

## 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,<sup>1</sup> el análisis textual de los interliminares sigue siendo un asunto poco

---

<sup>1</sup>. 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Salvo contadas excepciones,<sup>4</sup> no es posible achacar esos cambios a la improvisación del actor o a su intervención en el manuscrito que contenía su parte del

---

<sup>2</sup>. 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.

<sup>3</sup>. 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.

<sup>4</sup>. 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Si el autor consideraba necesaria la

---

<sup>5</sup>. 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.

<sup>6</sup>. 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.<sup>7</sup> 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.

<sup>7</sup>. 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.<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup>. 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.<sup>9</sup> Se ha considerado, así, que los interliminares, dadas sus particulares características, no son susceptibles de una interpretación conjunta con el texto poético;<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> A la pregunta '¿Qué acotaciones hay que

---

<sup>9</sup>. 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.

<sup>10</sup>. "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.

<sup>11</sup>. 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.<sup>12</sup> 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".

<sup>12</sup>. 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 nº 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Ello nos permite sumar a nuestro repertorio un texto

---

<sup>13</sup>. 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.

<sup>14</sup>. 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.<sup>15</sup> 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.

<sup>15</sup>. 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

---

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

<sup>16</sup>. 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.

<sup>17</sup>. 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.<sup>18</sup> Aunque en el

---

<sup>18</sup>. 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.<sup>19</sup> Por otra parte, y como muestra de las interferencias que pueden producirse entre acotaciones de un mismo testimonio, la didascalía 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).

<sup>19</sup>. 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>. 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".

<sup>21</sup>. 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.<sup>22</sup> 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

---

<sup>22</sup>. 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,<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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

---

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

<sup>24</sup>. 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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

---

<sup>25</sup>. 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 Anglogermano*, 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".

<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>. 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.<sup>28</sup> Así, es frecuente la "conversión" de personajes de clase social elevada en otros de rango inferior.<sup>29</sup> 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

---

<sup>28</sup>. 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).

<sup>29</sup>. Véase solo J.M<sup>a</sup> 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".<sup>30</sup> 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

---

<sup>30</sup>. 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,<sup>31</sup> 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

---

<sup>31</sup>. 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".<sup>32</sup> 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,

---

<sup>32</sup>. 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 "Lépido, 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):<sup>33</sup>

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?

<sup>33</sup>. 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 Lépidó en el impreso implica de nuevo una transformación completa de la sustancia verbal y de la encarnadura dramática del pasaje. Desaparece la pugna entre Lépidó 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. Ciertó 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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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

---

<sup>34</sup>. 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.

<sup>35</sup>. 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.

<sup>36</sup>. 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.<sup>37</sup> 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".<sup>38</sup> 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

---

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

<sup>38</sup>. 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.<sup>39</sup> 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.

<sup>39</sup>. 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.<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> 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.

<sup>40</sup>. 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.

<sup>41</sup>. 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.<sup>42</sup> 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.

<sup>42</sup>. 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.<sup>43</sup> 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 didascalias? 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

---

<sup>43</sup>. 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,<sup>44</sup> con lo cual se estará en óptimas

---

<sup>44</sup>. 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.<sup>45</sup>

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

---

<sup>45</sup>. 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.<sup>46</sup>

Así escribía en los primeros meses de 1604, poco después de la publicación de la *Parte primera*,<sup>47</sup> 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*,<sup>48</sup> 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 desgranán 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-

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

<sup>47</sup>. 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.

<sup>48</sup>. 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";<sup>49</sup> cuando se trata de interliminares, no siempre es posible, ni necesaria, ni aun adecuada, la poda

---

<sup>49</sup>. 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.

APÉNDICE<sup>50</sup>

## ACOTACIONES

*La montañesa o la amistad pagada*<sup>51</sup>

| 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 Fab |
| 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....         |

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup>. 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 versos                       |
| Sale Curieno como los demás luchadores, a lo romano  | Salen Curieno y luchadores                      |
| 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 y Milena                   |
| 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, y Lépedo                   |
| 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 eds)                        |
| 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 sacrificio                     |
| 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 sierp  
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 sa  
 Aquí se hinca de rod  
 Entra el capitán y un  
 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  
 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 espad: |
| 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 detre  |
|   | león                  |
| Sale Reduán con un moro delante, el cual trae   | Entra Reduán          |
| una fuente con                                  |                       |
| cetno 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 mano

En 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 dice

Cuando 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  
guardia

Sale 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 |
| Déle la mano                  | om                            | ma |
| Vase Leonora                  | om                            | Or |
| 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 |
| om                            | Duquesa                       |    |
| Salen unos pajes picándole al | Vase Feliciano y diz la       | Va |
| loco Carino                   | Duquesa                       |    |
| om                            | Sale Carino, loco, y unos     | En |
| om                            | pajes haciéndole mal y        | un |
| om                            | picándole                     |    |
| Dentro Prudencio              | Vanse los pajes y dice        | Va |
| Sale Prudencio                | Casandra                      |    |
| Vase la Duquesa               | om                            | Y  |
| Carlos y el Duque             | om                            | Va |
| om                            | Hablan Prudencio y el loco de | Di |
| Vase éste                     | dentro                        | sa |
| Sale Feliciano                | Sale Prudencio solo           | Or |
| Sale el loco                  | Vase la Duquesa               | Va |
| om                            | Sale el Duque Arnaldo y       | En |
| Vase Carlos y el paje         | Carlos                        |    |
| Vanse y salen el Duque y      | om                            | En |
| Carlos en hábito              | Vase el Duque                 | Va |
| de noche como que han saltado | Sale Feliciano                | En |
| el jardín                     | Sale Carino, loco, y dice     | En |
| Éntrese Carlos y el Duque     | Sale un paje y dice           | En |
| El Duque y la Duquesa         | Vase Carlos y el paje, y dice | Va |
| Sale Prudencio                | Vanse todos y sale el Duque y | Va |
| om                            | Carlos en hábito de noche,    | Di |
| Sale Grimaldico, niño de seis | como cuando saltaba Carlos en | sa |
| o siete años                  | el jardín                     | e  |
| Vase el niño                  | Vanse                         | Or |
| Sale Leonora                  | Sale el Duque y la Duquesa y  | En |
| Vase ésta                     | dice                          |    |
| Sale Carlos                   | Sale Prudencio y dice         | En |
| Húyase ésta                   | om                            | Va |
| Téngala                       | Sale Grimaldico, hijo de      | sa |
| Vase del todo                 | Carlos                        | Ca |
|                               | Vase el niño, y dice*         | Va |
|                               | Sale Leonora y dice           | En |
|                               | Vase Casandra                 | Va |
|                               | Sale Carlos y dice            | En |
|                               | om                            | Or |
|                               | om                            | Or |
|                               | 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  
 Éntranse y sale el Rey, con todo el  
 acompañamiento que hubiere, y el Gobernador y  
 Rolando y Uberto, y  
 Rolando  
 Aparta el Rey al Gobernador, y vanse los demás  
 sino es Rolando  
 Dale una puñalada a Rolando, paje  
 Salen dos soldados  
 Meten el cuerpo y sale la reina con Isabela, su  
 dama  
*om*  
 Vale abrazar y desvíala con un rempujón que casi  
 cae  
 Hace que se va Isabela y llámala Margarita  
 Vase  
 Desnúdase la Reina  
 Vase  
 Hablan en secreto Luciano y el Rey  
 Lleva Luciano a la Reina y quédanse el Rey y  
 Uberto, y fingen que llora el Rey  
 Vanse y salen Belardo y Meliso, pastores, y  
 Alcina, pastora  
 Sale Luciano, lastimoso  
*om*  
 Vanse todos y dice la Reina dentro, quejándose  
 Sale una osa con un niño envuelto en unos paños,  
 andando en dos pies la osa y Luciano tras ella,  
 con una espada desnuda  
 Vase Luciano  
 Entran luego dos pastores  
 Entra Alcina con otro niño envuelto y Belardo  
 con ella  
 Vanse Belardo y Alcina a la choza y los pastores  
 suben por el monte, donde se encuentran con la  
 osa, y bajan huyendo y rodando  
 Entran Fileno y Valentín con sayos de pastores  
 Vase Fileno y queda Valentín muy imaginativo  
 Entra la Reina en hábito de villana  
 Vase la Reina  
 Entra Fileno  
 Vase Valentín  
 Dicen allá dentro, dando voces  
 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 vestido de  
 sayal o de pellejas y un cayado. Dicen los  
 pastores adentro  
 Vase Luciano  
 Sale una villana con una cesta de pan  
 Vase la villana  
 Escóndese Ursón y salen Tribucio y Renato,  
 pastores, con guijadas y merienda  
 Vase Tribucio y Renato  
 Salen dos alcaldes con sus varas y sacan el  
 retrato de Ursón

Vanse y sale el  
 Rolando y Uberto, y  
 Habla aparte Uberto  
 Da Uberto una puñalada  
*om*  
 Llévanle los tudescos  
 Isabela, dama  
 Entra la Reina e Isal  
*om*  
*om*  
*om*  
*om*  
 Vanse todos y queda  
 Éntranse y sale Bela  
 Entra Luciano alborotado  
 Quéjase la Reina des  
 Vase Meliso y dice la  
 Sale una osa con un  
 tras ella con una es  
 Entra Meliso con rop  
 Entran Tiburcio y Rib  
 Entra Alcina con el  
 Éntranse huyendo, la  
 Salen Valentín y Filo  
 Vase  
 Entra la Reina en há  
*om*  
 Entra Fileno y dice  
 Vase Valentín y queda  
 Suena un pastor de d  
 Éntrase huyendo y sa  
 Vase Luciano y queda  
 Entra una villana c  
 cabeza  
 Vase la pastora y pro  
 Entra Tiburcio y Rib  
 Éntrase, y queda Urso  
 Entran dos alcaldes

|   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| Vanse los alcaldes huyendo                      | Vanse                                |
| Vase y sale el capitán Sulplicio y Valentín     | Tocan. Éntrase,<br>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<br>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                    |

