

# TEXTO LITERARIO /vs./ TEXTO DRAMÁTICO: LA EDICIÓN DE OBRAS TEATRALES DEL SIGLO XVI ESPAÑOL

ALFREDO HERMENEGILDO  
*Université de Montréal*

El primer congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, celebrado en Madrid hace unos años, fue convocado por sus organizadores con la finalidad precisa de estudiar el problema que plantea “la edición de textos clásicos” españoles. Luciano García Lorenzo, uno de los asistentes al congreso, recuerda que

la sesión dedicada a textos dramáticos fue decepcionante, a lo cual contribuyó, bien es cierto, el escasísimo tiempo que tuvieron los ponentes para exponer sus comunicaciones. Y es que, a mi modesto entender, falta el estudio adecuado que ofrezca un paradigma a seguir, un estudio que debería estar realizado por un especialista en la Historia de la lengua y otro en literatura dramática, con el fin de cubrir una carencia que estimo grave.<sup>1</sup>

Se han hecho —y García Lorenzo señala algunos de ellos— trabajos de envergadura sobre el particular (Casa-McGaha,<sup>2</sup> Alberto Blecua,<sup>3</sup> etcétera), así como ediciones precisas de ciertos textos dramáticos en las que se han introducido observaciones valiosas sobre objetivos, métodos, criterios, etcétera. Me atrevo a señalar hoy aquí que el problema, a la larga, es político; es decir, hará falta que una gran asociación internacional se preocupe del asunto, organice un magno congreso y llegue a trazar unas líneas fundamentales que, de modo consensual, se alcen como guía metodológica para un *hic et nunc*

<sup>1</sup> “Teatro clásico y crítica actual”. *Criticón*, 42 (1988), p. 28.

<sup>2</sup> Frank P. Casa y Michael D. McGaha (eds.), *Editing the Comedia. I. Michigan Romance Studies*, University of Michigan, Ann Arbor, 1985; y, *Editing the Comedia. II. Michigan Romance Studies*, University of Michigan, Ann Arbor, 1991. En estas dos colecciones hay excelentes trabajos de Carol Bingham Kirby, José María Ruano de la Haza, D. W. Cruickshank, Victor Dixon, John E. Varey, et al., sobre el problema que nos ocupa.

<sup>3</sup> Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*. Castalia, Madrid, 1985.

que nunca se extenderá más allá de lo humanamente previsible.

No es ese ambicioso objetivo el que intenta alcanzar el trabajo presente. Mi cometido, hoy, es muy limitado, pero quiere apuntar una simple reflexión sobre los problemas que plantea la edición de textos dramáticos del siglo XVI o, mejor, de los textos que precedieron la aparición de la comedia nueva. Estas líneas no son producto surgido de las manos de un teórico de la edición de textos, sino de las de quien ha tenido que enfrentarse repetidas veces<sup>4</sup> con la necesidad de publicar obras dramáticas de la época en cuestión. Y para no limitarme a sacar a relucir recetas y modos de funcionamiento de la trastienda del investigador, haré al final una propuesta más general que tenga en cuenta la necesaria presencia de las marcas de representación cuando se trata de la edición de textos dramáticos.

Fijemos la distinción entre una edición con variantes y una edición crítica. La primera reproduce un texto con sus correspondientes formas salidas de diferentes manuscritos o ediciones. La segunda intenta reconstruir el texto inicial, primordial, arquetípico, del que derivan todas las versiones existentes. Partiendo del hecho de que la posibilidad de preparar ediciones exclusivamente críticas y de darlas a conocer al público investigador es, en general, muy limitada, si no se acepta la presión de la editorial y de sus objetivos comerciales, es necesario llegar a la conclusión de que la fijación crítica del texto debe ir acompañada de otros elementos que den respuesta a las necesidades y exigencias de las empresas editoriales. Es decir, la edición crítica no debe necesariamente excluir la anotación filológica, la explicación de segmentos textuales poco claros o la identificación de referentes históricos, geográficos, literarios, etcétera. Por otra parte, no olvidemos que la fijación del texto inicial, arquetípico, es una misión imposible,<sup>5</sup> ya que estamos considerando como primordial el producto salido de las manos del poeta. Y dicho texto no tuvo necesariamente una existencia precisa, ya que evolucionó en el instante mismo de la puesta en escena primordial. Es decir, puede haber muchos "textos primordiales", muestras de los diversos momentos históricos por los que pasó la intención que el poeta tuvo de hacer representar su obra. Estamos, pues, trabajando con conceptos "literarios", que no son necesariamente "teatrales". Más tarde volveremos sobre este punto.

<sup>4</sup> Vid. mis ediciones del teatro de Lucas Fernández. Escelicer, Madrid; Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Kassel, Reichenberger, 1983 y 1986; de las comedias de Lope de Rueda. Taurus, Madrid, 1985; de obras sueltas de Gil Vicente, Torres Naharro y Cervantes. SGEL, Madrid, 1982; y de Encina, Diego de Ávila. Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

<sup>5</sup> Las observaciones de Ruano de la Haza, sobre el problema específico que plantea la edición de textos dramáticos, son extremadamente pertinentes. Vid. "Editing a Seventeenth-Century Dramatic Text: the Eclectic Method", en *Editing the Comedia. II*, ed. cit.

Una primera afirmación se impone. Cuando me refiero al teatro del siglo XVI, es preciso hacer las inevitables distinciones. El teatro del quinientos no es homogéneo. Entre la producción que surge hasta la época de Lope de Rueda y la que gira en torno a los dos últimos decenios, hay una notable diferencia. La aparición del teatro comercial y de los corrales modifica de modo radical el tipo de textos que nos ha sido transmitido. La primera experiencia escénica tiene un público cerrado, cautivo, mientras que la segunda se dirige a un espectador que paga y que está condicionado de modo distinto. Es el público abierto de los corrales. El primer teatro se ha conservado, fundamentalmente, en forma de manuscritos únicos o de ediciones impresas singulares, carentes de refuerzo escrito. La necesidad de cotejar diversos “estados textuales” para llegar a reconstruir el arquetipo perdido, es inoperante, dicho en términos generales, ya que los textos dramáticos del siglo XVI no se manifiestan más que en un solo “estado”. Cierta es, sin embargo, la existencia de variantes mínimas entre distintos ejemplares de la misma edición. Algunos casos editados por mí parecen evidentes: los de Lucas Fernández, Lope de Rueda y Gabriel Lobo Lasso de la Vega, por ejemplo. Las obras de Encina, Torres Naharro, Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, Pérez de Oliva, etcétera, responden al mismo modelo de conservación. Textos pertenecientes a la tradición del teatro litúrgico, del drama catequístico, tragedias y comedias salidas de las aulas universitarias o colegiales, obras representadas en ocasiones singulares dentro de los palacios y las cortes señoriales, etcétera, se conservan en ejemplares manuscritos o en impresiones únicas que eliminan la posibilidad de establecer los parentescos textuales identificables en el estema pertinente. Si el estema de una obra determinada debe establecerse a partir de un mínimo de tres testimonios textuales independientes —esa es la norma fijada por la tradición de los estudiosos—, la casi totalidad del teatro prelopesco queda excluida de tal posibilidad crítica.

Cabe hacerse la pregunta de por qué se manifiesta ese teatro renacentista de una manera particular. La historia del teatro prelopesco es la de un ejercicio largo y variado a través del que la cultura española trata de crear, de formar, de trazar los perfiles de un público espectador. En *La tragedia en el Renacimiento español* y en un trabajo posterior traté de ordenar la producción trágica del siglo XVI en torno al problema que plantea la existencia de diferentes públicos.<sup>6</sup> Ampliando aquella reflexión a todo el teatro, trágico o no trágico, puede identificarse en el siglo XVI una actividad teatral dirigida, en la primera

<sup>6</sup> Planeta, Barcelona, 1973. *Vid.* también “Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español”. *Crítica Hispánica*, VII (1985), pp. 43-55.

etapa, a un público cerrado, cautivo. La aparición de Lope de Rueda y, sobre todo, de Lope de Vega, suponen el descubrimiento de un público abierto, de una actividad comercial y, en consecuencia, la multiplicación de los textos destinados a varias representaciones o a sus correspondientes impresiones.

La mayor parte del teatro del siglo XVI fue, pues, un teatro de circunstancias, representado de modo local, posiblemente una sola vez, ante un público identificado sociológicamente como cautivo. De ahí que abunden sobre todo los textos singulares, manuscritos o impresos.

Las excepciones existen. Hay que tomar en consideración, por una parte, ciertas producciones teatrales transformadas en textos literarios por la acción interesada de algún librero (Juan de Timoneda, en el caso de los pasos y comedias de Lope de Rueda) o de algún familiar (el hijo de Gil Vicente); por otra, la producción de finales de siglo —Lope de Vega, Cervantes, la llamada escuela valenciana, etcétera—, cuyas dependencias editoriales son ya de otro orden. En tales casos tenemos que reconstruir el texto o los textos arquetípicos a través de ciertos manuscritos y/o de varias ediciones impresas del mismo.

Es necesario también tener en cuenta otro problema fundamental con el que se enfrenta el editor del teatro de la primera mitad del siglo XVI. Desde este punto de vista, se puede generalizar sin excluir prácticamente a ningún escritor. Se trata de manuscritos o de ediciones de las que se ha eliminado casi por completo toda marca explícita de teatralidad; son textos teatrales que se han convertido en simples productos literarios desprovistos de toda alusión al aparato de representación, porque la “ocasión” para la que fueron escritos era única e irreplicable. Su conservación (el *Códice de autos viejos* es un buen ejemplo) se debe a intereses “literarios”, “religiosos” o “políticos”, y no estrictamente “teatrales”. El caso de los textos de Lope de Rueda es quizá el mejor ejemplo de la vía seguida por la producción dramática de la época para llegar hasta nosotros.

En este último ejemplo, los textos conservados incluyen la intervención del editor Juan Timoneda. Fue el librero valenciano quien recogió, fijó, corrigió y enmendó un cierto número de obras que, de otro modo, se habrían perdido. Timoneda confiesa y justifica su trabajo editor en la *Epístola satisfactoria* y en la *Epístola [...] al considerado lector*, impresas ambas en *Las cuatro comedias y dos coloquios* (Valencia, 1567). Dice en la primera *Epístola*: “Viníendome a las manos [...] las Comedias del excellente Poeta, y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el desseo y affectacion que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la [...] emprenta [...] se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope hauran oydo”. En la segunda *Epístola* habla de los “muchos, y de harto

quilate” que fueron los trabajos realizados. “El primero fue escreuir cada vna dellas [las comedias] dos vezes, y escriuiendolas (como su autor no pensasse imprimirlas) por hallar algunos descuydos, o gracias por mejor dezir en poder de simples, negras, o lacayos reysterados, tuue necessidad de quitar lo que estaua dicho dos vezes en alguna dellas, y poner otros en su lugar”.

Timoneda reescribió, pues, dos veces las obras, eliminando descuidos y repeticiones innecesarias y añadiendo ciertos pasajes que hoy son de difícil identificación. La mano de Timoneda debe tenerse en cuenta a la hora de examinar los textos. Es de suponer que no los alteró de modo significativo, ya que las mismas personas que con tanto interés le pedían la impresión de unas obras que habían visto en escena, habrían protestado vehementemente si el resultado de su intervención hubiera estado en desacuerdo flagrante con el recuerdo de las pasadas representaciones.

El hecho de que Rueda no tuviera intención de imprimir unas obras llenas de “descuydos y repeticiones”, hace pensar que Timoneda dispuso de un material que se acercaba a lo que hoy llamamos “cuaderno de dirección”; utilizó unos textos modificados y adaptados a las circunstancias de una puesta en escena determinada. Lope de Rueda debió de emplear textos italianos como pre-textos para un trabajo de dramaturgia. La adaptación a las costumbres y a los referentes locales, así como los valencianismos conservados en las obras de un poeta dramático —sevillano, no lo olvidemos—, son, probablemente, reliquias y rastros de ese “cuaderno de dirección” ruedesco, preparado para actuar en la ciudad del Turia y reorganizado, en forma de “teatro para leer”, en forma “literaria”, por el librero Juan Timoneda. La lectura de las obras dramáticas de Rueda adquiere así una dimensión que reduce el problema del plagio<sup>7</sup> de las obras italianas a sus verdaderas dimensiones y sitúa el análisis en una perspectiva mucho más rentable. Pero resulta evidente que los textos llegados hasta nosotros son formas “literarias”, productos destinados a la lectura, de los que se han eliminado casi todas las marcas explícitas de teatralidad, todas las acotaciones destinadas a asegurar el marco de la representación.

A medida que avanza el siglo y cuando ya estamos tocando el periodo en que la comedia nueva empieza a vivir en el espacio comercial de los corrales, las obras dramáticas del siglo XVI se comportan de modo diferente. Es el caso de *La destruyción de Numancia* cervantina, cuya edición me ha ocupado

<sup>7</sup> Los trabajos de Othón Arróniz (*La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Gredos, Madrid, 1969) y de A. L. Stiefel (“Lope de Rueda und das italienische Lutspiel”. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XV, 1891, pp. 338-343) buscaron detalladamente las dependencias textuales del teatro ruedesco, pero dejaron de lado el problema apuntado arriba.

recientemente.<sup>8</sup> A título de ejemplo, resumo aquí brevemente los avatares de la edición de un texto típico de finales del siglo XVI, ya que concurren en ella la existencia de dos manuscritos, no tres, como sería de desear para establecer una edición crítica según un estema eficaz. Antes de finales del siglo XVI, el problema no llega ni a manifestarse, ya que dos manuscritos de la misma obra prácticamente no existen. Cuando Cervantes escribe y representa *La destrucción de Numancia*, los corrales, teatros comerciales, ya están en pleno funcionamiento.

La dificultad que presentaba la preparación de la edición y la fijación del texto es la siguiente: no se conserva ningún manuscrito ológrafo ni tampoco impresión alguna controlada por Cervantes o coetánea suya. Quedan a disposición del investigador dos manuscritos posteriores al poeta y una edición hecha en el siglo XVIII contando con uno de los manuscritos citados. Las variantes del texto según los dos "estados" son relativamente importantes.

He reproducido y editado, con numerosas correcciones, el texto que aparece en el manuscrito (M) existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (número 15000), y he tenido en cuenta la excelente edición de Schevill y Bonilla<sup>9</sup> (SB), hecha a partir de dicho manuscrito. Cuando la lección del manuscrito era claramente ilógica, la he remplazado por otra correspondiente, teniendo en cuenta un documento depositado en la Hispanic Society of America y localizado por Rodríguez Mofiño, el manuscrito llamado *Sancho Rayón* (SR).<sup>10</sup> La edición (S) impresa por Antonio de Sancha (Madrid, 1784), que sigue muy de cerca el manuscrito SR, ha sido utilizada en los casos en que M y SR resultaban inaceptables. En general he resistido a la tentación de SR, que ofrece un texto más claro en muchos sentidos. SR es un manuscrito no ológrafo, de una época parecida a la de M y que, de todas formas, no ofrece mayores garantías de fidelidad al texto inicial perdido que las que da el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional madrileña.

Se trataba, pues, de elegir entre un manuscrito cargado de ciertas incongruencias textuales (M), que sirvió de base a la mejor edición de la *Numancia* impresa hasta ahora (la de SB), y otro manuscrito, SR, en el que se apoyó Sancha y que rectifica con una lógica a veces excesiva ciertos pasajes

<sup>8</sup> Será publicada en breve por la editorial Castalia de Madrid.

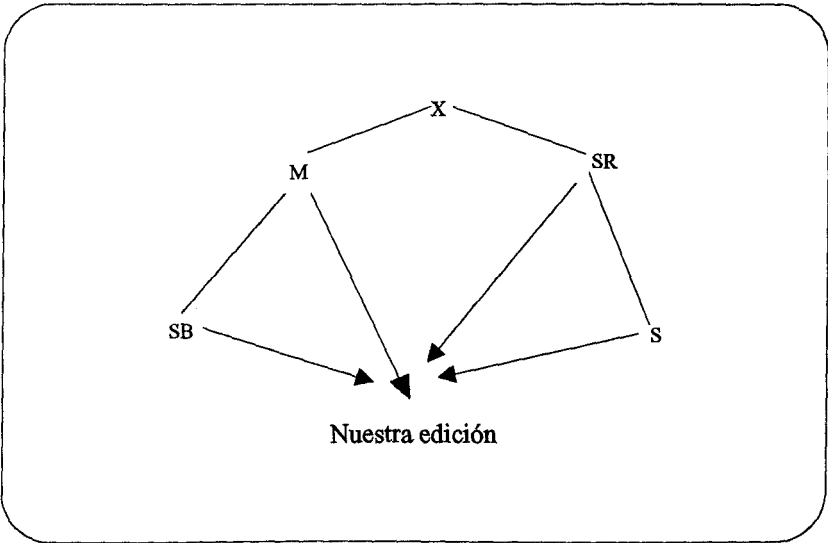
<sup>9</sup> *Comedia del cerco de Numancia (Comedias y entremeses)* (ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla). Gráficas Reunidas, Madrid, 1920, t. V, pp. 103-203.

<sup>10</sup> Antonio Rodríguez Mofiño, "Reaparición de un manuscrito cervantino (*El trato de Argel* y la *Numancia*)". *Anuario de Letras*, IV (1964), pp. 269-275. *Vid.* sobre el manuscrito SR, Jean Canavaggio, "À propos de deux 'comedias' de Cervantes: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé". *Bulletin Hispanique*, LXVIII (1966), pp. 5-29.

incomprensibles de M.

He optado pragmáticamente por respetar, como texto de base, el manuscrito M, y por modificar, apoyándome en SR y en S, su reflejo fiel, algunos de los pasajes marcadamente ilógicos o absolutamente incomprensibles. Mientras no aparezcan nuevas pistas para identificar la matriz primera, el arquetipo o los arquetipos, tendremos que conformarnos con reconstrucciones basadas en el material existente y rectificadas según criterios no absolutamente indiscutibles.

El estema que da cuenta de la familia de textos en los que se albergan versiones distintas de la *Numancia*, es el siguiente. En él se indican la procedencia fundamental del texto que proponemos y las incidencias de las ediciones de SB y S.



De X, la matriz desconocida, derivan los dos manuscritos conservados, cuyas variantes no son fundamentales. Sí hemos de señalar que los cambios más sobresalientes se sitúan en segmentos textuales que no forman parte del diálogo, es decir en las didascalias explícitas.<sup>11</sup> La identificación de ciertos personajes innominados y la correspondiente atribución de una parte del

<sup>11</sup> Sobre estas nociones, *vid.* nuestro trabajo "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández". *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Istmo, Madrid, 1986, t. I, pp. 709-727.

diálogo, ofrecen ejemplos que distinguen y separan M de SR y S. Por otra parte, las acotaciones escénicas de uno y otro manuscrito varían notablemente. Lo que nos permite suponer que estamos ante dos copias de representación y puesta en escena, en las que se han hecho las modificaciones pertinentes para adaptar el texto a los gustos, necesidades y posibilidades de un autor de comedias y de su compañía. Pero el problema sigue abierto. ¿Cuál fue la forma primera salida de las manos de Cervantes y entregada —si alguna vez ocurrió un hecho del que no tenemos noticia fidedigna— a un autor de comedias para su inmediata representación? ¿El texto primordial es el que se dirige prontamente a ser realizado en el tablado o el que se manifiesta, de forma “literaria”, en una edición a la manera de la que hizo Timoneda con la producción ruedesca? La respuesta me parece clara. Es el texto destinado a la representación. Pero su consistencia, por principio, es muy poco firme, ya que dicho texto vive sometido a la evolución que resulta de la presión constante del ejercicio teatral y de todos los mediadores de la puesta en escena.

A partir de la constatación permitida por el estudio de los dos manuscritos cervantinos, se puede identificar una necesidad que, si se colma, tenderá a modificar radicalmente los objetivos de las ediciones de textos dramáticos, sean éstas ediciones críticas o ediciones con identificación de variantes. Los manuscritos cervantinos M y SR difieren sobre todo en la presentación de las acotaciones escénicas,<sup>12</sup> ese subgrupo de didascalías explícitas al que consagro últimamente una parte de mis esfuerzos de investigación. Es decir, los dos manuscritos pueden haber sido obra y resultado de distintas puestas en escena. Serían, así, parte de dos cuadernos de dirección o copias de actores.

En consecuencia, la edición crítica de un texto dramático no puede ni debe ser llevada a cabo con los criterios exclusivos de quien edita una obra literaria de tipo narrativo, lírico, etcétera. El texto dramático es, en principio, un texto llamado a ser puesto en escena, es un texto cargado de signos de representación. La fijación de esos signos que transforman un texto dramático plano en un texto dramatúrgico dotado potencialmente de tres dimensiones, es tan necesaria como la fijación del texto literario arquetípico. El texto primario y texto secundario, según la terminología de Ingarden,<sup>13</sup> o, mejor, las dos vertientes que componen el texto dramático, la llamada texto literario y la denominada texto espectacular<sup>14</sup> o bloque didascálico, deben retener la atención

<sup>12</sup> Vid. nuestro trabajo “La representación imaginada: Estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI. El caso de la *Numancia* de Cervantes” [en prensa].

<sup>13</sup> Roman Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”. *Poétique*, 8 (1971), pp. 531-538.

<sup>14</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*. Taurus, Madrid, 1987.



del editor. Las didascalias explícitas, de todo género, y las didascalias implícitas con sus numerosas variantes, deben fijarse de modo preciso por medio de la identificación de un “estema espectacular” que dará como resultado no la definición de la representación inicial, siempre imposible de reconstruir a menos de que existan documentos paralelos y complementarios, sino el establecimiento de un conjunto de signos arquetípicos, primordiales, fijados en el texto inicial como red signica portadora de virtualidad representativa. Si en otro *forum* abogué por la redefinición de la historia del teatro y propuse su sustitución por una historia de las representaciones teatrales, por considerar la primera una historia desteatralizada,<sup>15</sup> hoy sugiero la puesta en marcha de un trabajo que, por medio de criterios paralelos a los usados en la edición crítica de cualquier texto literario, llegue a establecer el estema que permita fijar el texto dramático, es decir, el conjunto formado por el texto literario y el texto espectacular.

Dicho de modo más preciso, es necesario crear un modelo de edición de obras dramáticas del siglo XVI —y del siglo XVII— en que sean tenidos en cuenta los criterios que controlan la edición crítica típica de toda obra literaria, la edición con variantes y la anotación filológica, la explicación de ciertos segmentos textuales poco claros o la identificación de referentes históricos, geográficos, literarios, etcétera. Pero además, y esta dimensión es fundamental, hay que poner de relieve la otra vertiente de los textos dramáticos: la teatralidad. Y es preciso plantearse el problema de la elaboración del “estema espectacular”. Es decir, la red de dependencias textuales que nos permitan alcanzar el punto alfa, el momento en que se produce la explosión inicial, el *big bang* teatral, la propuesta de representación primordial. Aunque ese punto no sea necesariamente singular, sino el resultado de una yuxtaposición de momentos históricos en que la obra pasó “de las musas al teatro” o, mejor, del texto a la representación.

Ya que esa fijación resulta un ideal inaccesible cuando se trata de ejemplos salidos del antiguo teatro español, bueno será refugiarse en las marcas de teatralidad, en las didascalias explícitas o implícitas en el texto dramático y que condicionaron —esa parece ser la razón de su existir— los primeros pasos escénicos de la obra en cuestión. De ahí la urgencia de construir la edición de los textos dramáticos con dos series de anotaciones. Las típicamente utilizadas en el caso de cualquier obra literaria, en primer lugar. Pero además será necesario sacar a la superficie del texto, en un lugar perfectamente identificado, todas las didascalias explícitas e implícitas, con la explicación de sus

<sup>15</sup> Alfredo Hermenegildo, “Historia desteatralizada y diacronía teatral”, *Lenguas, Literaturas, Sociedades. Cuadernos Hispánicos*. Novotexto, Montréal, 1989, vol. II, pp. 65-73.

contenidos, de las consecuencias y exigencias escénicas de las órdenes inscritas en ellas, y de una especie de esbozo de lo que pudo ser la propuesta dramaturgica primordial. La tarea exige un gran conocimiento de lo que es la edición crítica tradicionalmente recluida en las aulas universitarias, de la maquinaria escénica vigente en el siglo XVI —y en el XVII también— y de lo que siempre ha sido y será el arte de la puesta en escena. Las necesarias presencia y colaboración del filólogo, del especialista en crítica textual, del historiador del teatro y del conocedor de los recovecos y exigencias de la puesta en escena, me parecen absolutamente imprescindibles. El problema queda abierto.