Junto a esta primera constatación se impone de inmediato otra: ninguno de los testimonios, ya sea manuscrito, impreso o incluso el apógrafo de Gálvez, presenta un cuadro de acotaciones completo y satisfactorio. No aparecen todas las entradas y salidas de personajes o, caso de estar presentes, se encuentran mal ubicadas en el texto, y se soslaya una amplísima serie de pormenores escénicos de innegable interés. Asimismo, cabe señalar que los avatares de la transmisión textual han producido en determinados lugares un texto en el que pueden reconocerse diferentes huellas de intervención, de modo que la obra no es fácilmente reductible a unas determinadas tendencias de representación, sino que manifiesta tensiones que prueban la existencia de refundidores -o, mejor, adaptadores- diversos.

Por último, una tercera evidencia es la existencia indisputable de acotaciones que se remontan a un modelo común, lo que permite su empleo prudente en la *constitutio textus*. Del cotejo textual de *Perseguido* se deduce que tanto la edición de Lisboa como la de Zaragoza derivan de un mismo subarquetipo, en el que se han introducido unos pocos errores conjuntivos y, lo que resulta de mayor interés, se han añadido algunas acotaciones y suprimido otras. Aunque el número de coincidencias es tan elevado que difícilmente podría deberse al azar, cabría aducir que las adiciones consisten en indicaciones de entradas y salidas, y que estas se deducen del propio texto, por lo que su inclusión en las dos ediciones podría haberse producido de manera independiente. Sin embargo, la comparación de la formulación

verbal despeja las dudas de inmediato. Confróntese, por ejemplo, "Haga Leonora que se le cae algo de la mano" (v. 398) del apógrafo con "Hace Leonora como que se le cae algo de la mano" de los impresos, o el añadido de estos (v. 512) por el que se especifica que Lucino y Eracleo son embajadores "franceses" o "de Francia"; o la coincidencia en la forma de presentar a Grimaldico (v. 2547), "hijo de Carlos", en lugar de precisar, como la copia de Gálvez, que se trata de un "niño de seis o siete años". Aun sin contar con el apógrafo, es posible hallar semejanzas en las acotaciones que demuestran la existencia de un arquetipo común, lo que prueba que en ocasiones los interliminares pueden copiarse de forma literal, preservando su formulación a través de los cambios. Valgan como muestra, entre otras, la acotación al v. 985 de *Ursón* ("Sale una osa con un niño envuelto en unos paños, andando en dos pies la osa y Luciano tras ella, con una espada desnuda" en el manuscrito, y "Sale una osa con un niño en los brazos y Luciano tras ella con una espada desnuda" en el impreso) y la del v. 1301 de *Molino* ("Pasan como soldados los que pudieren con un hombre embozado" en el impreso, y "Pasen los soldados que pudieren con un hombre preso embozado" en el manuscrito). En el caso de *Montañesa*, el simple cotejo de las variantes habría permitido determinar que los dos manuscritos existentes se relacionan entre sí, mientras que los impresos pertenecen a otra familia textual (véanse las tablas finales). Determinar el número de acotaciones que derivan del subarquetipo común supone un paso más para evaluar el alcance y el sentido de los cambios introducidos.

Debe advertirse, sin embargo, que no resulta fácil distinguir más allá de dos grupos básicos de variantes: de un lado, las que parecen proceder de un modelo común, y, de otro, un cúmulo inmenso de cambios, introducidos sin duda para acomodar el texto a su representación. No es tarea sencilla afinar más, distinguiendo lo que en ese modelo común remite al original del poeta de lo que procede de una copia de *autor* que, en virtud de su difusión entre compañías o bien porque fuera comprada por algún impresor, funcionara de hecho como arquetipo. Sin embargo, en algunos pocos casos es posible calibrar qué se debe al ingenio y qué al *autor*. En efecto, mientras el primero tiende a ofrecer las acotaciones de modo virtual, es decir, formulando las indicaciones como base abierta y ofreciendo un amplio margen de maniobra para su actualización sobre el escenario, el responsable de dirigir el espectáculo habrá de establecer por necesidad pautas precisas, sin ambigüedades ni posibilidad de elección. La otra piedra de toque que deja entrever la intervención de mano o manos ajenas al poeta son las inconsistencias entre las *didascalias implícitas* contenidas en los versos y los interliminares.²² Se advierten contradicciones que demuestran que ninguno de los testimonios conservados en la *Parte primera* de Lope es reflejo preciso e íntegro de una representación, sino que son varias las puestas en escena que pueden intuirse tras el papel. Por consiguiente, las observaciones que siguen han sido agrupadas según el elemento espectacular sobre el que

²². Utilizamos el concepto de *didascalias implícitas* (enunciativas, motrices e icónicas) tal como lo define A. Hermenegildo en "Los signos de la representación", cit.

inciden (número y caracterización de los actores; movimiento, gestualidad y disposición en escena; decorados y espacios teatrales), atendiendo a las divergencias que se observan entre unas ramas (manuscritos) y otras (impresos) de la tradición textual, y entre los signos de representación de un mismo testimonio.

Divergencias entre manuscritos e impresos

Las referencias explícitas al espacio escénico y a la presencia de tramoya son sumamente escasas en las obras analizadas. Nos encontramos ante comedias que apuntan ya hacia ese 'teatro de la palabra' o teatro 'pobre' que será la creación más genuina del Lope maduro,²³ lo que explica que en este ámbito las modificaciones de un testimonio a otro sean mínimas. La mayor parte de las comedias parece ajustarse a las características del escenario habitual en los corrales, dividido en tres niveles.²⁴ En *Matico*, v. 2107, la acotación del impreso se refiere a "lo alto": "Asómase la Condesa al muro"; el manuscrito indica "Sale Rosimunda a una ventana". Raras veces las diferencias en los interliminares denotan el recurso a un aparato distinto. Tras el v. 1028 de *Ursón*, el manuscrito acota "Vanse Belardo y Alcina a la

²³. Véanse los artículos de E. Asensio y J. Oleza citados respectivamente en las notas 7 y 19.

²⁴. J.M. Ruano de la Haza, "Hacia una metodología", pp. 81-98; "Actores, decorados y accesorios escénicos", pp. 77-97. Una excepción a esta tendencia, en la *Parte primera*, es *Vida y muerte del rey Bamba*, que tal vez se pensó para ser representada en un marco distinto, pues requiere un aparato escénico de características análogas a las que describe J. Varey a propósito de autos sacramentales en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 23-36.

choza, y los pastores suben por el monte, donde se encuentran con la osa y bajan huyendo y rodando", en una clara referencia al uso de la tramoya conocida como "monte" o "despeñadero", que solía ubicarse en el centro del escenario.²⁵ La acotación de las ediciones caracteriza la escena en términos más austeros: "Éntranse huyendo, la osa tras ellos". La referencia "Salen como del molino" contenida en el v. 783 de la edición de *Molino* no debe interpretarse como prueba de la existencia de una tramoya que imitara a un molino; más bien cabe pensar (de acuerdo con el matiz que introduce ese "como") que se trataba de un lienzo del decorado situado junto al lugar de entrada de los actores.²⁶ Nada se dice al respecto en el testimonio manuscrito.

En todo lo referente a los personajes, por el contrario, las divergencias entre manuscritos e impresos son abundantísimas. La razón no es difícil de adivinar: el número y condición de los actores era uno de los aspectos

²⁵. Existe abundante bibliografía sobre la configuración y los usos de este recurso escénico. Véanse, entre otros, J.E. Varey, "'Sale en lo alto un monte': un problema escenográfico", en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermánico*, Stuttgart, 1988, pp. 162-172; idem, "El despeñadero en el teatro", *Acotaciones*, 1 (1990), pp. 35-65; J.M. Ruano de la Haza, "Actores, decorados y accesorios escénicos", pp. 88-89; A. de la Granja, "Sobre algunos autos de Lope de Vega: notas textuales resueltas y otras pendientes de resolución", en J. Canavaggio (ed.), *La Comedia*, cit., pp. 98 y notas 5 y 6. Una de las comedias de la *Parte primera* no estudiadas aquí, *El casamiento en la muerte*, requiere la presencia de una máquina de cierta complejidad: "Ábrese la peña en cuatro partes"; "Pone las imágenes dentro de la peña y ciérrase la peña" (vv. 2112 y 2123). *La amistad pagada* exige la presencia de un altar de sacrificio, según el v. 2584: "Ya, cónsules, me parece / que se descubra el altar".

²⁶. J.M. Ruano de la Haza, "Hacia una metodología", pp. 91-92, considera que los decorados no eran nunca realistas y que su función era, ante todo, de orden iconológico y, por lo tanto, simbólica. A. de la Granja matiza estas conclusiones en "Sobre algunos autos de Lope de Vega: notas textuales resueltas y otras pendientes de resolución", cit., p. 98, nota 5.

que más variaba de una compañía a otra. Además, el ingenio solía conceder en este punto un margen de libertad al director de la compañía, responsable de actualizar en el espectáculo las virtualidades dramáticas del texto poético. No es raro, pues, que las variaciones afecten a los personajes que comparecen en los cuadros más concurridos (en especial en los finales de estas comedias, casi siempre multitudinarios). En *Ursón*, v. 380, la edición pide que salga el Rey "con acompañamiento", mientras que el manuscrito aclara que debe ser "con todo el acompañamiento que hubiere"; lo mismo vemos en *Montañesa*, v. 2946: donde la edición se conforma con que entren "algunos soldados romanos desarmados", el manuscrito exige que con Lucio salgan "los más que pudieren". Según el manuscrito, el final de *Reduán* congrega a "todos los moros que hubiere" (v. 2936). En *Molino*, v. 1301, ambos testimonios indican "Pasan como soldados los que pudieren" ("Pasen los soldados que pudieren", según el manuscrito), pero solo el manuscrito, antes de la boda final de los protagonistas, pide que salgan "todos los más que pudieren" (v. 2880). Las acotaciones de los manuscritos, así formuladas, parecen corresponderse al *usus scribendi* del poeta, que ofrece, con carácter hipotético, una opción que puede ser aprovechada o desechada por la compañía teatral en función de sus medios.²⁷

²⁷. El sintagma «si lo hubiere» añadido a cualquier indicación escénica parece ser clave para rastrear la huella del poeta en las acotaciones. J.M. Ruano de la Haza, "Hacia una metodología", p. 83: "La razón es bien fácil de comprender: el poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere». No obstante, el comportamiento de los manuscritos de Palacio no es del todo consistente, como se verá de inmediato; sería necesario contar con indicios externos, esto es, conocer

En *Ursón* (v. 300) aparece un caso singular que deja entrever cuál era el procedimiento que se seguía para acomodar a una función dramática concreta las pinceladas de ambiente sugeridas en el original: salen, según el manuscrito, "dos tudescos con alabardas", y se añade "si hubiere un borracho, mejor". Es bien evidente que las compañías consideraron la introducción de un tercer personaje anónimo como un elemento de bajo rendimiento, pero sin embargo tuvieron en cuenta las notas caracterizadoras de la soldadesca que connotaba su presencia. La solución que dan los impresos es realmente de una gran eficacia y, desde luego, más sintética: se prescinde de ese tercer personaje, que carece de papel, pero se incorporan sus rasgos a la caracterización de los otros dos: "salen dos alabarderos vestidos como tudescos, con su bota de vino". A pesar de las divergencias, ambas acotaciones evidencian un texto común en el que la opción de incluir a un borracho debía de estar presente. En el arquetipo del que proviene la edición, probablemente pasado por el tamiz de una compañía escasa en número de actores, se suprimió a ese personaje sin parlamento, aunque con innegable presencia escénica y, por lo tanto, significativo para la comprensión de la obra. Algo más abajo, en el v. 545, el manuscrito acota "Metén el cuerpo y sale la Reina con Isabela, su dama", mientras que el impreso especifica quiénes son los portadores del cuerpo: "Llévanle los tudescos en peso y sale la Reina e Isabela"; las acotaciones de la edición aprovechan a los alabarderos del v. 300.

con certeza la procedencia de la colección, para precisar algo más sobre la utilización de los manuscritos por compañías teatrales.

Esta serie de ejemplos, como queda apuntado, induce a pensar que los manuscritos remiten al original salido del escritorio del poeta, quien podía dejarse llevar por las necesidades argumentales o de ambientación sin contar con las restricciones reales que imponían el tamaño y la importancia de una compañía concreta. Sin embargo, debemos obrar con cautela a la hora de interpretar las razones de los cambios, pues algún caso señala en la dirección opuesta: en una instancia paralela a la que destacábamos respecto a *Ursón*, en *Matico*, v. 1808, frente al "Entra el gobernador" de la edición, el manuscrito indica "Sale el gobernador con los que pudiere"; en cambio, en el v. 815 el impreso lee "Entra el Conde y su gente" frente a "Entra el Conde y el capitán", que es la lección del manuscrito. Se pone así de manifiesto un rasgo que no dejamos de advertir en todas las comedias de la *Parte primera*: la dirección de los cambios no suele ser homogénea, de modo que no puede postularse una transmisión directa entre el original y una de las familias textuales; ni siquiera basta con suponer que cada uno de los testimonios refleja una compañía diferente. Los casos examinados no permiten descartar -es más, casi corroboran- que en el proceso de transmisión se haya producido una superposición de diferentes niveles textuales que mezclan las acotaciones más vagas (¿sugerencias de Lope?) con las instrucciones más precisas del director de la compañía, y una realización austera con otra más rica. La presencia simultánea de estos estratos obliga a plantear algunos interrogantes sobre su origen: ¿las divergencias son obra de distintos autores con un número cambiante de actores a su disposición, cuya condición además podía ser distinta, o el

resultado de estrategias de representación diferentes, que suponían la acomodación de una compañía en gira a espacios escénicos diversos? Comencemos por los indicios que apuntan en esta última dirección.

Uno de los cambios más visibles y frecuentes en las obras estudiadas, así como en muchas otras comedias del Siglo de Oro modificadas por un *autor*, es la mudanza en el *status* social de los personajes, que debe interpretarse como una adecuación de la obra a las características de un público que no frecuentaba los teatros urbanos.²⁸ Así, es frecuente la "conversión" de personajes de clase social elevada en otros de rango inferior.²⁹ En *Matico*, junto al ejemplo inicial a que ya nos hemos referido, puede destacarse el del v. 1635, "Salen el capitán y un soldado" en el manuscrito, y "Entra el capitán y uno con él" en el impreso; la didascalia del impreso designa a este último personaje como "criado". A la inversa, el impreso de *Molino*, tras el v. 226, indica que "Salen Celia, duquesa, y Teodora, su dama", quien se ve rebajada a "criada" en el manuscrito. Más adelante, en el v. 578, según el impreso "Salen el Rey y Rufino", mientras que para el manuscrito quien acompaña al monarca es simplemente un criado, que luego, al intervenir, es designado como "paje". Del mismo modo, en *Montañesa*, v. 23, Domicio es soldado en los manuscritos y criado para la edición. En el v. 168, los manuscritos presentan a Furio y

²⁸. El estudio más completo sobre los locales teatrales en España durante el Siglo de Oro es el número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991).

²⁹. Véase solo J.M^a Ruano de la Haza, «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of Comediantes*, 35:1 (1983), 6-30; J. L. Canet, "Las comedias manuscritas...", art. cit., pp. 278 y 282.

Fabricio como soldados, mientras que el impreso especifica "Furio y Fabricio, su criado".³⁰ De nuevo en *Montañesa*, v. 1161, Quintilio y Mucio, ambos "poetas" según el manuscrito, se convierten en "Quintilio, sacerdote", y un "poeta" innominado. Al margen de que Mario sea el único sacerdote de la obra, la caracterización de Quintilio como tal va contra el texto mismo, pues se dice inequívocamente: "Quintilio soy, que celebrar solía / las hazañas romanas, y pues ésta / para el mundo lo es de tanta fama / al premio he de poner una epigrama" (vv. 1166-1169).

Estrechamente relacionadas con la caracterización social de los personajes, las modificaciones en el vestuario y en los objetos utilizados en escena constituyen otro aspecto de indudable interés. Al igual que en otros puntos, nos topamos con pasajes de los manuscritos que muestran una mayor profusión de detalles, y otros en que la balanza se inclina a favor de los impresos. Enumeramos unos cuantos ejemplos de entre los muchos que podrían traerse a colación. En *Reduán* Gomel sale "con abarcas y albornoz" según el manuscrito, y "con un alquicel de alarde y un bonete colorado y unas abarcas de pellejos" en la edición (v. 260). En *Ursón*, al simple "Éntrase huyendo y sale Luciano y Ursón" de Zaragoza, el manuscrito de Palacio opone un generoso "Va subiendo Fileno al monte y sale Ursón con un vestido de cerdas negras y cabellera, con guirnaldas de hojas y un bastón, y Luciano tras él, con una barba de muy viejo y un

³⁰. Contra las mismas *dramatis personae* de la edición, en las que no se indica el rango de Fabricio y se lo ubica, de forma significativa, inmediatamente después de los cónsules Lelio y Andronio (el orden no responde al de la aparición de los personajes en escena).

vestido de sayal o de pellejas y un cayado" (v. 1398). Pero el desequilibrio no se produce solo a favor del manuscrito, puesto que también podemos encontrar acotaciones más precisas en la edición: el lacónico "Sale Uberto" del v. 1866 de *Ursón* se enriquece en el impreso con el interesante matiz "con barba entrecana"; es paralelo el caso del v. 1898, en que la edición indica que el rey entra "con barba", con lo que se quieren representar los veinte años que median entre la primera aparición de los dos personajes y la presente. En *Montañesa*, v. 263, el impreso acota "Sale Curieno, Alarico, Filardo, Jacerino y Tanagildo, montañeses, vestidos de pieles. Traigan los alfanjes desnudos y en las manos izquierdas unos hachos de tea encendidos" y, en el v. 2536, "Salen a sacrificar a Claudia el sacerdote Mario con una espada en la mano, y Claudia vestida una tunicela".

En ocasiones, los cambios en el número y la caracterización de los personajes afectan a los mismos nombres. En *Montañesa*, v. 862, el manuscrito da la entrada a "Curieno, Filardo, Tanagildo y Jacerino", mientras que la edición se refiere simplemente a "Curieno y montañeses". De modo consecuente, el impreso pone las intervenciones siguientes en boca de *Montañés 1º, 2º y 3º*, aunque en otras partes de la obra -y en las *dramatis personae*- aparecen los amigos de Curieno con sus propios nombres. Unos versos más abajo, al principio de la jornada segunda (v. 1049), salen Curieno y Jacerino según el manuscrito, y la edición añade a dos montañeses más, que no tienen papel alguno, sin especificar sus nombres.

El ejemplo más destacable de este tipo de modificaciones nos lo ofrecen los versos finales de *Reduán*

(2937-3015). El cuadro se inicia en el manuscrito con la acotación "Salen todos los moros que hubiere, con las espadas desnudas", en tanto que el impreso indica "Entra Jafer, Benalme, Arfilo, Fatimán, Alboín con espadas desnudas". El cambio es altamente significativo: mientras que el testimonio de Palacio pone en las tablas a personajes anónimos, que actúan como un coro que cierra la obra, el texto de Zaragoza recupera a los antagonistas de Gomel para escenificar la conversión a su causa y su aclamación como monarca legítimo. A esta diferencia esencial hay que sumar serias asimetrías en el reparto de los parlamentos: todo el cuadro queda en boca de tres actores en el manuscrito (llamados Moro 1º, 2º y 3º), frente a los cinco que se reparten el texto en la edición. De nuevo creemos que la acotación -y, en consecuencia, la estructura- más próxima a Lope es la del manuscrito,³¹ porque el tenor del desarrollo de la obra así lo muestra: no resulta verosímil que unos personajes que Reduán ha puesto en fuga pocos versos antes (Fatimán, Alboín) reaparezcan de inmediato para vengarse; tampoco se comprende que Jafer, que ha avisado a Gomel de la llegada de un león en el v. 2872 y ha huido despavorido, pueda reaparecer con los conjurados y la espada desnuda

³¹. La acotación y la estructura, pero no necesariamente el texto, pues el manuscrito presenta lecciones claramente *deteriores* a las de los impresos. Sin embargo, acoger la acotación manuscrita implica, en principio, respetar su distribución de los parlamentos, y lo mismo puede decirse si se toma el impreso. Este caso de *Reduán* plantea una de las situaciones más delicadas para la crítica textual de obras dramáticas: ¿qué hacer ante un testimonio que presenta un texto satisfactorio al que se le ha superpuesto una estructura de reparto ajena a la voluntad del autor? Fundir texto y reparto no siempre es posible: en *Reduán*, ¿hasta qué grado es legítimo mantener el texto de Zaragoza 1604 y renunciar a su distribución entre cinco personajes para proponer un reparto de tres moros, basándonos en la referencia "todos los moros que hubiere" contenida en la acotación del manuscrito?

sesenta versos más abajo. El manuscrito, de forma más coherente, pone ese parlamento de Jafer en boca de un "moro alborotado". Además, Jafer, junto con Benalme, había quedado convencido de la inocencia de Gomel por boca del mismo Rey (vv. 2687-2724). La conjura de todos los nobles responde a una interpretación específica de la obra, la cual, atenta a uno de los aspectos básicos de su estructura -los ataques continuados y baldíos que sufre Gomel por parte de los galanes moros-, convierte el final en la re-conciliación definitiva de los enemigos. Pero, en rigor, esa reconciliación ya ha tenido lugar: en unos casos, por la victoria definitiva de Gomel; en otros, por la aceptación sumisa de la última voluntad del Rey. Lope, para la conclusión de la obra, saca a un nuevo coro de personajes que representa al pueblo y que escenifica el triunfo definitivo y absoluto del joven heredero. La estampa majestuosa del príncipe Gomel, dormido con un león a sus pies, se convierte en una revelación del destino que merece el joven. Por lo que respecta a las acotaciones, el manuscrito otorga la palabra a tres personajes, pero propone que ocupen la escena el mayor número posible de actores, pues de este modo se presenta a un coro nutrido que realiza la apoteosis final. Claro está que la compañía en pleno debía representar a los moros de la conclusión, y ahí puede estar la clave de la interpretación del pasaje tal como figura en la edición: al margen de conferirle otro sentido al triunfo de Gomel, no puede descartarse que las referencias a Jafer, Benalme y demás secundarios se dirijan a los actores que los encarnaban, y no a los personajes mismos. Pudiera tratarse, así, de referencias internas para

la compañía, de modo que donde pone *Jafer* haya que entender "el actor que hace de Jafer", ahora convertido en un moro anónimo, y así con el resto. De esta manera el proceso de los cambios podría explicarse con una cierta lógica: al diseño original, en que hablan tres actores, se añaden unos retoques (obra de un autor de comedias) que introducen un mayor número de voces (obedeciendo la instrucción "todos los... que hubiere"); por último, en el texto de la compañía se recurre a los nombres de los personajes secundarios para determinar los actores que tienen papel. Con todo, no puede descartarse que las manipulaciones respondan a una deliberada voluntad de alterar el final de la obra y encauzarlo en una dirección distinta a la original.

Nos hallamos, pues, ante innovaciones que conservan trazas de una estrategia dramática determinada, condicionada no solo por las obligadas limitaciones materiales de las compañías o el ámbito físico de los teatros, sino también por un genio dramático que gobierna la acción del tablado y que dejó su impronta en el papel. En este sentido, uno de los hábitos más reiterados consiste en añadir detalles a la caracterización o actuación de un personaje, como guía para el actor que debe encarnarlo. Esos vestigios de dirección de actores suelen indicar un movimiento en escena: "Entra Sancho y pide la mano de rodillas" (*Matico*, v. 422), "Vase Furio empuñando la espada" (*Montañesa*, v. 842), "Aquí se pone de rodillas" (*Matico*, v. 1151), "Aquí se hinca de rodillas" (*Matico*, v. 1597), "Vale abrazar y desvíala con un rempujón que casi cae" (*Ursón*, v. 550), "Sale Gomel envainando" (*Reduán*, v. 615), "Chupa el anillo y cae en el suelo" (*Montañesa*, v. 2910), "Tiénele de la mano" (*Matico*,

v. 1966), "Sale Gomel solo, con su espada debajo del brazo" (*Reduán*, v. 2029). Es habitual, asimismo, que se añada una actitud o un matiz que quiere destacarse en la representación del actor: "Entra un criado alborotado" (*Matico*, v. 705), "Sale Luciano lastimoso" del manuscrito frente a "Entra Luciano alborotado" (*Ursón*, v. 960), "Éntrase riendo" (*Matico*, v. 430), "Queda Valentín muy imaginativo" (*Ursón*, v. 1090), "Sale Alboín espantado, mirando hacia atrás" (*Reduán*, v. 1652). En ciertos lances sorprende comprobar hasta qué punto algunas de las referencias se desvinculan de la ficción dramática que traspasa el texto y pueden leerse como señales inequívocas para el regimiento de los actores: en la acotación al v. 795 de *Ursón*, el manuscrito añade un elocuente "y fingen que llora el Rey".³² Algunas de estas acotaciones son de una precisión y complejidad notables, y engloban la totalidad de gestos escénicos que caracterizan el arranque de un cuadro: "Vanse y tocan las chirimías y sale gente con las varas y insignias de Roma, que son aquellas manos y águilas, y salen los cónsules detrás y siéntanse, y salen luego Quintilio y Mucio, poetas" (*Montañesa*, v. 1161). El hecho de que ninguna de estas indicaciones se halle presente en todas las ramas textuales demuestra que no son percibidas como imprescindibles por los responsables de la transmisión,

³². La acotación discierne entre el actor y el personaje que encarna: el Rey *llora*, pero el cómico *finje*. Un ejemplo análogo se encuentra en la didascalia al v. 2649 de *Vida y muerte del rey Bamba*: "Siéntese en una silla y hace como que duerme"; ya lo había notado T.J. Kirschner, "El 'velo' del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega", *El mundo del teatro español*, p. 204 y nota 22.

ejecución y preservación de la obra. El autor superpone al texto del ingenio sus propias consignas, que desarrollan libremente las pautas apuntadas por este, y en el proceso suprime o transforma parte de las acotaciones originales. Los ejemplos anteriores, sin que prejuzguemos sobre su origen -el ingenio o el representante- acusan la existencia de esa tensión.

Junto a las precisiones sobre el movimiento y la representación de los actores puede destacarse la preocupación por aprovechar las posibilidades del juego escénico, recurriendo a los parlamentos dichos desde dentro o a las entradas y salidas progresivas. En el texto impreso de *Matico*, v. 154, la salida de dos criados, que se producía simultáneamente en el manuscrito, se presenta de forma gradual: primero habla uno desde dentro y luego aparecen los dos. Tras el v. 207 de la edición parten primero el Conde y Sancho, y en un segundo momento los criados, que transportan la serpiente que ha matado este último; el manuscrito funde en una acción la partida de todos los personajes. En *Montañesa*, v. 2640, el sacrificio de Claudia se interrumpe ante la inminencia del ataque de los montañeses al campamento romano. El manuscrito incluye la acotación "Al alzar del cuchillo digan de dentro y él pare la mano", que falta en el impreso. En los vv. 3100-3105 de *Ursón* entran en escena un criado y el embajador de Hungría. El primero, que tiene la misión de anunciar al segundo, lo precede en el manuscrito, mientras que en la edición ambos personajes entran simultáneamente. En la misma comedia, tras el v. 276, entra un correo con noticias del regreso del Rey. En el texto de la edición "suena adentro un correo", esto es,

empieza a hablar fuera del escenario. A falta del efecto retardante que incrementa la emoción, el manuscrito contiene una acotación que caracteriza con mayor detalle al personaje, al presentarlo "con botas y vestido de camino". Por último, en *Matico*, v. 2107, la edición acota "Dicen de dentro: '¡Al monte!'" frente a un simple "Vanse" del manuscrito. En la edición de *Montañesa* se recurre a los ruidos fuera de escena; así, en el v. 2754 se especifica, cuando Lelio aparece empuñando la espada, "Dentro, ruido de batallas", y en el v. 2819 sale Andronio herido y "Suena ruido de guerra".

En otros casos, las diferencias entre impresos y manuscritos implican recursos más sutiles pero igualmente significativos. En los vv. 434-440 de *Ursón* el gobernador Uberto trata de hacerse con la complicidad de Rolando, un paje que ha presenciado su traición a la Reina. El manuscrito presenta la escena vaciando el tablado de los demás personajes: "Aparta el Rey al Gobernador y vanse los demás si no es Rolando"; en la edición "Habla aparte Uberto a Rolando, su criado", de modo que se produce un aparte, pero en escena quedan más actores que en el manuscrito, puesto que no se indica que los demás salgan. El resultado es idéntico -dos personajes traman en aparte- e implica un mismo texto, pero se alcanza con soluciones escénicas distintas. La mayoría de estas variaciones podría entenderse, a nuestro parecer, como obra de un director de compañía que procurara acomodar las acciones del verso a una representación más viva.

También en *Ursón*, mediado el segundo acto, Valentín descubre que es hijo del rey de Francia y que Uberto, el

gobernador, ha sido el culpable de la deshonra y el destierro de su madre. La muerte de Uberto a manos de Valentín se presenta con acotaciones divergentes en los dos testimonios. El manuscrito ofrece unas indicaciones complejas pero muy afinadas: tras el v. 2147 se indica "Vase [Sulpicio] y sale Uberto con Ursón, y tras ellos Valentín"; la acotación al v. 2157 especifica que "Da Valentín una puñalada a Uberto y vase"; finalmente, tres versos después se incluye una nueva acotación: "Vase Ursón y sale Valentín, y recoge a Uberto en los brazos". Los acontecimientos que tienen lugar en escena se han desarrollado del siguiente modo: Uberto aparece tras Ursón, dispuesto a matarlo; en ese momento Valentín, encubierto, hiere al gobernador por la espalda y abandona el escenario; Ursón huye y vuelve de inmediato Valentín, quien coge a Uberto en sus brazos cuando este se desploma. La segunda y la tercera acotaciones, que podrían parecer contradictorias por cuanto suponen que Valentín desaparece y regresa en un lapso muy breve, resuelven el problema escénico fundamental: cómo presentar la muerte de Uberto a manos de Valentín de modo que aquel no reconozca a su asesino. El impreso solo trae las dos primeras acotaciones, formuladas de un modo completamente distinto: "Éntrase [Sulpicio] y sale Uberto tras Ursón para matalle" y "Sale Valentín con una daga desnuda". No hay referencias a la acción de apuñañar ni se exige al actor que abandone momentáneamente la escena. Solo el testimonio manuscrito nos permite aquí asomarnos al modo de representar ese pasaje en los teatros.

Acotaciones complementarias

La carencia de uniformidad entre los testimonios puede considerarse una dificultad, pero resulta preciosa cuando se trata de cubrir los huecos de un texto con la ayuda de los restantes. Son los casos en que la suma de los indicios escénicos de la edición y del manuscrito permite reconstruir una escena ideal. En la acotación al v. 2755 de *Ursón* el manuscrito añade, a la salida de este personaje, que lleva "su bastón en la mano". La presencia del bastón -¿la clava con que suele representarse al salvaje?- es imprescindible, pues viene exigida por la acción, como demuestra el v. 2780: "que aqueste nudoso leño, / sacudido de mis brazos, / hará tus carnes pedazos / y será tu postrer sueño". La lección del manuscrito, así, parece mejor que la del impreso. Sin embargo, este, tras los versos citados, incluye la acotación siguiente: "Aquí amaga [*Ursón*] a darle y, como alza los brazos, suspende el bastón", en un gesto que en el manuscrito debe deducirse del contenido del texto. De forma análoga, cuando esa escena se repita a la inversa y Valentín esté a punto de matar a *Ursón*, que duerme, el impreso añadirá puntualmente "Aquí se suspende la espada en el aire" (v. 2823). La adecuada intelección del texto exige que se edite la totalidad de las acotaciones, independientemente del testimonio escogido como base. Cada rama, un tanto al margen de lo que pudiera establecer el ingenio, se completa con acotaciones que deben ser vistas como interpretaciones de lo que sucede en el tablado, ya sea en forma de consejos escénicos, ya de simples comentarios, ya de guía para los lectores.

En los vv. 1645-1719 de *Reduán* se encuentran Gomel, el protagonista, y tres galanes moros que han intentado

tenderle una emboscada y han sido derrotados. La escena, que tiene lugar en las salas de palacio y en presencia del Rey, consiste en una serie de desplantes y bravuconerías del protagonista que contrastan con la cobardía y la poquedad de sus rivales. La edición incluye dos acotaciones que explican parte de lo que sucede en el escenario y aclaran el sentido de algunas exclamaciones del texto: "Al sacar la mano [Gomel] para ponerse el capellar, se espantan todos" (v. 1685), y "En pasándose [los moros] a un lado del tablado, se vaya Gomel tras ellos" (v. 1719), mientras que omite otra igualmente necesaria: "Amenázalos Gomel" (v. 1709), presente en el manuscrito. En suma, cada uno de los testimonios, ante una escena compleja, marcada por un movimiento notable y una simultaneidad de acciones, escoge la inclusión de unas acotaciones determinadas, aquellas que a su juicio mejor aclaran la situación y que deben guiar la representación. El que uno de los testimonios exponga con minuciosidad el modo de visualizar un cuadro mientras otro pasa por alto cualquier detalle sobre ese pasaje, y pocos versos después ocurra justamente lo contrario, es una de las razones que aconsejan combinar en la edición crítica las acotaciones de movimiento escénico, pues por lo general son complementarias. Seguramente lo que un *autor* dejaba resuelto con toda claridad para él y sus actores, a partir del texto poético, en el caso de otra compañía requería hacerse explícito con pormenor. Dada la falta de entrenamiento del lector actual de comedias, parece aconsejable proporcionar el mayor número de elementos que le ayuden a imaginar la palabra encarnada visualmente. Y para no incurrir en anacronismos o reconstrucciones fantasiosas, faltas de

validez histórica, lo más prudente es seguir las directrices desarrolladas por el método filológico. La suma de acotaciones permite comprender la escena en su totalidad.

Acotaciones incompatibles

Pero no siempre sucede así. En ocasiones, las acotaciones de uno u otro testimonio son opciones paralelas de representación y de comprensión del texto del poeta. Al principio de la segunda jornada de *Ursón* (v. 1030), la edición indica: "Salen Valentín y Fileno asidos de una trenza", mientras que en el manuscrito se dice: "Entran Fileno y Valentín con sayos de pastores". El interliminar, en un caso, concentra su punto de vista en la condición villana de los personajes mediante la referencia a sus ropas; en el otro, destaca el conflicto que va a suscitar la prenda de amor. Estas divergencias constituyen casos especiales en la clasificación: apenas tienen incidencia escénica, pero atesoran un alto rendimiento semántico al indicarnos las preferencias interpretativas de los responsables de acotar el texto (sea o no el poeta uno de ellos). Podría argumentarse que en este caso los interliminares también son complementarios y que, por lo tanto, ambos tendrían que incorporarse en una edición crítica. No hay, en efecto, contradicción entre ellos, pero, si se elige esta opción, el editor habría de indicar, en nota o mediante algún otro procedimiento, que, aunque no es imposible la realización simultánea de las acciones que prescribe cada uno de los testimonios (Valentín y Fileno pueden salir de pastores y disputarse la trenza al mismo tiempo), lo cierto es que implican ligeras diferencias en la

interpretación del contenido. En casos extremos, la decisión editorial de incorporar de forma combinada ambas acotaciones o limitarse a una de las dos incidirá por fuerza en la lectura crítica de la comedia e incluso en la adscripción del pasaje a los tópicos de un subgénero determinado (aquí, pastoril o sencillamente amoroso).

En otros lugares, por el contrario, hay que dejar de lado una de las opciones, ya que las acotaciones de cada testimonio muestran una disposición de la escena -de su representatividad, más bien- que supone opciones excluyentes entre sí. Basten dos ejemplos: en *Reduán*, cuando Gomel hiere de muerte al rey de Granada, la edición (v. 2574) indica que los moros sientan al monarca en una silla. El silencio del manuscrito al respecto lleva a pensar que en este el rey queda tendido en el suelo, como efectivamente se comprueba en la acotación con que se cierra el cuadro: "Vase Gomel y quedan el Rey en el suelo y Reduán con él" (v. 2678); esa acotación, como es lógico, falta en las ediciones. El segundo ejemplo no solo contrapone soluciones escénicas, sino que además pone de manifiesto la falta de idoneidad de una de ellas. También en *Reduán*, la edición indica "Éntrase, y sale el Rey, Reina, Reduán y damas Celora y Lizara a las ventanas" (v. 1581), mientras que en el manuscrito puede leerse "Éntrase tras ellos a cuchilladas y sale la Reina y moras y el Rey y Reduán". La diferencia estriba en la ubicación de los personajes: en el tablado según el manuscrito, en las ventanas según el impreso. Pero la lógica de la representación exige que los hechos se desarrollen sobre el tablado. El diálogo que conforma ese cuadro, protagonizado por las parejas Rey-Reina y Reduán-Celora,

alcanza mejor sus objetivos dramáticos si tiene lugar en las tablas, con las dos parejas situadas en puntos extremos, de modo que unos no puedan oír lo que los otros dicen. Por añadidura, el v. 1592 reza "Sentaos, mi señora, aquí", acción -la de sentarse- y deíctico -aquí- que resultan menos apropiadas si los actores ocupan el piso superior del escenario, en el que se ubican las ventanas. Y, más abajo, en el v. 1883, Gomel se refiere al espacio en que tienen lugar los hechos como "las salas del Rey", en las que han ido entrando progresivamente varios personajes. Nada indica que la acción se haya desplazado de lugar, con lo que resulta patente la incongruencia de la acotación del impreso. Por lo que se refiere al origen de ese error, sería raro que un autor de comedias incurriera en una negligencia de estas características, que sí podría darse, en cambio, al copiar o alterar el texto sin tener en cuenta los modos de la representación. Por si no bastara, el impreso manifiesta otra incongruencia interna, puesto que en el v. 471 menciona una sola ventana a la que salen las dos moras ("Asómanse Celora y Lizara a la ventana", frente a "las ventanas" del manuscrito). Todo ello pone de relieve la complejidad de los niveles que pueden descubrirse en el análisis pormenorizado de las acotaciones, lo que no deja de ser un indicio que debe tenerse en cuenta al preparar el texto crítico de la obra.

La incompatibilidad no afecta únicamente a las acotaciones de testimonios diferentes, sino que puede darse -y, de hecho, se da- dentro de un mismo texto. Este tipo de contradicciones internas ha de tenerse en cuenta de forma muy especial, pues habitualmente, una vez que se ha escogido

un testimonio como base para la fijación del texto, los editores tienden a cubrir los huecos en los interliminares sin considerar que también cabe descartar acotaciones del testimonio base. Examinemos tan solo un ejemplo. En *Matico*, v. 2340, Belardo y doña Juana, todavía encubierta como *Matico*, llegan a las puertas de un mesón; llaman al huésped, y la acotación indica que "Sale el mesonero y su moza". Pero, según se deduce de los versos, la primera en aparecer es la fregona, mientras que el mesonero habla desde dentro ("¡Esperad, noramala!", v. 2343). Llevan el peso de la escena *Matico* y la fregona, quien, en el v. 2368, anuncia que "Mi señor sale", tras lo cual se acota "Sale el huésped", en evidente contradicción con lo indicado veintiocho versos más arriba. Este error del impreso no figura en el manuscrito, que omite la primera acotación. Lo que ello implica para la práctica editorial salta a la vista: es imprescindible no solo sopesar el valor de los interliminares de un testimonio en relación con otras copias de la misma obra, sino que además habrá que confrontar unas acotaciones con otras dentro del mismo testimonio, y todas ellas con las directrices implícitas en el texto.

Cambios en las acotaciones que implican alteraciones textuales

La dimensión espectacular del hecho teatral obligaba al añadido de una serie de indicaciones que, en el más sencillo de los casos, suponía hacer explícitos los signos de representación sugeridos en el papel. Así era, suponemos, cuando compañía y ámbito teatral se adecuaban perfectamente a las necesidades de la pieza. Sin embargo, cualquier lector

de comedias del Siglo de Oro comprueba a cada paso que eso no era lo más corriente. Y entonces las indicaciones, como hemos visto, se añadían -no solo literalmente- en las márgenes de los versos; de ahí las contradicciones entre discurso poético e interliminares. No obstante, en ciertos casos, el autor era consciente de que su versión escénica chocaba en algunos pasajes con el texto original, lo que lo llevaba a remodelar esos lugares. Es difícil saber cuándo y por qué sucedía así; quizás cuando el autor disponía de más tiempo para examinar la obra o estaba más avezado en el manejo de los textos o, simplemente, tenía ínfulas de poeta. Como quiera que fuese, vale destacar estas intervenciones, mucho menos evidentes que las examinadas hasta ahora pero de sumo interés, en las cuales un cambio escénico produce a cierta distancia innovaciones textuales sensibles. Detengámonos en *Montañesa*. Al principio de la jornada tercera (v. 2073), Lelio ordena al soldado Lépido que vaya en busca de Mario. Queda Lelio solo, recita un soneto y vuelve Lépido acompañado de Mario. Según la acotación del impreso, sin embargo, Mario llega solo, cabe suponer que avisado por Lépido, quien no vuelve a salir. El diseño de la escena que sigue resulta completamente distinto en función de la presencia o la ausencia de Lépido. Se trata de un diálogo entre Lelio y Mario que se desarrolla como un aparte respecto de Lépido (manuscritos) o bien en completa y sola intimidad (impreso). Ello provoca una primera variante en el v. 2095: el "Lépidó, apártate allí" imprescindible en los manuscritos se convierte en "Apartémonos aquí", lo que no solo implica cambios textuales, sino movimientos escénicos distintos. Más adelante, al final del cuadro, los vv. 2227-

2230 de los manuscritos nos recuerdan que Lépido se ha mantenido en escena: "Ven, Lépido, no nos vean / donde el suceso presuman. LÉPIDO. Vamos. LELIO. ¡Los cielos consuman / cuantos aman y desean!". La edición, de modo consecuente, debe sustituirlos por "Voyme donde no nos vean, / por do el suceso presuman. / LELIO. ¡Oh amor, tus llamas consuman / cuantos te aman y desean". La refiguración textual, que afecta antes a la disposición escénica que al contenido mismo de la obra, solo puede explicarse desde el cambio introducido en la acotación: la necesidad, por parte del impreso, de prescindir del actor que hace de Lépido; necesidad, dicho sea de paso, que se explica desde la perspectiva de la representación y no de la lectura.

Más notable si cabe resulta el cambio introducido por la acotación al v. 2305. Están presentes Furio y Mario, y "Salen Andronio y Lelio, cónsules, y Lépido y Domicio, soldados"; según el impreso, únicamente "Salen Andronio y Lelio". Las intervenciones de Lépido en los manuscritos (Domicio no habla) no pueden darse en la edición, que debe alterar por completo un largo pasaje. Ofrecemos a continuación ambos textos (vv. 2318-2337):³³

LELIO Que en esto no es razón guardar respeto.
¡Muera Claudia, romanos!
TODOS ¡Muera!
ANDRONIO Espera.
LÉPIDO No hay qué esperar. A Claudia nos da luego.
ANDRONIO ¿Con espadas y a mí de esa manera?
LÉPIDO Con espadas a ti, pues que con ruego...
Danos a Claudia luego.
ANDRONIO Oíd.
LÉPIDO Ya es tarde.
O iremos a tu casa a sangre y fuego.
Bueno es que agora tu reposo aguarde,
Oh cónsul, la salud de tanta gente.

LELIO ¿Quieres que te perdamos el respecto?
ANDRONIO Sosegaos, que yo propio su homicida
seré, pues gusta dello el santo Apolo,
cuya deidad del mundo es conocida.
MARIO Mereces que del uno al otro polo
se celebre tu fama que procura
hacer tu nombre peregrino y solo.
ANDRONIO Vamos y muera Claudia.
LELIO Ya segura
el alma irá, que Andronio la posea.
ANDRONIO ¿Hay tan estraña suerte y desventura?
¿Quién ha de haber que en la fortuna crea?

³³. Es obvio que la cuestión puede plantearse desde la perspectiva opuesta: son los cambios en el texto -la supresión de la parte de Lépido- los que implican un cambio en la acotación; a nuestros propósitos, sin embargo, resulta más adecuado destacar esta que aquellos, para demostrar la necesidad de atender a ambos aspectos.

Muera Claudia!
 ANDRONIO Ya voy.
 LÉPIDO Ea, pues, cobarde.
 ANDRONIO Vamos, que yo su cuello, aunque inocente,
 Añadiré con un cordel, y vamos
 Con aparato espléndido y decente
 Porque mejor su oráculo cumplamos.
 LÉPIDO Vamos y danos luego aquea esclava.
 ANDRONIO Digo que la daré.
 LÉPIDO Pues ya tardamos.
 ANDRONIO Romano soy, ¿qué es esto?
 LELIO Andronio, acaba.
 ANDRONIO ¿Quién más que yo vuestra salud desea?
 ¡Ah, cielos, cuando más seguro estaba...!
 ¿Quién ha de haber que en la fortuna crea?

La ausencia de Lépidio en el impreso implica de nuevo una transformación completa de la sustancia verbal y de la encarnadura dramática del pasaje. Desaparece la pugna entre Lépidio y Andronio y no se matiza el cambio de parecer de este. El impreso no solo refunde el texto, sino que lo acorta en nueve versos; para ello, varía la estructura de los tercetos de modo que la rima no delate la reducción de la escena. Por consiguiente, en este caso y en otros similares, la elección del texto poético y de las acotaciones habrá de hacerse al unísono y de forma solidaria.

Conclusiones

Este repertorio de casos, tomados de seis comedias de Lope de Vega caracterizadas por unos procesos textuales análogos, no puede en modo alguno considerarse una tipología completa y generalizable. Ciertamente que gran parte de estos fenómenos se observa en otras piezas dramáticas del Siglo de Oro, y que la labilidad de los interliminares, rasgo inherente a su configuración textual, parece ser la condición que garantiza su pervivencia; con todo, hay que ser cautelosos antes de establecer conclusiones de índole general. Resulta imprescindible que todos los indicios

reunidos en el análisis de las acotaciones se interpreten a la luz de la cronología particular de cada comedia, la fecha y las condiciones de su acceso a las prensas y, sobre todo, el género o subgénero dramático a que pertenece.³⁴ Son factores que alteran nuestra percepción y ubicación de un texto dentro del sistema literario a que pertenece y que, por consiguiente, alteran el sentido de las conclusiones a que podamos llegar. En el caso de Lope de Vega, solo después de haber desbrozado el texto y las acotaciones de incongruencias y de haber caracterizado las comedias por géneros y cronología podrán determinarse con absoluta precisión las características primordiales de su arte dramático y de la evolución del mismo.³⁵ Las conclusiones siguientes, así, tienen que tomarse con la provisionalidad y la prudencia que imponen el número de obras consultadas y la relativa homogeneidad de su transmisión.³⁶

Si bien existe consenso en torno a los objetivos de una edición crítica -restituir un texto lo más próximo al original, tal como salió del taller de su autor-, no resulta

³⁴. J. Oleza, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano-V. García Ruiz-M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250. Una propuesta reciente de clasificación de las manifestaciones espectaculares en el Siglo de Oro es la de A.R. Lauer, "The 'Comedia' and its Modes", *Hispanic Review*, 63 (1995), pp. 157-178.

³⁵. En el esfuerzo por reconstruir y comprender la poética teatral de Lope hay que destacar la labor de J. Oleza, quien, sin disponer de ediciones críticas de la mayoría de las obras, ha realizado un estudio imprescindible sobre las comedias anteriores a 1598; véanse "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", cit., y "Alternativas al gracioso: la dama donaire", *Criticón*, 60 (1994), pp. 35-48.

³⁶. Las conclusiones de este trabajo deberán completarse -y, si es preciso, matizarse o corregirse- con un estudio, en preparación sobre los interliminares en los autógrafos teatrales de Lope de Vega.

tan unánime la opinión acerca de las formas de proceder con las acotaciones que acompañan a ese texto y lo modelan en términos escénicos. Preparar la edición de una obra dramática del Siglo de Oro puede llevarnos a fijar el arquetipo del modo más fiel a la voluntad del autor, pero no debe olvidarse que a esos versos, por su misma esencia teatral, porque están pensados para existir en la escena, se les han adherido especificaciones propias del director de una compañía, modos de descifrar el caudal poético en términos escénicos que no son propios del poeta y que no solo comportan cambios en los interliminares, sino que pueden afectar a la integridad misma del texto literario.

El análisis de la *Parte primera* permite acceder a una comprensión más profunda de las dificultades que suscita la edición de acotaciones en obras de transmisión compleja. Hemos visto que la distribución ideal de los interliminares no suele darse ni siquiera en los autógrafos, de modo que todos los testimonios adolecen de ausencias significativas; al mismo tiempo, y en dirección contrapuesta, la obra incorpora nuevas didascalias, añadidas por los autores de comedias. La comparación entre manuscritos e impresos permite matizar la afirmación de que las obras se adaptaban sistemáticamente para la lectura en "la censura de los aposentos", un fenómeno que con bastante probabilidad solo se consolidó un tiempo después de la publicación de estas primeras comedias. Es cierto que las ediciones, por regla general, contienen menos acotaciones, y que estas son menos detalladas, pero no hay que olvidar que los impresos de la *Parte primera* se remontan, en última instancia, a copias de autor, con lo cual, por lo menos en lo que respecta a los

interliminares, cabe asimilarlos a cualquiera de los manuscritos.³⁷ La notable variedad que se manifiesta en el contenido de las acotaciones y, sobre todo, el hecho de que los dos impresos de *Perseguido* difieran entre sí y respecto del apógrafo en el modo de formular verbalmente los interliminares indican que, frente al texto poético, sujeto a las convenciones métricas y -relativamente- reconocido como fruto de un ingenio, las acotaciones eran copiadas al modo de los textos orales, conservando el sentido, pero sin ánimo de preservar la literalidad en la formulación. Hasta cierto punto podrían considerarse elementos de tradición abierta, que "viven en variantes".³⁸ Naturalmente, ello supone que el editor moderno puede actuar con una mayor independencia a la hora de fijar el texto crítico de los interliminares. Pero esa flexibilidad no significa falta de criterio, pues no resulta indiferente publicar unas acotaciones u otras, y mucho menos sumarlas todas, de modo que el resultado sea no solo una obra que nunca se representó así, sino que, por añadidura, nunca pudo ni podrá representarse de esa manera. En consecuencia, antes de tomar cualquier decisión editorial habrá que examinar en cada caso el proceso de transmisión de las acotaciones para ver si este queda o no fuera de las relaciones estemáticas que hayamos trazado. Cuando el análisis revela la existencia de diversas intervenciones y no es posible determinar su

³⁷. Lo mismo puede decirse del texto, que muestra en diversos lugares las huellas de retoques, supresiones y censuras.

³⁸. Para consideraciones teóricas y prácticas a propósito de los textos de transmisión "abierta" (en especial las crónicas medievales) y las restricciones que plantean al criterio neolachmanniano, véase la reseña de

sentido o sentidos particulares, es decir, cuando no se hacen patentes unas necesidades escénicas o de lectura específicas, sino que hay una amalgama de cambios que exige en cada caso una explicación singular, entonces hay que analizar prácticamente cada acotación de modo individual y, en cualquier circunstancia, proceder con la máxima precaución.

De otro lado, el carácter proteico de las acotaciones no impide que, en determinados casos, tras las variantes asome un arquetipo común. El cotejo pone de relieve que los *autores* de comedias se dejaban guiar por el texto que tenían ante los ojos y conservaban buena parte de las acotaciones del original, de modo que de bajo de los cambios debidos a su mano -que se corresponderían con las innovaciones deliberadas en la transmisión textual, según la terminología lachmanniana- es posible detectar la presencia de un sedimento textual estable, que en buena ley debe ser restituido. Así, pues, no hay que descartar del todo el recurso al método estemático para la edición de los interliminares, si bien cabe tener presentes las limitaciones con que debe aplicarse.

En tercer lugar, habría que cuestionar la extendida opinión de que el disponer de una copia apógrafa de la comedia resuelve por completo la cuestión de las acotaciones.³⁹ Fijémonos en *Perseguido*: a pesar de la

I. Fernández-Ordóñez al *Manual de crítica textual* de A. Blecua, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 231-240.

³⁹. Ya lo advierte J.M. Ruano de la Haza en "Hacia una metodología", pp. 83-84: "Casi me atrevería a sostener que los [textos] menos fidedignos en este sentido son los que mejor reflejarían el montaje de una determinada comedia en el siglo XVII (...) Los textos ológrafos, sin embargo, puede que

fideliad de Gálvez, el editor hará bien en no conceder excesiva autoridad a todas sus acotaciones, pues un somero análisis revela que el manuscrito utilizado fue adaptado para una representación concreta. La evidencia interna señala que entre la comedia tal como pudo ser concebida en un primer momento por Lope y el estado en que nos ha llegado -aun dependiendo de un autógrafo- han mediado algunos cambios condicionados por su puesta en escena. En el v. 2949, el manuscrito indica "Salen Prudencio y Feliciano y otros criados", criados que no aparecen por ninguna parte en toda la obra, mientras que tanto la edición de Lisboa como la de Zaragoza señalan, con mayor exactitud, que con ambos personajes comparecen Nizardo y Telémaco, identificados correctamente en Lisboa como soldados. Todavía más elocuente resulta el caso del v. 3344: en Gálvez se lee "Telémaco, Nizardo, Flavio y Fulvio, soldados embozados", reducidos en los impresos a "Nizardo y Telémaco, soldados". Pues bien, los tales Flavio y Fulvio no aparecen en toda la comedia, ni siquiera en la lista de personajes que figura al frente del manuscrito.⁴⁰ Este dato parece apuntar a que en el modelo del manuscrito Gálvez se han suprimido al menos dos personajes secundarios, probablemente porque su número era excesivo para la compañía que representó la comedia,⁴¹ y que esa

no representen lo que el público realmente viera en escena", con lo cual, de modo indirecto, parece autorizar el uso de acotaciones de otros testimonios, incluso cuando se cuenta con autógrafos o apógrafos.

⁴⁰. Pero sí en la lista que aparece al comienzo de la jornada. Quizá quepa identificarlos con los dos alabarderos mencionados en las *dramatis personae* iniciales que intervienen después en la obra, aunque esta posibilidad parece dudosa, dada la diferenciación que se establece entre "soldados" y los "alabarderos" que actúan como guarda del duque de Borgoña.

⁴¹. Sabemos, por boca del mismo Lope, que la compañía de Alonso Cisneros representó la obra en Toledo: "la cuarta [comedia] representó Cisneros, a

supresión pasó a todas las demás versiones, aunque dos acotaciones mantuvieron restos de la configuración primigenia. Se impone como conclusión que, incluso contando con un ológrafo, no tenemos acceso al original tal y como fue concebido por Lope, o al menos no al original de la primera versión de *Perseguido*, y que la edición de sus didascalias debe llevarse a cabo atendiendo a esta circunstancia, para adecuar las acotaciones al texto definitivo. El segundo indicio de que la copia manejada por Gálvez había sido utilizada para alguna representación concreta es su elevado número de acotaciones, algo insólito en un autógrafo, si hemos de creer las conclusiones alcanzadas para otros autores.⁴² Como se ha observado en otros apógrafos, las indicaciones de cambio de cuadros son mínimas (los impresos añaden 19 nuevas entradas y salidas), pero este es el único elemento estadístico que puede identificarlo como tal, ya que, en cambio, abundan otros interliminares que denotan una preocupación escénica marcada. Así, en el manuscrito se pormenorizan el movimiento de los actores ("Señálese a sí", v. 471; y, dos versos más adelante, "Señálese a ella"; "Húyase ésta" v. 2826; "Téngala", v. 2829) y los gestos que han de hacer para denotar emociones ("Llorosa, sale la Duquesa", v. 900,

quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguno; fue el nombre de la comedia *El perseguido*"; véase *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 481 y nota 750.

⁴². J.E. Varey, "Staging and Stage Directions", cit., p. 155: "It must also be remembered that many autograph manuscripts are short on stage directions, no doubt because the dramatist knew full well how the play would be staged, and the *autor de comedias* did not feel the need for precise instructions". Claro está que *Perseguido* podría ser la prueba que demostrase lo contrario.

frente a la omisión de Lisboa o el inexpresivo "Entra la Duquesa" de Zaragoza); se especifica el cambio de vestuario que explica que los soldados confundan al duque Ludovico con Carlos ("Mudan capas y sombreros", v. 3318, omitido en los impresos); más abajo, en v. 3328, se incluye la precisión "Vanse todos y queda el duque con hábito de Carlos"; asimismo, se desglosan instrucciones de movimiento ("Tropiece Leonora" en v. 1678, y en 1679 "Déle la mano", frente a la acotación única de las dos ediciones en 1677: "Tropieza Leonora y dale la mano"). Dado que este tipo de instrucciones suele escasear en los originales de los poetas, habrá que conceder una validez relativa al manuscrito Gálvez en lo que toca a las acotaciones, editando aquellas que no contradigan al verso y, desde luego, las que comparta con los impresos. Por otro lado, puede observarse que las ediciones no añaden acotaciones significativas, sino que cada una de las ramas suprime por su cuenta algunas de las que encontraron en su ascendiente. Solo amplifican la expresión, lo que, en el caso de Lisboa, implica además determinar con mayor detalle el personaje que habla o entra y sale, bien dando su nombre, bien añadiendo la función que le identifica (v. 837, 881, 891, 909, 1002, 1369, 1477, 1693, etc.).

En suma, en ninguno de los casos analizados, las evidentes diferencias en las acotaciones entre una rama (manuscrita) y otra (impresa) configuran el grueso de la comedia de una forma sustancialmente distinta que permita afirmar que se acomoda a unos cauces escénicos o de público nuevos y discernibles con precisión. Se constata la imposibilidad de acotar una tendencia generalizada en los

testimonios: si bien los manuscritos, frente al impreso, suelen ofrecer una mayor cantidad de versos, las actividades supresora y amplificadora pueden atestiguar simultáneamente, lo que confirma la ductilidad con que es modelado el texto original.⁴³ Para la *Parte primera*, los testimonios que no dependen de la edición de Zaragoza contienen variantes que dan cuenta de la viveza y la diversidad inherentes a cada representación. Alguna vez la evidencia permite afirmar que una de las acotaciones es incorrecta o deja percibir la mano de un *autor* de comedias. Pero ¿qué sucede si la dirección de las modificaciones no se perfila con nitidez? ¿Qué hay de los casos en que todos los descendientes de la tradición llegados a nuestras manos representan un estadio híbrido, transformado por uno o varios *autores* para adaptar la obra a las características de su compañía? ¿Y si se trata de una comedia conservada en un solo testimonio que presenta irregularidades manifiestas en sus didascalías? No siempre está en nuestra mano el enmendar y, en algunos casos, no queda otro remedio que atenerse a los modos de representación del texto conservado, sin que podamos corregir todas sus anomalías y restituir las acotaciones originales de Lope, como sí podemos aspirar a la reconstrucción del texto crítico con ayuda de la res

⁴³. Existen, por supuesto, otros problemas en la edición de los textos dramáticos, como las comedias escritas por más de un autor, la elaboración de una obra con vistas a su representación por una compañía específica, la modificación de un texto por parte del mismo poeta para representarlo en un ámbito distinto (del corral a la corte), la refundición llevada a cabo por otro ingenio, las obras de encargo con directrices escénicas específicas o la conservación de un texto por obra de un memorión. Estos casos, que escapan a los propósitos del presente estudio, pueden verse resumidos y analizados en el artículo de I. Arellano citado en la nota 1.

metrica, las concordancias, el conocimiento histórico, la ortología y la conjetura, por citar algunos de los procedimientos más usuales. Estas dificultades, sin embargo, no pueden significar una suspensión de las decisiones, pues la edición de un texto implica necesariamente resolución. Es posible, con todo, ofrecer unas didascalias que reflejen y respeten, en la medida de lo posible, la concepción escénica original del poeta; incluso, aunque en contados lugares, parece factible reconstruir la acotación tal como fue ideada por el ingenio.

La actividad esencial del editor debe consistir, por lo tanto, en llevar a cabo un análisis pormenorizado de los interliminares con el fin de deslindar los posibles estratos escénicos que se superponen en la obra. Esta tarea implica la descripción y evaluación de los modos de acotar propios de cada testimonio y, por supuesto, la detección y el posterior rechazo de toda acotación que contradiga a las demás o al texto mismo. En consecuencia, es responsabilidad del editor averiguar a qué etapas de la transmisión de la obra pertenecen las diferentes acotaciones y a qué motivos responden los cambios. Una vez se haya discriminado entre las que proceden del modelo y las que son cosecha del *autor* o *autores* podrán deducirse las características propias de cada representación,⁴⁴ con lo cual se estará en óptimas

⁴⁴. De ello se deriva otra consecuencia importante: por inercia textual puede llegar a fijarse una especie de representación tradicional cuyos elementos son acogidos por las sucesivas compañías que representan el texto. No es necesario que exista un conocimiento directo de las actividades de una compañía de cómicos para que otra manifieste unas directrices escénicas análogas; el texto mismo preserva y traslada las huellas de una concepción dramática anterior.

condiciones para reconstruir la solución escénica que se considere preferible.⁴⁵

Ahora bien, ¿hasta qué punto es posible combinar diversas variantes con el objeto de guiar la imaginación del lector moderno en la reconstrucción de la representación de la comedia? Y, por otra parte, ¿qué representación? ¿La que concibió el ingenio, caso de ser restituible, o bien una escenificación específica, con todas las intromisiones de autor que se quiera, que tuvo lugar en un momento determinado y que ha sido preservada por el azar de la transmisión textual? En esa pugna entre historia y conjetura, creemos haber demostrado que ciertas acotaciones implican una puesta en escena que, por más que responda a una representación que tuvo lugar, difícilmente puede aceptarse en una edición crítica, pues entra en conflicto con las didascalias implícitas, que son las que han de prevalecer como marcas de la representación ideadas por el ingenio. Así, un criterio que se nos antoja válido es el de atender a los signos escénicos contenidos en el texto de la obra: si una acotación choca con las didascalias implícitas habrá que relegarla al aparato crítico, aun si refleja una

⁴⁵. La misma idea, formulada en términos más felices, puede verse en el ameno ensayo de V. Dixon "Manuel Vallejo. Un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)", en J.M. Díez Borque, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, cit., pp. 56-57, de donde se ha tomado también la cita que abre este artículo: "Lo que [el ingenio] escribe (...) no es más que una parte - la mitad, digamos- del «texto» verdadero, de la representación que él imagina. Claro que a esta mitad -que respetarán, según espero, como a una cosa sagrada- los actores del futuro podrán añadir otra mitad distinta de la nuestra. Pero si se toman la molestia de saber cómo era ésta, comprenderán mejor cómo era la totalidad ideada por el poeta, y la mitad que luego añadan se ajustará más a la suya, para crear una nueva totalidad homogénea y análoga".

representación probable, ya que traiciona la concepción original de la comedia, esto es, la propia del poeta. Por contra, no parece que haya obstáculo alguno en incorporar a la edición las precisiones referentes al escenario y la caracterización de los personajes que se encuentran en muchos de los testimonios. Al margen de estas consideraciones esenciales, queda un campo abierto al albedrío del editor, regido por sus preferencias metodológicas y por las normas críticas al uso. Nos parece aconsejable que se dedique una nota previa a exponer el criterio utilizado en la edición de los interliminares: por ejemplo, que en caso de *adiaphora* se respetan las lecturas del texto base, o que la voluntad de facilitar la comprensión escénica de la obra a los lectores de hoy lleva a incluir el mayor número de acotaciones posible, siempre que no se contradigan las directrices que rigen la edición en su conjunto. El resultado de esta actitud será, a nuestro juicio, una edición lo más fiel a la realidad plural que caracteriza a la obra dramática: un texto depurado que remita al poeta y unas acotaciones que, aun aspirando al mismo objetivo, no dejen de recordar que el teatro vive en la representación y que no es factible desgajar la obra de su virtualidad escénica. Por todo ello, puede afirmarse que la restitución textual y la reconstrucción de la escena han de ser actividades solidarias; texto literario y dimensión teatral, aunque discernibles, no deben separarse. Establecer una disyuntiva entre ambos, considerándolos tareas alternativas e independientes, lleva a cometer errores que desvirtúan nuestra comprensión del teatro lopeveguesco, amalgama indisoluble de palabra y espectáculo. La edición

crítica de una comedia supone restituir una versión original del verso, pero también discernir los añadidos y postizos que no aportan nada a su dimensión teatral. Acabemos con palabras de Lope:

Veréis en mis comedias (por lo menos
en unas que han salido en Zaragoza)
a seis ringlones míos ciento ajenos;

porque al representante que los goza,
el otro que le envidia, y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza.⁴⁶

Así escribía en los primeros meses de 1604, poco después de la publicación de la *Parte primera*,⁴⁷ cuando llegó a su conocimiento la existencia de la edición. El poeta, ocupado a la sazón en los pormenores editoriales de *El peregrino en su patria*,⁴⁸ despachó la noticia en estos versos (184-189) de la *Epístola a Gaspar de Barrionuevo*, no por breves menos enjundiosos, y sumamente interesantes a nuestros fines. Los dos tercetos desgranar una queja por la triste condición de su musa, descuartizada a manos de quienes, ávidos de obtener provecho de su invención, "cogen papeles de una y otra mano, / imprimen libros de mentiras llenos; / danme la paja a mí, llévanse el grano" (vv. 181-

⁴⁶. Lope de Vega, *Obras I*, edición, introducción y notas de J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 235-236.

⁴⁷. Que con toda probabilidad salió a la venta en enero, pues, aunque la portada lleva fecha de 1604, el colofón indica todavía 1603. Para el proceso de elaboración de un libro y el orden en que se añadían los preliminares, véase J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, (1979), pp. 52-53.

⁴⁸. El privilegio real del *Peregrino* se le concedió a Lope el 6 de diciembre de 1603; la dedicatoria a Pedro Fernández de Córdoba lleva fecha de 31 de diciembre del mismo año, y la tasa es del 27 de febrero de 1604 (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, edición de J.B. Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1973, pp. 45-47).

183). Lope achaca la deturpación de sus obras a la malquerencia de los envidiosos y de aquellos que se sienten atacados por su pluma; son ellos quienes alteran el texto para calumniar su obra, reduciéndola a mera ristra de coplones. Es de notar, sin embargo, que en la descalificación de la *Parte primera* Lope no arremete contra las actividades de los *autores* -el "representante que los goza"-, sino que les reconoce su derecho legítimo a la comedia y, de modo indirecto, su condición de propietarios del texto. El director de la compañía es el eslabón precioso entre el poeta y su público: levanta en pie el edificio de la comedia y comparte con el creador el premio apetecido del aplauso. Su parte en la realización de la obra no puede serle negada. Las acotaciones, como huella más fresca del tránsito de los representantes por el texto, tienen que ser leídas, estudiadas y editadas con la misma consciencia y el mismo respeto por su labor que en estos versos parece expresar Lope, poco inclinado a reconocer méritos ajenos. Aunque no emanen de la pluma del ingenio, muchas didascalias merecen figurar junto a la palabra del poeta como guía para la comprensión de la síntesis entre verbo y espectáculo que es la representación teatral. En otro lugar, y a otros propósitos, Lope calificará los versos espurios que se adhieren a su obra como "flores del campo de su Vega que sin cultura nacen";⁴⁹ cuando se trata de interliminares, no siempre es posible, ni necesaria, ni aun adecuada, la poda

⁴⁹. Prólogo a la *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621; citado por la copia de *The Microfilm Edition of Spanish Drama of the Golden Age*, Research Publications, New Haven, 1971, reel 56.

sistemática de esa floresta lega: quizás convenga que medre en las vegas bien dispuestas del ingenio, como guía indispensable para el lector contemporáneo.

APÉNDICE⁵⁰

ACOTACIONES

*La montañesa o la amistad pagada*⁵¹

Manuscrito(s)	Ediciones
Tocan adentro al arma y dice un soldado	Suenan atambores
Sale Andronio, cónsul, con su espada desnuda	Sale Andronio cor
Sale Lelio, cónsul	--- *
Tocan al arma y salen Furio y Fabricio, soldados	Salen Furio y Fak
Suena una trompeta y sale Lépido, soldado	Sale Lépido, sold
Vase	Vanse *
Vanse y quedan solos Furio y Fabricio	---
Vanse y sale Curieno, Alarico, Filardo, Jacerino	Vanse y sale Cu
y Tanagildo, montañeses, vestidos de pieles.	encendidos
Traigan los alfanjes desnudos y en las manos	
izquierdas unos hachos encendidos	
Sale Milena	Entra un montañés
Vanse y sale Claudia y Domicio	---
Sale Andronio	Entra Andronio
Salen Lelio y Lépido	---
Vanse y quedan Lelio y Lépido	Vanse Andronio y
Salen Andronio y Domicio	--- *
Salen Furio y Fabricio	--- *
Vase Furio empuñando la espada	Vase Furio
Vanse y sale Curieno, Filardo, Tanagildo y	Vanse y sale Cur
Jacerino	
Sale Alarico y trae preso a Furio	Entra....

⁵⁰ Sigue la lista completa de variantes en las acotaciones de las comedias estudiadas. Si la acotación coincide en manuscrito e impreso, se indica con tres guiones (---); en tal caso no se reflejan las variantes verbales poco significativas (*vase/vanse, sale/salen, adición u omisión de un artículo, etc.*), pero sí se señalan los cambios en la enumeración de los personajes, pues puede ser una forma de precisar el orden de salida. El asterisco (*) indica que hay un cambio de lugar en la acotación. Cualquier comentario nuestro se da entre paréntesis cuadrados. La ausencia de una acotación se señala como omisión (*om*). Para la lista de testimonios utilizados, véanse las notas 13 y 17.

⁵¹. En la columna de la izquierda se indican entre paréntesis las divergencias -mínimas- entre los dos manuscritos: Biblioteca de Palacio, II-463 (*Ma*) y Biblioteca Nacional de Madrid, 17366 (*Mb*).

Salen Curieno y Jacerino	Entran Curieno y dos
Vanse y tocan las chirimías y sale gente con las varas y insignias de Roma, que son aquellas manos y águilas, y salen los cónsules detrás y siéntanse, y salen luego Quintilio y Mucio, poetas	Vanse y salen los cónsules y un poeta y criados
Sale un soldado	Entra un paje
Salen Rémuló y Leogisto desnudos, con sus calzones de lienzo y sus calzadillos de plata y sus espadas	om
Tocan las cajas y esgrimen, y mata Leogisto a Rémuló	Tocan las cajas y Rémuló
Salen Emilio, Sergio y Otavio, bien puestos de luchadores, y Fabricio y Furio con unas lanzas	om un pasaje de 11 v
Sale Curieno como los demás luchadores, a lo romano	Salen Curieno y lucha
Asense y cae Emilio	om
Cae Sergio (en el suelo)	om
Levántanse los cónsules	om
Vanse todos y quedan Furio, Fabricio y Curieno	Vanse los cónsules
Vase Curieno	om
Vase Furio y queda Fabricio	om
salen Lelio, Andronio y Domicio	Entran los cónsules y Domicio su criado
Sale Furio con una herida en la frente y la espada desnuda	Sale Furio herido
Vanse todos y queda Fabricio solo	Vanse todos
Sale Claudia	Entra Claudia
Vanse y salen Curieno y Milena (y sus montañeses)	Vanse. Salen Curieno
Abrázanse	Entra Alarico
Sale Fabricio	Entra Fabricio
Vanse y salen Andronio y Domicio	---
Sale Claudia	Entra Claudia*
Sale Furio atado y Domicio y Lépedo, soldados, de guarda	Entran Domicio y Furio
Salen Fabricio, Tanagildo, Alarico y traigan un hijo de Curieno vestido de la forma que el padre	Entra Fabricio y gente
---	Vanse
Sale Domicio (y dice)	Entra Domicio
Vase Furio y queda Fabricio y el niño	om
Salen Lelio y Lépedo	Salen Lelio, cónsul,
Vase Lépedo	Vase (Ma eds)
Sale Mario y Lépedo	Entra Mario, sacerdote
Vanse y sale Mario solo (y dice)	---
Sale Furio loco (Ma)	Sale Furio solo (Mb)
Salen Andronio y Lelio, cónsules, Y Lépedo y Domicio, soldados	Salen Lelio y Andronio
Vanse todos y queda Furio solo	om
Échase a dormir y sale Curieno y Fabricio con sus cajas y los montañeses con un pendoncillo de lienzo blanco con un león pintado	om
Vanse y salen a sacrificar a Claudia el sacerdote Mario con una espada en la mano, y Claudia vestida una tunicela, y Lelio y Andronio y Domicio y Lépedo	Vanse y salen al sac
Descúbre(se) un altar con Apolo	om

Al alzar el cuchillo digan de dentro y él pare	om
la mano (Ma): Cuando a alzar el cuchillo dan	
voces de dentro y para la mano (Mb)	
Vase	---
Vase Lelio y los demás y quedan Mario y Claudia	Vanse
Tocan a batalla y salen Curieno, Furio y	Entran Curieno, F
Fabricio con las espadas desnudas	
Dentro: «¡Arma, romanos, arma, nadie huya»	om
Vanse y queda Mario solo	---
Sale Lelio con la espada en la mano	Dentro ruido de
	espada en la mano
Vase Mario y queda Lelio (solo)	Vase
Sale Andronio herido	Suena ruido de g
	Suena ruido de g
Chupa el anillo y cae en el suelo y salen	Entran Curieno y
Curieno, Furio, Fabricio, Claudia y los	
montañeses	
Sale Lucio, romano, y los (más) que pudieren	Entran algunos s
(con él)	

El Molino

<i>Manuscrito</i>	<i>Ediciones</i>
Salen Valerio y el Príncipe	---
Sale el conde Próspero con dos criados	---
Vase el Conde y los criados	---
Salen la Duquesa y Teodora, criada	Salen Celia, duqu
Vase	Vanse Valerio y e
Sale el Conde	Sale el Conde Pró
Vanse, y salen el Príncipe y Valerio, y Arselo y	---
Galo, soldados	
Vanse los soldados y queda el Príncipe y Valerio	Vanse. Quedan el
	un criado
Salen el Rey y Rufino	---
Vase el Príncipe y Valerio	---
Entra la Duquesa	---
om	Vase la Duquesa
Vanse, y sale el conde Próspero como labrador	---
Salen jugando Melampo y Laura, hija del	Salen como del m
molinero, echándose salvado	tras Melampo, mo
Vase	---
Échale un puñado de harina	Échale un puñado
Salen Melampo, mozo del molino, y el desposado	Salen Melampo, m
molinero	desposado
Sale el molinero viejo	Sale Leridano, m
Sale Laura	---
Abrázanse	---
Sale el Conde y velos abrazados	---
om	Vase
Vanse, y quedan el Conde y Laura	---

Abrázanse

Vase el Conde y sale el Príncipe

Pasen los soldados que pudieren con un hombre
preso embozado

Vanse con el preso y asómase Celia y Teodora
arriba

Vanse todos y queda Valerio

om

Sale la Duquesa y Teodora

Vase

Entra el Conde y dos de la guarda

Vanse los de la guarda

El Conde se ha de suspender, como que oye ruido

Sale el Príncipe y Valerio

Vase, y vuelve a escuchar desde la puerta

Entra el Conde y pónese en medio

Vase

Vanse, y sale el Rey y Rufino

om

Entra la Duquesa, de luto

om

Entra Rufino

om

Entra el Príncipe

Vase el Rey y quedan Rufino y el Príncipe

om

Fin de la segunda jornada

Sale el Príncipe solo

Sale Valerio

Salen Melampo y el Conde

Vase Melampo

Dale una cadena

Vanse el Príncipe y Valerio

Salen Melampo y Laura

Vase

Vanse, y sale el Rey y la Duquesa

Vase el Rey

Sale el Príncipe villano, como molinero y con un
costal al hombro,
y el Conde con él

Entra el molinero viejo

Vanse todos y sale la Princesa

Sale el Rey y algunos con él

Habrá ruido dentro, diciendo '¡Para, para!'

Vanse, y queda Rufino solo

Entran el Príncipe y el Conde

Vase

Entra la Duquesa y el viejo molinero

Éntranse Celia y el molinero y el Conde

Sale la Duquesa vestida de villana, y el Conde y
Melampo de esposados y Laura y el viejo, y todos
los más que pudieren con panderos

Vanse Celia y el Conde, y molinero viejo

Pasan como soldados
hombre embozado

Páranse con el preso
Duquesa y su criada

Quítanse de la venta

Entra el Conde, deti

Vanse Arselo y Galo

Entran el Príncipe y

Vase el Conde y v
puerta

Entra un paje

Vase

Vase

Vase el Rey solo

Vase

Vase

Dale una cadena de o

Vanse. Quédase el Co

Vanse, y sale el Rey
dama

Sale el Príncipe de
hombro, y el Conde c

Entra Leridano, viej

Vanse y salen Madama

Sale el Rey y algunos

Entra el Príncipe y

Entran la Duquesa y

om

Sale la Duquesa embo
y el molinero viej

Conde con alguna gen
molino

om

Descúbrese

Destápase la Duque

Los donaires de Matico*Manuscrito**Ediciones*

Sale el Conde asido con una sierpe y Riquelmo y
Ramiro con las espadas desnudas

Sale el Conde
Riquelmo y Ramiro
voces de dentro
Sancho vestido de
en la mano

Sale Rugero vestido de pieles

om

om

Dicen de adentro a voces

Entra Sancho past
Mata Sancho la si
Sancho tiene el p
Dicen de dentro

Salen dos labradores y un criado

om

om

primero y el segu
Dicen de dentro,
Salen los criados
Éntrase el Conde
llevando la sierpe
Llevan la sierpe
Ramiro

Vanse todos y quedan Riquelmo y Ramiro

Vase y queda Riquelmo

Vase y sale la Condesa y el capitán

Vase Ramiro y que
Vase y entra Ro
capitán

Entra un paje

Entra el Conde

Entra Rugero

Vase

om

Salen Matico y un criado

Salen Rugero y el capitán

om

Vanse y queda Matico y Rugero

Llega un criado y
Entra el Conde co
Entra Sancho y pi
Éntrase riendo

Vase Sancho y el

Entra Matico vest

Sale Sancho muy c

Entra un criado a

Éntrase el Conde

Matico y Sancho

Desnúdase

Aquí se desnuda e

Entra el Conde y

Aquí hace Sancho

Bandéala y dice s

Salen don Ramiro

Vanse Ramiro y Ri

Aquí se pone de r

Vase la Condesa

Hace que sale el

Aquí se va del t

Entra la Condesa

Vase la Condesa

om

om

Entra el Conde y el capitán

om

om

Salen Ramiro y Riquelmo

Entra Rosimunda y Matico

Sale Sancho y su preceptor

om

om

Vase

om

Vase

Sale Rosimunda

Vase

om
 Vase y sale Belardo, peregrino, y Riquelmo
om
 Salen el capitán y un soldado
 Vase el peregrino y sale el conde
 Sale Matico
 Vase y sale Ramiro

om
om
 Sale Rosimunda
om
 Vase
 Dirán de adentro a voces
om
 Entra un criado
 Sale el gobernador con los que pudiere
 Sale Rugero vestido de pieles

 De adentro: "¡Libertad!"
 Vase el Conde y su hija y salen Belardo,
 Riquelmo, Ramiro y otros
 Acométenle y los apalea a todos, y éntranse, y
 queda él solo

 Sale Matico solo
 Sale Belardo, peregrino
om
 Vanse y salen Riquelmo y Ramiro y el gobernador
 Vanse y sale Rosimunda a una ventana

 Sale Rugero
 Éntrase
 Vase y sale Rosimunda
om
om
om
 Salen el Conde y el capitán
 Éntranse y salen Matico y Belardo

om
 Sale el ventero
 Éntranse el ventero y Belardo
 Vase la fregona y queda Matico solo
om
 Sale el ventero
om
 Sale el ventero y Belardo y la fregona
 Vanse, y salen Riquelmo y Ramiro y el gobernador

 Vanse y sale Sancho
 Échase a dormir y salen dos soldados
 Sale un paje
 Échase y salen todos de la venta

Vase
 Vase tras Matico y s
 Aquí se hinca de rod
 Entra el capitán y u
 Éntrase el peregrino
 Entra Matico corrien
 Vase Matico y ha es
 Riquelmo por señas
 Entra don Ramiro
 Vase don Ramiro
 Entra Rosimunda
 Habla el Conde con l
 Riquelmo
 Vase Riquelmo
 Dan voces de dentro
 Dicen de dentro
 Entra un criado y di
 Entra el gobernador
 Entra Sancho vestid
 principio
 Dan voces de dentro:
 Entra un tropel de g

 Meten todos mano par
 bastón: "¡a ellos,
 adentro huyendo
 Empiézala Matico sol
 Entra Belardo vestid
 Tiénele de la mano
 Vanse y dicen de den
 Dicen de dentro: "
 Condesa al muro
 Entra don Sancho
om
 Éntrase don Sancho y
 Levanta la carta
 Carta
 Prosigue la carta
 Entra el Conde y el
 Éntrase y sale Belar
 las alforjas
 Sale el mesonero y s
 Sale el huésped
om
 Éntrase la fregona
 Saca unos papeles de
 Entra el huésped
 Sálese el huésped
 Entra Belardo y el h
 Éntrase, y sale go
 gobernador
 Éntranse y sale Sancl
om
om
 Duerme y salen de
 Riquelmo y Ramiro, B
 la fregona

Sale el Conde y su hija y el capitán
En acabando dice Rugero

Entra el Conde y
om

El hijo de Reduán

Manuscrito

Sale el Rey y Reduán y Ardano, criado
Vase Ardano
Sale la Reina y Celora, Lizara
Hace que se va Reduán
Sale Ardano
Sale Ardano y Gomel, con abarcas y albornoz
Vanse el Rey y la Reina y Reduán y las damas, y
quedan Gomel y Ardano
Salen Fatimán y Jafer y Alboín, moros
om
Asómanse Celora y Lizara a las ventanas
om
Huyen los tres moros y vase Gomel acuchillando
tras dellos
Sale Gomel envainando, con su criado Ardano y
con tres bandas
Quítanse de las ventanas las moras
Salen las moras
Vanse las moras
Sale el Rey y Reduán y criados
Toma la espada Gomel y desenváinala y dice
Vanse el Rey y Reduán por una parte, y Gomel y
los criados con
las hachas por otra, y quedan Nicardo, Arfilo,
Jafer y Benalme, moros
Sale Gomel con los dos criados con hachas
om
Salen Celora y Lizara
Sale Ardano con un papel
Lee la carta Celora
Vanse las moras y queda Ardano
Sale Reduán y Gomel
Sale un paje con dos billetes
om
Lee Gomel el papel de Celora
Vase Gomel
Sale el Rey
Vanse y salen Jafer y Alboín y Fatimán
Sale Gomel
Desenvainan todos contra Gomel
Éntrase tras ellos a cuchilladas, y sale la
Reina y moras

Ediciones

Sale Baudeles,
Ardano, paje
Va Ardano por Gor
Entra la Reina Al
om
Entra Ardano
Entra Gomel, con
colorado y unas a
Vanse todos y que
Entran Fatimán, J
Vase Ardano
Asómanse Lizara,
Mete Gomel mano
Mételos a cuchill
Entra Ardano y G
Bájanse las moras
Entran Celora y I
Vase las moras y
Entra el Rey, Rec
Desenvaina en cif
mano
Quédanse allí cu
Arfilo, Jafer, Be
om
Echan las hachas

Entra Ardano
Lee Ardano el pap
Vanse *
Entra Reduán y G
Entra un paje
Lee el papel
Papel
Vase Gomel, dicie
Entra el Rey
Vase. Entra Jafer
Entra Gomel
Meten mano *
Éntrase, y sale
Celora y Lizara a

y el Rey y Reduán	
Sale Jafer alborotado	Entra Jafer huyendo
Sale Fatimán corriendo	Entra Fatimán
Sale Alboín espantado, mirando atrás	Entra Alboín
Sale Gomel	Entra Gomel
om	Al sacar la mano p:
	espantan todos
Amenázalos Gomel	om
om	En pasándose a un la
	tras ellos
Sale Nicardo, Arfilo y Benalme	Entra Benalme, Arfilo
Echan mano	om
Éntranse acuchillando Reduán y Gomel	om
Vase el Rey y los moros	Vase el Rey
Vase	om
Sale Reduán y el Rey	Entra el Rey y Reduán
Vanse la Reina y Celora	Vase la Reina *
Sale Gomel solo, con su espada debajo del brazo	Sale Gomel
Sale el Rey y Reduán disfrazados de noche, con	Va el Rey y Reduán v
sus espadas	
Asómase Celora a la ventana y la Reina detrás,	Salen la Reina y Cel
disfrazada	
Vanse y salen Jafer y Arfilo, Benalme y Nicardo	Vanse y salen Arfilo
Sale la Reina y Celora	---
Vanse los moros	om
Sale Gomel	Entra Gomel *
Sale Reduán y el Rey	Entra el Rey y Reduán
Da Gomel una puñalada al Rey	om
om	Sientan al Rey en un
Vase Celora	om
Vase Gomel y quedan el Rey en el suelo y Reduán	om
con él	
Salen Benalme, Jafer y Nicardo	Entra Jafer, Benalme
Espira el Rey	om
Meten al Rey y queda Reduán	Llévanle los cuatro
Salen Fatimán, Alboín y Celora y Lizara	Entra Lizara, Celora
	las llevan *
Echa mano Reduán y huyen los moros y quedan las	om
moras	
Sale la Reina con dos hijos, y Gomel detrás	Entra la Reina con
della y dellos	detrás con una espada
Vanse y queda Gomel	Vanse y quédase Gome
Sale un moro alborotado	Entra Jafer
Sale un león y huye el moro	Entra el león, huye
om	Siéntase, y póngase
Duerme Gomel teniendo al león debajo de los	om
pies, y salen todos	
los moros que hubiere, con las espadas desnudas	
om	Retíranse unos det
	león
Sale Reduán con un moro delante, el cual trae	Entra Reduán
una fuente con	
cetro y corona	

el perseguido**Carlos,**

Gálvez

Casandra, Duquesa, y Camila,
dama*om*

Salen Carlos y Camila

De rodillas

*om**om*

Vase

Leonora a la ventana con su
hábito de viuda

Sale el conde Ludovico

Haga Leonora que se le cae
algo de la manoEn bajándose a buscarle,
échale a Carlos ella un
guante

Señálese a sí

Señale a ella

om

Vase Carlos

Salen el duque Arnaldo,
Lucino y Eracleo, embajadores*om**om*

Sale la Duquesa

om

Sale Carlos

Vase

Sale el secretario del Duque

Vase Carlos

Salen Camila y el Duque

Llorosa, sale la Duquesa

Échase la duquesa sobre los
brazos del Duque*om**om*

Sale Prudencio

Dos alabarderos

Sale Prudencio

Sale Carlos y se hinca de
rodillas*om*

Prudencio y Feliciano

El Duque y la Duquesa

om

Lisboa 1603

Sale la duquesa Casandra y
Camila, su dama, y dice

Vase

Sale Carlos y Camila y dice

om

Vase Camila

Pónese Carlos de rodillas

Vase Casandra

Asómase Leonora a la ventana
vestida de viuda y dice

Sale el conde Ludovico y dice

Hace Leonora como que se le
cae algo de la mano, y diceCuando Ludovico se abaja, le
da el guante*om**om*

Vase Leonora y dice Ludovico

Vase Carlos y dice el Conde

Sale el duque Arnaldo, Lucino
y Eracleo, embajadores

franceses

Vanse los embajadores

Vase

Sale la duquesa Casandra

Vase el duque Arnaldo

Sale Carlos y dice

Vase la Duquesa

Sale Prudencio, secretario

Vase Carlos y queda Prudencio

Sale el Duque y vase

Prudencio

*om*Echa la duquesa los brazos al
Duque

Vase Camila

Vase la Duquesa Casandra *

*om*Salen dos alabarderos de la
guardiaSale Prudencio, secretario, y
dice*om*

Éntranse todos

Salen Feliciano y Prudencio,
y dice

Sale el Duque y la Duquesa

Vanse *

Vase la Duquesa	Vase la Duquesa	Or
Sale Carlos	Sale Carlos y dice el Duque	En
om	En cuanto dice esto, está	Or
Vase el Duque *	Carlos de rodillas	Va
Sale Feliciano	Vase el Duque y queda Carlos	En
Lea Carlos	Sale Feliciano y dice	Or
Sale	Lee Carlos el soneto	En
Leonora hace que lee y habla	Sale	Or
Tropiece Leonora	om	Tr
	om	ma
Déle la mano	om	Or
Vase Leonora	om	Va
El Duque y la Duquesa salen.	Vanse los dos y sale el Duque	Va
Vanse Carlos y Feliciano	y la Duquesa	y
Vase	Vase el Duque	Va
om	Sale Feliciano y prosigue la	En
	Duquesa	
om	Vase Feliciano y diz la	Va
	Duquesa	
Salen unos pajes picándole al	Sale Carino, loco, y unos	En
loco Carino	pajes haciéndole mal y	un
	picándole	
om	Vanse los pajes y dice	Va
	Casandra	
om	om	Y
om	om	Va
Dentro Prudencio	Hablan Prudencio y el loco de	Di
	dentro	sa
Sale Prudencio	Sale Prudencio solo	Or
Vase la Duquesa	Vase la Duquesa	Va
Carlos y el Duque	Sale el Duque Arnaldo y	En
	Carlos	
om	om	En
Vase éste	Vase el Duque	Va
Sale Feliciano	Sale Feliciano	En
Sale el loco	Sale Carino, loco, y dice	En
om	Sale un paje y dice	En
Vase Carlos y el paje	Vase Carlos y el paje, y dice	Va
Vanse y salen el Duque y	Vanse todos y sale el Duque y	Va
Carlos en hábito	Carlos en hábito de noche,	Du
de noche como que han saltado	como cuando saltaba Carlos en	sa
el jardín	el jardín	e.
Éntrese Carlos y el Duque	Vanse	Or
El Duque y la Duquesa	Sale el Duque y la Duquesa y	En
	dice	
Sale Prudencio	Sale Prudencio y dice	En
om	om	Va
Sale Grimaldico, niño de seis	Sale Grimaldico, hijo de	sa
o siete años	Carlos	Ca
Vase el niño	Vase el niño, y dice*	Va
Sale Leonora	Sale Leonora y dice	En
Vase ésta	Vase Casandra	Va
Sale Carlos	Sale Carlos y dice	En
Húyase ésta	om	Or
Téngala	om	Or
Vase del todo	Vase Leonora y dice	Va

El conde Ludovico, el Duque y soldados	Sale el Duque y el conde Ludovico con algunos soldados, y dice el Conde
<i>om</i>	Vanse Carlos y los soldados
<i>om</i>	Vase el duque Arnaldo *
Salen Prudencio y Feliciano y otros criados	Sale Prudencio, Feliciano, Nizardo y Thelámaco, soldados, y dice Prudencio
Sale Carlos	Sale Carlos y dice
<i>om</i>	Vase Carlos y dice el Conde
Sale la Duquesa	Sale la Duquesa y dice
Vanse todos y sale Carlos	Vanse todos y sale Carlos y dice
El niño desde adentro	Habla el niño de dentro
Sale el niño, atadas las manos	Entra el niño atado de las manos
Salen el Duque y Leonora	Vanse, y sale el Duque y Leonora
Sale Carlos con el niño de la mano	Sale Carlos y dice el Duque
Mudan capas y sombreros	<i>om</i>
Vanse todos y queda el Duque con el hábito de Carlos	Vanse todos y queda el Duque
Telémaco, Nizardo, Flavio y Fulvio, soldados embozados	Sale Nizardo y Thelámaco soldados
Cérquenle todos	<i>om</i>
Sale Prudencio	Salen Prudencio y Feliciano
Sale Feliciano	<i>om</i>
<i>om</i>	Sale el Conde Ludovico, y dice
<i>om</i>	Vase Prudencio
Carlos, Leonora y la Duquesa	Salen Carlos y Leonora, y la duquesa Casandra y Prudencio
De rodillas Carlos y Leonora	Carlos y Leonora se pon[en] de rodillas
<i>om</i>	Vanse Feliciano, Prudencio y la Duquesa

*El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de**Manuscrito**Ediciones*

Entran Uberto, gobernador, y Rolando, su criado	Sale Uberto, gobernador, dice Uberto
Entran Margarita, Reina de Francia, y Isabela, su dama	Sale Margarita, Reina
Vase la Reina y Isabela	<i>om</i>
Entra un correo con botas y vestido de camino y dice	Suena adentro un
Entra el correo	<i>om</i>
Vanse y salen dos tudescos con alabardas, y si hubiere un borracho, mejor	Éntranse y salen tudescos, con su
Éntranse y salen dos soldados con escopetas y	<i>om</i>

una mujer, como que viene con su mochila
 Éntrense y sale el Rey, con todo el Vanse y sale el
 acompañamiento que hubiere, y el Gobernador y Rolando y Uberto, y
 Rolando
 Aparta el Rey al Gobernador, y vanse los demás Habla aparte Uberto
 sino es Rolando
 Dale una puñalada a Rolando, paje Da Uberto una puñalada
 Salen dos soldados om
 Meten el cuerpo y sale la reina con Isabela, su Llévanle los tudescos
 dama Isabela, dama
 om Entra la Reina e Isabela
 Vale abrazar y desvíala con un rempujón que casi om
 cae
 Hace que se va Isabela y llámala Margarita om
 Vase om
 Desnúdase la Reina om
 Vase om
 Hablan en secreto Luciano y el Rey om
 Lleva Luciano a la Reina y quédanse el Rey y Vanse todos y queda
 Uberto, y fingen que llora el Rey
 Vanse y salen Belardo y Meliso, pastores, y Éntrense y sale Belardo
 Alcina, pastora
 Sale Luciano, lastimoso Entra Luciano alborotado
 om Quéjase la Reina desconsolada
 Vanse todos y dice la Reina dentro, quejándose Vase Meliso y dice la
 Sale una osa con un niño envuelto en unos paños, Sale una osa con un
 andando en dos pies la osa y Luciano tras ella, tras ella con una espada
 con una espada desnuda
 Vase Luciano Entra Meliso con ropas
 Entran luego dos pastores Entran Tiburcio y Renato
 Entra Alcina con otro niño envuelto y Belardo Entra Alcina con el
 con ella
 Vanse Belardo y Alcina a la choza y los pastores Éntrense huyendo, la
 suben por el monte, donde se encuentran con la osa, y bajan huyendo y rodando
 Entran Fileno y Valentín con sayos de pastores Salen Valentín y Fileno
 Vase Fileno y queda Valentín muy imaginativo Vase
 Entra la Reina en hábito de villana Entra la Reina en hábito
 Vase la Reina om
 Entra Fileno Entra Fileno y dice
 Vase Valentín Vase Valentín y queda
 Dicen allá dentro, dando voces Suena un pastor de dentro
 Va subiendo Fileno al monte y sale Ursón con un Éntrase huyendo y sale
 vestido de cerdas negras y cabellera con
 guirnaldas de hojas y un bastón, y Luciano tras él, con una barba de muy viejo y un vestido de
 sayal o de pellejas y un cayado. Dicen los
 pastores adentro
 Vase Luciano Vase Luciano y queda
 Sale una villana con una cesta de pan Entra una villana con
 cabeza
 Vase la villana Vase la pastora y paje
 Escóndese Ursón y salen Tribucio y Renato, Entra Tiburcio y Renato
 pastores, con guijadas y merienda
 Vase Tribucio y Renato Éntrase, y queda Ursón
 Salen dos alcaldes con sus varas y sacan el retrato de Ursón
 Entran dos alcaldes

Vanse los alcaldes huyendo	Vanse
Vase y sale el capitán Sulplicio y Valentín	Tocan. Éntrase, Valentín vestidos
Sale Uberto	Entra Uberto con
Sale el Rey	Entra el Rey con
Vase el Rey y solo quedan los tres	Éntrase el Rey y
Vanse y sale Margarita y Fileno	Vanse y sale la R
Sale Belardo	Tocan. Entra Bela
Sale Sulplicio	Entra un criado c
Sale Valentín y dice	Entra Valentín y
Sale el Rey con gente de caza y Uberto	Entra el Rey con
Vase Valentín y Uberto solos	om
Vanse y quedan el Rey y Sulplicio	Éntranse todos capitán
Vase el Rey y queda Sulplicio	Éntrase el Rey y
Vase y sale Uberto con Ursón, y tras ellos	Éntrase y sale U
Valentín	
Da Valentín una puñalada a Uberto y vase	Sale Valentín cor
Vase Ursón y sale Valentín y recoge a Uberto en	om
los brazos	
om	
Vanse y queda Valentín solo	Entra la guarda
om	Métenlo en peso y
Salen Sulplicio y la Reina	Tocan. Éntrase
Vase Margarita y queda Sulplicio	Sale la Reina y S
Salen Fileno y Belardo	om
Sale Valentín	Tocan. Entra Bela
Vase Sulplicio	Entra Valentín y
Sale Sulplicio y el Rey	om
Sale Uberto, ayudándole a tener dos pajes	Salen el Rey y Su
om	Sacan dos criados
Sale Valentín con una espada	Llévanle
Vase Valentín	Tocan. Entra Vale
Vase Sulplicio	om
Vase el Rey	om
Sale un paje	Éntranse todos y
Vanse y sale Valentín solo	Sale un criado
Échase Valentín a dormir y sale Ursón con	Éntranse y sale V
su bastón en la mano	Échase a dormir y
om	
Échase Ursón y despierta Valentín	Aquí amaga a da
om	suspende el bastó
Sale Sulplicio y la guarda	Échase a su lado
Vanse y sale el Rey, la Reina, de corte	Aquí se le susper
Sale Belardo y Fileno, de fiesta	---
Salen Valentín y Sulplicio	Vanse y salen el
Vanse y salen dos muchachos	Entran Belardo y
Habla un hombre desde adentro	con capas, y dice
	Tocan. Entra Sul
	Tocan. Éntranse y
	om
Entra el Rey y Reina y Valentín y	Éntranse, y sale
acompañamiento	y Valentín
Sale un criado	Entra un criado y
Sale un embajador	om
Sale Sulplicio alterado	Tocan y entra Su
Sale Ursón y Luciano	Tocan. Entra Ursó

