

---

MARCO PRESOTTO

*Le commedie autografe di Lope de Vega:  
catalogo e studio*

Kassel, Reichenberger, 2000, VII, 411 p.

Uno de los problemas más importantes con el que se enfrenta cualquier estudioso a la hora de acercarse al teatro de Lope de Vega es el de su magnitud, que dificulta las aproximaciones globales, bien se trate de estudios, ediciones o intentos de catalogación. En este sentido hay que dar la bienvenida a cualquier instrumento que nos ayude a conocer mejor el teatro de Lope de Vega, sobre todo si, como el que ahora me ocupa, se presenta desde un enfoque y una metodología serios. Aunque parezca asombroso a cualquiera que no sea un especialista en el tema, hasta hoy carecíamos de una catalogación fiable y completa de los manuscritos autógrafos de uno de nuestros más grandes dramaturgos. El trabajo de Presotto ha venido por fin a llenar esa laguna, empezando por la misma localización de dichos manuscritos, dispersos en diferentes fondos, públicos y en algún caso privados, aunque el grupo más nutrido se ubique afortunadamente en la Biblioteca Nacional. El autor ha perseguido su localización y rastreado las colecciones de procedencia y antiguos propietarios. En algún caso la pesquisa ha conducido a la lamentable conclusión de su desaparición, como ha ocurrido con el autógrafo de *Barlaán y Josafat*, destruido probablemente en el incendio de la Holland House, en Londres, ocasionado por un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. En este caso, afortunadamente contamos con la cuidada edición de J. F. Montesinos (Madrid: Teatro Antiguo Español vol. 8, 1935), realizada en su día a partir del manuscrito. En total se conocen hoy, conservadas enteramente o en parte, cuarenta y cuatro comedias autógrafas de Lope de Vega, que poseen el interés añadido de su variedad, pues corresponden a fechas de redacción que van desde 1593 hasta 1634. Según el análisis realizado por Presotto sobre dichos manuscritos, se trata en todos los casos de redacciones finales destinadas a la venta, y en ningún caso de borradores. Es deseable que otras pesquisas como la de Presotto puedan conducir a mejorar el conocimiento que tenemos de los testimonios textuales del teatro del Fénix, aunque no se trate de testimo-



nios tan importantes como son los autógrafos. Quizá así, algún día se puedan localizar, por ejemplo, los volúmenes I y V de la importante Colección Gálvez de comedias de Lope, dada a conocer en 1945 por González de Amezúa, y de la que tan sólo se encuentran localizados en la Nacional, desde 1984, los tomos II, III y IV<sup>1</sup>.

Para la realización de su trabajo Presotto ha elaborado un modelo de ficha muy completo, en el que no sólo se atiende a los habituales criterios de catalogación de manuscritos, sino que se señalan las particulares características del material sobre el que se trabaja, atribuibles específicamente al autor. Se advierten así tanto los hábitos de Lope que se mantienen a lo largo del tiempo, y que permiten identificar en cierto modo sus autógrafos, como aquellos que van variando con el paso de los años y que ayudan a establecer una evolución dentro mismo del *corpus* estudiado. Un aspecto muy interesante es el que tiene que ver con los detalles que puede ofrecer un manuscrito en relación con las circunstancias de su representación (repartos, licencias de representación...) y que son puntualmente recogidos, si hace al caso, en la ficha correspondiente. Atendiendo a todos estos aspectos en la valoración y descripción de los manuscritos, cada ficha incluye cinco apartados: 1.- descripción externa del códice (localización, firmas moderna y antiguas, historia del códice, medidas, descripción del soporte material y estado, numeración de las páginas, etc.); 2.- descripción analítica interna del manuscrito, que contiene la transcripción de los preliminares, primeros y últimos versos, anotaciones autógrafas en finales de acto, así como datos vinculados a la historia del códice en tanto texto utilizado por las compañías para la representación (nombres de actores que acompañan a veces a los repartos y licencias de representación); 3.- crítica, en donde se recoge la mención, si hace al caso, de la comedia en las listas incluidas en *El Peregrino* (1604, 1618), las referencias o descripciones del manuscrito realizadas en estudios anteriores, y se formula una hipótesis de datación, dando cuenta asimismo de todas las ediciones antiguas y las más interesantes entre las modernas; 4.- características específicas de cada manuscrito, encabezamientos, y otro tipo de marcas utilizadas por Lope (cruces, o líneas que ocasionalmente sirven para marcar cambios de escena...), rúbricas, ubicación de las didascalias (márgenes, centro...) e intervenciones en el texto propiamente literario (versos enjaulados, palabras sobrescritas, o escritas al margen, adiciones); 5.- facsímiles, apartado en que se reproducen el frontispicio o, en su defecto, la primera página del manuscrito autógrafo, y la última página autógrafa del manuscrito.

A partir de todos estos datos Presotto ha realizado un estudio de conjunto que precede a su catálogo y que nos permite observar algunas normas que a veces resultan ge-

<sup>1</sup> Véase el reciente estudio sobre estos tres volúmenes de S. Iriso Ariz, "Estudio de la Colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 98-143.



nerales a lo largo del tiempo: así, por poner algunos ejemplos, la costumbre de utilizar cuadernos individuales para cada uno de los tres actos, con su propia numeración, frontispicio y *dramatis personae*, manteniéndose dentro de la norma expuesta por el propio autor en su *Arte Nuevo* (“Tenga cada acto cuatro pliegos”); o la costumbre de señalar la primera página con la letra “P.”, y las siguientes con numeración arábica; o la de marcar el folio del frontispicio de cada cuaderno con una cruz en el centro de la parte superior, incluyendo la rúbrica en la parte inferior; o la de incluir la rúbrica en la parte inferior del folio que contiene los *dramatis personae* y, al final del manuscrito, junto a la firma. Hay otras ocasiones en que los usos de Lope están vinculados a una determinada etapa y resultan más interesantes en tanto en cuanto pueden contribuir a sugerir o confirmar hipótesis de datación: así, el más conocido, el de incluir en la rúbrica, durante el período de relación con Micaela de Luján, las iniciales de los amantes “M.L.”, pero también otros menos conocidos, como el de la preferencia, en el período 1593-1610, por la utilización de la fórmula “hablan en este acto” o “hablan en el acto” para presentar los *dramatis personae*, mientras en los años siguientes prevalece la indicación “personas deste acto” o “personas del acto”, o la costumbre de encabezar todas las páginas autógrafas que contienen el texto dramático con invocaciones religiosas abreviadas que presentan variaciones a lo largo de los años (“JMJA”, “JM”, “JMJ”, etc.).

El análisis de las intervenciones autógrafas lleva a Presotto a formular alguna hipótesis sobre el proceso de composición. Así el cuidado en la presentación general de los manuscritos apunta hacia la idea de que se trata de redacciones en limpio, pensadas para su venta a las compañías, pero las adiciones y enmiendas de mano del propio Lope, realizadas *in itinere*, ponen en duda, como ya observó Montesinos, la existencia de borradores, o redacciones en sucio, de los que los autógrafos serían meras copias en limpio. Las enmiendas y arrepentimientos sobre la marcha evidencian que la obra dramática tomaba forma al hilo de la escritura. Lo que no quiere decir que Lope careciese de cualquier plan a la hora de redactarla. En este sentido, el dramaturgo nos dejó en su *Arte Nuevo* un testimonio de su modo de trabajar (“El sujeto elegido escriba en prosa”), un método de trabajo que parece haber consistido, por los testimonios conservados, en la confección de esquemas o planes en prosa. Es lógico que, por su carácter de producto inacabado, de esbozo, sin valor literario, apenas se nos haya conservado alguno de estos esquemas dramáticos<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Se conservan, tres testimonios autógrafos, y no uno como apunta Presotto. Para dos de ellos, perdidos, pero conservados en copias fotográficas, realizadas en su día a partir del conocido como *Códice Durán*, véanse C. Romero “Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las razones métricas” en G. B. De Cesere (ed), *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di Studi, Napoli 1-3 dicembre 1994*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 71-127 y “Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)”, *Rassegna iberistica* 56 (1996), 113-20; del



Parece pues, como supuso Montesinos y concluye Presotto, que Lope confeccionaba estas redacciones en limpio de sus comedias para venderlas directamente a las compañías. ¿Pero conservaba copia de ellas? A juzgar por alguno de los contratos de venta conservados, en ellos se podía exigir del dramaturgo el compromiso de no conservar copia alguna del original vendido a los 'autores'. A esto hay que añadir el propio testimonio de Lope refiriéndose a las dificultades para recuperar los originales de sus comedias cuando se decide a tomar las riendas de su publicación. A pesar de esto, para Presotto resulta extraño que Lope siguiese escrupulosamente las condiciones de los contratos sin conservar copias de sus originales, por ello a la hora de abordar la posible relación existente entre el texto de las comedias autógrafas y el texto impreso de algunas de ellas publicadas en *Partes*, sugiere: "In definitiva, per la publicazione dei testi, l'autore dovette utilizzare l'autografo o, in sua mancanza, una copia di sua proprietà [...] L'uso de copioni provenienti dalle compagnie è poi ancora da dimostrare, per lo meno come prassi assestata per quanto riguarda le edizioni controllate dall'autore"(p. 62). Es posible, como sugiere Presotto, que Lope encargase copias de sus comedias. En cualquier caso, me parece, dada la extensión de la obra de Lope, en sí misma y en el tiempo, que es difícil aplicar en su caso una fórmula de actuación generalizable al conjunto de su producción dramática. Es probable que Lope modificase su modo de actuar con el paso de los años y, si bien parece posible, como sustentan sus propias afirmaciones, que no conservase copias de los originales durante una etapa de su vida, es más raro que no lo hiciese cuando su prestigio se encontraba ya consolidado, sus obras eran codiciadas por coleccionistas, como su mecenas el duque de Sessa, e incluso el propio Lope podía pensar en algunas de ellas como futuro material de imprenta. Una carta de Lope a Sessa, de principios de 1618, en que da cuenta de la recuperación de dos comedias para el duque, parece confirmar que Lope no siempre conservaba copias de los originales: "Yo hablaré hoy con su dueño que tiene la comedia, y cobraré estotra, para que Vex<sup>a</sup> sea seruido en lo que tuuiere gusto". Poco después, en otra carta Lope informa de que las dos comedias que el duque codiciaba no podía conseguirlas de momento, una porque se ensayaba, y la otra porque estaba realizando ciertas adiciones que se le habían solicitado: "La comedia martiniana no se puede embiar, porque ensayan por ella. La de Palacio se añade por unos ynpertinentes aduertimentos de Madama Françisquina. Vex<sup>a</sup> haga cuenta que las tiene". Una tercera nos da un testimonio interesante de la copia de las comedias para el Duque por parte, en este caso, del marido de la amante de Lope, Marta de Nevarés: "Ya Roque Hernández traslada la come-

tercer testimonio, conservado en la B.R.A.E. —y expuesto como autógrafo de Lope en la exposición que dio lugar al *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la B.N.M.* (1935)—, di yo misma noticia en un art. de 1991 y lo edité en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*, Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 387-92.



dia con muy buen gusto, sabiendo que es de Vex<sup>a</sup> el tenerla: La otra tiene el mismo inconveniente. Irán juntas [...] Admiréme de que Vex<sup>a</sup> dixesse se havia representado en Palacio [...] porque aun no han llevado lo que me mandaron añadir”<sup>3</sup>. En este momento, las circunstancias habían cambiado para Lope, y el interés por parte del duque en obtener sus autógrafos o copias de sus comedias debió de suponer una acicate más para el dramaturgo de cara a la conservación de sus textos. Es posible que a la hora de publicar sus obras, sin poseer copias propias de ellas, Lope intentase recuperar en algunos casos los originales, en otros copias procedentes de las compañías, y en otros contase con copias preparadas para para sí o para el duque de Sessa. En cualquier caso, el cotejo entre las comedias autógrafas publicadas después en las *Partes* será el que permita de manera más precisa aclarar la relación existente entre comedia autógrafa e impresión y el grado de intervención de Lope en este proceso.

Otro aspecto interesante que ofrece el estudio de Presotto es el que se refiere a las intervenciones no autógrafas, las realizadas por ‘autores’ de comedias o personas encargadas dentro de la compañía de la revisión y adaptación en su caso del texto dramático. Resulta llamativa, en este sentido, la escasez de intervenciones ajenas al dramaturgo que entrañen una actuación relevante sobre el texto dramático, mucho menos una actuación literaria, de carácter creativo. Es cierto que, como se ha dicho tantas veces, y testimonian las propias quejas de Lope y otros dramaturgos, una vez el manuscrito era adquirido por un ‘autor’ aquél pasaba a ser de su propiedad en todos los sentidos, lo que suponía que podía llevar a cabo las adaptaciones que juzgase oportunas, y que podían incluir adiciones o recortes sobre el texto del dramaturgo. Sin embargo, la imagen de los ‘autores’ interviniendo a fondo, de manera habitual y generalizada, sobre los textos dramáticos es probablemente exagerada, y las conclusiones de Presotto, sobre este tipo de intervenciones en los autógrafos de Lope parecen apuntar en este sentido: “Questa tendenza a non aggiungere, e in particolare nel caso di un poeta famoso, dovette essere la prassi generale” (p. 48). Aunque siempre, como el propio Presotto advierte, se podrían señalar algunas excepciones<sup>4</sup>.

El libro se completa con varios cuadros para una orientación rápida del lector en diferentes aspectos: así el primero, nos presenta la ordenación de los manuscritos, según la biblioteca de procedencia y signaturas modernas; el segundo presenta una ordenación de los manuscritos fechados por Lope, y la relación que guardan con los di-

<sup>3</sup> *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vol., t. III, pp. 4, 7 y 8.

<sup>4</sup> Véase un art. anterior de Presotto en que amplía este punto de vista, “Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope”, *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), p. 153-68. A las mismas conclusiones me condujo recientemente un análisis sobre una copia de una comedia de Lope, véase “Las intervenciones de *autor* en los textos dramáticos del siglo de oro: una copia de *la viuda valenciana*”, *Homenaje a Agustín Redondo*, en prensa.

ferentes encabezamientos con que el autor acostumbraba a señalar el inicio de un manuscrito o de cada folio, encabezamientos que Lope va variando a lo largo de los años, y que permiten vincular cada uno de ellos a un determinado período de composición; un tercer cuadro ofrece las noticias de las comedias autógrafas relacionadas con las compañías que pudieron estrenarlas o representarlas; los cuadros cuarto, quinto y sexto dan cuenta de las censuras y licencias de representación incluidas en algunos de los autógrafos; el séptimo y último cuadro del estudio que precede al catálogo propiamente dicho, ofrece un listado de las ediciones antiguas (*Partes*, y otras).

En definitiva, el libro de Presotto tiene un interés que va más allá del que posee por sí mismo cualquier catálogo bien realizado, pues ofrece detalles vinculados a las circunstancias de la representación de la obra en su época, y también detalles del modo en que el autor materializaba su trabajo. De la mano de Presotto podemos, alzando la cortina, entrar a hurtadillas en lo que M. G. Profeti ha denominado “el taller de Lope”<sup>5</sup>. Eso sí, el taller de un “artista”, como a Lope —que compartió con sus amigos pintores la aspiración a ser reconocidos como artistas y no como artesanos— le hubiese gustado que lo consideráramos.

TERESA FERRER VALLS  
*Universitat de València*

<sup>5</sup> “Editar el teatro del Fénix de los Ingenios”, *Anuario de Lope de Vega*, II (1996), 129-51, esp. p. 151.

