

La comedia de enredo

Actas de las XX Jornadas de teatro clásico
Almagro, julio de 1997

Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza Jiménez
y
Rafael González Cañal



Festival de Almagro



UNIVERSIDAD DE
CASTILLA-LA MANCHA

1998

Enredar con Lope: indagaciones a partir de la comedia de Dos agravios sin ofensa

Germán Vega García-Luengos

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Cuando una comedia se llama *Dos agravios sin ofensa*, deja claro desde el título su voluntad de enredar. Y así es. Son muchos y muy enrevesados los enredos que nos ofrece. No es difícil imaginar que al responsable de su escritura le estimuló la idea de medir su ingenio con los intentos previos de complicar una acción dramática. Desde luego, para ello tuvo que explotar a fondo las posibilidades combinatorias de personajes, lugares y objetos que ofrecía el género de la comedia urbana de costumbres contemporáneas, o como quiera denominarse —los contemporáneos daban en llamarla «de capa y espada»—. Urdir su intriga no pudo ser un trabajo espontáneo y fácil para el poeta, sino tarea de muchas cuentas y bocetos previos. Tampoco el estudioso puede permitirse una lectura desconcentrada de los versos, o corre el riesgo de perderse en alguna de las revueltas que dan las palabras y la acción.

Un día (con su noche imprescindible para los enredos), una casa (más un poco de calle y un jardín), una puerta para abrir en el momento oportuno, unas prendas de vestir intercambiables, y siete personajes unidos por lazos de parentesco, amor o servicio: son los ingredientes de esta pieza —una vez más, porque son los mismos de tantas y tantas recetas del enredo dramático barroco—. Una pieza que no parece haber suscitado la atención de los estudiosos, a pesar de sus méritos y de la única autoría que hasta ahora los distintos documentos proponían: Lope de Vega Carpio. Efectivamente, a su nombre consta en las distintas listas desde Fajardo y Medel a La Barrera.

La obra formaba parte del volumen *Comedias de Lope de Vega Carpio... (y otros autores)*. Parte veinte y seis, que habría visto la luz en Zaragoza, en 1645. Los datos manejados hasta ahora de este presunto libro los dio a conocer el *Índice* de Faxardo¹. Aunque no lo confiesa explícitamente, ésta parece ser la única fuente de información que utiliza La Barrera en el apartado que dedica al volumen en su transcendental *Catálogo*, tanto por lo que se refiere a los títulos de las doce comedias incluidas, como al pie de imprenta². Estas noticias han pasado al resto de estudiosos y bibliógrafos, ninguno de los cuales demuestra haber visto ejemplar alguno. Ni siquiera los esforzados trabajos de Maria Grazia Profeti en pro de la bibliografía de Lope han logrado tan apasionante rescate³. Precisamente, algunas de las conclusiones del presente estudio podrían apuntar aspectos relevantes sobre la textura de este enigmático libro y sobre sus responsables, que —adelantémoslo— tendrían poco de zaragozanos y menos de editores «honrados» (dicho sea sin afán de moralina, y menos de incurrir en el flagrante anacronismo de aplicar criterios éticos actuales sobre nuestros antepasados).

El acceso de los interesados al texto de *Dos agravios sin ofensa* ha sido muy limitado. No existe ninguna edición moderna del único ejemplar que hasta ahora se conocía, y que corresponde a una edición suelta sin datos de imprenta custodiada en la British Library [11728.h.3 (19)], a la que llegó con la colección particular de John R. Chorley:



Fol I. / DOS AGRAVIOS SIN OFENSA. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LOPE DE VEGA CARPIO. / Hablan en ella las personas siguientes. / Don Iuan. / Don Fernando. // Don Pedro. / Doña Clara dama. // Doña Leonor dama. / Lucinda criada. Coxin gracioso. / [filete] / ACTO PRIMERO. / [col. izq.:] Sale don Iuan, y Coxin, de noche. / Co. Bien te han dicho las pintillas: / quâto has ganado? d. Iuan. Doziêtos [...]

[final:] Aquí se acabò el enredo, / el Poeta es primerizo, / y así un vitor mazizo, / vendrà como anillo al dedo. / F I N.

4°. A- D⁴, E. 18 h. num. sobre el recto Titulillos: Dos agravios sin ofensa, // De Lope de Vega Carpio. (Carpio, A2r; ofensas, A4v, B3v, D2v). Reclamos: A4v En B4v porque C4v pues D4v que. Medida de tipos: 81 mm. /

¹ *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706, h. 56r.

² *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 682 a-b.

³ Ver *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1988, pp. 59-60.

20 lín. Observ.: El ejemplar está encuadernado en un volumen coleccionario de sueltas. El texto presenta correcciones manuscritas de John R. Chorley. Tras la palabra fin hay una firma ilegible y una nota manuscrita de letra del XVII: «Se gastaron los [ilegible] de las puertas en 19 de abril de 1681 domingo».

La ficha catalográfica de la biblioteca británica propone entre interrogantes a Madrid como lugar de edición y 1700 como fecha. Pero no son datos acertados. Sin necesidad de entrar en el laborioso análisis tipográfico que requieren los múltiples casos de impresos teatrales sin pie de imprenta, nuestro ejemplar cuenta con una evidencia que apunta una data anterior a la propuesta: la nota manuscrita final donde se consigna la fecha del «19 de abril de 1681 domingo». Aún habría que adelantarla más tras una aproximación a sus características tipográficas. De acuerdo con ellas, podría fecharse en los años finales de la década de los treinta del siglo XVII. Además, no se trataría de un producto madrileño, sino sevillano.

Estamos, pues, ante un impreso antiguo de muy pocos lectores constatados. Mr. Chorley fue, sin duda, uno de ellos, como lo acusan las correcciones manuscritas *ope ingenii* que figuran en el que fuera ejemplar de su propiedad. También Morley y Bruerton la leyeron —o al menos contaron sus versos—, para elaborar su estudio sobre la versificación estrófica de Lope⁴. Nadie más, que yo sepa, se ha ocupado de ella por escrito.

Independientemente de que Lope pueda ser el autor de *Dos agravios sin ofensa*, pienso que esta meritoria representante de las comedias de capa y espada contiene aspectos de indiscutible interés. Nos ocuparemos de ellos en primer lugar, para pasar a continuación de los enredos internos a los externos: aquellos, aún más enrevesados, que han sufrido la transmisión del texto y su autoría. La voluntad es abordarlos no como problemas específicos de nuestra pieza, sino como testimonios de unos procedimientos bien generalizados, que a la postre han sido responsables de esa gran maraña de enigmas bibliográficos, atributivos, cronológicos y textuales que presenta el teatro antiguo español.

EL ENREDO DRAMÁTICO Y OTRAS CUESTIONES DE CRÍTICA INTERNA

Un esquema argumental paliará la falta de lectura de la obra, y facilitará los comentarios subsiguientes:

⁴ *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, pp. 453-54. Por cierto, nuestra comedia contabiliza 2.806 versos y no los 3.061 que le asignan.

Jornada primera:

La acción se inicia de noche en las calles de Madrid. Por ellas transitan Don Juan y su criado Cojín. El caballero confiesa sus desvelos amorosos por una dama que ha visto en el Soto. Ella no ha desvelado quién es y le ha pedido que no la siga, con el compromiso de que buscará ocasión para reencontrarse. Al hacer frente al intento de robo de una cuadrilla de embozados, hieren a uno de ellos y tienen que huir.

Interior de una casa madrileña. Hablan doña Clara y su criada Lucía. La dama espera a su amante don Fernando esa noche para escaparse con él de la tutela de su hermano don Pedro. No hay cuidado de que les sorprenda, porque, al parecer, a éste también le entretiene las noches su amor por doña Leonor, hermana, a su vez, de don Fernando. En ese momento, irrumpen don Juan y Cojín, que escapan de la justicia. Ésta llama a la puerta y Lucía intenta esconder a los prófugos. Es don Pedro, el hermano de doña Clara, quien aparece. Ha llegado a tiempo de disuadir al corredor para que no busque en su casa. Marcha de nuevo para rondar la calle de su amada.

Don Juan y Cojín, que han huido por el tejado, descienden al jardín de una casa vecina. El caballero se asombra al encontrarse con el hoyo recién excavado de una sepultura. Acto seguido contempla a través de una reja cómo don Fernando intenta apuñalar a su hermana Leonor, que resulta ser, precisamente, la dama que don Juan vio esa tarde en el paseo. Para impedirlo provoca un incendio en la casa y, con el alboroto, consigue llevarse a la mujer.

Jornada segunda:

Casa de don Juan, a la mañana siguiente. Don Fernando ha traído a su amada Clara tras sustraerla de la tutela de don Pedro, y relata a su amigo lo ocurrido: cómo la misma noche que secuestraba a su dama, con quien la familia impedía el casamiento, ha intentado matar a su hermana Leonor, por haber mancillado el honor familiar con un caballero al que no ha podido identificar. Don Juan se encuentra entre la alegría del encuentro y rescate de Leonor, y la zozobra de haber conocido la presunta falta por la que su hermano se siente afrentado. Ahora las dos damas de nuestra comedia están escondidas en habitaciones contiguas.

Aposento de Leonor. Se lamenta la dama porque sin culpa la acusan don Fernando, su hermano, y don Juan, del que hacía tiempo que estaba enamorada. Encima ahora siente celos, porque ha visto a través del agujero de la puerta que en la habitación vecina don Juan guarda a otra mujer. Llega éste y la dama le cuenta cómo el agravio que le atribuye su hermano no es tal: el presunto amante y el recién nacido que se detectaron en su casa corresponden, en realidad, a su criada Lucía, quien

mantiene relaciones con Cojín. En ese momento, se presenta don Pedro para reclamar a su hermana Clara. Al agravio por el rapto se añaden ahora los celos de ver que en casa de don Juan está su amada Leonor. Al sacar las espadas, irrumpe don Fernando. El nudo se aprieta. Como Leonor —que fue rescatada con ropa de dormir, y ahora lleva prendas de Clara— se ha recogido en un rincón, su hermano se ha creído que es su amada, y se ve en la obligación de desempeñar a su amigo don Juan, ya que interpreta que se apresta a pelear por un rapto que él ha cometido. Cuando se confiesa como responsable, Don Pedro, que sabe que la dama es Leonor, considera aceptable que el hermano de doña Leonor la haya traído a casa de don Juan —sus razones tendrá— y se va. Don Fernando no entiende cómo un hombre de honor puede dejar a su hermana con él y marcharse. Sale doña Clara al paño y confirma su creencia de que don Fernando la olvida por otra, al observar cómo éste corteja a Leonor, a la que sigue confundiendo con su amada. Al percatarse Cojín de que la de verdad está presta a saltar del paño, discurre anunciar que vuelve don Pedro. Las dos «Claras» deciden esconderse, poniendo fin a tan tensa situación y a la jornada.

Jornada tercera:

El mismo día por la tarde y de nuevo en casa de don Juan. Leonor le pide a éste, ya definitivamente convencido de su inocencia, que le informe de la verdad a su hermano.

Habitación donde se esconde doña Clara. Lucía, que por la mañana ha visto cómo don Fernando requebraba a otra mujer, se enfada con él. Las quejas y las disculpas de la pareja no consiguen acompasarse, porque todo surgió de un engaño a los sentidos. Aparece ahora Cojín anunciando que llega don Pedro. Despavorida, quiere esconderse su hermana Clara, ante el asombro de don Juan, quien, tras el episodio de la mañana, cree que don Pedro ya sabe que la tiene en esa casa.

En otra habitación espera don Pedro la llegada de don Fernando. Nada más aparecer, le propone salir al campo. Su intención es pedirle con sosiego la mano de su hermana Leonor. Pero don Fernando piensa que, por fin, va a desafiarlo por el agravio. Lo que le satisface, porque le asegura que su futuro cuñado es hombre de honor. Ya en el campo, ambos caballeros se sorprenden al descubrir cuán otras eran las intenciones que cada uno llevaba. Deciden volver a casa de don Juan para comprobar si en ella está la hermana de don Pedro, doña Clara (como cree don Fernando), o la de don Fernando, doña Leonor (como asegura don Pedro).

Doña Clara se lamenta de la supuesta traición de su galán, cuando aparece doña Leonor por la puerta que separa las habitaciones donde ambas se cobijan. Dejando atrás los celos respectivos, se quejan prolijamente contra el hombre que juega con

ellas, y que creen el mismo; aunque, naturalmente, Leonor piensa en don Juan y Clara en don Fernando. Esto sólo se descubre un tiempo después cuando una de ellas pronuncia el nombre de su galán. Llegan don Pedro y don Fernando para hacer la comprobación y se encuentran con sus hermanas y amadas. La situación que provoca el hallazgo de las dos mujeres juntas es de una peculiar simetría: ambos pretenden a un tiempo matar a sus hermanas, para lavar el honor familiar, y defender a sus amadas. Cruce espectacular, al que pone fin la llegada de don Juan con los dos criados. Las explicaciones del anfitrión sobre lo que ha pasado en las trepidantes horas últimas convencen a las partes en litigio, y se conciertan los matrimonios de don Juan con doña Leonor y de don Fernando con doña Clara, mientras que don Pedro renuncia a sus pretensiones amorosas.

A pesar de que la identificación y caracterización genérica del teatro áureo constituye uno de los campos sobre los que todavía hay bastante que labrar, pocas dudas caben a la hora de clasificar *Dos agravios sin ofensa* entre las comedias de «capa y espada», uno de los subgéneros de los que eran más conscientes los productores y consumidores primeros de aquel teatro. Desde luego, a nuestra obra le conviene como anillo al dedo la definición más completa que de este tipo ofrece su época, la de Bances Candamo en el *Teatro de los teatros*:

Las de capa y espada son aquéllas cuyos personajes son sólo caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...]⁵

También se ajustan a nuestra comedia la mayoría de las notas caracterizadoras del subgénero que ofrece Ignacio Arellano en el estudio que considero más clarificador de entre los muchos que ofrece la bibliografía contemporánea⁶. Así resume estos rasgos en las conclusiones:

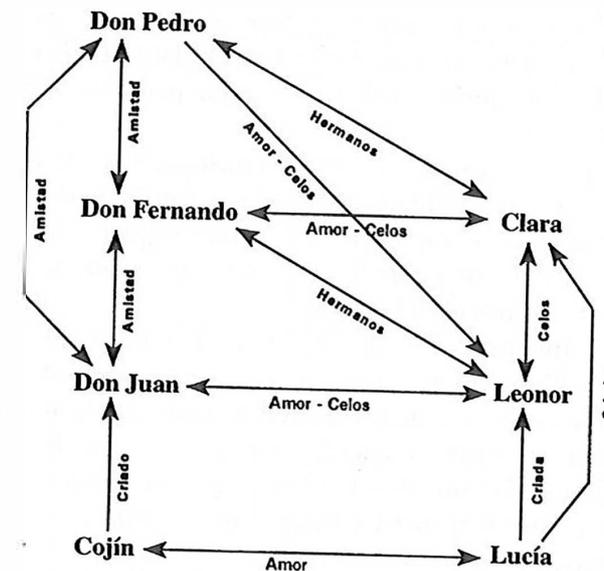
La concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geografía, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo.

⁵ Ed. de Duncan Moir, London, Tamesis Book, 1970, p. 33.

⁶ «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 1988, pp. 27-49. Ver también del mismo «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Critición*, 60, 1994, pp. 103-28.

Efectivamente, la obra acusa ese afán de concentración temporal y espacial: en menos de 24 horas transcurre la acción dramatizada, que se localiza, con mínimas excepciones, en la casa de don Juan, uno de los tres galanes.

Por lo que respecta al decoro, la trama ofrece una explotación extrema de los recursos típicos: llegadas imprevistas, escuchas al paño, apartes, trueque de vestidos, etc. Tan estrecha es la obediencia de nuestra comedia a la tópica, que se echa en falta la no utilización del disfraz varonil: es el único de los grandes recursos que no se utiliza. Por supuesto, todo ello «supone una convencionalización inverosímilmente exagerada»⁷. Como son inverosímiles, a fuer de explotadas hasta el extremo, las relaciones de parentesco, amistad y amor que se establecen entre los personajes. Su representación gráfica resulta bien expresiva:



De acuerdo con este punto, *Dos agravios sin ofensa* se encontraría en esa fase avanzada de la evolución de la comedia de capa y espada, en la que el número de personajes se ha reducido, pero por contra ha aumentado «la complejidad de la red que les une», «según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la vida»⁸. Las fichas de nuestro ajedrez dramático son dos pare-

⁷ «Convenciones y rasgos genéricos», p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

jas de galán-dama, una de criado-criada y, por supuesto, un galán suelto, cuyo rendimiento para el enredo le hace imprescindible en tantas comedias⁹. Estamos, una vez más, ante un esquema pentagonal.

La acción dramatizada y los personajes de *Dos agravios* presentan, asimismo, las habituales marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía de la comedia de capa y espada: Madrid es la ciudad donde se enmarca la peripecia. Aunque con parquedad, se mencionan lugares, costumbres, que su primer público sentiría como cercanos. Así, don Juan queda prendado de doña Leonor durante un paseo por el Soto el día de Santiago. Y, naturalmente, estos personajes llevan nombres de la gente noble del primer tercio del siglo XVII: Juan, Pedro, Fernando, Leonor, Clara.

Sin embargo, nuestra comedia no destaca especialmente en lo que se refiere a la generalización de los agentes cómicos. Los donaires están encomendados casi exclusivamente a Cojín, un gracioso con bastante gracia y muchas oportunidades de lucirla, porque se le conceden bastantes versos a lo largo de la obra (lo que quizá tenga que ver con las características de la compañía para la que fue pensada, como luego se apuntará).

El dramaturgo puso todo su ingenio en construir un enredo laberíntico que propiciase la suspensión del público. El esquema argumental ofrecido más arriba muestra hasta qué punto es complicado. Con una complejidad que no se consigue por la presencia de más recursos de los habituales del género, sino por la saturación y explotación extremas de los mismos.

El poeta fue plenamente consciente del grado de convencionalización dramática en que se situaba. Como lo eran todos los escritores dedicados a la capa y espada a partir de los años veinte, y, de forma definitiva, de los treinta, cuando el género se impuso. Uno de los rasgos esenciales del mismo es que la comedia se convirtió en materia prima de la comedia. Las referencias no están tanto en la realidad como en el propio teatro. Síntoma y consecuencia de esta actitud es la abundancia de menciones metateatrales.

Si el enredo era el objetivo principal, nuestro poeta estaba convencido de la sazón de su propuesta, e hizo todo lo posible para que el espectador fuera consciente del lío al que asistía. Así, en apartes distribuidos por diferentes puntos de la obra, el gracioso se encarga de subrayar el estrechamiento del nudo, el aumento de la tensión, que se produce según se suceden las escenas:

⁹ Sobre este personaje versa el esclarecedor trabajo de Frédéric Serralta, «El tipo del «galán suelto»: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.

Aquí es ello: la maraña
de manera se estrechó
que don Pedro viene agora,
bravo paso, y se apretó
de tal suerte que el enredo
tiene mal de corazón. (v. 2213-18)¹⁰

Los juegos explícitos con las diferentes convenciones del teatro barroco existían desde los orígenes del fenómeno, aunque aumentaron su presencia a medida que el teatro iba siendo una realidad cotidiana mayoritariamente asumida, llegando a constituirse en uno de los recursos importantes del humor; a la vez que subrayaban la voluntad que tenían las comedias de no ser confundidas con la realidad (esto a propósito de la presunta verosimilitud de la comedia de capa y espada). Nuestra obra ofrece estos pasajes con abundancia e indudable maestría.

Los primeros en mostrarse tienen que ver con la textura métrica. Dice el gracioso:

Un cuento me hace cosquillas,
mas mudarse el verso tiene,
porque a los cuentos conviene
el contarse en redondillas. (v. 177-80)

... ..

Vuelvo agora a mi romance.
¿Qué te parece del cuento? (v. 119-20)

Uno de los lugares comunes más frecuentados que ha generado la comedia barroca es la descripción del caballo. Recuérdese cómo el tópico es tomado a broma por Clarín en *La vida es sueño*. La contestación de nuestro poeta es también ingeniosa y consiste en describir no el equino, sino el caballete de un tejado por el que al amo y al criado les toca escapar, en uno de los pasajes más ingeniosos y originales de la pieza desde el punto de vista escénico:

¹⁰ Otras ocasiones pueden verse en v. 1893 y 2679. En las referencias al texto de *Dos agravios sin ofensa* he puntuado y actualizado la ortografía.

El tejado que me cupo
tiene infernales resabios.
Él debe de ser gallego,
que por poco me echa abajo.
Con el rayo de la luna,
como el pobre está tan flaco,
las costillas de las vigas
se le ven de claro en claro.
Sobre mi nombre me siento,
que es Cojín, que no hay reparo,
porque tiene descubiertas
las tejas del espinazo.
Rubio es a mi parecer,
de negras tejas manchado.
Y si es rucio, no quisiera
que fuese rucio rodado. (v. 547-62)

A veces las alusiones teatrales no tienen que ver con las convenciones sino con obras en concreto. Con toda probabilidad el dramaturgo está jugando con el título de la comedia de un colega cuando le hace decir al gracioso:

Con unas mismas razones
a entrambos pienso engañar,
y al engaño he de llamar
de una piedra dos chichones. (v. 1933-36)

La referencia sería a la comedia de Pérez de Montalbán *De un castigo dos venganzas*, representada por la compañía de Manuel Vallejo en 1630, según consta en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 17061). Para V. Dixon éste sería el año de su escritura¹¹. En todo caso, la pieza fue publicada en 1632 dentro del *Para todos*. Las fechas casan bien, como luego se verá. Secuelas de dicha formulación son otros dos títulos de sendas comedias calderonianas: *De un castigo tres venganzas*, de composición cercana al momento que nos interesa, y *De una causa dos efectos*.

La más notable de las manifestaciones de esta metateatralidad se localiza en la escena final de la comedia. En ella el gracioso Cojín desgrana los 54 versos de su intervención más larga. Su interés es notable. En primer lugar, supone un testimonio más de esa práctica, cuya cronología y características convendrá indagar, consistente en rematar la comedia no tan precipitadamente como predicaba Lope en el

¹¹ «Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*», *Hispanic Review*, 32, 1964, pp. 46-48.

Arte nuevo —en cuanto se sepa «en lo que para» la acción—, sino con un paso jocoso, a manera de entremés. Pero lo más relevante del pasaje de marras lo constituyen las referencias a los distintos lugares dentro del corral —desván, bancos, aposentos, gradas, cazuela—, donde asisten juntos, pero no revueltos, los diferentes sectores del público, de acuerdo con su sexo, economía, adscripción social, rango o cultura. En la intervención de Cojín se exterioriza como en ningún otro testimonio, de los que yo conozco, la conciencia que los poetas tienen de que existen esos grupos, con diferentes actitudes, y que, por tanto, deben ser tenidos en cuenta a la hora de la escritura teatral¹². Los versos del gracioso además de una *exculpation* —en ellos se justifican puntos que han podido parecer flojos a lo largo de la pieza—, juegan con la propia materia teatral, incidiendo sobre tópicos teatrales como la boda final o la existencia del «galán suelto». Es decir, a su término, en el momento de la verdad, nuestra obra deja ver con claridad meridiana que se sabe plenamente incorporada a una poética y a unos usos dramáticos con los que entra en una relación interactiva, siguiéndolos y rompiéndolos. Todos dan por acabada la obra, cuando irrumpe Cojín:

Aguarden cuerpo de Cristo,
que nos falta lo mejor.
Desde aquel desván murmura
una cara encapotada
que en la primera jornada
hubo cierta sepultura,
y que no sirvió de nada.
Sabe, poeta traidor,
que hosco me estás mirando
con tan sañudo rigor,
que ésta la abrió don Fernando
para enterrar a Leonor.
En aquel banco está un lego,
que con gran severidad
dice, y con mucho sosiego,
que fue gran temeridad
que don Juan prendiese el fuego.
Mas el triste enamorado

¹² Estos versos pueden acompañar con pleno derecho, e incluso en primacía (por amplitud y mayores precisiones), los de la loa de Quiñones de Benavente, tantas veces citados al tratar de la organización del corral y de la recepción de la comedia: «Sabios y críticos bancos, / gradas bien intencionadas, / piadosas barandillas, / doctos desvanes del alma, / aposentos que callando / sabéis suplir nuestras faltas...».

dice que nadie le arguya,
 que un amante es arrojado,
 y que él fuera más templado
 si la casa fuera suya.
 De aquel aposento oí
 una voz que, más severa,
 dice que es así, así,
 pasadera, pasadera.
 Jesús, y la barahúnda
 que hay en medio desta grada,
 allí sonó en voz profunda
 que la tercera jornada
 no es tal como la segunda.
 En la cazuela dio un grito
 una vieja con despecho,
 y otra respondió quedito
 que para ser tan mocito
 sobrado de bien lo ha hecho.
 Pero esto es vano temor,
 que antes estoy esperando
 la piedad con el favor,
 que yo sé que en acabando
 voacedes lo harán mejor.
 Y, así, Leonor y don Juan,
 para que estén en su centro,
 al punto se casarán.
 Pero estas bodas se harán
 después de estar allá dentro.
 Fernando y Clara, también.
 Yo me caso con Lucía.
 Y don Pedro queda bien,
 pues que no hay prima ni tía
 para que esposa le den.
 Aquí se acabó el enredo.
 El poeta es primerizo,
 y, así, un vitor macizo
 vendrá como anillo al dedo. (v. 2752-2806)

Frente a esa línea de interpretación crítica del teatro español que busca significaciones transcendentales a todos los versos de todas las obras, sin distinción de géneros y subgéneros, cada vez son más los estudiosos que opinan que la comedia

de capa y espada se escribía fundamentalmente para entretener. Esto no excluye que en ocasiones el escritor, voluntaria o involuntariamente, trate críticamente algunos aspectos de la realidad social o política. En este sentido, hay que hablar del tratamiento jocoso que recibe el honor en *Dos agravios sin ofensa*. Lo que es característico también de este subgénero dramático¹³.

Es evidente que en el contexto del enredo de intencionalidad lúdica salen mal paradas las actitudes extremas que provoca este principio y que pueden impresionar en los dramas serios. No queda más remedio que tomarse a risa los gestos y palabras de unos caballeros que quieren preservar el honor familiar de los agravios que pueden causar sus hermanas y, sin embargo, están dispuestos a alterar el de otras familias. Así, don Fernando, la misma noche en que empieza la acción dramatizada, planea el fratricidio, por creer que doña Leonor ha faltado al decoro (y hasta ya ha cavado la sepultura en el jardín), para a continuación raptar a su amada doña Clara, y sustraerla de la tutela de su hermano. Más adelante, el susodicho don Fernando prorrumpirá, arrogante, en defensa de un concepto del honor que descansa sobre sí mismo, al interpretar que don Pedro le está echando en cara el no haber vengado el honor familiar. Sus «razonables» palabras resultan ridículas cuando se sabe perfectamente que si no ha matado a su hermana es porque se le ha escapado:

Bueno está, señor don Pedro.
 Si esto ha sido cauteloso
 motejarme que mi hermana
 falta para mi decoro,
 yo confieso que es así.
 Pero mi honor, que glorioso
 nunca mancharon sus luces
 sombras, horrores ni asombros,
 tan independiente está
 de las acciones de otro,
 que en su misma gravedad,
 que en su centro o punto sólo,
 sobre quien está estribando,
 elemento poderoso,
 él mismo en sí se sustenta,
 y él se mantiene en sus hombros (v. 2345-60)

¹³ I. Arellano lo incluye como un aspecto más de su caracterización («Convenciones y rasgos genéricos», pp. 45-47).

Pero no sólo los hechos —o el contraste de hechos y palabras— ponen en solfa el principio, también éstas lo hacen explícitamente en alguna que otra ocasión. El gracioso emite su opinión sobre la honra, para justificar su miedo en un lance arriesgado:

¿Es la honra más de un conceto
en que está un hombre estimado?
¿Es más que sólo un aprecio
que hacen de mí todos cuantos
me tratan y me conocen?
Luego, mientras no ha faltado
este aprecio, este conceto,
yo siempre quedaré honrado.
Luego, ya para conmigo
hago bien, como lo hago,
de ser gallo con gallinas
y gallina con los gallos. (v. 760-71)

Las barreras interestamentales también se convierten en materia prima del donaires. Concretamente, la relación amo-criado. Así, podemos ver cómo Cojín echa en cara a don Juan que para vencer en un debate de ingenio que ambos tienen abierto sobre el juego de naipes se valga de la autoridad sobre él:

Valerse de lo severo,
para salir con la suya,
es vileza del ingenio;
y es un estar confesando
y mudamente diciendo
que las fuerzas que le faltan
las suple con el respeto.
Y, así, pues que deso gustas,
digo, señor, que confieso
que me convence tu enojo
y me concluye tu ceño. (v. 60-70)

También el criado emite esta proposición igualitaria, al comprobar que les siguen unos embozados y preguntarle el caballero si tiene miedo:

Como tú.
Y sólo me diferencio
en que tú callas el tuyo,
y yo confieso el que tengo,
que nunca supe callar. (v. 261-65)

La incidencia jocosa más notoria sobre esta cuestión interestamental tiene lugar cuando amo y criado escapan por el tejado y discuten sobre quién ayuda a quién para descender. Las exigencias de don Juan son contestadas por Cojín de esta guisa:

Porque hasta agora pensaba
que entre el señor y el criado
la diferencia que había
era de tejas abajo,
pero de tejas arriba
hasta aquí estaba engañado,
que pensaba que era Pedro
tan bueno como su amo. (v. 585-92)

EL ENREDO BIBLIOGRÁFICO

Como se adelantó al principio, nuestra comedia ha propiciado más enredos fuera que los que tiene dentro. Empecemos a contemplarlos desde una pregunta bien pertinente tanto para el crítico como para el historiador literario: ¿Quién escribió *Dos agravios sin ofensa*? ¿Lo hizo de verdad Lope, tal como consta en la única copia hasta ahora conocida?

De ello se ocupa uno de los apartados del estudio ya consignado de Morley y Bruerton sobre *La cronología de las comedias de Lope de Vega*. El análisis métrico pone en evidencia la repugnancia de los usos de nuestra pieza con los del Fénix. El dictamen final de los estudiosos es que «tal como se conserva la comedia no es de Lope». Esta desavenencia debe ponerse en relación con otros indicios de desconexión. Así, para nada encaja el que en los versos finales se diga que el poeta es «primerizo» y «mocito»; cuando los porcentajes métricos —independientemente de las contradicciones en que incurren— apuntan hacia su etapa final, de 1630-35, en la que ya llevaba a las espaldas centenares y centenares de comedias y decenas y decenas de años, hasta rondarle los setenta.

¿Qué hacer ante la renuencia del Fénix a aceptarla? ¿Incorporarla a la larga y desazonadora lista de comedias simplemente apócrifas de que hacen gala los dramaturgos de mejor mercado, como Lope y Calderón, y que no disponen de autorías

alternativas? Por fortuna, los esfuerzos y acasos de la investigación han proporcionado alguna que otra pista a seguir en esta tarea detectivesca de dar con el culpable de un suceso de escritura de hace casi cuatrocientos años. Al tiempo que buscaba —y creo que encontraba— al responsable de la escritura de *Dos agravios sin ofensa*, he dado con otros culpables de piraterías, estraperlos y fechorías varias que han afectado al repertorio dramático español desde el momento mismo de su producción.

El primer cabo que permitió empezar a desenredar la madeja fue de carácter textual. Consistió en la localización de un testimonio crítico desconocido, que formaba parte de un fondo de más de 2.500 impresos teatrales antiguos sin catalogar de la Biblioteca Nacional¹⁴. Se trata de una edición suelta de *Dos agravios sin ofensa*, diferente de la del British que hasta ahora conocíamos, y también atribuida a Lope:



[banda] / DOS / AGRAVIOS SIN / OFENSA. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LOPE DE VEGA CARPIO. / Representa Tomas Fernandez. / Hablan en ella las personas siguientes. / Don Iuan. / Don Fernando. / Don Pedro. // Doña Clara dama. / Doña Leonor dama. / Lucia criada. Coxin gracioso. / IORNADA PRIMERA. / Sale don Iuan, y Coxin, de noche. / Co. Bien te han dicho las pintillas: / quanto has ganado? [...]

[final:] Aquí se encabò el redo [sic], / el Poeta es primerizo, / y así un vitor mazizo, / vendrá como anillo al dedo. / FIN.

4° A-B³ C⁴ 20 hs. num. sobre el recto Titulillos: Dos agravios sin ofensa, // De Lope de Vega Carpio. Reclamos: A8v Me B8v en Medida de tipos: 84 mm. / 20 lín. Observ.: El ejemplar tiene cortados por la guillotina los márgenes superiores, afectando en ocasiones a la numeración de las hs. y los titulillos.

También fue de carácter textual, pero mucho más relevante, la segunda pista, surgida de nuevo al hilo de cuestiones suscitadas por el susodicho fondo sin catalogar. Precisamente, el hecho de que en este depósito hubiera comedias de las que

¹⁴ He informado sobre el mismo en distintos trabajos. Véase, especialmente, «Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España», *Criticón*, 62, 1994, pp. 57-78.

no sólo desconocíamos el texto, sino incluso el título, y que en su mayoría procediesen de la biblioteca de Osuna, me hizo sospechar que, por las razones que fuesen, esta riquísima colección había escapado del control de los elaboradores de listas y bibliógrafos, que con profusión se han entregado a localizar textos y títulos del teatro antiguo español en los siglos XIX y XX.

Las indagaciones con la parte del fondo de impresos teatrales de Osuna que adquirió la Biblioteca Nacional en 1886, me llevaron al inventario donde se asentaron ordenados por autores. Ahí figuraba el título de nuestra comedia como único atribuido a un tal Gaspar de Alarcón¹⁵.

Efectivamente, dicho título y atribución constan en un impreso, de nuevo una comedia suelta, correctamente catalogado en la biblioteca madrileña, con la signatura T-33133. A pesar de su situación normalizada, los curiosos y estudiosos del teatro antiguo no habían conseguido detectarla hasta la fecha. Dos hechos parecen haber favorecido su incógnito. En primer lugar, el ya apuntado de que los fondos de Osuna no fueran sometidos a control por parte de los bibliógrafos del siglo XIX —Hartzenbusch, Mesonero y Romanos, Durán o La Barrera—, que han suministrado la inmensa mayoría de las referencias de títulos y autores con las que hoy contamos, procedentes de las listas antiguas y de buena parte de las magníficas colecciones que existían en la pasada centuria. En segundo lugar, aunque los ficheros de la institución sí que registraron el impreso tras la compra y catalogación de los fondos de Osuna, ante la falta de referencias previas, nadie detectó el nombre Gaspar de Alarcón como el de un dramaturgo áureo al que había que incorporar a las bibliografías oportunas¹⁶.

Estos son los datos de la suelta¹⁷:

[banda] / DOS / AGRAVIOS SIN / OFENSA. / COMEDIA / FAMOSA. / De don Gaspar de Alarcón. / Representa Tomas Fernandez. / Hablan en ella las personas siguientes. / Don Iuan. / Don Fernando. / Don Pedro. // Doña Clara, dama. / Doña Leonor, dama. / Lucia criada. Coxin, gracioso. / IORNADA PRIMERA. / Sale don Iuan, y Coxin, de noche. / Co. Bien te han dicho las pintillas: / quanto án ganado? [...]

¹⁵ *Catálogo de las obras impresas pertenecientes a la Biblioteca del Duque de Osuna y adquiridas por el gobierno de su Majestad en 1886 con destino a esa Biblioteca [Nacional]* (Ms. 18.848), n° 4.300.

¹⁶ Así, no consta en ninguna de las consultadas, incluida la de mayor alcance: José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, C.S.I.C., vols. IV, 2ª ed., 1972.

¹⁷ Posteriormente he tenido conocimiento de la existencia de otro ejemplar de esta misma edición en la Biblioteca Pública del Estado de Toledo, con signatura 1-893(5). Agradezco encarecidamente a Héctor Urzáiz Tortajada esta noticia, y a Alicia Arellano Córdoba, Directora de la biblioteca antedicha, el haber comprobado la identidad de los dos ejemplares.



[final:] Aquí se acabó el enredo, / el poeta es primerizo, / y así un vitor macizo, / vendra como anillo al dedo. / FIN.

4º A-E⁴ 20 hs. sin num. Titulillos: *Dos agravios sin ofensa, // De don Gaspar de Alarcón. (De don Gaspar de Alarcón. B1v; Dos agravios sin ofensa, B2r; ofensa. B2v, B3v, B4v, C1v, C2v, C3v, C4v, D1v, D3v).* Reclamos: A4v las B4v Me C4v fuera D8v en. Medida de tipos: 84 mm. / 20 lín.

Los dos nuevos impresos presentan un parecido estrechísimo desde el punto de vista tipográfico —como se puede apreciar rápidamente en los datos expuestos— y también del ecdótico. Uno sigue al otro a plana y renglón, hasta en detalles nimios. Las diferencias más notables son el trueque de la atribución y el que la edición arrimada a Lope esté foliada y com-

puesta en pliegos conjugados de ocho hojas, frente a los de cuatro de la otra. La suelta británica, por su parte, presenta un mayor grado de divergencia.

Desde luego, la propuesta de autoría que presenta el segundo de los impresos localizados en la Biblioteca Nacional merece ser tenida en cuenta. Para empezar —digámoslo en términos ecdóticos— se trata de una *lectio difficilior*. ¿A quién, salvo razones especiales, ajenas a los usos dominantes en la época, se le ocurriría robarle una comedia a Lope para venderla como de un autor cuyo mermado renombre delata la carencia de datos sobre él que hoy padecemos? A fabricar sueltas no mueven los idealismos «culturales», sino las perspectivas de ganar dinero vendiéndolas. Y Lope vende, el que más en los años veinte y en los treinta que anteceden a su muerte, donde se incluye la franja temporal en que la pieza pudo ser escrita (como se apuntó) e impresa (como se apuntará).

Por si fueran pocos los argumentos internos en contra de atribuir a Lope la escritura de *Dos agravios sin ofensa*, ahora con los nuevos impresos afloran otros de carácter externo. Entre los muchos elementos que comparten, figura la referencia escénica del encabezamiento: «Representóla Tomás Fernández». Este dato es solidario con la fecha de la obra que insinúa la métrica. Tomás Fernández de Cabredo fue un destacado autor de comedias, a la par que comediante celebrado en papeles de «gracioso» (recuérdese que este personaje es bien relevante en nuestra pieza). Los primeros datos sobre su vida profesional no se atestiguan hasta 1607 en que tuvo compañía en Valladolid. Está claro que para esta fecha ya hacía mucho que

Lope había dejado de ser «mocito» y «primerizo». Los principales años de actividad de Tomás Fernández corresponden a las décadas de los veinte y los treinta, cuando se constata su participación en los más importantes centros de consumo teatral. Reténgase que en octubre de 1632 empezó a trabajar en el Corral de la Montería de Sevilla, y al año siguiente volvió a esta ciudad para representar los autos¹⁸.

Más elementos de juicio para resolver el enigma de autoría de nuestra obra derivan de la *collatio* de los tres impresos. Aunque es muy escaso el número de variantes textuales, son suficientes para extraer estas conclusiones:

1.— Los tres testimonios están estrechamente emparentados, compartiendo errores conjuntivos.

2.— No es necesario suponer textos perdidos —es decir, ascendientes ilativos— para explicar la transmisión.

3.— La suelta de la Biblioteca Nacional a nombre de Lope es el ascendiente de la que se conserva en la British Library.

4.— La estrechísima relación tipográfica y textual entre las dos sueltas de la Nacional no admite dudas sobre que una tomó en cuenta a la otra para su elaboración. La existencia de determinadas variantes —de especial relevancia se manifiesta la puntuación— permite afirmar que la atribuida a Gaspar de Alarcón ha servido de modelo a la de Lope.

Así pues, la relación de los tres *testimini critici* se expresaría con el siguiente estema:



Tales resultados dan por buena la sospecha de que la propuesta en favor del dramaturgo desconocido suponía una opción fuerte contra el Fénix. Los tres im-

¹⁸ Ver H. A. Rennert: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 471.

presos se conectan en hilera, correspondiéndole al de Gaspar de Alarcón la primacía y al de Lope de la biblioteca madrileña el haber manipulado este texto previo, quién sabe con qué aviesas intenciones. Veamos cuáles pudieron ser éstas. Busquémosle un móvil al crimen.

Las características tipográficas de este impreso, y la existencia de determinadas prácticas editoriales en los años en que debió de escribirse la obra, inducen a pensar que la manipulación tuvo por objeto conseguir una pieza susceptible de ser incorporada a un tomo de comedias. Si no, ¿qué sentido tiene que el único cambio llamativo introducido sea la arquitectura de los pliegos? ¿Qué necesidad de índole tipográfica o comercial le impelió a su responsable a trocar los de cuatro hojas del modelo, ya habituales en las sueltas de la época, por los de ocho, más propios de la elaboración de impresos de mayor volumen?

Aquí es obligado acordarse de que *Dos agravios sin ofensa* era uno de los títulos que incluía la perdida *Parte 26 de comedias de Lope*, de la que se habló más arriba. Un volumen que bien podría haber sido un conglomerado de sueltas como en otros casos¹⁹. Lo cual, además, explicaría los problemas de pervivencia que ha tenido.

Estos serían los títulos de las doce comedias que contenía: *La ciudad sin Dios* (o *El Inobediente*); *El despertar a quien duerme*; *Dos agravios sin ofensa*; *Lealtad, Amor y Amistad*; *Lo que es un coche en Madrid* (*Los riesgos que tiene un coche*); *Más vale salto de mata que ruego de buenos*; *La merced en el castigo*; *El nacimiento del Alba*; *Púsoseme el sol, salióme la luna*; *El prodigio de Etiopía*; *El que dirán* (y *Donaires de Pedro Corchuelo*); *La ventura de la fea*. Ignoramos cuál sería el orden que guardaban las diferentes piezas. El aducido es el de La Barrera, producto —por lo que parece— de entresacar los títulos laxamente alfabetizados del *Índice* de Faxardo de 1716. Nótese que esta gavilla de comedias ofrece un grado extremo de atribuciones espúreas. La única que no presenta estos problemas es *El despertar a quien duerme*; que, sin embargo, ya había sido publicada en la *Parte Octava* (1617). *El Nacimiento del Alba*, por su lado, si contiene versos de Lope, estos han padecido manipulaciones bien curiosas, muy probablemente ajenas al poeta²⁰. Las comedias restantes se separan de sus pautas de creación, en mayor o menor grado, y deben ser atribuidas a otros autores, cuya identidad, en algunos casos, nos consta fehacientemente: Claramonte, Hurtado de Mendoza, Matías de los Reyes.

¹⁹ Sin ir más lejos, lo es en gran medida la *Parte 27*, que sigue a continuación (ver M. G. Profeti, *La Collezione «Diferentes Autores»*, pp. 62-69).

²⁰ Ver H. A. Rennert: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 473.

Llegados a este punto, parecía oportuno comprobar si algunas de las sueltas conservadas de las once comedias presentaban afinidades tipográficas con la nuestra, por si se trataba de otras posibles componentes de la parte perdida. Los resultados han sido parciales —la exhaustividad es difícil, dada la dispersión de los fondos y la inaccesibilidad de algunos—, pero satisfactorios. He encontrado dichas afinidades (adornos, disposición, tipos, etc.) en sendas sueltas de *La ventura de la fea* y de *Lo que es un coche en Madrid*, con ejemplares custodiados de cada una de ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid [T-55358 y T-55343] y en la British Library [11728.h.5 (14) y 11728.h.10 (14)], así como en otra de *La ciudad sin Dios*, cuyo ejemplar se conserva en esta última biblioteca [11728.h.3 (12)]²¹.

Por lo que se refiere a la fecha de 1645 que consta en la información de Faxardo sobre dicha *Parte 26*, apunta La Barrera que el pie de imprenta ha debido de sufrir una errata o bien se trata de una reimpresión. Le incitan a esta suposición las fechas constatadas en los volúmenes colindantes de las comedias del Fénix: la *Parte 25* es de 1632 y la *Parte 27* de 1633. Y aunque esta segunda fecha es bien poco fiable, dado que el volumen es muy anómalo y podría haber sido datado falsamente con antelación²², lo que está claro es que antes de la muerte del Fénix en 1635 ya había salido la parte que nos preocupa, porque a ella se refiere el poeta, desautorizándola, en su comedia *El desprecio agradecido*:

INÉS. Pues un libro y esta vela
 os serán de gran provecho.
D. BERNARDO. ¿Quién es?
INÉS. *Parte veintiséis*
 de Lope.
D. BERNARDO. Libros supuestos
 que con su nombre se imprimen²³.

Estamos, por tanto, en los momentos más febriles de falsificaciones. Las fechas en que tuvo que salir esta parte están dentro de ese periodo de suspensión de licencias para imprimir literatura de ficción acordada por el Consejo de Castilla, que tanto repercutió sobre la transmisión del teatro áureo, y que hoy conocemos bien, gracias especialmente a J. Moll²⁴. Los textos de Lope, tan solicitados por los lecto-

²¹ Agradezco a Geoffrey West la generosa colaboración prestada en esta institución.

²² Así opina M. G. Profeti: *La Collezione «Diferentes Autores»*, p. 59.

²³ Citado por La Barrera: *Catálogo*, p. 682.

²⁴ «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.

res, escaseaban en los centros que habían decidido seguir con la impresión de comedias, bien fuera del Reino de Castilla —Zaragoza, Valencia, Barcelona—, bien dentro, falseando pies de imprenta: tarea en la que destacó Sevilla, como han puesto en evidencia en rigurosos trabajos el propio Moll²⁵ o Don W. Cruickshank²⁶. Éste parece ser el caso que nos ocupa.

Todo incita a sospechar que estamos ante un intento más de proseguir a cualquier costa la colección de partes de Lope, iniciada en 1604 y cortada en 1624 con la suspensión de licencias. El empresario responsable del episodio habría afrontado la tarea con un producto susceptible de venderse como volumen de doce comedias o como sueltas separadas. Pero como las piezas del Fénix eran difíciles de conseguir —y, por decirlo todo, muy otro el concepto que se tenía entonces de la propiedad intelectual, y más si concernía a teatro—, a nuestro avisado comerciante se le habría ocurrido atribuirle las de otros autores. Y en este afán debió de topar con *Dos agravios sin ofensa*. De haber sido así, como parece, la verdad es que el autor de la superchería le echó poco trabajo a su faena. Excepto, el detalle de los pliegos, el resto de las características de la suelta son adaptadas a plana y renglón. Y es que nada más rápido y cómodo para fabricar impresos con el sistema de tipos móviles de la imprenta del Antiguo Régimen que prescindir del engorro de contar líneas y palabras para encajar el texto en las formas.

¿De dónde salieron los impresos a nombre de Gaspar de Alarcón y de Lope que se conservan en la Biblioteca Nacional²⁷? Las similitudes entre ambas podrían indicar que tienen una misma procedencia. Pero es algo que no me atrevo a asegurarlo en estos momentos. Lo que sí han dejado claro los oportunos cotejos con sueltas susceptibles de ser adscritas a un tiempo y a un lugar, es la cercanía de la atribuida a Lope con otras salidas de los talleres sevillanos de Simón Faxardo y Francisco de Lyra por los años veinte y treinta.

Una de estas sueltas es la de *La vida es sueño* con atribución al Fénix que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Liverpool, y que constituye con toda

²⁵ Ver «La Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, falsificación sevillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 619-26; «El problema bibliográfico de la «Primera parte de comedias» de Tirso de Molina», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, 1974, pp. 85-94.

²⁶ «Some Notes on the Printing of Plays in Seventeenth-Century Seville», *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, Oxford, University Press, s. 6^a, 11, 3, 1989, pp. 231-52. El estudio esclarece cómo la Parte 23 de Lope (Valencia, Miguel Sorolla, 1629), cuyo único ejemplar conservado se custodia en Pennsylvania —de él da noticia Erasmo Hernández González, «Una desconocida parte de comedias de Lope (Parte XXIII, Valencia, 1629)», *Criticón*, 56, 1992, pp. 179-86—, en realidad es un conglomerado de sueltas salidas de los talleres sevillanos de Simón Faxardo, entre 1626 y 1628.

²⁷ La carencia de datos de imprenta acentúa hasta el extremo el cariz detectivesco que a veces adopta la filología. Es tarea ardua, que sólo la suerte de contar con los excelentes trabajos de estudiosos de la materialidad de los impresos teatrales como los antedichos D. W. Cruickshank o J. Moll facilitan.

probabilidad la edición más antigua de la genial creación calderoniana. J. M. Ruano de la Haza la ha estudiado ecdóticamente, en relación con los demás testimonios de la comedia²⁸, y Don W. Cruickshank tipográficamente²⁹. Las conclusiones de este último son sorprendentes, sobre todo por lo que se refiere a la fecha de escritura de la obra de Calderón: la suelta de marras habría salido del taller sevillano de Francisco de Lyra entre 1632 y 1634. Idéntica es la propuesta del estudioso irlandés para la suelta de *La madrastra más honrada* que, también con atribución a Lope, se conserva en el mismo tomo colectivo de Liverpool³⁰. Ambas son hermanas casi gemelas de la edición de *Dos agravios sin ofensa* atribuida a Lope que ahora nos ocupa; por lo que no cabe postular para ésta otra fecha ni otro lugar de impresión, ni otro impresor³¹.

La datación encaja perfectamente con la que anteriormente apuntábamos para la *Parte 26 de Lope*. Juntando todos los cabos, parece razonable concluir que este volumen perdido era en realidad un conglomerado de sueltas, la mayoría con atribuciones espúreas a Lope, salidas de la imprenta sevillana de Francisco de Lyra en 1632 ó 1633.

Esta propuesta conlleva una serie de consecuencias interesantes. Permite hacernos una idea de la fisonomía del fantasma bibliográfico de la *Parte 26*. Nos proporciona una fecha y un lugar de publicación, diferentes de los hasta ahora propuestos. Constata, en fin, que la manipulación de la autoría procede de los mismos responsables de la falsificación de los pies de imprenta. No fue obra de comediantes o de poetas cornejas, sino de los negociantes del libro, quienes no tuvieron escrúpulos a la hora de sortear la falta de licencias para imprimir teatro y menos aún para hacerse con comedias «de Lope».

Por lo que se refiere a *Dos agravios sin ofensa*, los datos barajados hasta el momento autorizan la siguiente reconstrucción de los hechos: El autor de comedias Tomás Fernández de Cabredo, quien figura en los encabezamientos de dos de los impresos localizados, vendió a un impresor sevillano (probablemente Francisco de Lyra) un manuscrito de una comedia de su repertorio atribuida a un tal Gaspar

²⁸ *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.

²⁹ *La segunda versión de La vida es sueño, de Calderón*, Liverpool, University Press [en prensa].

³⁰ Existe otro ejemplar de la misma suelta en el fondo sin catalogar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Agradezco el adelanto de esta información al Profesor Cruickshank, autor, junto con Ann L. Mackenzie, de un estudio sobre el susodicho volumen, que pronto verá la luz.

³¹ Otros casos que comparten con los vistos las características tipográficas y las atribuciones apócrifas al Fénix son los de una suelta de la comedia de Mira de Amescua *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* [Biblioteca Nacional: T-55343], y la de *El príncipe don Carlos* de Jiménez de Enciso [Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander: 3052].

de Alarcón (o algo parecido, que es detalle sobre el que deberemos volver). Esto pudo ocurrir en octubre de 1632, fecha a partir de la cual empieza a trabajar su compañía en el corral sevillano de la Montería. Con el manuscrito como base se confeccionó la suelta que lleva el nombre de Gaspar de Alarcón. La necesidad de impresos a nombre de Lope en esos años y en esa ciudad, para atender a la demanda de construcción de «partes», hizo que sin dilación Francisco de Lyra aprovechara este impreso para elaborar otro con el mínimo trueque de la autoría y algún detalle más. Este impreso aunque tenía autonomía, fue concebido fundamentalmente para incorporarlo a la *Parte 26*, que vio la luz en los últimos meses de 1632 o al año siguiente.

Es decir, nuestra comedia estaría implicada de lleno en las palabras que el propio Lope escribió al frente de *La Dorotea* en 1632:

También ha obligado a Lope dar a luz pública esta fábula el ver la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía, con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos impresores, sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó³².

Lope estaba enfadado con razón; aunque no la llevara al calificar de «ignorante» a nuestro hombre. No debe ser tenido por tal quien supo urdir una pieza como *Dos agravios sin ofensa*. Pero ¿quién era nuestro hombre?

MÁS ENREDO EN LA ATRIBUCIÓN

Como ya se adelantó, ninguno de los estudiosos del teatro áureo consultados detecta la existencia de Gaspar de Alarcón. Este nombre no consta en lista alguna, desde las de Faxardo o Medel a las de La Barrera o Simón Díaz³³. En cualquier caso, este mutismo de las fuentes sobre su persona es solidario con la mención como autor «primerizo» de la comedia que nos ocupa.

Así las cosas, cuando no parecía fácil que con un esfuerzo razonable surgiesen más datos sobre el enigmático personaje, de pronto consideré que podía ser inútil saber nada sobre alguien que se llamase Gaspar de Alarcón. La irrupción de un

³² Ed. E. S. Morby, Madrid, 1968, p. 54.

³³ En el intento de buscarle alguna adscripción, en otro momento apunté que podría ser hijo de Andrés de Alarcón y Rojas («Más poetas y textos dramáticos áureos», *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22 al 27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad [en prensa]). Éste era miembro de una ilustre familia madrileña, del que conocemos su afición por la escritura de versos dramáticos, así como la de su hijo del mismo nombre (ver La Barrera, *Catálogo*, pp. 10-11).

nuevo dato me llevó a dar un quiebro importante en la indagación de autoría, al hacerme ver que muy probablemente era otra la identidad del dramaturgo a buscar. Una vez que la solución de la que ahora hablaré me salió al camino, la he considerado de una verosimilitud rayana en la veracidad.

Las vueltas y revueltas que un entretenido en cuestiones textuales, cronológicas o de atribución debe dar a los diferentes catálogos y repertorios me llevaron al que Mesonero y Romanos incluyera al frente de la edición de *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*; y más concretamente al apartado que dedica a los «Autores cuyas comedias se ignoran». El nombre que rápidamente atrajo mi atención fue el de un tal Gaspar del Arco³⁴.

Quien se mueve entre manuscritos e impresos áureos es consciente de las deformaciones que padecen los nombres de los dramaturgos, no sólo de las voluntarias, movidas por afanes comerciales —el caso que nos ocupa es buen ejemplo—, sino también de las involuntarias, originadas en las dificultades de leer y escribir nombres. Y más, si son poco habituales, como el presente. Bien se puede creer que el impresor, o el responsable de alguna de las copias manuscritas situadas por delante de él, leyó Gaspar de Alarcón en vez de Gaspar del Arco. El trueque vendría motivado por la presencia en el modelo de la habitual ligadura entre la contracción genitiva y el apellido; y, tal vez, de un adorno que prolongaría el trazo de la 'o' final. También colaboraría en el desvío la mayor familiaridad para los que trafican en manuscritos o impresos teatrales con el apellido Alarcón (suficientemente representado tanto entre los poetas como entre los comediantes). Precisamente, en esos años publicaba las dos partes de sus comedias el más celebrado de todos.

Estaba claro que no se podía desaprovechar la posibilidad de que este Gaspar del Arco fuera nuestro hombre. Había que seguir esta pista. El nombre también aparecía en La Barrera, encabezando una brevísima entrada, donde se apunta el único dato que ha motivado su inclusión: Juan Pérez de Montalbán lo cita en el «Índice de los ingenios de Madrid» del *Para todos* (1632). En la asombrosa lista de 302 autores —ostentoso testimonio del esplendor literario de la capital—, el que nos interesa ocupa el puesto 147:

Don Gaspar del Arco, Jurista, y Poeta, en lo primero singular, y en lo segundo superior, ha escrito en los ratos que ha querido desahogarse de los Estudios que professa, una Comedia acertadísima, así en la invención, y propiedad, como en los afectos, y las coplas³⁵.

³⁴ «Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope de a Calderón (1588-1635)», BAE, 45, p. LV.

³⁵ Cito por la edición de Sevilla, Imprenta y Librería de los Gómez, 1736, p. 513.

Las fechas que se asocian a Gaspar del Arco parecen apropiadas para nuestro autor y nuestra obra. Montalbán, sin duda, se refiere a una comedia reciente, y las notas que de ella da no la repugnan: «invención» y «afectos», si bien son términos demasiado generales, la definen con acierto.

En medio del silencio que los catálogos y repertorios guardaban sobre el nuevo nombre, una sola excepción resultó decisiva otra vez: nuestro escritor figura en el tomo V (p. 581) de la *Bibliografía de la Literatura Hispánica* de J. Simón Díaz. Su comparecencia no se debe a la mención de Pérez de Montalbán, que es dato con el que aquí no se le asocia, sino exclusivamente a la existencia a su nombre de dos poemas —una glosa y un soneto— insertos en el volumen titulado *Fiestas de la Universidad de Salamanca; al nacimiento del Príncipe D. Baltasar Carlos*, publicado por Cristóbal de Lazarraga en 1630³⁶. Los datos encajan. La presencia en la ciudad del Tormes durante sus años de formación como jurista le habrían permitido participar en las fiestas literarias por el natalicio principesco.

El siguiente paso fue explorar en los archivos de la Universidad de Salamanca, para ver si aparecía alguna huella de Gaspar del Arco. Y, en efecto, la había: su nombre, precedido del don, figura entre los «Estudiantes y bachilleres que dixeran ser en la facultad de Leyes deste año de 1625 .en. 1626». Se había matriculado en primer curso el 15 de noviembre de 1625. Como es costumbre en las inscripciones del libro, se da también noticia del lugar de donde era natural: Marchena, diócesis de Sevilla³⁷. Habrá que dedicar más tiempo a indagar entre los examinados de Gramática y en otros lugares. También deberá de haber huellas suyas en los Archivos de Protocolos de Marchena y Madrid.

Sea como sea, en 1630 ó 1631 podía ya estar en Madrid ejerciendo de jurista y escribiendo una comedia de feliz «invención» y de «afectos» —no exenta de elementos que consueñan con la profesión del supuesto autor—. Esa comedia que Pérez de Montalbán parecía tener fresca cuando escribió y publicó el *Para todos* en 1632.

Que se sepa, es la única pieza dramática que puede atribuírsele a este poeta jurista. Y, a la luz de los testimonios reunidos aquí, creo que se le debe atribuir. Lo cual vendría a subrayar, una vez más, el esplendor teatral de aquella España capaz de concitar los esfuerzos creadores de hombres de muy variada condición, con productos de un nivel meritorio. Es de justicia —póetica, al menos— que a nuestro incógnito sevillano se le devuelva la comedia que le robaron en Sevilla. A fin y a cuentas, a Lope le sobran y a Gaspar del Arco le hace falta para contar con pleno derecho en el Parnaso dramático áureo.

³⁶ Salamanca, Iacinto Fabernier, 1630 (Biblioteca Nacional: R-4973). La glosa ocupa la p. 244 y el soneto la 272.

³⁷ No apareció ningún dato más sobre el personaje en las horas ocupadas en consultar los libros de matrículas de los cursos siguientes: 1626-27, 1627-28 y 1628-29.

Colección



Estudios
8

ISBN 84-89958-38-6



9 788489 958388



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha