

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)

editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

# Las Comedias escogidas de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch Editar y reescribir

Miguel Ángel Lama  
(Universidad de Extremadura, España)

**Abstract** This essay discusses one of the aspects related to the interliminars of the edition of Lope de Vega's comedies undertaken by Juan Eugenio Hartzenbusch, an edition that is still highly valuable to the modern critic. The reading that the 19th-century scholar did for the edition of the «Biblioteca de Autores Españoles» proved to be an interesting proposal of dramatic interpretation of classic Spanish theatre.

**Sumario** 1 Preliminar. – 2 De estructura dramática. – 3 De acotaciones.

**Keywords** Lope de Vega. Juan Eugenio Hartzenbusch. Theatre.

## 1 Preliminar

Cuando Juan Eugenio Hartzenbusch emprendió la edición de las *Comedias escogidas* de Lope de Vega en la sin par colección Biblioteca de Autores Españoles (BAE) de Manuel Rivadeneyra y Buenaventura Carlos Aribau, ya había editado en esa misma serie a Tirso de Molina (1848), a Calderón de la Barca (1848, 1849 y 1850) y a Juan Ruiz de Alarcón (1852). Y, por supuesto, ya era el autor conocido de dramas románticos como *Los amantes de Teruel*, estrenado en 1837, o comedias de magia como *La redoma encantada*, de 1839, o *Los polvos de la Madre Celestina*, de 1840. Sin embargo, es probable que el reconocimiento de este escritor se haya desviado en las historias de la literatura hacia su faceta como poeta y dramaturgo, cuando su relevancia se encuentra en otro apartado de los anales del conocimiento filológico. Con razón escribió Francisco Rico (2008, 209) que si hubiera que resumir la personalidad intelectual de Hartzenbusch «con una sola palabra, tal vez *refundidor* le convendría más que *creador*», por su extraordinaria labor como editor de los clásicos. A pesar de sus errores, de sus invenciones y añadidos, de sus vacilaciones entre su condición de autor, de refundidor y de editor, de su mejorable disciplina filológica, la labor de Hartzenbusch fue encomiable y merece

que la crítica moderna colabore con todos sus medios en limpiar la leyenda negra que la ha perseguido, como también señaló Rico (2008, 209), para el que la «actitud última que los ocasionó [sus desaciertos] sí era y es sustancialmente acertada». Una crítica moderna que tiene nombres de buenos editores del teatro de Lope de Vega o Tirso de Molina, como Germán Vega García-Luengos, que consideró en su excelente estudio que

la recuperación textual contemporánea del teatro clásico español tuvo en Hartzenbusch su puerta principal; por cantidad, sin ninguna duda, y por calidad, si se mide con la vara de su época. (2008, 124)

o como Xavier Fernández, para quien el

único defecto de que se le acusa es el de haberse excedido a veces en su noble afán de hacer legible e inteligible el texto evidentemente viciado de algunas ediciones príncipe. Esto, sin embargo, no justifica la actitud injusta de algunos editores y críticos contemporáneos al poner en la picota, y hasta en el ridículo la labor sólida, admirable y válida, en su mayor parte, de este egregio varón. (1991, 1: 6-7)

Esa faceta restauradora del teatro clásico español de Juan Eugenio Hartzenbusch fue estudiada muy documentadamente por Germán Vega García-Luengos (2008) en el trabajo aludido, que también trató los antecedentes de las refundiciones de textos como *Los empeños de un acaso*, de Calderón o de *El amo criado*, de Rojas Zorrilla, a las que siguieron numerosas propuestas de dramaturgia que el autor madrileño dispuso entre 1831 y 1860, reseñadas por su hijo en su notable *Bibliografía* (Hartzenbusch 1900). Y quizá no sea ocioso recordar que su obra original más conocida, *Los amantes de Teruel*, fue sometida por su autor a varias *refundiciones* desde su primera publicación en 1836 – el estreno fue al año siguiente –, en 1849, en 1850, y en 1858, en un caso eminente de revisión textual. Por consiguiente, estamos ante una figura cuyo valor principal y más dilatada tarea está en la lectura e interpretación de textos – incluyendo los propios –, y en su posterior edición.

La base del presente trabajo se encuentra en los cuatro tomos – XXIV, XXXIV, XLI y LII – de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra que contienen las *Comedias escogidas* de Lope de Vega, editadas entre 1853 y 1860 por Juan Eugenio Hartzenbusch, el escritor madrileño nacido en septiembre de 1806 y muerto en agosto de 1880. Son los ítems de Vega Carpio (1853, 1855, 1857 y 1860) que se recogen en la bibliografía final, cuyo contenido se detalla en el Apéndice I, y a los que reiteradamente se hará referencia a lo largo de estas páginas. Con anterioridad, Hartzenbusch, y también antes de que apareciesen sus principales ediciones ya citadas de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Ruiz de Alarcón, publicó en el se-

manario *El Laberinto*, el 13 de octubre de 1845, un artículo titulado «Bases propuestas por el señor don J.E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de Lope de Vega», en el que mostró su preocupación por editar y reivindicar convenientemente al Fénix.

Es obligación del poeta pintar al hombre – escribió –, el poeta dramático que aspire a dejar memoria de sí, necesita principalmente pintar al hombre de su país y de su tiempo. Necesita reflejar, representar, trasladar viva a la escena la sociedad de que forma parte, o por lo menos los rasgos más notables que la distinguen. (Hartzenbusch 1845, 382c)

Por eso nuestro dramaturgo refundidor consideró a Lope de Vega el creador de nuestro teatro, el que introdujo el orden en nuestro teatro; por eso le interesó tanto la inmensa producción del Fénix – «mil y quinientas comedias», contabiliza (Hartzenbusch 1853, VI) – que él dividió en cuatro grupos: comedias de enredo y de costumbres – que comprenden las de capa y espada y las palaciegas –; comedias de carácter; históricas, heroicas y mitológicas; y, por último, comedias de santos o religiosas. Y por eso se propuso establecer unas bases para su estudio y su edición, antes de que él mismo comenzase con la tarea de publicar más de un centenar de comedias de Lope de Vega en la colección de Rivadeneyra. Esos fundamentos los distinguió en varias categorías, como la condena, en lo moral, de acciones o situaciones, comparando siempre entre las costumbres antiguas y las de su momento presente; o, en el arte, la censura de toda falta de carácter y la indicación de los anacronismos; en el lenguaje, con observaciones sobre giros y voces desusadas; así como en la versificación con notas sobre los modos métricos de nuestros antiguos; y en la historia teatral, la indicación, cuando se pueda, de la época en que fue escrita la obra. Concluía Hartzenbusch:

Por último, siendo el objeto de la reimpresión de las comedias de Lope levantar un monumento al autor y dar a la España una obra útil, el examen de cada comedia girará sobre estos dos puntos: manifestar las principales bellezas de la obra, para que el lector las comprenda y admire: manifestar los principales defectos, para que el escritor dramático no incurra en ellos; tener presente la época de Lope, para excusar todo lo que no pudo ser mejor en su tiempo, y tener presente la época en que vivimos, para no autorizar con el ejemplo de Lope imitaciones que pudieran hacerse de sus desaciertos. (1845, 383b)

Estamos, pues, ante alguien con una visión muy especial para la edición y divulgación de los grandes textos clásicos de nuestra literatura teatral, que explicó más técnicamente desde la perspectiva ecdótica en el primer antecedente de edición en la BAE de esta selección de comedias lopescas. Fue en el quinto tomo de la Biblioteca, el de las *Comedias escogidas* de Tirso

de Molina, en cuyo «Prólogo del colector» Hartzenbusch (1984) expuso sus principales criterios a la hora de abordar la publicación de aquellos dramaturgos del Siglo de Oro, de tal forma que, posteriormente, como ocurrió en el caso de las comedias de Lope, no le fuera necesario repetir sus principios editoriales, entre los que nos interesan aquí especialmente dos: la división de los actos en escenas y la modificación o adaptación de los interliminares – siguiendo a Spang (1987, 331-2) –, y, principalmente, de las acotaciones, aspectos íntimamente unidos y relacionados que separamos aquí por razones de orden en la exposición.

De «grave equívoco en la edición del teatro áureo» habló Lara Garrido (2010, 500) al tratar los trabajos editoriales de Hartzenbusch en la BAE, «meritorios por otros conceptos», y la decisión de dividir los actos o jornadas en lo que consideró «una errónea lectura escenotécnica de las más importantes obras dramáticas del Siglo de Oro», que obligó

a ser imaginadas funcionando no con el sistema dúctil y en gran medida de redimensiones hacia espacios dramáticos cuasi infinitos propias del corral de comedias, sino con el más mecánico cambio de lugares escénicos que exigía la embocadura del teatro romántico. (Lara Garrido 2010, 500)

En definitiva, lo que el autor decimonónico hizo fue imaginarse una puesta en escena de su tiempo, alejada de las pautas del espacio de los corrales de la época de Lope, y propició, en palabras de Lara Garrido (2010, 501)

una sorda polémica que constituye uno de esos detalles determinantes para una arqueología crítica que se niega a considerar la historia de la recepción de los clásicos como un proceso puramente progresante.

El estudioso de esa arqueología crítica sobre la Biblioteca de Autores Españoles avisaba sobre que el análisis de ese detalle daría materia para un ensayo particular que es el que ahora abordamos, aunque sea someramente. Y, además, recordaba el contrapunto de un Mesonero Romanos que se desmarcaba en su recuperación de autores como Miguel Sánchez «El Divino», Gaspar Aguilar, Andrés de Claramonte o Guillén de Castro, entre otros, en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, de los planteamientos editoriales de Hartzenbusch en sus ediciones. En 1857, cuando ya habían aparecido tres de los cuatro volúmenes de las comedias de Lope con la división de los actos en escenas, «El Curioso Parlante» prefirió no tocar en este punto los textos originales con las siguientes palabras como descargo:

Respecto a la división y numeración de las escenas, señalando los interlocutores al principio de cada una, y a los cambios de decoración, me ha parecido conveniente dejarlo sin declarar, como está en los originales, por no alterar en nada la fisonomía especial de estos dramas.

Podrá ser esto mal hecho; pero aún me pareció peor el meter la mano en la obra de autores tan distantes de nosotros, para adicionar, pulir y recortar un cuadro que salió de sus manos en su respetable sencillez; y luego que, para adivinarles o entenderles en este punto, no creo menos perspicaz al lector del siglo actual que lo fueron los de los siglos XVI y XVII. (Mesonero Romanos 1857, XIV)

Bien distinta actitud, pues, que la intervención llevada a cabo por don Juan Eugenio en ciento tres de los ciento doce textos teatrales que recogerá en las *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, manipulación que había justificado al editar a Tirso de Molina porque, decía, indicar

a cada entrada o salida de un interlocutor los nombres de los que hablaban antes que él viniera, o siguen hablando después que se retira, sirve a la memoria, facilita la inteligencia del drama, da belleza al libro, descanso y recreo a los ojos del que lee. (Hartzenbusch 1848, ix)

Son razones de peso para alguien que, obviamente, está pensando, en una primera instancia, en cómo dar el texto para que sea leído; que se está planteando cómo editar un texto teatral, con sus características particulares; y que, en este punto, no es el primero en hacerlo, pues contaba con el precedente de Eugenio de Ochoa (1838) cuando publicó el teatro escogido de Lope. Por otro lado, va a justificar que el editor marque los diferentes sitios donde pasa la acción cuando esto no está indicado, porque - dice -

incomoda ir leyendo a veces versos y versos sin saber a qué pueblo nos conduce el autor, ni si nos tiene bajo de techado o a cielo abierto, en calle, en jardín, en alcázar o calabozo. No a todos los lectores consta que en el siglo XVII se representaba en nuestros *corrales* una gran parte de las comedias, sin más decoración que unas cortinas y un dosel, dejando a los lados las aberturas necesarias, que llamaban *puertas*, para que entraran y salieran los cómicos. Aquellos cortinajes representaban la villa y el campo, los árboles y los muros, lo cerrado y lo abierto, siendo común leer en los dramas impresos acotaciones parecidas a esta: *Salen por una puerta el Rey, el Infante y acompañamiento, y por otra el Emperador, la Princesa y su corte, todos de caza*. Creía el lector al pronto que aquellas personas aparecían en un salón de palacio, y más adelante venía en conocimiento de que habiendo salido todos a una batida, se encontraban en medio de un campo tan raso como los llanos de Arganda. (Hartzenbusch 1848, ix)

Pero, como veremos, la intención de Hartzenbusch va a ir más allá de la *dispositio* y del acto de lectura, y llegará en ocasiones a propuestas de dramaturgia desde la visión de un autor del siglo XIX. Por eso son importantes

las indicaciones que hace en el prólogo a las comedias de Tirso de Molina y que no repetirá en las sucesivas ediciones de otros autores, por su validez invariable para todos los casos. Uno de ellos, el de las comedias de Calderón de la Barca, contiene ejemplos concluyentes de esa «concepción teatral plena» que estudió Vega García-Luengos (2008, 174) en un Hartzenbusch que propuso soluciones escénicas del teatro áureo con mentalidad de dramaturgo romántico. De nuevo, y no por última vez, aprovechamos el extraordinario trabajo sobre la restauración del teatro clásico de este especialista para destacar algún ejemplo referido al autor de *La vida es sueño* de lo que más adelante podremos ver en su propuesta de edición de Lope sobre cómo Hartzenbusch, como editor, fue del texto al gesto.

Cuando Germán Vega García-Luengos estudia las notas del dramaturgo del XIX a sus ediciones calderonianas, repara en una de las más extensas, la que se pone a un momento de la escena octava de la primera jornada de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, y en la que se observa claramente esta disposición del editor:

Lo que va de esta escena hasta aquí, y este juego de teatro, se comprenden fácilmente, suponiendo puesta la decoración como vamos a decir. En el proscenio, a la izquierda del espectador, la entrada a la gruta; en el medio del tablado un grupo aislado, de matas espesas y árboles, que formen como una pared, principiando a cierta distancia del proscenio; el fondo y costados del teatro, de monte. Así, quedando libre el proscenio, vendría a quedar más arriba el teatro, dividido en dos. Heraclio y Cintia estarían en la una división, sin ver ni oír a Leonido y Libia, que estarían en la otra. Heraclio y Leonido su [*sic*] retirarían por los costados del teatro a detener a los que venían; Cintia entonces pasaría por el proscenio al sitio donde estuvieron Libia y Leonido, y Libia, al mismo tiempo, pasaría por el fondo del teatro al paraje donde se habían hablado Heraclio y Cintia. Retrocediendo en esto Leonido y Heraclio, cada uno por donde se fue, no podían menos de hallar a Cintia en lugar de Libia y a Libia en lugar de la reina. (Calderón de la Barca 1850, 55)

Remitimos a los comentarios de Vega García-Luengos (2008, 174-6) sobre esa nota y sobre otros apuntes en *Las armas de la hermosura*, *Las cadenas del demonio* o *Mujer, llora y vencerás*, entre otras obras, y recordamos ese ejemplo citado como un complemento a lo que más abajo podremos comprobar de manera más sistemática en la actuación de Hartzenbusch sobre el teatro del Fénix.

Por otra parte, aquí no vamos a atender a la notable vertiente de crítico textual de don Juan Eugenio, cuyas lecturas *ope ingenii* y *ope codicum* han sido destacadas por acertadas por muchos editores posteriores, como el citado Germán Vega (2008, 142-3), como Judith Farré Vidal (2012) en su edición de *El príncipe perfeto* – pieza que Hartzenbusch incluye en el último

de los volúmenes de su antología y que es un buen ejemplo de recomposición de un texto -, o como José Javier Rodríguez (2016, 101), que conceptúa la de *La malcasada* de «edición muy cuidada»; sino de reivindicar a quien, con un admirado respeto por la obra de Lope, propone una lectura más cómoda, con la mejor de las intenciones, a un lector contemporáneo; y casi como un primer paso para insinuar también un modo de representación, una puesta en escena del gran genio que fue Lope de Vega.

## 2 De estructura dramática

Volviendo a la «lectura escenotécnica» de la que habló Lara Garrido en su trabajo, ya hemos dicho que fue masiva en relación con el *corpus* total de la colección. Del primer volumen, solo *El verdadero amante* y *El castigo sin venganza* carecen de división de los actos en escenas, y el motivo de esta indulgencia en lo referido a la primera comedia lo expuso Hartzenbusch en la nota que añadió al final de la dedicatoria del autor a su hijo Lope:

NOTA. Esta pastoral de *El verdadero Amante*, por ser el primer drama de Lope incluido en nuestra colección, se reimprime sin división de escenas, para que vean los lectores de la Biblioteca en qué forma publicó el autor sus comedias. (Vega Carpio 1853, 2)

En cuanto a *El castigo sin venganza*, también el editor consideró necesario avisar en una nota al pie que no se dividía la pieza en unidades menores, «respetando el estilo español esta vez» (Vega Carpio 1853, 567), aunque sí se indicaban los sitios en los que pasa la acción. Sobre ambos escolios hizo Germán Vega estas precisas consideraciones que recogemos:

De tales precisiones se deducen varios asuntos de interés. Por un lado, el reiterado afán del editor por que el lector conecte de alguna manera con las copias de la época. Por otro, la denominación de «estilo español», que es novedad en Hartzenbusch. Y aún más novedad e importancia tiene la tercera cuestión: la presentación de un nuevo formato, consistente en no segmentar las escenas pero sí señalar los espacios. Sería, pues, una fórmula de compromiso que parece que fue la que al fin convenció, ya que la utilizaría en las dos únicas ediciones de teatro clásico que publicó, en lo que alcanzo, con posterioridad a los tomos de la BAE. (Vega García-Luengos 2008, 142-3)

Es decir, *Del rey abajo, ninguno*, de Rojas Zorrilla, publicada en 1861, y *La vida es sueño*, de Calderón, que apareció, con la biografía del autor escrita por Cayetano Alberto de la Barrera, en 1872.

Ninguna de las veintiocho piezas incluidas en el volumen segundo de la edición de las *Comedias escogidas* se libró de la actuación de Hartzenbusch sobre su estructura dramática; mientras que en el volumen siguiente los títulos de *La campana de Aragón*, *La buena guarda*, *Los novios de Hornachuelos* - atribuida a Lope; pero de Vélez de Guevara - y *El cardenal de Belén*, se publicaron sin división, y sin indicación alguna salvo en la primera de las obras, en la que la inicial y única nota al texto recuerda: «Se reimprime esta comedia sin dividirla en escenas» (Vega Carpio 1857, 37). Finalmente, el editor decimonónico, casi como si fuese un colofón explicativo que quizá retomara la justificación de no aplicar el criterio de segmentación que puso en *El verdadero amante*, avisa para las dos últimas comedias de la colectánea, *El Marqués de las Navas* y *San Diego de Alcalá*: «Esta comedia y la siguiente, últimas de la Colección, se reimprimen sin división de escenas» (Vega Carpio 1860, 499). En total, de las ciento doce comedias - si incluimos la que se publicó en este último volumen como apéndice primero, *El mejor amigo el muerto*, obra de tres ingenios (Belmonte Bermúdez, Rojas Zorrilla y Calderón) -, son editadas según el «estilo español» del que habló Hartzenbusch nueve piezas, que quedan como una representación o muestra de una fórmula que, en ese momento, él prefiere dejar como tal, en un conjunto de propuestas muy mayoritarias de reestructuración de las comedias lopescas.

En el Apéndice II que cierra este trabajo se detalla la partición de cada una de las comedias recogidas en los cuatro volúmenes, que no afecta a las nueve obras mencionadas, incluyendo también otra de las piezas que edita Hartzenbusch - anotará al final de ese tomo segundo que una vez impreso este supo de la autoría gracias a Agustín Durán - y que no es de Lope de Vega, sino de Juan Bautista Villegas, *La despreciada querida*.

### 3 De acotaciones

Este aspecto de la apariencia estructural de las comedias de Lope, según la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch que estamos estudiando, está vinculado al otro elemento significativo de la intervención del editor sobre el texto teatral, el de las acotaciones. La lectura que el editor realiza de algunas acotaciones del texto implica la creación de otros interliminares como la indicación de la escena, lo que se produce unas veces como sustitución y otras como adición. El primer caso es claro y es el más obvio: se elimina la acotación del original y se sustituye por los interliminares de «Escena» y su número, y, debajo, la identificación de los intervinientes. Pondremos algunos ejemplos dispuestos en tabla con la lección del texto lopesco, a partir de las ediciones del proyecto PROLOPE, seguida de la intervención de Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles, más el título de la comedia, el acto y la página de la edición moderna y la



localización en la edición del siglo XIX, identificada - en consonancia con los criterios de las ediciones del proyecto - con la abreviatura *Har*, con indicación de página y columna (a, b, c).

PROLOPE	<i>Har</i>	En
<i>Salen Beltrán, Florencio y Julio</i>	ESCENA I FLORENCIO, JULIO, BELTRÁN	<i>La noche toledana</i> , III, 158 <i>Har</i> , I, 217b
<i>Sale Julio con el güésped</i>	ESCENA II EL HUÉSPED, JULIO.— FLORENCIO, BELTRÁN	<i>La noche toledana</i> , III, 159 <i>Har</i> , I, 217b
<i>Salen el conde Federico y Leonido, criado</i>	Calle ESCENA PRIMERA EL CONDE FEDERICO, LEONIDO	<i>El perro del hortelano</i> , II, 159 <i>Har</i> , I, 348b
<i>Sale Alejandro</i>	ESCENA IV ALEJANDRO, LISARDO	<i>La vengadora de las mujeres</i> , II, 471 <i>Har</i> , III, 515c

La obviada de esta intervención del editor hace innecesario sumar más ejemplos, y puede bastar esta mínima muestra casi como epígrafe del primer caso de la tipología que pretendemos presentar en estas páginas. Un primer caso que suele darse al comienzo de cada acto, cuando no hay movimiento de personajes o este se ha dado durante las réplicas. Así ocurre en el segundo ejemplo de *La noche toledana*, cuando Julio, que se ha ausentado en la escena anterior, vuelve en la siguiente con el huésped.

Pero la adición de una escena a una acotación indicativa del movimiento de un personaje es la más numerosa, y es la prueba de la lectura que el editor decimonónico hace sobre el texto de Lope, como él dijo, para facilitar la inteligencia del drama, dar belleza al libro y «descanso a los ojos del que lee» (Hartzenbusch 1848, ix). Todas estas escenas interiores vienen precedidas por una acotación, que Hartzenbusch mantiene, claro está, para convertirla en escena menor o de personaje. Ponemos algunos ejemplos de esta intervención sobre el texto barroco:

PROLOPE	<i>Har</i>	En
<i>Salen Lisardo y Riselo</i>	Calle ESCENA PRIMERA LISARDO, RISELO	<i>El acero de Madrid</i> , I, 297 <i>Har</i> , I, 365a
<i>Salen Belisa y Teodora con mantos. La Teodora es tía de Belisa y ha de traer un hábito de beata, manga en punta, con una imagen de la Concepción en el escapulario</i>	ESCENA II BELISA Y TEODORA, con mantos.— DICHOS	<i>El acero de Madrid</i> , I, 299 <i>Har</i> , I, 365a

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 117-146

Vanse	(Vanse las dos) ESCENA III LISARDO, RISELO	<i>El acero de Madrid</i> , I, 303 <i>Har</i> , I, 365c
Vanse Augusto, Alejandro y los criados	(Vanse Alejandro, Augusto y los dos criados) ESCENA VI LISARDO, OTAVIO	<i>La vengadora de las mujeres</i> , I, 441 <i>Har</i> , III, 515c

Los ejemplos de *El acero de Madrid* son consecutivos para que se comprueben diferentes tipos de modificaciones, y el caso curioso, casi inverso en lo que nos ocupa, de una didascalia más extensa y detallada que se simplifica en *Har*. Lo que vemos en los ejemplos de la escena tercera del primer acto de *El acero de Madrid* y en la escena cuarta del acto primero de *La vengadora de las mujeres* es el procedimiento elemental, no de sustitución de la acotación original, sino de conservación con alguna leve modificación y de inclusión del interliminar que distingue nueva escena.

En la siguiente tabla puede verse la adaptación de un acto completo, el primero de *El ausente en el lugar*:

PROLOPE	<i>Har</i>	En
	La escena es en Toledo	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Salen Elisa y Laurencia, damas; Paula y Sabina, criadas, todas con mantos, de una iglesia, con dos escuderos delante</i>	Calle ESCENA PRIMERA ELISA, LAURENCIA, PAULA y SABINA, con mantos; MAESE JUAN y MARQUINA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Las criadas aparte</i>	(Bajan la voz) (A Sabina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 435 <i>Har</i> , I, 249a
<i>Los escuderos aparte</i>	(Bajan la voz) (A Marquina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 437 <i>Har</i> , I, 249c
	(Vanse Elisa, Paula y Marquina)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 437 <i>Har</i> , I, 250b
<i>Salen Feliciano, caballero, y Fisberto, criado</i>	ESCENA II FELICIANO, FISBERTO.— LAURENCIA, SABINA, MAESE JUAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 439 <i>Har</i> , I, 250b
¿Llegaste a buena ocasión?	FISBERTO (Ap. a Feliciano) Llegaste a buena ocasión.	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 439 <i>Har</i> , I, 250b
<i>Vanse Laurencia, Sabina y el escudero</i>	(Vanse Laurencia, Sabina y Maese Juan)	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 440 <i>Har</i> , I, 250c

PROLOPE	Har	En
	ESCENA III Feliciano, Fisberto	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 440 <i>Har</i> , I, 250c
<i>Entran Carlos, caballero, y Esteban, lacayo</i>	ESCENA IV CARLOS y ESTEBAN, <i>quedándose distantes de FELICIANO y FISBERTO</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 441 <i>Har</i> , I, 251a
<i>Váyanse</i>	<i>(Vanse Feliciano y Fisberto)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 443 <i>Har</i> , I, 251c
	ESCENA V CARLOS, ESTEBAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 443 <i>Har</i> , I, 251c
<i>Sale Aurelio, viejo, y Octavio, su hijo</i>	ESCENA VI AURELIO, OCTAVIO.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 446 <i>Har</i> , I, 252b
<i>Vanse los dos</i>	<i>(Vanse Carlos y Esteban)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 447 <i>Har</i> , I, 252b
	ESCENA VII AURELIO, OCTAVIO	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 447 <i>Har</i> , I, 252b
<i>Éntrense, y salgan Elisa, Carlos, Paula y Esteban</i>	<i>(Vanse)</i> - Sala en casa de Aurelio ESCENA VIII ELISA, CARLOS, PAULA y ESTEBAN	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 449 <i>Har</i> , I, 253a
<i>Sale Marquina, que es Escudero 2</i>	ESCENA IX MARQUINA.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 451 <i>Har</i> , I, 253c
ELISA ¿Quieres que le dé licencia?	ELISA <i>(A Carlos)</i> ¿Quieres que le dé licencia?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 451 <i>Har</i> , I, 253c
ELISA Antes llama el paje; y tú, amigo, a prisa ponte detrás desta cama,	ELISA Antes llama El paje.—Y tú, amigo, aprisa, <i>(Vase Marquina)</i> Ponte detrás desta cama;	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 452 <i>Har</i> , I, 253c
<i>Escóndense, y entra Feliciano y Fisberto</i>	<i>(Escóndense Carlos y Esteban)</i> ESCENA X FELICIANO, FISBERTO, MARQUINA.—ELISA, PAULA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 452 <i>Har</i> , I, 254a
FELICIANO La mujer me abraza	FELICIANO <i>(Ap. a su criado)</i>	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 453 <i>Har</i> , I, 254b
FISBERTO ¿Quieres oír tres mil razones,	FISBERTO <i>(A Paula)</i> ¿Quieres oír tres mil razones?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 453 <i>Har</i> , I, 254b
ELISA ¿Hay tan notable ocasión?	ELISA <i>(Ap.)</i> ¿Hay tan notable ocasión?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254b
<i>Entren Aurelio y Octavio</i>	ESCENA XI AURELIO, OCTAVIO.—DICHOS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
FELICIANO Vive Dios que soy perdido	FELICIANO <i>(Ap.)</i> ¡Vive Dios que soy perdido!	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 117-146

PROLOPE	Har	En
AURELIO [...] ¿Qué hacéis aquí? FELICIANO Señor, quise... y llegando,	AURELIO [...] ¿Qué hacéis aquí? (A Feliciano) FELICIANO ( <i>Turbado</i> ) Señor... quise... y llegando...	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
ELISA ¿Hay tal desdicha?	ELISA ( <i>Ap.</i> ) ¡Hay tal desdicha!	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 254c
OCTAVIO Vive el cielo,	OCTAVIO ( <i>Ap.</i> ) ¡Vive el cielo,	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 454 <i>Har</i> , I, 255a
FISBERTO ¿Que te casaste?	FISBERTO ( <i>Ap. a su amo</i> ) ¿Que te casaste?	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 456 <i>Har</i> , I, 255b
<i>Váyanse todos, queden Elisa y Paula, y salgan Carlos y Esteban</i>	( <i>Vanse Aurelio, Feliciano, Octavio, Fisberto y Marquina</i> ) ESCENA XII CARLOS, ESTEBAN.—ELISA, PAULA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 456 <i>Har</i> , I, 255b
<i>Vase Carlos</i>	( <i>Vase</i> )	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 459 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Vase Esteban</i>	( <i>Vase</i> )	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Vase Paula</i>	( <i>Vase</i> ) ESCENA XIII ELISA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Éntrese, y salgan Laurencia y Sabina</i>	( <i>Vase</i> ) - Sala en casa de Laurencia ESCENA XIV LAURENCIA y SABINA	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 460 <i>Har</i> , I, 256a
<i>Entran Feliciano y Fisberto</i>	ESCENA XV FELICIANO, FISBERTO.—DICHAS	<i>El ausente en el lugar</i> , I, 461 <i>Har</i> , I, 256b

En este acto de *El ausente en el lugar* puede constatarse otro de los criterios ya mencionados y que Juan Eugenio Hartzenbusch justificó en el prólogo de su edición de las *Comedias escogidas* de Tirso: la indicación del lugar de la acción dramática, cuya falta por lo general en las comedias editadas dificultaba, según él, la lectura y comprensión de los textos. En el caso de esta comedia de la *Parte IX* de las obras de Lope, está el interliniar que siempre abre la obra, con la localización general - «La escena es en Toledo» -, y la precisión sobre los cambios de lugar que se dan en el desarrollo de la acción de ese acto - la calle, la sala en casa de Aurelio o la sala en casa de Laurencia -, y que es otra de las intervenciones constantes del editor sobre el texto de Lope de Vega.

De todas las comedias de la colección de Hartzenbusch solo en seis casos no hay localización, y esos seis casos son de obras en las que tam-

poco hay segmentación en escenas, salvo en *El castigo sin venganza* («La escena es en Ferrara y otros puntos») y en *El Marqués de las Navas* («La acción pasa en Toledo y Madrid»). Ya habíamos visto que la voluntad del editor era con la primera comedia reimpressa, *El verdadero amante*, ofrecer a los lectores un ejemplo de cómo publicó el autor sus obras, de ahí que tampoco llevase una acotación inicial sobre el lugar en el que se desarrolla la acción. Así, además, lo declarará en una nota que pone a la tabla de personas de *San Diego de Alcalá*:

No se apuntan aquí, ni más adelante se expresan los distintos lugares en que pasa la acción, porque se reimprime la comedia como muestra de las ediciones antiguas. (Vega Carpio 1860, 515)

En el resto de obras sin ubicación - *La campana de Aragón*, *La buena guarda*, *Los novios de Hornachuelos* y *El cardenal de Belén* - el editor no considerará necesario aludir a que no aplica este criterio de intervención explicativa sobre los textos de Lope. Del tomo cuarto que se cierra con *San Diego de Alcalá* podemos extraer un listado como muestra de estos interliminares de encabezamiento de las piezas:

<i>Castelvines y Montesés</i>	La escena es en Verona, en Ferrara y en otros puntos
<i>El Alcalde Mayor</i>	La acción pasa en Toledo, en Salamanca y en Valladolid
<i>El servir con mala estrella</i>	La escena es en Toledo y fuera
<i>Servir a señor discreto</i>	La escena es en Sevilla, en Córdoba y Madrid
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	La acción pasa en Lisboa y en otros varios puntos
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	La acción pasa en Lisboa y fuera
<i>La pobreza estimada</i>	La escena es en Valencia, Argel y otros puntos
<i>La obediencia laureada</i>	La acción pasa en Nápoles y en Bohemia
<i>El Hombre de bien</i>	La escena es en una ciudad de Dalmacia y en sus cercanías
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	La escena es en Toledo, en Madrid y en Tremecén
<i>Pobreza no es vileza</i>	La escena es en Bruselas y otros puntos
<i>El gran Duque de Moscovia</i>	La acción pasa en varios puntos de Rusia y Polonia
<i>Roma abrasada</i>	La acción pasa en Roma y en otros puntos
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	La escena es en Madrid y otros puntos
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	La escena es en Sevilla y Tetuán
<i>La inocente sangre</i>	La acción pasa en Palencia, Salamanca, Martos y otros puntos
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	La acción pasa en España y en Inglaterra
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	La acción pasa en Inglaterra, en Irlanda y en Galicia
<i>Adonis y Venus</i>	La escena es en Arcadia y en Chipre
<i>Los Prados de León</i>	La escena es en León, en sus cercanías y en las de una aldea

---

<i>Mirad a quién alabáis</i>	La escena es en Nápoles, Milán y otros puntos
<i>La inocente Laura</i>	La escena es en Nápoles y otros puntos
<i>El Marqués de las Navas</i>	La acción pasa en Toledo y Madrid

---

Estas localizaciones son una de las principales pruebas de la voluntad de Hartzenbusch como editor para intervenir en el texto de Lope y facilitar así la comprensión del lector, con quien comparte algunos comentarios. En *El molino*, por ejemplo, «La escena es en España», y Hartzenbusch avisa en nota que «No se expresa en qué punto» (Vega Carpio 1853, 21, nota 1) y sobre la localización en el Piamonte de la acción de *Los embustes de Celauro*, dirá también al pie:

Así parece por unas expresiones que se hallan en el acto tercero; aunque de otras del primer acto pudiera inferirse que los principales personajes de la comedia son españoles. (Vega Carpio 1853, 89, nota 1)

En otras ocasiones es destacable la precisión con la que el editor señala los lugares, como en *El villano en su rincón* que sitúa en París y en una aldea a dos leguas, tal y como se infiere del monólogo de Juan en el acto I – «Nací en aquesta aldea, | dos leguas de la corte» (Vega Carpio 1855, 137) –, confirmando así la lectura generalizada que Hartzenbusch realiza en estas acotaciones de lugar a partir de las didascalias implícitas que están en el texto. Y aunque no estén, el editor sí detalla la ubicación, por ejemplo, de interiores en *La portuguesa y dicha del forastero*, cuya acción se desarrolla en Madrid y en Zaragoza, y en esta, en dos momentos (escenas XIX del segundo acto y V del tercero), en la antesala y en la sala de la casa de don Pedro. En *El mejor mozo de España*, declara Hartzenbusch cómo ha procedido, cuando el personaje de don Gutierre dice «Mira que voy tras ti; que solo quedo | a hablar al arzobispo de Toledo», para situar la escena novena del acto primero en una sala de su alcázar:

Por esta insegura indicación se dice en el encabezamiento de la escena ix que este cuadro de la comedia pasa en Toledo, aunque parece que el Rey se hallaba entonces en Madrid. Otras veces no indica Lope de manera alguna el lugar de la acción; y así, lo hemos señalado con arreglo a la historia. (Vega Carpio 1857, 614, nota 1)

Resulta también llamativo cómo Hartzenbusch, con la muy exigua información que ofrece el texto, reconstruye las localizaciones de actos y escenas, que a veces son numerosas, con interiores y exteriores, como ocurre en *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, cuya acción «pasa en varios puntos de Rusia y Polonia» y se concreta espacialmente en una

«Sala en el palacio del Duque Basilio», del comienzo del acto I; la «Sala de un castillo en que habita Lamberto» (escena XV); la vuelta al palacio del duque en la escena siguiente; la «Sala del castillo en que vive Demetrio» (escena XXI); la «Sala en casa de Lamberto» que abre el segundo acto; una «Sala en un palacio de los Duques de Moscovia» (escena IV); una «Galería abierta de un convento, la cual da a una huerta» (escena V); el campo de la novena escena de ese acto; la «Sala del palacio de Boris» (escena XVIII); la «Cocina del palacio del Conde Palatino» (escena XX); la «Sala del palacio del Conde» (escena XXV); para terminar en el último acto con la indicación del juego escénico de interior y exterior entre la sala del palacio del rey de Polonia, otra «Sala del palacio de Boris» (escena V); y la vista exterior desde el campo «del palacio del Rey de Polonia» (escena VI); a cuyo interior se vuelve en la novena escena hasta un total de seis mutaciones (Vega Carpio 1860, 255-77).

Arriba vimos un ejemplo en *El acero de Madrid* en el que la acotación del texto antiguo se simplifica en la reimpresión decimonónica, y a veces, cuando esto ocurre, nos encontramos, por el interés que para Hartzenbusch tiene esa información, una acotación original que se lleva a una nota al pie. Esto lo trata Germán Vega García-Luengos (2008, 195) en la tipología de las anotaciones que pone el autor de *La redoma encantada* a su florilegio con ejemplos extraídos de comedias como *El remedio en la desdicha*, *El piadoso veneciano* o *Los ramilletes de Madrid*. En la primera de ellas, Hartzenbusch convierte en notas dos acotaciones de Lope:

*Todos con adargas, lanzas y acicates, lo mejor que puedan; que esta es la salida de importancia.*

[...]

*Con las lanzas y adargas se ha de hacer esta batalla de cinco contra uno, porque es cosa nueva.* (Vega Carpio 1857, 145 nota 1; 146 nota 1)

Es decir, conserva el texto original que contiene una información que le parece importante, una vez que ha adaptado los movimientos de personajes a la segmentación a que somete las piezas. En el acto tercero, sin embargo, de *Los ramilletes de Madrid* adaptará la larga acotación del original:

PROLOPE	Har	En
<i>Si quisieren la podrán hacer, y dará una vuelta con las dos personas reales sentadas, y toda cubierta de árboles; la música saldrá de vizcaínos, y el baile de tres vizcaínas con panderos y un vizcaíno que las guíe.</i>	ESCENA VI Cruza el fondo del teatro, que es de mar, una barca enramada, en que van Los REYES; en tierra sale un gran número de GENTE y VIZCAÍNOS, que tocan, cantan y bailan.— MARCELO, LUCINDO	<i>Los ramilletes de Madrid</i> , III, 565 <i>Har</i> , IV, 318a

Además de estos ejemplos sobre la segmentación de los actos y la localización de la acción, mucho interés tienen también aquellas acotaciones en las que Hartzzenbusch se muestra como alguien que parece estar realizando una suerte de dirección de actores; y marca la situación precisa de cada personaje, unas veces añadiendo movimientos y detalles a la escueta indicación que se lee en el manuscrito o en la edición original, otras introduciendo la acotación que no existía en el original. En la obra citada *El gran duque de Moscovia*, cuando, al final del primer acto, Rodulfo llega con soldados a buscar a Demetrio al castillo en el que vive, pregunta a Lamberto por el niño y el caballero le indica que está «En esta cama acostado»; y el editor moderno añade lo que no está en el texto: «(Señalando una alcoba)» para acentuar la carga dramática del lance en el que sacrificará a César, su propio hijo (Vega Carpio 1860, 262). En *La pobreza estimada*, la acotación de Lope en la escena callejera del primer acto «Salen a la ventana Risela, Dorotea y Isabel» pareció insuficiente a Hartzzenbusch, que consideró necesario dibujar al lector la escena y la colocación de los personajes: «Dorotea, Risela e Isabel, a una ventana. Leonido, Felisardo, Tancredo, Ricardo, Julio y Celio, en la calle, tres en un lado y tres en otro». El editor estima insuficientes las acotaciones inmersas en el texto por lo que dicen los personajes y va introduciendo esta información, ausente a veces, como en la escena que Hartzzenbusch numera como decimoquinta, en la que añade: «Dorotea y Risela, en una ventana; Ricardo, Julio y Celio, en la calle», que no está en el texto original (Vega Carpio 1860, 147).

Hay acotaciones que se mantienen con ligeras variantes que son fruto de la precisión escénica del editor que tan solo introduce matices de detalle para la mejor comprensión de la actitud de los personajes o de su atuendo. Así, en *Los peligros de la ausencia*, la acotación «Entre Leonor esclava con manto, y sombrerillo sevillano y por otra parte Ramiro criado, cada uno con un papel» se convierte en el interliminar de encabezamiento de escena «Leonor, con manto y un sombrerillo sevillano, trayendo un papel; Ramiro, con otro. Dichos.»; y, más adelante, «Sale Martín disfrazado de ciego, con un muchacho, o perrillo atado en un cordel» será adaptado por don Juan Eugenio en «Martín, disfrazado de ciego, con un lazarillo o perro atado de un cordel» (Vega Carpio 1855, 405 y 408). O en *Las bizarrías*



de *Belisa* la precisión que encontramos sobre la presentación de Belisa y Finea «con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas» en la acotación de Hartzenbusch: «Belisa y Finea, de hombre, con sombreros de plumas, y ferreruelos con oro, y dos pistolas o escopetas cortas» (Vega Carpio 1855, 568).

En otros momentos, es fácil reconstruir cómo el editor extrae de las didascalias implícitas en la palabra del personaje la disposición de la escena que lleva al interliminar. En *La noche toledana*, la localización «Sala o patio de un mesón» proviene de los versos 25-26 («Un mesón más adelante | deste presumo que están») de la primera escena, cuando responde Beltrán a Florencio; como ocurre con el principio del acto siguiente, localizado en el «Patio de un mesón», y que comienza con las palabras del Capitán: «Perdonad; que en un mesón | no puede haber más regalo»; o en el último acto, en la escena X, encabezada por la referencia a «Vista de tejados», justificada porque en las escenas anteriores Florencio y Beltrán, ante la llegada de los alguaciles, han saltado por la ventana y «Por esos tejados van», en palabras de Gerarda; y luego, en las de Florencio y Beltrán en esa escena décima:

FLORENCIO

¿Adónde estamos?

BELTRÁN

¿Puedo yo sabello?

¿Hay mapa de tejados en el mundo?

¿Hay carta que señale rumbo o línea  
de chimeneas ni de caballetes?

¿Hay Tolomeo ni otro algún cosmógrafo,  
que trate de azoteas?

(Vega Carpio 1853, 220a)

En *El desprecio agradecido* encontramos varios ejemplos de la actitud del editor como un hombre de teatro de su tiempo, consciente de la adaptación de una acción dramática a un lugar teatral muy distinto al de la época de Lope de Vega. La disposición de la escena al principio de la comedia es elocuente:

Teatro dividido: a un lado un jardín, al otro una sala con puerta al jardín.  
(Vega Carpio 1855, 251a)

Se trata de una acotación que no está en el texto de Lope, en un diálogo y un movimiento de actores que Hartzenbusch se ve en la necesidad de precisar para el lector contemporáneo. Por eso, a la primera acotación de «Salen Don Bernardo y Sancho, con espadas desnudas y broqueles» del original, añadirá «en el jardín»; por eso, cuando don Bernardo dice «Sala es esta: ¿entraré?» incorporará la acotación «(*Pasan a la sala*)»; y, por eso,

ya en la segunda escena, cuando intervienen las mujeres y ellos observan escondidos, incorpora al texto antiguo: «Lisarda, Florela e Inés, en la sala. Don Bernardo y Sancho, escondidos» (Vega Carpio 1855, 251b). Es, nuevamente, un ejemplo de aquel afán de editor que, con la incorporación de acotaciones nuevas, de muchas modificadas y de otras reeditadas sin variación, propuso una lectura de Lope que pervivió durante tantos años.

El editor y refundidor del siglo XIX Juan Eugenio Hartzenbusch defendió con honestidad su intervención sobre las fuentes primarias que utilizó para su antología de más de cien comedias - no en vano declaró cómo era el modelo cuando mostró *El verdadero amante* como primera obra reimpressa sin alterar -; y aquí dejamos esta mínima muestra de su trabajo. Editó con buen ojo y reescribió con buena intención, la de hacer legible a sus contemporáneos un texto clásico.

## Apéndice 1 Las comedias escogidas por Hartzzenbusch

### Vol. 1

[27 obras]

<i>El verdadero amante</i>	Parte XIV (tomo II)
<i>El molino</i>	Parte I (tomo III)
<i>El domine Lucas</i>	Parte XVII
<i>La viuda valenciana</i>	Parte XIV (tomo I)
<i>Los embustes de Celauro</i>	Parte IV (tomo III)
<i>Los locos de Valencia</i>	Parte XIII (tomo II)
<i>La estrella de Sevilla</i>	Parte Tercera de las Doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España, 1653
<i>La discreta enamorada</i>	Parte Tercera de las Doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España, 1653
<i>El bobo del colegio</i>	Parte XIV (tomo II)
<i>La noche toledana</i>	Parte III
<i>La corona merecida</i>	Parte XIV (tomo I)
<i>El ausente en el lugar</i>	Parte IX (tomo I)
<i>La niña de plata</i>	Parte IX (tomo II)
<i>La dama boba</i>	Parte IX (tomo III)
<i>Los melindres de Belisa</i>	Parte IX (tomo III)
<i>El perro del hortelano</i>	Parte XI (vol. I)
<i>El acero de Madrid</i>	Parte XI (vol. I)
<i>Al pasar del arroyo</i>	Parte XII (tomo I)
<i>Las flores de don Juan</i>	Parte XII
<i>Quien ama no haga fieros</i>	Parte XVIII
<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	Parte XX
<i>El mejor alcalde el Rey</i>	Parte XXI
<i>El premio del bien hablar</i>	Parte XXI
<i>Los Tellos de Meneses, primera parte</i>	Parte XXI
<i>Los Tellos de Meneses, segunda parte</i>	Suelta con el título de <i>Valor, lealtad y fortuna...</i>
<i>La moza de cántaro</i>	Doce comedias nuevas de diferentes autores, 1646
<i>El castigo sin venganza</i>	Parte XXI

**Vol. 2**

[28 obras]

---

<i>La Dorotea</i>	<i>Princeps</i> en Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
<i>El maestro de danzar</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>La hermosura aborrecida</i>	<i>Parte VII</i> (tomo II)
<i>La llave de la honra</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>El villano en su rincón</i>	<i>Parte VII</i> (tomo I)
<i>La portuguesa y dicha del forastero</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>Más pueden celos que amor</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España</i> , 1653
<i>Santiago el Verde</i>	<i>Parte XIII</i> (tomo II)
<i>El hijo de los leones</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Los milagros del desprecio</i>	<i>Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores</i> , 1658
<i>El desprecio agradecido</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>Querer la propia desdicha</i>	<i>Parte XV</i>
<i>La mal casada</i>	<i>Parte XV</i>
<i>La porfía hasta el temor</i>	Aparece en los papeles de J.E.H. como de la <i>parte XXVIII</i>
<i>La despreciada querida</i>	Aparece en los papeles de J.E.H. como de la <i>parte XXVIII</i>
<i>La hermosa fea</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>El caballero de Olmedo</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Guardar y guardarse</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Los peligros de la ausencia</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Servir a buenos</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>Amar sin saber a quién</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>El mayor imposible</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>La esclava de su galán</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>Lo que ha de ser</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>La boba para los otros y discreta para sí</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Por la puente, Juana</i>	<i>Parte XXI</i>
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	<i>La Vega del Parnaso</i> , 1637
¡Si no vieran las mujeres!	<i>La Vega del Parnaso</i> , 1637

---

**Vol. 3**

[32 obras]

---

<i>Contra valor no hay desdicha</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El guante de doña Blanca</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>La campana de Aragón</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>Dineros son calidad</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>La mayor virtud de un rey</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>Porfiar hasta morir</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El saber puede dañar</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>El remedio en la desdicha</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>La Arcadia</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>La ley ejecutada</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	<i>Parte XXIV</i>
<i>La mayor vitoria</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>Porfiando vence amor</i>	<i>La Vega del Parnaso, 1637</i>
<i>La fuerza lastimosa</i>	<i>Parte II (tomo I)</i>
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	<i>Parte IV</i>
<i>La discreta venganza</i>	<i>Parte XX</i>
<i>La buena guarda</i>	<i>Parte XV</i>
<i>El despertar a quien duerme</i>	<i>Parte VIII (tomo I)</i>
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	<i>Parte VIII (tomo I)</i>
<i>Los novios de Hornachuelos</i>	Atribuida a Lope. Es de Vélez de Guevara.
<i>El testimonio vengado</i>	<i>Parte I (tomo III)</i>
<i>El duque de Viseo</i>	<i>Parte VI</i>
<i>El cuerdo en su casa</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Las famosas asturianas</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>De cosario a cosario</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>La vengadora de las mujeres</i>	<i>Parte XV</i>
<i>El arenal de Sevilla</i>	<i>Parte XI (vol. II)</i>
<i>El piadoso veneciano</i>	<i>Parte XXIII</i>
<i>Las paces de los reyes, y judía de Toledo</i>	<i>Parte VII (tomo II)</i>
<i>El cardenal de Belén</i>	<i>Parte XIII (tomo I)</i>
<i>El mejor mozo de España</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Fuente Ovejuna</i>	<i>Parte XII (tomo II)</i>

---

**Vol. 4**

[24 obras]

---

<i>Castelvines y Monteses</i>	<i>Parte XXV</i>
<i>El Alcalde Mayor</i>	<i>Parte XIII (tomo II)</i>
<i>El servir con mala estrella</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Servir a señor discreto</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	<i>Parte XI (vol. I); pero Parte XVIII</i>
<i>La pobreza estimada</i>	<i>Parte XVIII</i>
<i>La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría</i>	<i>Parte VI</i>
<i>El Hombre de bien</i>	<i>Parte VI</i>
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Pobreza no es vileza</i>	<i>Parte XX</i>
<i>El gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido</i>	<i>Parte VII</i>
<i>Roma abrasada</i>	<i>Parte XX</i>
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	<i>Parte XI (vol. I)</i>
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	<i>Parte XI (vol. II)</i>
<i>La inocente sangre</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	<i>Parte XIX</i>
<i>Adonis y Venus</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>Los Prados de León</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>Mirad a quién alabáis</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>La inocente Laura</i>	<i>Parte XVI</i>
<i>El Marqués de las Navas</i>	<i>Parte XXII</i>
<i>San Diego de Alcalá</i>	<i>Parte Tercera de los mejores ingenios de España, 1653</i>
<i>El mejor amigo el muerto</i>	<i>En apéndice</i>

---

## Apéndice 2

### La segmentación de las comedias escogidas por Hartzzenbusch

#### Vol. 1

<i>El verdadero amante</i>	3 actos			
<i>El molino</i>	3 actos	XVII	XXI	XIX
<i>El dómine Lucas</i>	3 actos	XVII	XX	XVIII
<i>La viuda valenciana</i>	3 actos	XVIII	XX	XXV
<i>Los embustes de Celauro</i>	3 actos	XXI	XXIII	XXVI
<i>Los locos de Valencia</i>	3 actos	XIV	XXI	XIII
<i>La estrella de Sevilla</i>	3 actos	XVI	XIX	XVIII
<i>La discreta enamorada</i>	3 actos	XVI	XXIII	XXII
<i>El bobo del colegio</i>	3 actos	XIV	XXII	XXII
<i>La noche toledana</i>	3 actos	XVIII	XIV	XXXI
<i>La corona merecida</i>	3 actos	XV	XVIII	XIX
<i>El ausente en el lugar</i>	3 actos	XV	XV	XVII
<i>La niña de plata</i>	3 actos	XIX	XXII	XIV
<i>La dama boba</i>	3 actos	XVIII	XXIV	XXVIII
<i>Los melindres de Belisa</i>	3 actos	XXI	XXVI	XXIX
<i>El perro del hortelano</i>	3 actos	XXIII	XXXIII	XXVII
<i>El acero de Madrid</i>	3 actos	XVI	XXVII	XXI
<i>Al pasar del arroyo</i>	3 actos	XVI	XXIV	XXVIII
<i>Las flores de don Juan</i>	3 actos	XXI	XX	XXVII
<i>Quien ama no haga fieros</i>	3 actos	XVII	XXII	XVI
<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	3 actos	XVIII	XXIII	XXV
<i>El mejor alcalde el Rey</i>	3 actos	XVII	XIV	XIX
<i>El premio del bien hablar</i>	3 actos	XII	XVII	XVIII
<i>Los Tellos de Meneses 1ª</i>	3 actos	XV	XVIII	XXV
<i>Los Tellos de Meneses, 2ª</i>	3 actos	XIV	XIX	XVI
<i>La moza de cántaro</i>	3 actos	XIV	XVI	XIII
<i>El castigo sin venganza</i>	3 actos			

**Vol. 2**

<i>La Dorotea</i>	5 actos	VIII	VI	IX	VIII	XII
<i>El maestro de danzar</i>	3 actos	XIII	XXIII	XXVIII		
<i>La hermosura aborrecida</i>	3 actos	XXV	XIX	XIX		
<i>La llave de la honra</i>	3 actos	XVIII	XVII	XV		
<i>El villano en su rincón</i>	3 actos	XV	XIX	XXIV		
<i>La portuguesa y dicha del forastero</i>	3 actos	XVIII	XXV	XXIII		
<i>Más pueden celos que amor</i>	3 actos	XII	XVI	XVIII		
<i>Santiago el Verde</i>	3 actos	XXI	XXVIII	XXIV		
<i>El hijo de los leones</i>	3 actos	XI	XIV	XXI		
<i>Los milagros del desprecio</i>	3 actos	XIX	XVI	XIX		
<i>El desprecio agradecido</i>	3 actos	XIII	XV	XXI		
<i>Querer la propia desdicha</i>	3 actos	XIII	XXIII	XX		
<i>La mal casada</i>	3 actos	XIX	XIX	XXII		
<i>La porfía hasta el temor</i>	3 actos	XIV	XXII	XXI		
<i>La despreciada querida</i>	3 actos	XVII	XVIII	XX		
<i>La hermosa fea</i>	3 actos	XIII	XIV	XIII		
<i>El caballero de Olmedo</i>	3 actos	XVII	XIV	XXV		
<i>Guardar y guardarse</i>	3 actos	XVIII	XXVII	XX		
<i>Los peligros de la ausencia</i>	3 actos	XII	XXI	XXIV		
<i>Servir a buenos</i>	3 actos	XXV	XIV	XXI		
<i>Amar sin saber a quién</i>	3 actos	XXIII	XX	XX		
<i>El mayor imposible</i>	3 actos	XI	XXIII	XXVI		
<i>La esclava de su galán</i>	3 actos	XIV	XVIII	XXV		
<i>Lo que ha de ser</i>	3 actos	XVII	XVII	XVII		
<i>La boba para los otros y discre...</i>	3 actos	XVI	XIII	XIX		
<i>Por la puente, Juana</i>	3 actos	XVI	XXIV	XXII		
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	3 actos	XIII	XV	XVI		
<i>¡Si no vieran las mujeres!</i>	3 actos	XVI	XII	XV		



Vol. 3

<i>Contra valor no hay desdicha</i>	3 actos	XVII	XVI	XVIII
<i>El guante de doña Blanca</i>	3 actos	XXII	XVI	XVIII
<i>La campana de Aragón</i>	3 actos			
<i>Dineros son calidad</i>	3 actos	XVIII	XVIII	XVIII
<i>La mayor virtud de un rey</i>	3 actos	XI	XXVIII	XVII
<i>Porfiar hasta morir</i>	3 actos	XXI	XV	XXI
<i>El saber puede dañar</i>	3 actos	XXII	XXIII	XXI
<i>El remedio en la desdicha</i>	3 actos	XIV	XXVI	XIV
<i>La Arcadia</i>	3 actos	XXII	XXVIII	XXII
<i>La ley ejecutada</i>	3 actos	XXII	XII	XIX
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	3 actos	XXVII	XX	XX
<i>La mayor vitoria</i>	3 actos	XIV	XIV	XVII
<i>Porfiando vence amor</i>	3 actos	XIX	XIX	XIV
<i>La fuerza lastimosa</i>	3 actos	XXV	XXIV	XXI
<i>Peribáñez y el comendador...</i>	3 actos	XXII	XXIV	XXVII
<i>La discreta venganza</i>	3 actos	XXI	XXI	XXV
<i>La buena guarda</i>	3 actos			
<i>El despertar a quien duerme</i>	3 actos	XVI	XXII	XXIV
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	3 actos	XII	XXVI	XXVII
<i>Los novios de Hornachuelos</i>	3 actos			
<i>El testimonio vengado</i>	3 actos	XXI	XVI	XIV
<i>El duque de Viseo</i>	3 actos	XVII	XXVIII	XXXIV
<i>El cuerdo en su casa</i>	3 actos	XVII	XXX	XXIV
<i>Las famosas asturianas</i>	3 actos	XV	XXIII	XVII
<i>De cosario a cosario</i>	3 actos	XVI	XXVI	XV
<i>La vengadora de las mujeres</i>	3 actos	XIII	XVI	XIX
<i>El arenal de Sevilla</i>	3 actos	XX	VII	XVII
<i>El piadoso veneciano</i>	3 actos	XIII	XVI	XXII
<i>Las paces de los reyes, y judía...</i>	3 actos	XXVII	XXI	XXIV
<i>El cardenal de Belén</i>	3 actos			
<i>El mejor mozo de España</i>	3 actos	XXVI	XXI	XXX
<i>Fuente Ovejuna</i>	3 actos	XII	XVII	XXV

**Vol. 4**

<i>Castelvines y Monteses</i>	3 actos	XII	XXIV	XXI
<i>El Alcalde Mayor</i>	3 actos	XXII	XII	XXII
<i>El servir con mala estrella</i>	3 actos	XX	XXII	XX
<i>Servir a señor discreto</i>	3 actos	XXI	XVII	XXVII
<i>El Príncipe perfecto, primera parte</i>	3 actos	XVII	XXV	XXXII
<i>El Príncipe perfecto, segunda parte</i>	3 actos	XIX	XX	XXI
<i>La pobreza estimada</i>	3 actos	XVII	XIII	XXVI
<i>La obediencia laureada y primer C.</i>	3 actos	XXVII	XVI	XVII
<i>El Hombre de bien</i>	3 actos	XIX	XXVII	XXIV
<i>Virtud, pobreza y mujer</i>	3 actos	XI	XVI	XX
<i>Pobreza no es vileza</i>	3 actos	XIV	XXIII	XX
<i>El gran Duque de Moscovia y...</i>	3 actos	XXVII	XXVI	XX
<i>Roma abrasada</i>	3 actos	XIX	XXVII	XX
<i>Los ramilletes de Madrid</i>	3 actos	XX	XIX	XVII
<i>El Amigo hasta la muerte</i>	3 actos	XXIV	XXXIV	XXIX
<i>La inocente sangre</i>	3 actos	XIX	XVIII	XXIV
<i>Don Juan de Castro, primera parte</i>	3 actos	XVIII	XXII	XIX
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i>	3 actos	XIV	XXVIII	XXI
<i>Adonis y Venus</i>	3 actos	XI	XIII	XIII
<i>Los Prados de León</i>	3 actos	XV	XXIII	XXI
<i>Mirad a quién alabáis</i>	3 actos	XV	XVI	XVIII
<i>La inocente Laura</i>	3 actos	XX	XXII	XXIV
<i>El Marqués de las Navas</i>	3 actos			
<i>San Diego de Alcalá</i>	3 actos			
<i>El mejor amigo el muerto</i>	3 jornadas			

## Bibliografía

- Amores, Montserrat (ed.) (2008). *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Calderón de la Barca, Pedro (1850). *Comedias. Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch*. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra. Biblioteca de Autores Españoles 9.
- Farré Vidal, Judith (2012). «Prólogo a *El príncipe perfeto*». Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 921-37.
- Fernández, Xavier A. (1991). *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*. 3 vols. Pamplona; Kassel: Universidad de Navarra; Ed. Reichenberger,
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1845). «Bases propuestas por el señor don J.E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de Lope de Vega». *El Laberinto*, 2(5), 382-3.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1848). «Prólogo del colector». *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El maestro Tirso de Molina), juntas en colección e ilustradas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*. Madrid: Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, v-x. Biblioteca de Autores Españoles 5.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1853). «Prólogo de esta edición». *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 1. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, V-VIII. Biblioteca de Autores Españoles 24.
- Hartzenbusch, Eugenio (1900). *Bibliografía de Hartzenbusch (Excmo. Sr. D. Juan Eugenio) formada por su hijo \_\_\_\_\_ del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios*. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».
- Lara Garrido, José (2010). «La perversión del canon: para una arqueología crítica de la *Biblioteca de Autores Españoles*». Gaviño Rodríguez, Victoriano; Durán López, Fernando (eds), *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de Filología Española entre 1750 y 1850*. Madrid: Visor Libros, 467-514.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1857). «Discurso preliminar». *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. Madrid: M. Rivadeneyra, Impresor, Editor, V-XV. Biblioteca de Autores Españoles 43.
- Ochoa, Eugenio de (1838). *Tesoro del teatro español desde sus orígenes (año de 1356) hasta nuestros días. Arreglado y dividido en cuatro partes por Don \_\_\_\_\_*. Tomo segundo. *Teatro escogido de Lope de Vega*. París: Librería Europea de Baudry.

- Rico, Francisco (2008). «Los *Quijotes* de Hartzenbusch». Amores 2008, 199-220.
- Rodríguez Rodríguez, José Javier (2016). «Prólogo a *La malcasada*». Vega Carpio 2016a, 85-108.
- Spang, Kurt (1987). «Hacia una terminología textológica coherente». *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro = Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro* (Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 319-38.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1853). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 1. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. Biblioteca de Autores Españoles 24.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1855). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 2. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 34.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1857). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 3. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 41.
- Vega Carpio, Frey Lope de (1860). *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo 4. Madrid: M. Rivadeneyra Impresor, Editor. Biblioteca de Autores Españoles 52.
- Vega Carpio, Lope de (2002a). «*La noche toledana*». Ed. de Agustín Sánchez Aguilar. Giuliani, Giuliani (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Lérida: Milenio; Universitat Autònoma de Barcelona, 57-251.
- Vega Carpio, Lope de (2007). «*El ausente en el lugar*». Ed. de Abraham Madroñal. Presotto, Marco (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Lérida: Milenio y Universitat Autònoma de Barcelona, 417-535.
- Vega Carpio, Lope de (2012a). «*El acero de Madrid*». Ed. de Gómez Canseco. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 263-466.
- Vega Carpio, Lope de (2012b). «*El perro del hortelano*». Ed. de Paola Laskaris. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 53-262.
- Vega Carpio, Lope de (2012c). «*Los ramilletes de Madrid*». Ed. de Elizabeth Wright. Fernández, Laura; Pontón, Gonzalo (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 467-610.

- Vega Carpio, Lope de (2016a). «*La malcasada*». Ed. de José J. Rodríguez Rodríguez. Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 85-238.
- Vega Carpio, Lope de (2016b). «*La vengadora de las mujeres*». Ed. de Enrico Di Pastena. Sánchez Laílla, Luis (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Ed. de PROLOPE. Madrid: Gredos, 393-530.
- Vega García-Luengos, Germán (2008). «La restauración del teatro clásico». *Amores* 2008, 123-97.

