



## *Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos<sup>1</sup>*

Maria Grazia Profeti

Textos para la representación / textos para la impresión: la historia ecdótica del teatro del Siglo de Oro pasa a través de esta dicotomía que no siempre ha sido valorada adecuadamente por la crítica<sup>2</sup>.

Como bien se sabe, en el Siglo de Oro el comediógrafo escribía la comedia para una compañía, que la compraba e inmediatamente después la representaba; el poeta o ingenio la vendía al autor de comedias (el director-empresario de la compañía), que adquiría todos los derechos sobre el texto: lo podía reducir, arreglar, le podía añadir fragmentos, etc. El hecho mismo de que al director-empresario se le defina «autor de comedias» subraya con la fuerza de la semántica el carácter decisivo de sus operaciones sobre el texto literario.

Y de aquí el primer tipo de cambio que afecta a los textos, debido a las exigencias de las compañías teatrales. Los manuscritos reflejan a menudo estas intervenciones, que pueden pasar al texto impreso en el caso de borradores vendidos por las compañías a los impresores, y publicados fuera del control de los escritores (por lo que se refiere a Lope las Partes I-VIII y las póstumas XXI-XXV).

Los editores mismos aparecen responsables de otros cambios, a veces muy acusados. Cuando Timoneda reúne y publica las obras de Lope de Rueda, efectúa una interesante operación de censura. En la «Epístola al lector» que precede *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias (Eufemia y Armelina)*, Valencia 1567, él afirma:

Por este respecto se han quitado algunas cosas no lícitas y

mal sonantes, que algunos en vida de Lope habrán oído<sup>3</sup>.

Y en la «Epístola... al considerado lector» que precede *Las segundas comedias (Los engañados y Medora)*, Valencia 1567, advierte de nuevo:

Escribiéndolas [es decir preparándolas para la impresión] (como su autor no pensasse imprimirlas), por hallar algunos descuidos, o gracias, por mejor decir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos vezes en alguna d'ellas, y poner otros en su lugar. Después, de irlas a hacer leer al teólogo que tenía deputado para que las corrigiesse y pudiessen ser impresas<sup>4</sup>.

La intervención por lo tanto, es de dos tipos: la primera de tipo moralizante, a la cual contribuye también el censor oficial, encargado de la aprobación necesaria para la impresión («después de irlas a hacer leer al teólogo...»). Pero más interesante aún es el segundo tipo de intervención, que procura eliminar las repeticiones de las gracias y donaires, que las varias representaciones toleraban perfectamente, pero que habrían chocado en el momento de la lectura. Timoneda aparece muy consciente que se trata de dos distintos medios (representación-lectura), y del recorrido que efectúa el texto literario, hacia el tablado y de aquí a la prensa: el texto impreso aparece muy claramente post-texto.

Pero sin llegar a estos extremos, a veces los recopiladores se dan cuenta, al imprimir los textos, de desajustes y lagunas, e intentan sanarlos, a lo mejor manipulando aún más los textos. Merece la pena volver a llamar la atención<sup>5</sup> sobre las declaraciones de un «Amigo de Lope», que se dirige «al lector» en los preliminares de la *Parte XXII* espuria, impresa en Zaragoza por Pedro Verges en 1630:

No con poca suerte llegaron a mis manos, curioso lector, estas doze comedias de Lope de Vega Carpio; y aunque es verdad que por ser de tal autor, a quien no solamente España, sino también lo restante del Orbe le tiene por príncipe de los poetas, pudiera tener crédito sin tener necesidad de disculpa; con todo esso es forçosa en esta ocasión, quando no a los desengañados, a lo menos a los críticos; advirtiéndoles que si algún yerro hallaren sea en la variación del concepto, o ya en lo elegante del verso, que aquello no es culpa de Lope; porque éste -como Minero rico y fértil Vega- siempre ha producido, ya en vez de versos oro acrisolado, y por todas sus obras, tantas, tan varias y tan divinas flores, que apenas se conoce que aya diferencia en su producción, ni aya sido más estéril el ingenio de donde salieron una vez que otra, y así es forçoso conceder que ha sido (si acaso alguna huviere) culpa del que trasladó los originales; y que assí, como es casi

imposible a una perfecta imagen, faltándole algún miembro, (por más supremo que sea el Artífice) poder restituírle sin adelantarse a más o quedarse en menos, assí en el reparo que en algunas cosas se han ofrecido por el discurso de estas doze será forçoso conocerse no digo adelantado, porque es imposible, pero diferente: con que quedará disculpado el que la hecho, sabiendo el que lo leyere que para llegar a lo perfecto es tan dificultoso que apenas hay quien pueda sin grandíssimo trabajo. El que en esto he tenido lo tengo por tan bien empleado, que no hallo ponderación con que dezirlo<sup>6</sup>.

El fragmento atestigua la fama excepcional que rodeaba a Lope hacia el término de su vida; «príncipe de los poetas», pues, «no solamente [en] España, sino también [en] lo restante del Orbe», «Minero rico y fértil Vega», que produce «en vez de versos oro acrisolado», «varias y tan divinas flores». Y al mismo tiempo subraya el estado precario de los textos que llegaban a los impresores («culpa del que trasladó los originales»), a través de peripecias bien conocidas y que habían ocasionado las quejas del mismo Lope<sup>7</sup>, de Rojas Zorrilla, de Calderón, de Alarcón.

Volvamos a leer las de Rojas al imprimir su *Segunda Parte*:

Imprimen en Sevilla las Comedias de los Ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza: y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito [...] Dos comedias de las que leyeres en este libro andan impresas por esas esquinas, pero tan mal, que les falta más de la tercera parte; que en Zaragoza y Sevilla quitan a cada comedia dos pliegos, porque se pueden ceñir en cuatro. Cabales te las confío...<sup>8</sup>

Y Calderón, presentando en su *Parte IV* una lista de comedias que le habían atribuido falsamente, vuelve a instistir sobre las erratas, los cortes, los «hurtos de la prensa»:

no sólo hallé en sus impresiones que ya no era más las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impresas como más; no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los agenos, pues sobre estar, como antes dixé, las ya no más, llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aún no cabales, (pues donde acaba el pliego, acaba la jornada, y donde acaba el quaderno, acaba la Comedia), hallé, ya adozenadas, y ya sueltas, todas éstas que no son más, impresas en mi nombre<sup>9</sup>.

2. Pero otros cambios son los que introducen los autores mismos en el momento de publicar directamente su texto literario, y este tipo de intervención no se ha subrayado lo suficiente. En España hasta fechas bastante tardías la praxis no prevé que los comediógrafos impriman directamente su obra. Naharro sí publica su *Propalladia* (en 1517) en Nápoles, pero a imitación de los italianos; en cambio los textos de Diego Sánchez de Badajoz, por ejemplo, los publica póstumos su sobrino; algunos Lope de Rueda aparecen porque los imprime Timoneda; los valencianos se editan igualmente en fecha tardía: en 1609 la primera parte, en 1616 la segunda<sup>10</sup>.

La edición de las comedias de Lope empieza de forma bastante problemática, hacia 1603-1604: las *Seis comedias de Lope* aparecen en 1603 en Madrid o Lisboa<sup>11</sup>; también en 1603 un misterioso Bernardo Grassa reúne e imprime doce comedias, que titula *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*: se trata de la que hoy conocemos como *Primera parte de las comedias de Lope*. Pero se tendrá que esperar hasta 1609 para la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*; y la dudosa *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* es probablemente de 1612<sup>12</sup>.

Así se expresa el *Prólogo al lector* de la *Primera parte*:

Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica, y son tan recibidas las comedias, que haviendo llegado a mis manos estas doze de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dexan de oyrlas en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino. Recibe pues, o lector, mi ánimo; y si viere que este volumen fuere bien recibido, ofrezco otro de todos los más graves autores que en esta materia han escrito<sup>13</sup>.

Hacia 1603, pues, el texto impreso se propone como sustituto del texto espectáculo. Será útil también llamar la atención sobre el hecho de que en ediciones sucesivas de la misma *Parte primera* este prólogo desaparece: a lo mejor indicio de que se empieza a apreciar de por sí el texto impreso.

Y sólo en 1617 Lope empieza a publicar directamente sus textos: con el título orgulloso de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo*, aparece la *Parte novena*. Con un significativo prólogo:

Estas comedias, que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice, que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rétulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros, letrados, y hombres doctos. Leerlas puedes seguramente; que son de los

borradores de Lope, y no de la pepitoria poética destes zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores; que te prometo que si benignamente las reciben, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar<sup>14</sup>.

Los prólogos y las justificaciones se reiteran en las partes sucesivas. En la *Parte XIII*, Madrid 1620, Lope afirma:

Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz; pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre, y son de los poetas duendes que digo. Reciba, pues, el lector esta parte, lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues sólo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas<sup>15</sup>.

Y en la *Parte XVII*, Madrid 1621:

Solía el Teatro hacer aquestos prólogos; y cansado de las quejas de los autores *que dicen que les imprimen sus comedias en daño de su hacienda*, remite el de esta Parte a uno de los académicos de la Corte, para que, en vez de introducción, satisfaga por los poetas a sus voces y peticiones injustas. Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que nos las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que *una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios*, no tenían acción sobre ellas; y así se determinaron a pedirles que se las dejasen corregir, y que habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia<sup>16</sup>.

Entretanto Lope se había dedicado a valorar desde un punto de vista literario el texto de la comedia, y había redactado hasta un manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza «literaria» del texto, de su dignidad «artística». Llamaré a este propósito la atención sobre el hecho de que también Juan de la Cueva, al cual se debe el intento de imprimir

directamente sus textos, reflexiona análogamente sobre la naturaleza de la comedia en el *Ejemplar poético*, que es de 1606 y 1609. Y después Lope prosigue su reivindicación en los prólogos a las varias Partes<sup>17</sup>.

Es decir, cuando los escritores empiezan a darse cuenta de que el texto literario para el teatro puede tener un buen «mercado», intentan imprimir sus textos, pero la operación no era nada fácil, como atestiguan las escaramuzas de Lope con los impresores, y recuerdo por ejemplo el pleito contra Francisco de Avila<sup>18</sup>. Así que los escritores tienen constantemente que subrayar que la comedia no es obra de todos, o de muchos (compañía, impresores, etc.), sino que, al ser obra *literaria*, es propiedad «moral», digamos, del que la compuso.

Y en los prólogos preparados para las varias impresiones aparece otro dato de gran interés: la absoluta conciencia de los escritores de que, al ser impreso, el texto cambia de categoría. Así reza el prólogo que Juan Pérez de Montalbán redacta en 1635 para su *Tomo primero de comedias*:

Para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduje a imprimir las mías, empuçando por estas doze, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes, las suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hazer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen quedan contentos los sentidos; pero no satisfecho el entendimiento<sup>19</sup>.

Montalbán subraya aquí la oposición *sentidos / entendimiento* que corresponde a dos lugares de fruición distintos (*tablado/aposento*); imprimir el texto literario, por lo tanto, implica un tipo de operación donde se pierde el texto-espectáculo, cuyas características el escritor áureo dibuja muy bien, con una metodología parecida a la establecida hoy por la semiótica de la representación: véanse los que hoy llamamos *signos kinésicos* («ademán de la dama, representación del héroe»), la dicción («la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes»), y la interacción del destinatario («la suspensión de los afectos»); mientras al imprimir la pieza se trata de hablar al *entendimiento*: el cambio de categoría del texto queda bien evidente.

Existen por lo tanto otra serie de intervenciones, debidas a un sucesivo «arreglo literario» del mismo escritor en el caso de textos impresos directamente (por lo que se refiere a Lope: *Partes IX-XX*). Un ejemplo: hacia 1601 Lope escribe una comedia, que titula *La comedia de los jacintos o el celoso de sí mismo*, la vende a una compañía, y la comedia va a parar a Córdoba, donde Antonio Sánchez la «recopila» junto a otras dos del mismo Lope y a las *Firmezcas de Isabela* de Góngora, y el librero Francisco Cea imprime las cuatro piezas en 1613. Pero algunos años después, en 1623, Lope decide publicar directamente la comedia, y la reelabora profundamente para incluirla, bajo el

título *La pastoral de Jacinto*, en la *Parte XVII*: le añade fragmentos de más esmerada elaboración literaria, incluye sonetos, es decir *cambia* el texto escrito ya representado (y a lo mejor *adaptado* por las compañías teatrales que lo habían puesto en escena) para darle mayor dignidad literaria.

Habría que considerar también que entre el momento de la redacción y puesta en escena de la obra y el momento de su impresión, de costumbre pasan varios años. Y que un dramaturgo no podía publicar un texto que se sigue representando, para no quitarle su novedad e interés al espectáculo. Buena prueba de esto es el caso de *La confusa* de Cervantes. En 1614, en la adjunta en prosa al *Parnaso*, Cervantes afirma haber redactado varias comedias:

Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores<sup>20</sup>.

Y en efecto en 1627 *La confusa* formaba todavía parte del repertorio de Juan Acacio<sup>21</sup>. Así que al reunir en 1614 sus textos para imprimirlos, Cervantes no incluye la comedia en su recolección, condenándola al olvido.

3. La pieza teatral, pues, por su naturaleza misma (texto escrito / texto representado), presenta una cara textual oscura, lábil, parcial. Quizás esta «duda del texto» influyó en el mismo olvido del teatro de Lope (el de Calderón se presenta mucho más homogéneo, por la presencia de pocas *Partes*, y bien caracterizadas). Se ha dicho que el «arquetipo» aparece siempre como algo fantasmal:

...Mistificante è ... l'illusione, ammantata con scientificità di procedimenti, di «ricostruire» un originale, o un archetipo... Tutte le volte che il sistema è in gioco, tutte le volte che non si può ricorrere all'opposizione errore/lezione corretta, anche l'operazione ecdotica dev'essere portata nell'ambito del virtuale... Vi sono insomma due binarismi da distruggere: il binarismo lezione corretta/lezione corrotta; e il binarismo: testo critico definitivo /apparato di lezioni rifiutate. Occorre insomma rendersi conto che la certezza dell'operazione filologica si pone al limite estremo di tutta una gamma di possibilità dimostrative<sup>22</sup>.

Ahora bien: el negarse del arquetipo resulta más fuerte y más violento en el caso del texto teatral, donde el fantasma del texto se esconde no sólo detrás de cambios, arreglos para varios montajes, sino detrás de la misma reelaboración literaria destinada a la imprenta.

Quizás esta suma de dificultades, que necesitarían una acribia filológica de gran finura, ha producido una especie de hastío hacia la edición crítica; en conversaciones de sobremesa muchos colegas españoles hablan de ella como algo inútil, una serie de operaciones largas y pesadas, que al fin y al cabo poco cambian en una evaluación global de un texto literario. Sin embargo dedicarse a la edición crítica es un deber -el deber de la conservación de un patrimonio- al cual el estudioso no puede sustraerse: es cierto que los restauradores de la Capilla Sixtina han empleado en su labor muchos años más de los que Miguel Ángel dedicó a su creación, pero ninguno podrá afirmar que el trabajo de estos humildes técnicos ha sido inútil, ya que la obra maestra del pintor ya la conocíamos.

De este menosprecio, incluso teórico, deriva una falta de instrumentos ecdóticos a veces vergonzosa; y hemos visto a menudo ediciones con una puntuación (es decir una interpretación) extravagante y rara, que dificultaba (y no ayudaba) la lectura del texto; o bien la reproducción mecánica de textos de forma diplomática, cuando uno de los primeros deberes del crítico es la «lectura» del texto mismo, y la interpunción resulta ser un instrumento básico de «interpretación». Dionisotti nos amonesta:

E' inutile cercar riparo dietro la cortina fumogena della cosiddetta edizione diplomatica, quasi che l'astinenza da ogni intervento e la riproduzione meccanica, inferiore sempre alla copia fotografica, ... siano segni di religiosa osservanza e di filologica scaltrezza. Sono invece procedimenti che ottundono e frastornano nell'editore stesso, prima ancora che nei lettori, la facoltà d'intendere e fin di leggere con meccanica esattezza, dato e non concesso che leggere si possa senza intendere<sup>23</sup>.

Problemas, todos ellos, sobre los cuales reflexioné, y que denuncié hace años<sup>24</sup>. Afortunadamente parece que en tiempos más recientes se ha intentado por lo menos sentar las bases de una discusión acerca de asuntos tan fundamentales para nuestro quehacer crítico<sup>25</sup>; sin embargo no siempre se ha llegado a soluciones acertadas.

«Editar» significa también contestar a una pregunta: ¿a qué texto tendremos que acogernos? Delante de distintas versiones ¿qué criterio tendrá que guiarnos? Obviamente el de la voluntad del autor, principio que siempre ha fundado las operaciones ecdóticas. En el caso de redacciones anteriores a las impresas por los mismos autores, es la definitiva versión impresa la que merecerá ser reproducida; y se tendrán que considerar como borrones las versiones primitivas, dignas naturalmente de estudio como todas las variantes de autor, pero sólo como una etapa intermedia hacia el texto definitivo, logrado por el autor con la última reelaboración.

Se tendrán así que resolver problemas como el de la *Dama boba*, que nos queda en un manuscrito autógrafo de Lope, y en una posterior versión impresa por el mismo autor (justo en su *Parte IX*). Y se tendrá que afirmar muy claramente que la única versión canónica de la *Vida es sueño* es la impresa por Calderón en la *Parte Primera* Madrid 1635. Ruano de la Haza mantiene que la versión impresa en la *Parte 30 de Diferentes Autores*, Zaragoza 1636 reproduce una primera redacción, hecha para la representación;

yo creo en cambio que se trata de una copia cortada y manipulada por una compañía<sup>26</sup>. Pero aunque la impresión zaragozana nos guardara una primitiva versión de autor, Calderón nos deja como legado o redacción definitiva la que publica en 1635; y como tal la única que tendremos hoy que leer o representar.

La ciencia filológica es antigua y sabia, y ha resuelto muchas veces casos parecidos. El *corpus* teatral áureo tiene sus propios problemas, como incluso estas pocas notas han venido subrayando, pero antes de enfrentarse con él, armados ahora de nuevos conocimientos acerca de sus peculiaridades, habrá que recurrir a aquella sabiduría antigua, que demasiadas veces veo ignorada o menospreciada.

España carece de un corpus sistemático de ediciones fiables y científicas: Lope, Calderón, Tirso, Vélez, el teatro áureo en general se nos presentan en textos a-críticos y dudosos: algo escandaloso, que no tiene paralelo en ninguna otra literatura europea, cuyos estudiosos se han preocupado por editar de manera digna a sus clásicos. Pero el hecho mismo que se empiece a discutir y a proponer soluciones me parece una señal positiva: quizás podamos dentro de pocos años ver colmado este vacío, y, a través de dudas y aciertos, conseguir formar el corpus de ediciones críticas que necesitamos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**