



Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro

Manuel Sánchez Mariana

Biblioteca Nacional (Madrid)

El género literario dramático se diferencia de otros géneros en que su difusión y recepción tienen lugar de forma audiovisual. Sin embargo, su transmisión a la posteridad hubo de ser forzosamente escrita, ya fuera a través de las ediciones impresas o de los originales o copias manuscritas. La abundancia de las primeras atestigua la demanda de literatura dramática existente en la época, así como la escasez de escrúpulos de los impresores; lo que llevó a los autores a coleccionar y revisar la edición de sus comedias en los tomos de las *Partes*, aunque, al decir de Lope, «no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos»¹. Pero, en cualquier caso, el impreso era siempre posterior a la representación, y por tanto, al manuscrito; y a veces bastante posterior, correspondiente a una época en que la obra había adquirido cierta notoriedad. No sólo es un hecho que gran parte del teatro del XVII se nos ha transmitido en manuscritos, sino que además en muchos casos -y más adelante nos referiremos a alguno- éstos están más cerca del hecho escénico que los

impresos, que normalmente han sido pulidos de elementos extraliterarios y despojados de buena parte de las acotaciones escénicas, que se han reducido al mínimo.

La producción de copias manuscritas destinadas a la venta, de obras dramáticas que no habían sido impresas, debió ser abundante; su fiabilidad textual es variable, pues a veces resulta tan baja como la de las impresiones sueltas. Este comercio tenía bastante de piratería, ya que no sólo se malcopiaban y adulteraban las obras de autores conocidos, sino que se llevaban a cabo auténticos plagios, componiendo comedias de los retazos de otras².

También se camuflaban comedias bajo un título diferente para hacerlas pasar por nuevas, «siendo -al decir de Lope- ya las comedias como las damas cortesanas, que en cada calle mudan el nombre para ser nuevas»³.

Caso más sorprendente, aunque bastante conocido, es el de los que acudían al teatro y, aprendiendo de memoria algunas escenas, recomponían la comedia para venderla. Especialmente sensible a este problema fue Lope: «No me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro -se supone que es el propio Teatro quien habla-, y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates e ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehensión y castigo público. Éstos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno y senadores regios, pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin su licencia y aprobación, consienten que se vendan manuscritos deste género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre; y ello es tan feo y escandaloso que me aseguran que ningún delito es agora más digno de castigo y remedio, y la inobediencia y atrevimiento de vender libros sin la Real y suprema licencia, aprobación y censura de hombres doctos...»⁴

E insiste Lope en otro lado⁵: «A esto se añade el hurtar las comedias éstos que llama el vulgo, al uno *Memorilla*, y al otro *Gran memoria*, los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extra muro, gente vil sin oficio y que muchas veces han estado presos..., y que no crea [el lector] que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera yo le alabara y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento...».

Por Suárez de Figueroa⁶ sabemos que un tal Luis Remírez de Arellano, de familia noble y natural de Villaescusa de Haro, tomaba una comedia de memoria tras tres audiciones, y así había pirateado varias de Lope, quizá para venderlas a otras compañías; por lo que, conociéndole ya los representantes, al verle entre el público trabucaban intencionadamente los versos para tratar de confundirle. Algún manuscrito al parecer procedente de uno de estos «profesores de memoria», como les llama Suárez de Figueroa, ha llegado hasta nuestros días, como veremos más adelante.

En la venta de manuscritos tendrían también bastante intervención los actores y directores de compañías. Lope, siempre tan explícito en los prólogos de sus Partes, se refiere también a esto en otro lugar; se habían quejado los autores de las compañías de que se imprimiesen las comedias de su repertorio, a lo que responde Lope «que los unos las hurtan a los otros o las venden a los lugares que para sus fiestas las codician, y destruyéndose ellos a sí mismos, o haciendo componer de otros versos las invenciones que agradan, o hurtándolas o comprándolas a sus papelistas y secretarios cómicos, con gran facilidad las venden; el menor daño es imprimirlas, que no ha de andar el poeta guardándose las, y *más quien les da su mismo original y en su vida le quedó traslado*» (la cursiva es de Lope); y acaba achacándoles ser ellos mismos la causa de que se impriman las comedias, ya que desestiman o malvenden sus copias; recomendándoles que «estimen y guarden sus papeles, que *manuscritos se venden en tiendas públicas* o por su poca estimación o por que las venden...»⁷ No cabe duda de que Lope estaba contra la venta de manuscritos y pensaba que las compañías los debían guardar, no sólo por ser

su tesoro más valioso, sino porque así protegían los derechos del autor, que generosamente les había cedido sus originales. Tengamos en cuenta que el repertorio de una compañía que mereciese tal nombre podía ser de unas 50 piezas⁸, por lo que su archivo podría llegar a ser demasiado voluminoso y engorroso, y es fácil que el autor de la compañía vendiese los manuscritos -a veces los originales- de las piezas que habían quedado fuera del repertorio. Algunos archivos habrían pasado de una compañía a otra al disolverse la primera.

Cuando un autor de comedias (esto es, un director de compañía) adquiría una comedia, la consideraba de propiedad suya exclusiva, para lo que guardaba el manuscrito como testimonio de ello. Siendo el propietario de la comedia, podía venderla a otro autor. En un manuscrito de la comedia de *San Carlos*⁹ encontramos la siguiente nota: «Yo, Andrés de la Vega, autor por el rey nuestro señor, digo que esta comedia es de Bartolomé Romero por quanto me la a pagado, quedándome yo con el orijinal en que queda la aprobación del Sr. Gregorio López Madera, y porque, como dicho e, me la a pagado, y ser verdad, lo firmé en Madrid, a 21 de marzo de 1642. Andrés de la Vega».

La continuidad en una compañía de varios miembros de una familia aseguraba la transmisión de las comedias de su propiedad. Un ejemplo lo tenemos en un manuscrito de *Pedro de Urdemalas*, atribuido a Montalbán pero de autor dudoso¹⁰, en el que constan varias notas relativas a representaciones sucesivas. La primera nota es del copista: «La trasladó Bartolomé de Robles para la Sra. Manuela de Escamilla, que la estrenó». Luego hay otra firmada por Antonio de Escamilla según la cual se representó en Cádiz a 3 de septiembre de 1690, y hubo de entrada 787 reales. Seguidamente Miguel de Escamilla afirma que el 6 de septiembre de 1690 se hizo en casa del gobernador (probablemente también en Cádiz). Se añade que se hizo también en Medina Sidonia, y hubo de entrada 619 reales. Por último Miguel de Escamilla indica que el 21 de enero de 1693 se hizo en Orihuela, y hubo de entrada 300 reales de plata.

Está claro que los textos dramáticos estaban destinados en su origen exclusivamente a la representación, y no a la lectura. Sólo cuando Lope establece las bases de la comedia nueva y dota al texto de un carácter poético y a la trama de un interés dramático, y todo esto es conocido y asimilado, es cuando surge la afición a leer y coleccionar el teatro. También está claro que las ediciones impresas estaban decididamente destinadas a la lectura. Pero con los manuscritos no suele ocurrir lo mismo. De esto derivan los problemas de la utilización de los manuscritos en las ediciones de textos, pues las variantes de los manuscritos dramáticos no suelen representar las sucesivas correcciones del autor, sino más bien las diferentes circunstancias de determinados hechos escénicos. Se varían frases o escenas según se trate de una representación en escenario palaciego o en los corrales públicos, según se represente en la Corte o en pueblos alejados, ante un público noble o ante el pueblo. Algunos autores reelaboran sus obras en el transcurso de los años, construyendo piezas muy diferentes, e incluso cambiándoles el título. Algunas piezas menores, sobre todo las loas sacramentales, se varían para adaptarse a otras obras, etc. Lo que pone de manifiesto la complejidad de la utilización de los manuscritos dramáticos en las ediciones actuales.

Un examen de los manuscritos dramáticos del siglo XVII que han llegado hasta nosotros nos aclarará algunos de estos aspectos¹¹. El número de manuscritos autógrafos es bastante elevado, sobre todo si lo comparamos con el de otros géneros; de novela conservamos muy pocos originales de autor importante del siglo XVII, y de poesía, aunque conservemos algunos más, son bastante raros y escasos. En teatro contamos con originales de casi todos los autores de cierto relieve -quizá con la sola excepción de Juan Ruiz de Alarcón- y de la mayoría de los secundarios.

El autor de quien más autógrafos han llegado hasta nosotros es Lope, aunque quizá su caso no sea el más típico. El número de autógrafos está relacionado con lo abundante de su producción, y también, se dice, con el hecho de haberlos coleccionado el Duque de Sessa; aunque buena parte de los hoy conservados son de otras procedencias. El enorme atractivo de la figura de Lope para sus contemporáneos, y la generosidad con que, según

hemos visto, entregaba sus originales a las compañías, han contribuido sin duda a la conservación de éstos.

Hoy contamos con cerca del medio centenar de piezas total o parcialmente autógrafas suyas, la mayor parte comedias -sólo tres corresponden a autos-, expresamente fechadas entre 1593 y 1634¹².

De Calderón se nos ha conservado también un número bastante elevado de piezas. Unas 16 comedias, a veces autógrafas sólo en parte, y unos 18 autos, en todos los casos menos uno totalmente autógrafos, suponen también un número considerable, que hoy guardan las Bibliotecas Nacional y Municipal de Madrid, más una muestra en la del Instituto del Teatro de Barcelona¹³.

Mira de Amescua, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla o Agustín Moreto, así como bastantes de los que podríamos denominar de segunda fila, se encuentran entre los autores de los que conservamos algún original autógrafo.

Los autógrafos propiamente dichos -recordemos que a veces se utilizaron originales de autor para recomponer un texto de copista- suelen ir firmados, con expresión de la fecha y en muchas ocasiones el nombre del autor de comedias a quien se había adjudicado la pieza. A veces al comienzo figuran también, junto a la nómina de los personajes, los nombres de los actores de la compañía. Algunos ingenios (así se nombraban los autores de los textos) incluyen al final de la obra una fórmula exculpatoria para protegerse de una posible e involuntaria incursión en herejía, sobre todo en los autos y comedias religiosas; por ejemplo: «Si quid dictum contra fidem et bonos mores quasi non dictum, et omnia sub correctione Sanctae Matris Ecclesiae».

Estos manuscritos suelen llevar también al final las censuras y licencias para la representación, y, como veremos, el mismo original se iba presentando sucesivamente a la censura de las distintas poblaciones en que se representaba la obra. Lo que consta en los manuscritos más habitualmente es: una nota de remisión al censor, la censura propiamente dicha, y la licencia,

dada a la vista de la censura por el comisionado del Consejo Real. La censura habitual suele ser la que podemos calificar de civil, dada por un secretario encargado de los teatros (como lo fueron Tomás Gracián Dantisco, Pedro de Vargas Machuca o Juan Navarro de Espinosa). En ocasiones, si se pensaba que la obra podía resultar conflictiva o era de tema religioso o con implicaciones teológicas, se remitía también a la censura eclesiástica, y así vemos a veces censuras del vicario general del obispado, de un calificador del Santo Oficio, o incluso de un obispo. Las censuras del manuscrito autógrafo de las tres partes de *La Santa Juana*, de Tirso¹⁴, nos muestran perfectamente el itinerario de la gira de la compañía que lo representó, pues están fechadas, la primera en Madrid, en 1613 (su estreno); luego en Valladolid, en 1615; seguidamente en Córdoba, en Granada, en Málaga y en Jaén, todas del 1616, y por último en Cádiz, en 1617.

Las principales compañías de representantes guardarían celosamente en sus archivos los manuscritos originales de su propiedad, no sólo por constituir la base de su repertorio, sino también porque serían una garantía frente a los posibles avatares de la censura. Con los años, disueltas las compañías o variado el repertorio, los manuscritos irían a parar a los coleccionistas, a los impresores o a los librereros.

El coleccionismo de autógrafos de Lope y Calderón estuvo bastante desarrollado en los siglos XVII y XVIII. No vamos a hacer aquí una historia de las procedencias, pero sí dar algunas notas breves. El colector de la 21.^a parte de Lope, licenciado José de Villena, afirma haber reunido en su poder, con no pequeño trabajo, buena parte de sus originales¹⁵. Sabemos que el Duque de Sessa coleccionaba todo lo que salía de la mano de Lope, y que de hecho poseyó unas cuantas comedias, que podemos saber cuáles fueron, porque del archivo de sus descendientes, los Condes de Altamira, se copiaron en el siglo XVIII los autógrafos de comedias, por Ignacio de Gálvez¹⁶ en 1762, y por Miguel Sanz de Pliegos¹⁷ en 1781. En el siglo XIX Salustiano de Olózaga y Agustín Duran poseyeron algunos de los autógrafos procedentes de la Casa de Altamira. Los Duques de Osuna también contaban en su biblioteca con algunos autógrafos de Lope y de otros dramaturgos, entre ellos algunos de Calderón¹⁸.

De éste el Archivo del Ayuntamiento de Madrid ha conservado los autógrafos de algunos de los autos¹⁹. El aprecio por el teatro de Calderón continuó durante gran parte del siglo XVIII -puesto de manifiesto en las ediciones de Pando y Fernández de Apontes y en las reimpresiones de Vera Tassis-, y como dato suelto señalemos que el autógrafo del auto de *La protestación de la fe*, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional²⁰, era propiedad, en 1752, del impresor Antonio Sanz, quien lo dio a la prensa en dicho año. Otros autógrafos suyos proceden de colecciones del siglo XIX como las de Durán, Usoz, Pidal, etc.

Sin embargo, la mayor parte de los manuscritos que conservamos no son los originales de autor, sino copias de muy diversa índole. Su validez textual está ligada al problema de los copistas, cuyo estudio ha tentado recientemente a algunos investigadores. Por ejemplo, José M. Ruano de la Haza²¹, quien insiste en que la resistencia de los editores a utilizar estos manuscritos se debe al desconocimiento de la personalidad de los copistas, y que la falta de escrúpulos de algunos de ellos no debe servir para descalificar a todos. Como todavía no existe un análisis de conjunto, nosotros vamos a examinar aquí algunos casos determinados que resultan suficientemente expresivos.

Ruano de la Haza estudia el caso de Sebastián de Alarcón, apuntador y copista profesional. Un manuscrito de *El postrer duelo de España*, de Calderón²², muestra superpuestas a la escritura de Alarcón revisiones y estrofas añadidas de mano de Calderón. Es indudable que los dramaturgos hicieron uso del trabajo de los copistas, y que éste, por tanto, puede estar muy próximo a la creación original. Con esta copia de *El postrer duelo...* revisada por Calderón contrasta un manuscrito de *Cada uno para sí* utilizado por el autor de compañía Antonio de Escamilla; en éste hay parte copiada por el propio Escamilla, parte tomada de una copia de Alarcón, y parte de mano de Calderón; al parecer Escamilla utilizó la versión de Alarcón, o la de Calderón, o realizó la suya propia según las conveniencias de un montaje escénico determinado²³. Otras dos copias firmadas por Sebastián de Alarcón nos ponen de manifiesto con bastante claridad que aquél las realizaba tanto para particulares como para compañías: en 1661 copió el entremés de *La presumida*, de don Diego Figueroa, «del original que tiene Antonio de Escamilla

para cassa del señor don Juan de Góngora»²⁴. En la copia de 1663 de *En el dichoso es mérito la culpa*, de don Román Montero de Espinosa, indica que «sacosse esta comedia para la Sra. Francisca López Sustaeta, autora de comedias por su Magestad»²⁵.

Hace unos años tuvimos ocasión de examinar la producción de un copista cuyo nombre desconocemos y al que podríamos denominar Seudo Matos Fragoso, por haber sido erróneamente identificado por Paz y Melia con este dramaturgo²⁶. De este copista existen en la Biblioteca Nacional por lo menos 32 copias, que corresponden a 6 comedias de Calderón, 3 de Matos Fragoso, 2 de Moreto y otras tantas de Zárata, una comedia y 3 entremeses de Juan Vélez, y seis comedias y ocho piezas menores de varios autores; de estos manuscritos los que están fechados corresponden a los años 1661 a 1669. Este copista ha de relacionarse también con el antes citado Sebastián de Alarcón: en el manuscrito de *El vaquero de Granada*, de Diamante (de 1662)²⁷, copió el Seudo Matos la primera jornada, y Alarcón la segunda y tercera, según se dice, «de su original, por mandado de Antonio de Escamilla». Parece indudable que el Seudo Matos trabajaba para una compañía (en algunas de las copias figura la censura para la representación), y quizá en contacto directo con los dramaturgos; en un manuscrito de *Los Esforcias de Milán*, de tres ingenios²⁸, consta no sólo el reparto, sino una relación de enseres a utilizar en la puesta en escena. Pero quizá la producción de este copista que nos despierta más interés es la de la jornada tercera de *El mayor encanto amor*, de Calderón²⁹; el texto de la copia refleja el de la impresión de 1637, que correspondía al de la representación en el estanque del Buen Retiro dos años antes; en esta copia el propio Calderón revisó de su mano algún pasaje para adaptarlo a una función «normal», menos espectacular, como la que se representaría en un corral de comedias³⁰.

Diferente del anterior es el estilo de copia de Matías Martínez, quien se firma como librero, y cuyos textos, en general correctos, parecen estar destinados más a la venta que a su uso directo en la escena. De éste contamos en la Biblioteca Nacional con algo más de una docena de manuscritos, que copian autores de la primera mitad del siglo: Guillén de

Castro, Lope, Montalbán. Luis Vélez, Tirso y Quiñones de Benavente; y también bastantes autos de autores inciertos³¹.

Es así mismo abundante la producción conservada de otro copista del mismo apellido, Diego Martínez de Mora, quien se autotitula «mercader y tratante en comedias». Aunque sus copias parecen estar destinadas al comercio, este personaje estuvo indudablemente muy vinculado al mundo de la escena; poseemos un documento suyo por el que se obliga a que su hija Mariana vaya a cantar y representar a la villa de Leganés en la fiesta de la Concepción del año 1629³². Quizá conoció, y sin duda admiró a Lope, pues al final de la copia de un auto suyo, realizada seguramente poco después de su muerte³³, escribe: «Compuesto por Lope Félix Vega Carpio, que Dios tenga en el cielo, amén. Un avemaría los aficionados». Las 16 copias que hemos examinado van en su mayor parte fechadas, entre 1629 y 1635, y corresponden a piezas tanto de la generación de Lope (de éste, de Montalbán, Mira o Luis Vélez) como de la siguiente (Calderón, Rojas, Moreto o Claramonte)³⁴. En la copia de *El mayor rey de los reyes*, de Claramonte³⁵, manifiesta haberla hecho «de memoria», lo que resulta sorprendente si cotejamos el texto del manuscrito con la única edición que conocemos, una suelta sin datos de imprenta; el cotejo nos pone de manifiesto que no sólo el texto del manuscrito resulta en general más correcto, sino también más completo, pues en el impreso se cortó el final quizá porque se acababa el pliego ¿Quién era realmente este Martínez de Mora, tratante en comedias, capaz de transcribir una de memoria sin incurrir en muchas faltas? Quizá un apuntador, o actor él mismo, o en cualquier caso alguien muy vinculado a una compañía que hubiese tenido ocasión de aprenderse la comedia.

Por cierto que, tratando de copias de memoria, no podemos olvidar a aquel Luis Remírez de Arellano de quien nos habla Suárez de Figueroa. La Biblioteca Nacional conserva por lo menos dos copias firmadas por él: dos comedias de Lope, en quien al parecer se especializó, *La dama boba* y *El príncipe perfecto*³⁶. El cotejo de estos manuscritos nos depara la sorpresa de que no son ni mucho menos tan incorrectos como cabría esperar, y que desde luego no pueden aplicarse a ellos las palabras de Lope en los prólogos de las Partes

11.^a y 13.^a. Debemos pensar, por tanto, que el tal Remírez de Arellano no sería un vulgar pirata, sino también otro «tratante en comedias» que por los medios a su alcance se dedicaría a reconstruir textos correctos en la medida de lo posible, para venderlos a aquellos interesados en su adquisición.

Sin embargo, las palabras de Lope sí que son aplicables a un curioso caso publicado por Ruano de la Haza³⁷; se trata de una versión manuscrita del *Peribáñez* de Lope conservada en la biblioteca de Melbury House, Dorset, Inglaterra, que trata de seguir el texto de Lope pero lo deforma de un modo bastante bárbaro, suprimiendo todas las alusiones cultas, y siguiendo el texto exacto de Lope sólo en el caso de determinados romances de corte tradicional que eran fáciles de memorizar. Ruano sugiere convincentemente que se trata de una versión recompuesta de memoria y utilizada para una representación de una compañía secundaria en un medio rural, lo que parece confirmarse por el hecho de que se hayan suprimido expresiones que podían resultar ofensivas a la sensibilidad rural o insólitas en ese medio.

Un manuscrito de *El príncipe constante*, de Calderón³⁸, nos muestra un caso contrario al anterior. Basado en un texto muy próximo al autor, el manuscrito presenta algunas amplificaciones y añadidos en escenas episódicas o cómicas, tendentes quizá también a satisfacer a una audiencia provinciana. Sin embargo, en el aspecto textual tiene algunas variantes que mejoran el texto de la Primera Parte de Calderón. De gran valor son las acotaciones escénicas que amplían considerablemente los datos que podemos deducir de las ediciones impresas. Los problemas que plantea este manuscrito quizá no están todavía resueltos del todo. El tipo de escenas que no figuran en las ediciones nos hace pensar en la posibilidad de que esté basado en una primera versión de la obra que hubiera sido revisada posteriormente por la censura.

Los manuscritos corregidos por la censura son frecuentes, y para hacernos una idea podemos examinar algún caso. En el de *El acierto en el engaño*, de Luis Belmonte³⁹, de 1641, consta la denegación de la licencia para representar antes de ser censurado: «Buélvase esta comedia a Antonio de Rueda para que

la vea y enmiende todo lo indecoroso e indecente, y aviéndolo quitado y ajustado, sin representarla, la trayga para que se vea y se le de lizencia»; por lo que vemos que la censura era tarea en gran medida del «autor» antes que del escritor o «ingenio». Las partes censuradas de esta comedia parecen ser expresiones de doble sentido, o que hacen alusión a cuestiones de aseo personal o características fisiológicas desagradables, como por ejemplo cuando el gracioso dice al galán, extasiado ante el retrato de su dama:

¿Pues aun no te persuades

que ay en la más peregrina
almorranas, mal de orina
y otras mil enfermedades?

¿No hay sangre lubia, señor,
madre, tía y otros males
que callo? Mas estos tales,
¿di si los pondrá el pintor?

Otro ejemplo del tipo de correcciones que el censor solía imponer «de oficio» es el de un manuscrito de *El caballero de Olmedo*⁴⁰, en el que se aconseja al autor de la compañía la sustitución en varias ocasiones del verbo «gozar» por otro vocablo similar. Por último señalemos que en una copia de la comedia de *El conde de Essex*, de Coello⁴¹ se expresa que deben censurarse unos versos que hacen referencia a la Armada Invencible por considerar inconveniente la alusión a dicho suceso. Téngase en cuenta que estos ejemplos están escogidos al paso y no suponen más que una simple muestra, en la que no hemos contado con la censura de tipo teológico, corriente en los autos sacramentales.

Las adaptaciones de diverso tipo en los manuscritos dramáticos del siglo XVII, como hemos visto, no son raras. Tampoco lo son los plagios. Las comedias y los autos de un autor fallecido y que habían sido retiradas de los repertorios de las compañías, y aun las de los vivos a veces, debieron ser con

bastante frecuencia objeto de plagio, lo que también se manifiesta en los manuscritos. Citemos uno bastante representativo: un manuscrito de la Biblioteca Nacional⁴² atribuye a Matos Fragoso la comedia de *El ingrato agradecido*, o, según se ha corregido de mano que nos parece del propio Matos, *El mudable arrepentido*. El argumento y buena parte del propio texto se corresponden con el de una impresión suelta que lleva el título de *El ingrato*, atribuida a Lope, y con la indicación de haber sido representada por Antonio de Prado; la atribución a Lope podría ser discutible, pero no así la representación por Antonio de Prado, quien falleció hacia 1651 cuando probablemente llevaba ya años sin representar. El copista del manuscrito de Matos trabajó a partir de 1660, por lo que con toda probabilidad se trata de un plagio de una comedia más antigua perpetrado por Matos, quien elaboró un primer texto (el del copista del manuscrito), que luego revisó -o enmascaró más- con las correcciones que presenta el manuscrito, que parecen de su propia mano⁴³.

Aunque la mayor parte de los casos que hemos examinado corresponden a manuscritos utilizados por las compañías, de las notas anteriores puede deducirse que no todas las copias se hacían con esta finalidad, y que existía una demanda por parte de los particulares. No sabemos en qué grado -no existe ningún estudio sobre el particular-, pero los prólogos de los dramaturgos a las ediciones de las Partes, y el gran número de impresiones sueltas y de manuscritos sin señales de haber sido empleados en la escena y algunos con la nota de haber sido copiados por o para particulares o destinados a la venta en librerías, parecen indicios de que la demanda era considerable. Reflejo de esto mismo son el índice manuscrito de Fajardo⁴⁴ o el impreso de Medel⁴⁵, así como otros catálogos de libreros del XVIII que corresponden a una época en que la vitalidad de la escena española había decrecido un tanto. En 1717 Fajardo indica en la primera hoja de su manuscrito que recurrió a las bibliotecas para hallar noticia de las comedias, de las que él mismo tenía una colección, e incluso nos da noticia de algunos libreros especializados en ellas, como León, Moreno (en la Red de San Luis), o el impresor Sanz. Por entonces o poco después también tendría sus comedias disponibles, en su librería frente a las gradas de San Felipe, Francisco Medel del Castillo, cuyos herederos

hicieron imprimir el índice en 1735. Todavía en época tan tardía como en 1768, un librero especializado en teatro -y con un fondo sobre todo de autores del XVII- como Joseph Matías Escribano, indica en su catálogo que prestará -para la lectura, debemos suponer- a sus abonados los ejemplares que en él figuran, incluso los manuscritos, siempre que se pagase por ellos un depósito especial⁴⁶.

La calidad textual de los manuscritos copiados con esta finalidad no puede evaluarse de un modo global, pues en cualquier caso dependerá de la fuente y de la escrupulosidad del copista. Los condicionantes de la representación escénica no tendrán aquí tanta influencia, pero el hecho de que estas copias nazcan frecuentemente de medios alejados a los creadores tampoco suele ser un factor favorable a la buena calidad de los textos.

En este trabajo hemos tratado de trazar unas líneas, a través de ejemplos y casos concretos, que muestren las distintas clases de textos dramáticos difundidos en forma no impresa que nos podemos encontrar en las colecciones hoy existentes. Aunque, por supuesto, los casos posibles no se agotan en los ejemplos expuestos, y la relativa escasez de estudios sobre copistas y procedimientos de copia impida una sistematización mayor, creemos que esta visión panorámica puede resultar de cierta utilidad para el historiador de la literatura y de probable ayuda para el editor textual que en cualquier caso deberá valorar desde un punto de vista histórico y filológico todos los testimonios existentes de un texto.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

