



## *Tres textos tempranos de La dama boba de Lope*

Victor Dixon

Trinity College, Dublín

Se conservan, en esencia, tres textos tempranos de *La dama boba*, pero uno de ellos, aunque conocido, ha quedado sin examinar. Un estudio comparativo, esencial a la crítica textual de una de las mejores comedias del Siglo de Oro, aclarará también la importancia e interés de cada uno. Se llamarán aquí *A*, *M* y *P*.

*P* fue publicado por Lope en su *Novena Parte* (Madrid, 1617), considerada tradicionalmente como la primera en cuya edición intervino personalmente<sup>1</sup>. Dicha *Parte* fue reeditada, como casi todas las anteriores, por Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1618); su texto de *La dama boba* fue la fuente también de algunas sueltas y refundiciones<sup>2</sup>, y sobre todo de la edición publicada por J. E. Hartzzenbusch. Según su costumbre éste, además de parcelar su texto en «escenas» y añadirle indicaciones de lugar, «corrigió» silenciosamente bastantes lecturas<sup>3</sup>. Resulta fácil por tanto identificar las ediciones basadas en la suya que se publicaron después, incluso hasta tiempos recientes<sup>4</sup>.

*A*, el manuscrito autógrafo, fue firmado por Lope en Madrid el 28 de abril de 1613. Se conserva (con la signatura Vit. 7 - 5) en la Biblioteca Nacional, que lo publicó en facsímil en 1935, y lo pone actualmente a la vista en una Exposición del Libro. Conocida su supervivencia desde mediados del siglo pasado<sup>5</sup>, fue editado por primera vez en 1918 por Rudolph Schevill; ha sido después la base de todas las ediciones seriamente concebidas, aunque algunas han incluido en notas las variantes de *P* y la *Parte* de Barcelona. Todas han reproducido, naturalmente, el texto «limpio» del

autógrafo -aunque ninguna sin errores- y algunos editores han afrontado parcialmente la difícil tarea de descifrar las tachaduras del poeta<sup>6</sup>.

*M*, otro manuscrito conservado por la misma biblioteca (Ms. 14.956), ha sido consultado, según parece, sólo por dos editores. Schevill juzgó que era «una copia poco importante de una versión representada, pero más cercana al autógrafo que las versiones conocidas», es decir, las ediciones anteriores a la suya. Según García Soriano, en cambio, su texto «coincide en casi todas sus variantes y alteraciones con el publicado en la *Novena Parte*»<sup>7</sup>. Como veremos, Schevill tuvo más razón que García Soriano; pero procedamos, sin más de momento, a una comparación «interna» de los tres textos referidos.

El primero, cronológicamente, y la fuente última de los otros dos, es evidentemente *A*, el autógrafo de 1613. Su diálogo consiste en 3184 versos; ni *M* ni *P* añaden otros nuevos, aunque en ambos encontramos muchos casos de versos diferentemente colocados, asignados a distintos personajes, y -sobre todo- muy cambiados o parafraseados. En *M* faltan, por otra parte, 10 versos del acto primero, 60 del segundo, y 132 del tercero; en total, 202<sup>8</sup>. *P* carece nada menos que de otros 279 más, así como también de la gran mayoría de los 202 mencionados; pero ha conservado -significativamente- 14 de éstos<sup>9</sup>.

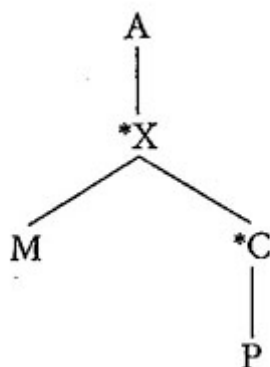
Miremos ahora -pasando por alto muchas discrepancias ortográficas, aunque afectan con frecuencia al sonido, e incluso a la ortología<sup>10</sup>- las distintas lecturas de versos individuales. En muchos, 465, *M* y *P* concuerdan contra *A*. Pero si en otros 44 todas las lecturas son distintas, en 74 *M* concuerda con *A* contra *P*; en 30, por contraste -y otra vez significativamente- *P* concuerda con *A* contra *M*.

En cuanto a las didascalias, también se parecen mucho *M* y *P*. Describen como *criados* a los dos graciosos, que *A* denomina *lacayos*, y como *galanes* a los amantes de Nise y Finea (*caballeros*). Al padre de las dos le llaman *Octavio* (*Otavio*); al «hidalgo» del cuadro primero (*Leandro*), *un estudiante*, y al tutor de Finea del segundo (*Rufino*), *un maestro de leer*. También asignan a un *criado* los versos 2201-2202 y 2213, que el autógrafo da a *Celia*.

En las acotaciones de éste, Lope usa casi siempre, según su costumbre, el modo subjuntivo del verbo, pero *M* y *P* emplean el indicativo; las de *A* son instrucciones, las otras las descripciones convencionales<sup>11</sup>. El autógrafo indica a menudo la llegada al tablado de sus personajes mediante sólo sus nombres (precedidos por una cruz de Malta), aunque a veces con *salga(n)* o *entre(n)*; *M* y *P* dicen siempre *sale(n)*. Parecidamente, el autógrafo no suele señalar el momento en que abandonan el escenario, aunque algunas veces indica *vaya(n)se* o *entre(n)*; *M* y *P* dicen siempre *va(n)se*, y aclaran con más frecuencia que *A* qué personaje(s) *queda(n)*. En cada uno de los textos hallamos algunas acotaciones ausentes de los otros dos; pero las de *M* y *P*, algo más abundantes, coinciden muy a menudo contra las de *A*.

De las variantes descritas someramente así, que miraremos con más detalle luego, se saca una conclusión crucial. Las muchas semejanzas entre *M* (el Ms. 14.956) y *P* (*Novena Parte*), tras la cual se oculta el manuscrito perdido que Lope empleó para ella -llamémosla \**C*- demuestran que pertenecen a una misma «familia». Pero el que al mismo tiempo cada uno conserve versos y variantes de *A* que faltan en el otro, significa

que ni *M* deriva de *P*, ni *P* de *M*. Los dos deben derivar de *A* (con otros textos en medio, quizás) mediante un antecesor común, también perdido, que llamaremos \**X*. El *stemma* tiene que ser:



Procedamos ahora, mediante testimonios más bien «externos», a una investigación de la génesis de los tres textos que nos ocupan. Gran parte de su historia ha sido contada ya, parcialmente y en diversos lugares, pero se añadirán aquí detalles que la confirman y completan.

En *A*, al lado de la lista de personas del acto primero, encontramos (en una letra que pudiera ser la de Lope, aunque la tinta parece nueva) doce nombres de actores pertenecientes a la compañía encabezada entonces por su amante Jerónima de Burgos y el complaciente marido de ésta, Pedro de Valdés. A «geronima» se le asigna el papel de Nise; Valdés habrá desempeñado uno de los de lacayo, que quedan por asignar. En la última página hallamos también una «licencia para que se pueda representar esta comedia conforme a la censura, en Madrid a 30 de octubre de 1613». Es indudable pues que *La dama boba* fue estrenada entonces por aquella compañía, guardándose luego en su caja fuerte, con otros de su propiedad, el «original» de Lope. El 21 de enero de 1615 Valdés, planeando en Toledo una estancia en Sevilla, da poder a cierto Juan de Saavedra «para que pueda poner y seguir cualesquier pleitos y demandas contra cualesquier autores y representantes en razón de que no hagan ninguna de las comedias que parecieren ser mías, ni de las siguientes»; y la tercera de 28 cuyos títulos cita es precisamente *La dama boba*<sup>12</sup>.

En dicho año y los siguientes fueron ocurriendo sin embargo tres cosas importantes:

1) En 1615, si no antes, el poeta se enemistó con Jerónima; la llamaba ya «doña Pandorga» y cosas peores<sup>13</sup>. De dos cartas suyas a Sessa de julio de dicho año sabemos incluso que el Duque (que desde 1611 coleccionaba escritos de Lope y otros) pidió en vano comedias suyas a ella y a su esposo<sup>14</sup>.

2) También en 1615 salieron a la calle la *Quinta* y la *Sexta Parte*, y al año siguiente su compilador, el mercader-poeta Francisco de Ávila, tras comprar de un autor y la viuda de otro (por sólo 122 reales) 24 comedias más, pidió privilegios para imprimir la *Séptima* y la *Octava*. Ante una protesta de Lope, consiguió convencer al Consejo de que éste, con venderlas a los actores, «se enajenó de su derecho y yo sucedí en él por las dichas compras»<sup>15</sup>; nada impedía por tanto la impresión de los dos tomos, cuyas tasas se expidieron en noviembre y diciembre. La publicación de comedias, en palabras del

preclaro lopista José Fernández Montesinos, «era un negocio [...] probablemente lucrativo, que debió irritar a Lope, no muy sobrado de dineros»<sup>16</sup>, y éste, evidentemente, se apresuró a acapararlo, de nuestra *Novena Parte* en adelante. Su dedicatoria y varias cartas a Sessa demuestran que para hacerlo pidió no sólo ayuda sino -mucho más importante- textos de sus comedias en posesión del Duque. Consiguió sin duda algunos; pero es mentira en parte lo que alegan la portada, el privilegio, una aprobación y el prólogo del tomo; que las comedias en él contenidas habían sido «sacadas de sus originales por él mismo». En cuanto al menos a la obra que nos ocupa, confiesa al Duque: «En razón de la comedias nunca Vex.<sup>a</sup> tubo *La dama boba*, porque esta es de Geronima de Burgos, y yo la ymprimi por una copia, firmandola de mi nombre»<sup>17</sup> -es decir, que empleó el texto que hemos llamado \*C.

3) *La dama boba* fue «grabada» por un memorión famoso, el único cuyo nombre conocemos. En el mismo mes que nuestra *Parte*, se pone a la venta la *Plaza Universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa. Muy poco antes, éste inserta en ella un pasaje relativo a la proezas de cierto Luis Remírez de Arellano; «Este toma de memoria vna comedia entera de tres vezes que la oye [...] En particular tomo assi *La dama boba*, *El principe perfeto* y *La Arcadia*, sin otras». Suárez describe a continuación cómo el autor Hernán Sánchez -para proteger su negocio- ha frustrado recientemente un intento por Remírez de «tomar» del mismo modo *El galán de la Membrilla*<sup>18</sup>, pero las frases ya citadas aluden a casos anteriores. Es muy sugestivo el hecho de que en el año anterior Alonso de Riquelme se había querellado ante los Alcaldes de Casa y Corte acerca de cuatro comedias vendidas a él por Lope que había representado «en distintas poblaciones» Antonio de Granados<sup>19</sup>. Como dos de éstas eran precisamente *El príncipe perfecto* y *La Arcadia*, los textos pirateados de ellas empleados por Granados eran casi seguramente copias vendidas a él por Remírez de los traslados de éste.

Lope publicará *La Arcadia* como la primera comedia de su *Trezena Parte* (Madrid, 1620). Prologando el tomo entero, atacará «el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno *Memorilla*, y al otro *Gran Memoria*: los quales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos barbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos, y autores extramuros, gente vil, sin oficio, y que muchas vezes han estado presos». En la Dedicatoria de *La Arcadia* misma añadirá: «Yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias [...] Claro está que no pudiendo éste adquirir, de oír representar, un comedia toda, ha de suplir sus defectos con sus versos; y que siendo de corto ingenio, ha de ser disparates lo añadido, porque no es posible que en tanta copia de figuras y diversidad de acciones pueda percibir a la letra más de lo que permite la brevedad del tiempo en que las oye, y que desde allí al que las escribe ha de pasar distancia».

Sus palabras describen, con cierta exageración, algunos de los defectos que abundan tanto en *P* como en *M*, que fue escrito en efecto (con la ayuda posiblemente de un pariente suyo) por el memorión que como nos dice Suárez «tomó [...] *La dama boba*». Al final de cada acto encontramos una firma abreviada, y otra, completa, en una página adicional: «Luis Remírez de Arellano»<sup>20</sup>. El antecesor común, \*X, que *M* comparte con *P* (y su fuente \*C), habrá sido la versión «tomada» por Remírez en un corral, o una copia de ella. \*C en cambio habrá procedido de otro traslado de \*X vendido por Remírez, y utilizado tal vez por uno de los «autores extramuros». Que Lope estuviera

dispuesto a adquirir, «firmar de su nombre» y utilizar en *P* un texto de tal procedencia se explica seguramente -si no se excusa- por la prisa que le imponía su competencia con Ávila, como también por el deseo que habrá sentido de incluir en su *Parte* una obra ya celebrada. Incluso temía quizás que otro la publicara (¡con privilegio!) antes que él -cosa que le había ocurrido ya con *El ejemplo de casadas*<sup>21</sup>.

Aclaradas así la interrelación y la historia de nuestros textos, conviene mirar más de cerca sus variantes. Examinaremos al mismo tiempo una hipótesis reciente, de crucial importancia, evidentemente, para todo editor -e incluso todo lector- de la comedia, sobre todo por haberla formulado una insigne especialista: que *P*, el texto de *La dama boba* publicado por Lope mismo, representa por ello su «última voluntad», que lo revisó con cuidado y una estrategia consistente<sup>22</sup>.

Es erróneo el supuesto principal de tal hipótesis: que la copia de *La dama boba* que se utilizó para la *Parte* fue *A* o un texto muy parecido. Al contrario, como hemos visto, derivaba, igual que *M*, de \**X*. Pero queda por averiguar, basándonos en lo que podemos deducir acerca de \**C*, en qué medida Lope, al publicar aquella copia, pudo haberla modificado.

Ninguno de los 202 versos enteros que faltan en *M*, casi todos los cuales faltan también en *P* y muy posiblemente, pues, habrán faltado en \**C*, es esencial al argumento ni a su comprensión; pudieran haber sido omitidos por el memorió, o «sangrados» -para aligerar la acción- en el montaje que presencié. Han desaparecido por ejemplo seis de las once redondillas en que el protagonista Laurencio abunda en los efectos universales del amor (1099-1122). El caso más sustancial es la reducción a 42 versos (bastante cambiados) de los 98 que constituyen las letras de las dos canciones seguidas del acto tercero (2221-2318); el más interesante, la falta de los cuatro romances, cínicamente chistosos<sup>23</sup>, que son el último comentario del triunfador Laurencio (3166-3169), sustituidos por una versión de otros cuatro omitidos anteriormente (3143-3146).

Los 14 versos que faltan en *M* pero sí están en *P*, que incluyen por ejemplo parte de la lista de los libros poseídos por Nise (2139-2142), y una redondilla en que se expresa algo enigmáticamente la ya discreta Finea (2715-2718), se perdieron probablemente entre \**X* y *M*. Habrán llegado de \**X* a \**C*, reproduciéndose en la *Parte*, muy poco probable parece que Lope los haya «restaurado» de memoria. Los 279 de *M* que faltan en la *Parte* desaparecieron probablemente entre \**Xy* \**C*; pero no debemos desechar sin más la posibilidad de que Lope, hallándolos en \**C*, haya decidido omitir algunos o todos en *P*. Pero en cuanto los examinamos, cuesta mucho trabajo creer que hubiese querido hacerlo. Las omisiones más significativas son:

1) El diálogo entero (88 endecasílabos) entre Otavio y Niseno con que se inicia el cuadro segundo (185-272). Puede que le falte movimiento y plasticidad, y la trama se comprende muy bien sin él; pero como muchos episodios colocados por Lope en semejante lugar es fundamental a la temática de la obra<sup>24</sup>. Plantea la pregunta: ¿por qué se casan los hombres (y las mujeres)? Y anticipa la respuesta: Por lo que, según les parece, más falta les hace. Se trata de lo que Robert Ter Horst ha llamado «*an economy of scarcity*» (una economía de la escasez)<sup>25</sup>.

2) Todo lo que quedaba en *M* (42 versos) de las letras de las canciones, que subrayan, como casi siempre en Lope, uno de los temas de la comedia<sup>26</sup>; en este caso el

mismo conflicto entre Amor e Interés. Sería totalmente atípica de él la acotación de *P*: «Cantan los músicos, y baylan Nise, y Finea, lo que quisieren».

3) 36 más de los versos en que Finea y Clara se burlan de distintos tipos sociales que viven «en el desván», es decir, desvanecidos. Es un diálogo innecesario pero divertido y característico de Lope, que sirve además para subrayar la nueva discreción de la «boba»<sup>27</sup>.

4) 22 versos más (3027-3048) entre Liseo (el segundo galán) y Nise (la segunda dama) que conducen a su conciliación final.

Se omiten también, amén de cuatro versos sin los cuales quedan sin sentido otros que siguen<sup>28</sup>, varias agudezas no fácilmente comprensibles tal vez por el «vulgo»<sup>29</sup>. Ninguna de dichas omisiones dificulta la comprensión de la trama; son todas del tipo que esperaríamos de un autor «extramuros» -¿o de un adaptador de hoy?- para un público supuestamente inculto e impaciente.

Los 465 versos cuyas lecturas concuerdan, contra *A*, en *M* y *P* (que figuraban casi seguramente, es decir, en \**X*) no pueden por tanto haber sido cambiados por Lope. Se trata de variantes en su gran mayoría de una o dos palabras; se explican como descuidos de un actor «temprano» u olvidos o errores del memorión. Lope empleaba por ejemplo con cierto exceso el adjetivo *lindo* (sobre todo en sentido irónico); la idiosincrasia parece haberle acarreado críticas, pero no se arrepintió<sup>30</sup>. En *A* lo habían usado once veces, y en cuatro casos -no más- se ha cambiado en *P*; pero tres de estas «correcciones», como están en *M* (1, buenos; 368, gentil; 2683, buena), mal pueden ser de él<sup>31</sup>. Por otra parte, varias series de versos parecen malas reconstrucciones de otras mal recordadas<sup>32</sup>, y algunas son versiones reducidas de series algo más largas<sup>33</sup>.

Quedan solamente 148 versos de *P* que pueden haber sido cambiados por Lope a vista de \**C*. En los 74 en que la lectura de *M* concuerda con *A* (a través de \**X*) contra *P*, la de *P* podría ser una innovación suya; pero todas estas variantes son pequeñas e insignificantes, y al menos la tercera parte parecen inferiores. En los 44 versos distintos en todos los textos la lectura de *P* podría ser una variante introducida allí; pero estas lecturas son en general cambios de *M* (es decir de \**X*) que alejan el texto todavía más de *A*, incluso cuando parecen intentos de corregir errores de rima, ortología, sintaxis o sentido<sup>34</sup>. Por fin, en los 30 versos en que *P* concuerda con *A* contra *M*, las variantes de éste son casi todas errores evidentes de una sola palabra, aunque en unos pocos casos es posible que Lope haya intentado restaurar lo que había escrito cuatro años antes<sup>35</sup>.

En cuanto a las didascalias, Lope inserta en su autógrafo unas pocas instrucciones privativas de él. Finea, para su primera lección, ha de salir *con unas cartillas* (307); Nise, a partir de 590, hablará con Laurencio *aparte*. Cuando Liseo llega a casa de Otavio, le han de traer no sólo agua y una caja, sino también *toalla* y *salva* (961), y Lope indica que *beba* (965). Cuando ha presenciado una discusión violenta, Lope escribe: *Entre Liseo y asga Laurencio a Nise* (1325). Cuando Laurencio aparece tras Liseo, desapercibido por éste, también escribe: *Nise dice, como que habla con Liseo* (1996). Y aclara, antes que bailen ella y Finea (2221): *Otavio, Miseno y Liseo se siente (sic)*.

Las didascalias de *M* y *P* son descripciones de montajes. Así se explican sus variantes comunes en cuanto a la categorización y los nombres propios de varios

personajes -como no figuran en el diálogo, Remírez no pudo oírlos, y oyó mal el de Otavio- y en muchos casos la distinta asignación de versos. Pero \*C había servido, probablemente, para posteriores representaciones.

Cuando el maestro de leer se enfada con Finea, en vez de la escueta acotación de Lope: «*Saca una palmatoria*» (351) hallamos en ambos: «*Dale una palmeta, y ella echa a correr tras el*» y seis versos después en *M* (sólo): «*Ponense en medio Nise y Celia*»; cuando Nise quiere entregar un billete a su amante, en ambos: «*Hace Nise como que se cae*», y en *M* (sólo) «*y dale a Laurencio un papel*» (610). En *A* Finea, hablando con Clara de su prometido Liseo, «*saca un retrato*» (879); *M* aclara «*en un naype*», y *P* añade a esto «*de la manga*». A la llegada de éste, Lope había escrito: «*Liseo, Turín y criados*» (908); *M* y *P* no hablan de criados, pero aclaran que los dos están vestidos (como al principio) «*de camino*».

En el acto segundo, cuando aparecen «*un maestro de danzar y Finea*» (1635), *M* reza: «*Vanse, y salen Finea y un maestro de danzar dandole licion*», y *P* añade: «*empieza el a dançar, y ella se queda*». También *P* (sólo) dice, tras la lectura por Otavio de la carta dada por Laurencio a Finea: «*Rasguele*». Poco después, aparece Turín; *M* (sólo) indica que está «*muy alborotado*» (1528). Cuando Liseo y Laurencio, en vez de reñirse, se hacen amigos, con sorpresa de Otavio y Turín, sólo *P* indica «*Abrázame*» (1648); parecidamente, cuando Laurencio ha de pretender quitar de los ojos de Finea los que él había puesto en ellos, *P* (sólo) especifica: «*Ponele el lienço en los ojos*» (1743). Mientras la está «*desabrazando*» Lope escribe: «*Nise entre*» (1765); *M* reza: «*Abrázame y sale Nise*», y *P*: «*Sale Nise, y velos abraçados*». Poco después, Laurencio y Nise parten juntos hacia el jardín, despertando los celos de Finea: *P* (sólo) dice que se van «*de las manos*» (1765). Por contraste, cuando Laurencio, en el momento ya mencionado, aparece tras Liseo, *M* (sólo) aclara «*Y ponese a las espaldas de Liseo*» (1991).

Al principio del acto tercero, aparece «*Finea sola*»; *P* añade: «*con otro vestido*» (2033). Es una manera obvia de señalar su metamorfosis por el amor, y podría ser una añadidura editorial de Lope; pero como tantas otras acotaciones de *P* (y de *M*) fue probablemente la innovación de algún autor. En muchos momentos las didascalias están implícitas en los mismos versos de *A*, cosa que ocurre con enorme frecuencia en Lope y otros dramaturgos. Más tarde escribe sólo, por ejemplo: «*FINEA Paso, que viene Liseo. / LAURENCIO Allí me voy a esconder. / FINEA Ve presto. LAURENCIO Sígueme, Pedro*». *M* y *P* añaden, innecesariamente, que los dos «*se esconden*» (2518-2523), e indican asimismo su reaparición cuando Liseo y Turín se van (2613). Cuando éstos aparecen de nuevo ante Otavio y Finea, *M* (sólo) añade a su acotación: «*Y ella hecha a huir*» (2868). Como dice repetidamente, va al desván, y todos los textos indican diez versos más tarde su desaparición, aunque *P* (sólo) añade que la acompaña Clara. Algo después aparece la otra criada, Celia, habiéndolas visto allí con Laurencio y Pedro; *M* (sólo) dice (como en 1528) que está «*muy alborotada*» (3072). Otavio, naturalmente, acude al desván, y la acotación más interesante es la última de todos nuestros textos (3119).

*A: Salga con la espada desnuda Otavio siguiendo a Laurencio, Finea, Clara y Pedro*

*M: Salen Finea, Clara y Pedro corriendo y Octauio y Laurencio con las espadas desnudas*

*P: Salen Laurencio, con la espada desnuda, y Finea a sus espaldas, Pedro, y Clara, y Octauio detras de todos*

En el fondo son parecidas, pero la de A, en que sólo el padre ofendido blande una espada, parece la más ajustada a los versos siguientes.

Notemos, por fin, dos deslices de Lope en A. En el verso 1921 escribe, extrañamente, «del claro duque de Sesso», error que salta a la vista (o el oído) y se corrige en *M* y *P*. Extraño también es otro *lapsus*: en el acto tercero Otavio decide casar a Nise con Duardo, pero Lope le hace decir a Miseno: «hagamos este concierto / de Duardo con Finea» (2323)<sup>36</sup>. Más extraño todavía pudiera parecer que en medio de tantas variantes de *M* y *P* persista el mismo error; sería de suponer, a primera vista, que lo habría corregido un copista, o sobre todo un actor. Pero muchos sabemos por experiencia que con sorprendente frecuencia los actores aprenden y pronuncian cosas que no entienden del todo. Además, cambiar *Finea* en *Nise* produciría un verso corto, y destruiría la rima con *crea* (2326), faltas que eran capaces de percibir y criticar los públicos de su tiempo. Enmendar el *lapsus* suponía rehacer la redondilla. De todas maneras, la persistencia del error en la *Parte* es otra prueba más de que Lope no revisó su texto con cuidado.

En efecto, parece evidente que no lo hizo; hacerlo habría sido contrario a su práctica como editor de sus comedias. A diferencia de otros poetas, como he sostenido en el estudio citado en mi primera nota a éste, y como dijo hace setenta años Montesinos, «no es un editor ejemplar, ni mucho menos» de sus «versos mercantiles». Envidioso de otros, como Ávila, que han sacado sin duda pingües beneficios de su impresión anterior, los publica, como los había escrito -pese a muchas pretensiones (no del todo, sin duda, insinceras) de querer defender su «opinión» de artista- sobre todo *pro pane lucrando*. Emplea para ello los textos que consigue recobrar, ya que ha vendido sus «originales» a los actores que los estrenaron, y «en su vida guardó traslado», según dice (con cierta exageración acaso) en el prólogo a su *Decimaséptima Parte*. Naturalmente, muchas comedias vuelven muy estragadas, como confiesa en varias dedicatorias y otros prólogos, como el de su *Decimaquinta Parte*: «le vienen a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio. Él hace lo que puede por ellas: mas puede poco, que ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible». «Y no se echa de ver», como dijo también Montesinos, «que lo intentara siquiera». «Tal vez corrigiera algo: pero estas correcciones, perdidas entre una muchedumbre de variantes, no pueden distinguirse ya»<sup>37</sup>. No le critiquemos severamente por ello. Las «ocupaciones de otras cosas» incluían escribir nuevas comedias, y la venta original de una sola le habrá valido unos quinientos reales, no menos tal vez que la reunión difícil de doce antiguas. Así que de no haber sido tan mal editor, nos habría dado probablemente menos obras maestras.

Y no es que sean malos todos los textos de las *Partes* que publicó. A menudo el azar, un autor amigo, o más probablemente la colección ducal, le devolvía su «borrador» o una copia muy parecida. Se conservan, por ejemplo, el autógrafo completo de *La doncella Teodor*, y el del acto primero de *Los melindres de Belisa*, otras dos comedias que publicó, con *La dama boba*, en nuestra *Novena Parte*. Y si comparamos



en detalle el texto de ésta con el de los dos manuscritos, hallamos que son mínimas las variantes<sup>38</sup>. En ambos casos, patentemente, Lope sí logró recuperar estos mismos «originales» o copias buenas de ellos, y los entregó a los impresores con muy pocas revisiones.

En el texto entero de la *Parte* de *La doncella* (dejando aparte la ortografía, inconsistente en ambos casos) encontramos menos de 30 pequeños errores, y Lope (u otro) ha intentado corregir sólo cuatro claros deslices<sup>39</sup>. Son reveladoras también las didascalias, ya que el impresor intenta -pero sólo a medias- seguir la convención del indicativo. En 27 lugares en que la acotación del autógrafo no tiene verbo, lo añade en indicativo, y en 22 cambia en indicativo el subjuntivo de Lope; pero copia mecánicamente en 23 el subjuntivo que tiene delante.

El caso del acto primero de *Los melindres* es parecido. El texto de la *Parte*, comparado con el «borrador», ostenta pocos errores y lecturas nuevas (entre ellas un intento fallido de corregir un verso corto)<sup>40</sup>; y si casi todas las acotaciones están en indicativo, hay, sin embargo, dos en subjuntivo que no se cambian.

No se puede aseverar, evidentemente, que Lope jamás revisó -o incluso refundió- una comedia suya al publicarla; pero a quien afirme que sí lo hizo en un caso determinado, le incumbe demostrarlo<sup>41</sup>.

Cada uno de nuestros textos es de gran interés y valor para el que quiera conocer el teatro del Siglo de Oro. *M* es el ejemplo mejor documentado que tenemos de cómo operaban los famosos memoriones, de lo que eran capaces (e incapaces) de «tomar». Tanto él como *P* son testimonios de cómo en la práctica se representaban comedias; sus diferencias demuestran cuán distinto pudiera ser un montaje temprano de otros posteriores. Y como ha dicho J. M. Ruano, «el manuscrito ológrafo de una comedia nos indica cómo el poeta concibió la representación de su obra; un manuscrito memorial o una suelta defectuosa del siglo XVII nos dice cómo se representó en realidad»<sup>42</sup>. *P* sobre todo, en comparación con *A*, es una clarísima muestra de cuánto podían diferir en general de sus «originales» los textos que llegaron a publicarse, y la más extrema, concretamente, de cuán estragados pudieran estar los que publicó Lope mismo en sus *Partes* «autorizadas», si bien son en muchos casos los únicos que se conservan<sup>43</sup>.

Quien prepare una nueva edición crítica de esta obra maestra suya, sin poder saber su «última voluntad»<sup>44</sup>, basará el texto en *A*, que encierra más bien su concepto primordial, lo que imaginó y deseó en un principio que se hiciese en las tablas. Estudiará con cuidado aquellas variantes de *P* que según hemos visto pudieran ser innovaciones de Lope al publicarlo, anotando todas las que le parecen significativas. Hablará a los lectores de *M* y *P*, de su índole e interés, y de varias de sus didascalias. Algunas de sus lecturas podrán ayudarle incluso a aclarar dudas en cuanto al texto de *A*<sup>45</sup>. Pero relegará al «aparato crítico» la abrumadora cantidad de omisiones y variantes ajenas que ostentan estos dos textos.

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)

