

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Acotaciones en las adaptaciones neerlandesas de las comedias de Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel, Suisse)

Abstract This article examines a corpus of plays by Lope de Vega translated to Dutch during the 17th century, analysing how they use stage directions and what this use reveals about the function of the printed texts in which they appear. We will work with a corpus of 19 plays. After an introduction on Dutch theatre books, we will examine different kinds of stage directions, *lato* and *stricto sensu*. *Lato sensu*, we will focus on genre definitions in the front page (comedy, tragedy, tragicomedy, etc.), on the engravings and mottoes, and on data on authors, adapters, first staging, and reeditions. *Stricto sensu*, we will study the lists of *dramatis personae* and stage directions. For this detailed, qualitative study, we will focus on a corpus of two adaptations of palace plays by Lope: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*, 1646) and *El cuerdo loco* (*Voozigtige dolheit*, 1649).

Sumario 1 Planteamiento. – 2 Los impresos teatrales en la Holanda del *Gouden Eeuw*. – 3 Indicaciones genéricas. – 4 Babuinos y lemas. – 5 Autores, adaptadores, primera representación, reediciones. – 6 Paratextos. – 7 *Dramatis personae*. – 8 Acotaciones en el texto. – 9 Conclusiones.

Keywords Lope de Vega. Stage directions. Dutch adaptations. Onstage.

1 Planteamiento

El teatro español tuvo una gran importancia en la Holanda del siglo XVII, como han demostrado estudiosos como Leonor Álvarez Francés (2013a; 2013b; 2014), Kim Jautze, Álvarez Francés y Frans R.E. Blom (2016), Blom y Olga van Marion (2017), y Yolanda Rodríguez Pérez (2016). Sus trabajos relacionan este fenómeno con una de las consecuencias de la apertura, en 1637, del nuevo teatro público de Ámsterdam, el Schouwburg de Jacob van Kampen. Este teatro de modelo mixto¹ reemplazó los espectáculos amateurs de las antiguas academias o ‘cámaras de retórica’ (*Rederijkerskamers*) de la ciudad (Hogendoorn 1993, 356)² y tuvo un éxito que provocó una demanda de obras

1 Sobre los modelos del Schouwburg, clásicos, italianos, franceses o incluso ingleses, véase Hogendoorn 1993, 356-7.

2 Sobre estas cámaras de retórica de las Provincias Unidas, véase van Dixhoorn 2009. Sobre las características del Schouwburg de van Campen, véase el clásico estudio de Albach (1970)

teatrales sin precedentes en la historia amstelodama. La crítica tradicional sostenía que los dramaturgos holandeses³ fueron capaces de alimentarla durante la primera mitad del siglo, aunque recurriendo ocasionalmente a obras francesas o españolas, pero afirman que en la segunda mitad del siglo XVII este teatro profesional hizo necesario importar grandes cantidades de obras (alrededor del 65%) y que la mayoría eran francesas, aunque también había muchas inglesas y alemanas (Hogendoorn 1993, 339). Sin embargo, los estudiosos arriba citados demuestran que la principal fuente de obras para el teatro holandés del *Gouden Eeuw* (Siglo de Oro) fue la comedia nueva, y en particular Lope de Vega, que se revela como el dramaturgo más popular del siglo y el más influyente en la vida del Schouwburg.⁴ Los datos hacen ver que el teatro español fue importantísimo desde los años treinta, con un pico de popularidad entre 1656 y 1658, y que fue esencial para asegurar el éxito del Schouwburg (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 13). Un gráfico de los estudiosos citados (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 16) representa la popularidad comparativa de los autores más celebrados, según número de representaciones, entre los años de 1638 y 1672:

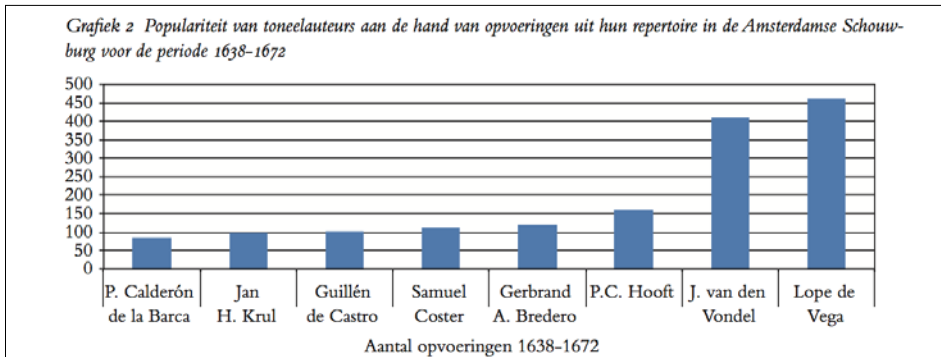


Gráfico 1. Número de representaciones en el Schouwburg entre 1638 y 1672 (Jauke, Álvarez Francés, Blom 2016, 16)

y, sobre todo, Hummelen 1996. Sobre el nuevo Schouwburg, reformado en 1665 para dar cabida a juegos de perspectiva a la italiana, véase Amir 1996.

3 A lo largo de este trabajo usaremos indistintamente los adjetivos ‘holandés’ y ‘neerlandés’, en aras de la *variatio*. No obstante, el término más apropiado es ‘neerlandés’, que hace alusión a los originarios de los Países Bajos y su lengua. ‘Holandés’ también se usa, *pars pro toto*, para referirse a esa realidad, pero propiamente alude a la región de Holanda, antigua provincia de las Provincias Unidas y hoy dividida en Noord-Holland y Zuid-Holland.

4 Estos datos contradicen la opinión de críticos como Smits-Veldt (1996, 204), para quien fue el holandés Vondel el dramaturgo más importante en este teatro.

Según la base de datos *Onstage*,⁵ las comedias de Lope que fueron traducidas al holandés y representadas en el Schouwburg son las siguientes, ordenadas por la fecha de su primera representación en el célebre teatro público amstelodamo:

1. *El perseguido* (*Cassandra en Karel Baldeus*, 20 de enero de 1642)
2. *La escolástica celosa* (*De jaloerse studenten*, 8 de diciembre de 1644)
3. *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*, 13 de marzo de 1645)
4. *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*, 3 de mayo de 1646)
5. *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*, 30 de marzo de 1648)
6. *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*, 25 de enero de 1649)
7. *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minaar*, 18 de enero de 1655)
8. *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (*Kosroës*, 23 de marzo de 1656)
9. *La firmeza en la desdicha* (*Stantvastigheid in't ongeluk*, 27 de abril de 1656)
10. *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen, of Spaanschen bergsman*, 24 de septiembre de 1657)
11. *El molino* (*Hertoginne Celia en grave Prospero*, 14 de octubre de 1658)
12. *La hermosa Ester* (*Hester, oft Verlossing der jooden*, 9 de junio de 1659)
13. *La locura por la honra* (*De dolheyt om de eer*, 30 de mayo de 1661)
14. *La reina Juana de Nápoles* (*Joanna koningin van Napels, of Den trotzen dwinger*, 17 de enero de 1664)
15. *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael, of Stryt om d'eer*, 18 de agosto de 1670)
16. *El mayor imposible* (*De malle wedding of gierige Gerard*, 13 de julio de 1671)
17. *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde, en trouw van Rugero prins van Navarren*, 1674)
18. *Los locos de Valencia* (*Min in't lazarus-huys*, 29 de mayo de 1683)
19. *Guardar y guardarse* (*Don Felix de Mendoza, of De verwarde argwaan*, 12 de marzo de 1708)

Según la misma base de datos, estas obras solían estrenarse en enero o marzo, en una temporada teatral que comenzaba tradicionalmente tras la feria de septiembre:

5 *Onstage* (<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>) es una base de datos acerca de las representaciones llevadas a cabo en el teatro público de Amsterdam (Schouwburg) entre 1637 y 1772.

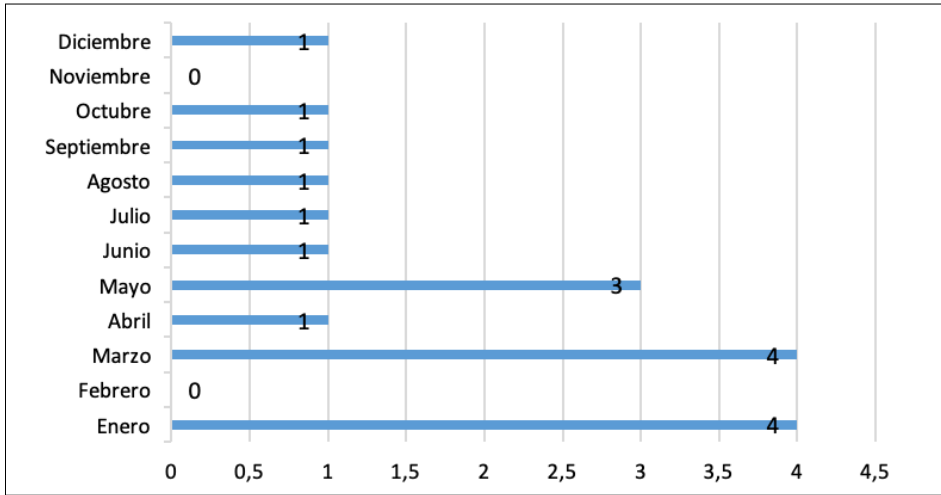


Gráfico 2. Estrenos lopescos por mes

La intención de nuestro artículo es examinar el conjunto de comedias lopescas adaptadas al neerlandés para estudiar, concretamente, cómo emplean las acotaciones y qué nos dice este uso sobre la función de los textos impresos en que aparecen. Para ello trabajaremos con el corpus de 19 comedias lopescas que recoge *Onstage* y que nos servirá para un acercamiento tanto cualitativo como cuantitativo a estos textos. Concretamente, y tras una pequeña introducción a los impresos teatrales neerlandeses, nos fijaremos en diversos tipos de acotaciones, entendiendo la categoría tanto *lato* como *stricto sensu*. *Lato sensu*, nos fijaremos en las precisiones genéricas que aparecen en las portadas de los volúmenes (comedia, tragedia, tragicomedia...). Además, analizaremos los grabados y lemas de las mismas, y los datos que contienen acerca de autores, adaptadores, primera representación de la obra y reediciones. Luego pasaremos a las acotaciones *stricto sensu*, es decir, a las listas de *dramatis personae* y a las acotaciones en el texto. Para estudiarlas nos fijaremos en un corpus más reducido y homogéneo de dos adaptaciones de comedias palatinas lopescas de 1646 y 1649: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*) y *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*).

2 Los impresos teatrales en la Holanda del *Gouden Eeuw*

En su célebre reflexión sobre el teatro impreso de los siglos XVI y XVII, Roger Chartier recoge una distinción de la helenista Florence Dupont (1994) para deslindar dos tipos de textos, o más bien dos maneras de entender los textos: el texto como monumento o el texto como evento, es decir, como algo inmutable y permanente o como algo fluido y cambiante (Chartier 1999, 7). Son conceptos íntimamente ligados a la oposición entre oralidad y lectoescritura que Chartier aplica al mundo del teatro, explicando con ellos la disputa acerca de la normativa clásica que dominó esta época: los partidarios de ver el teatro como un texto escrito, como un monumento, se indignaban porque las obras no siguieran las reglas aristotélicas; frente a ellos, los que lo concebían como un espectáculo, como una representación, contestaban que lo esencial no era la normatividad de una pieza, sino el efecto que producía en el público (Chartier 1999, 8-9). Como Dupont, Chartier propone tener en cuenta que durante gran parte de la Edad Moderna las obras teatrales impresas eran formas mudas de oralidad con las que los impresores trataban siempre de evocar la representación. Su afán era reducir la distancia entre las tablas y la página usando, por ejemplo, imágenes que ayudaban a imaginar el espectáculo, acotaciones o puntuación que sirviera para enunciar los versos (1999, 10, 29-30). Pese a ello, Chartier destaca que en toda Europa hubo gran reticencia a imprimir obras de teatro y que, además, los editores solían prodigar en ellas fórmulas retóricas sobre el estigma de la imprenta (1999, 51).

Por desgracia, el estudio de Chartier no considera el caso holandés, que parece ofrecer una excepción de interés. Y es que la Holanda de la *Gouden Eeuw* era especial. Para empezar, las Provincias Unidas fueron la única región europea que no sufrió una larga crisis durante el siglo XVII, sino una deslumbrante prosperidad. Además, Ámsterdam se convirtió durante esta época en un centro editor de primera línea, en un emporio de impresión y venta de libros. Estas dos peculiaridades pueden contribuir a explicar dos anomalías en la transmisión de textos teatrales: en primer lugar, que los holandeses no experimentaron la reticencia a imprimir que nota Chartier;⁶ en segundo lugar, que consumían los impresos teatrales de modo marcadamente diverso al de otros países europeos, algo tal vez esperable en un país en el que, durante el siglo XVII, la palabra impresa desplazó al teatro como medio de comunicación intelectual para una gran parte de la población (van Dixhoorn 2009, 226, 265). Es sabido que en la España áurea – y el caso no es diferente en Inglaterra – el verdadero valor económico de una obra teatral estaba en la representación, que se

6 Sí que encontramos, sin embargo, impresores que reconocen que el texto es solo una mínima parte del espectáculo, como explicaba Lodewijk Meyer en el prólogo a su *Tieranny van Eigenbaat* (1679) (Veldhorst 2004, 19).

pagaba muy bien, y no en la impresión, que solo reportaba una porción de los beneficios del espectáculo. Por ello, en estos países las obras solo se imprimían cuando los autores de comedias consideraban que habían agotado la vida escénica de la pieza ante un público ansioso de novedades.

Sin embargo, el auditorio amstelodamo parece diferente. En primer lugar, las obras tienen una vida escénica matusalénica y se representaban decenas y decenas de veces en el mismo teatro, el Schouwburg de Ámsterdam.⁷ El caso más célebre es el de la tragedia que inauguró el edificio, *Gijsbrecht van Aemstel* (1637), de Joost van den Vondel, que se estrenó el 3 de enero de 1638 y que se mantuvo casi consecutivamente en escena durante años, hasta el 16 de enero de 1769 (*Onstage*).⁸ Pero *Gijsbrecht van Aemstel* no es tan excepcional como podría pensarse, como demuestra una obra como *Gedwongen vrient*, la adaptación holandesa de *El amigo por la fuerza*: esta pieza se representó 98 veces, entre el 3 de mayo de 1646 y el 23 de noviembre de 1744 (*Onstage*). En segundo lugar, los holandeses también parecen haber tenido una actitud especial hacia los impresos teatrales. No solamente nos encontramos con que los editores no esperaban a que pasaran años desde el estreno para dar las obras dramáticas a imprenta, sino con que estos impresos se vendían en el propio Schouwburg, donde los distribuían el poeta y sus amigos para obtener un beneficio añadido (Worp 1920, 127).⁹ Es más, y para retomar la oposición de Chartier, parece que, aunque muchos reconocían que el texto era solo una parte del espectáculo (Veldhorst 2004, 20), la Holanda áurea estaba llena de monumentalistas. Al menos es lo que sugiere una noticia tardía de lo ocurrido en una representación de la adaptación neerlandesa de *El mayor imposible* (*De malle wedding*): al parecer, era costumbre que algunos espectadores acudieran a la representación pertrechados de sus copias impresas, que las consultaran durante el espectáculo y que abuchearan a los actores que se desviaban del texto,¹⁰ lo que, según un anónimo reseñista de 1774, provocó que en 1750 el actor de *De malle wedding* justificara su dicción aduciendo que su copia contenía una errata

7 Oleza (2017, 24) recuerda que también en el teatro inglés algunos mataban el tiempo mientras esperaba que comenzara la representación leyendo libros, entre otros impresos teatrales, que compraban allí mismo.

8 Sobre la primera representación del *Gijsbrecht* y la tradición que inauguró, véase Smits-Veldt 1996.

9 Hanou (1996, 307) explica que durante las representaciones se vendía de todo, desde libros hasta golosinas. Sobre la impresión de obras teatrales en época previa, véase Coigneau 2001 para la época medieval, y van Dixhoorn 2009, 2008, y van Herk 2012, 123-5 para los textos de los miembros de las cámaras de retórica (*rederijkers*). Por otra parte, para la impresión de obras dramáticas con música - incluso con partituras -, véase Veldhorst 2004, 14.

10 Sobre el (muy festivo) comportamiento del público del Schouwburg durante los siglos XVII y XVIII, véase Hanou (1996), que trae noticias acerca de cómo los grupos de poetas podían interrumpir la obra (1996, 307).

(Hogendoorn 1993, 459). El que el actor contestara a sus detractores es excepcional, pero no el que los textos dramáticos funcionaran como una especie de programas de mano, costumbre muy atestiguada en el teatro holandés (Veldhorst 2004, 203). Son prácticas realmente excepcionales en la Europa de la época que auguran un comportamiento peculiar de las acotaciones en los textos neerlandeses, que en todo caso deberán funcionar de modo muy diferente a las españolas.

3 Indicaciones genéricas

Para estudiar las acotaciones de los textos neerlandeses que hemos consultado conviene comenzar por las portadas de los volúmenes, pues en ellas aparece ya la primera indicación sobre cómo interpretar el texto, es decir, la primera acotación *lato sensu*. En efecto, estas portadas proporcionan caracterizaciones genéricas que insertan las obras en un subgénero y tono determinado.

Encontramos una ya en una de las primeras obras de nuestro corpus, *La escolástica celosa*. Esta comedia se representó en el Schouwburg en 1646, pero su existencia es muy anterior a la inauguración del teatro, pues fue una de las primeras obras españolas en ser adaptadas en verso neerlandés. Ya en 1617, Theodoor Rodenburgh la transformó en *Jaloersche studenten* (es decir, 'Jaloerse studentin', o 'La estudiante celosa'). La portada de la primera edición del libro indica, bajo el título de la pieza: «bly-eyndende spel» (obra de final feliz, comedia), marbete que se escapa de las categorías aristotélicas al fijarse en la naturaleza del final de la obra, y no en los efectos de la misma ni en su decoro, y que volveremos a encontrar en la reedición de 1644 y en obras posteriores. Concretamente, dos obras más son definidas de este modo: *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)* y *La batalla del honor (Den dullen ammirael of Stryt om d'eer)*.

De ellas podemos destacar *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)*, por ser una obra que tiene un recorrido semejante a *Jaloersche studenten*. Como esta comedia, la versión neerlandesa de *El molino* fue compuesta por Theodoor Rodenburgh para una cámara de retórica. Luego, una vez abierto el Schouwburg de van Campen, la obra pasó a formar parte del repertorio del teatro público de Ámsterdam. *Onstage* nos indica que *Hertoginne Celia en grave Prospero* fue representada en 19 ocasiones entre el 14 de octubre de 1658 y el 30 de junio de 1678, y que tuvo cuatro ediciones (1617, 1629, 1645 y 1666). En todas encontramos una portada con la indicación genérica «bly-eynde-spel» (cf. fig. 2).

Otras obras se inclinan por categorías en principio más cercanas a las aristotélicas, o al menos más vagas que «bly-eynde-spel». Es el caso de «bly-spel» (obra feliz, comedia), marbete que define cuatro obras del corpus: *Si no vieran las mujeres (Den geheymen minaar)*, *El mayor imposible (De malle*

IALOERSCHE
STVDENTEN
BLY-EYNDENDE SPEL.
VANDER
WILHELMUS

Nobilitas sola est atque unica virtus.



TOT-LEYDEN,
By Bartholomeeus Jacobsz. de Fries / Boeckber-
rooper/tegen over t'groot School/Anno 1617.

Figura 1. *Jaloersche studenten* (1617). Portada

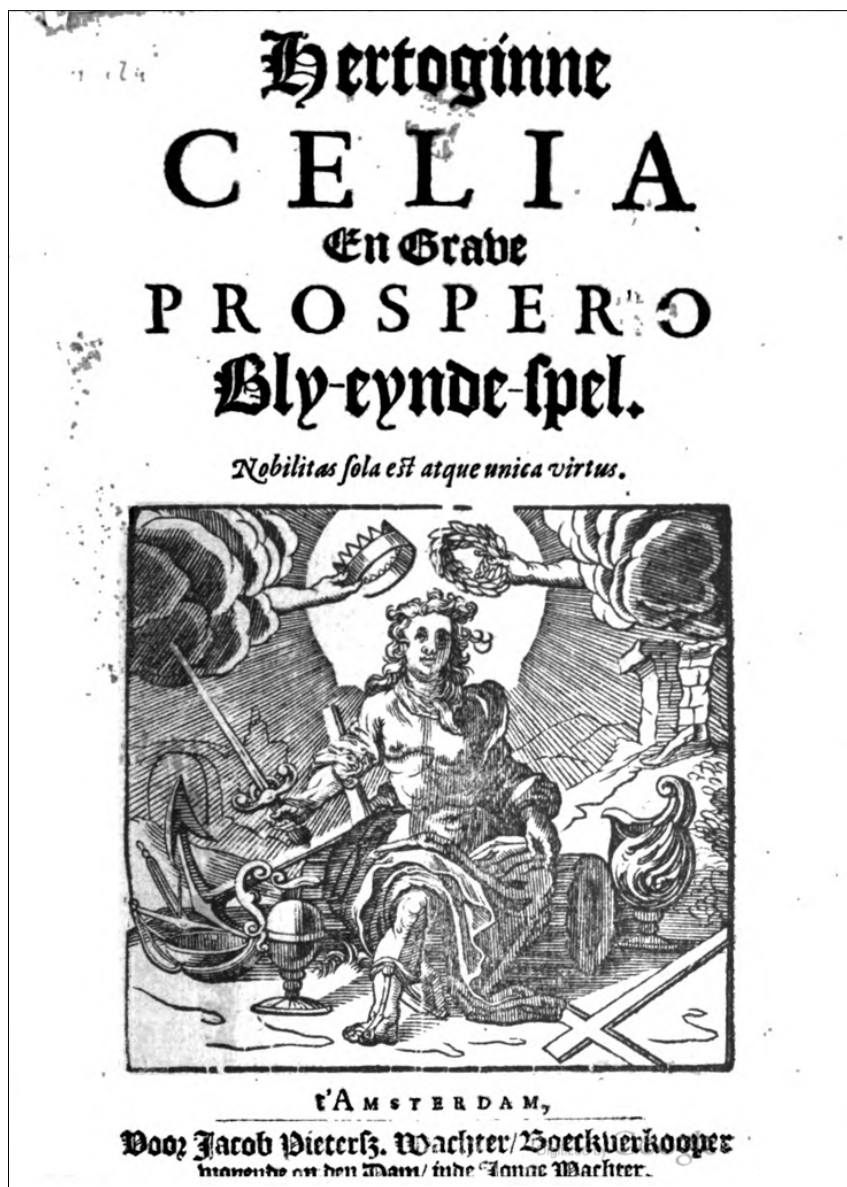


Figura 2. *Hertoginne Celia en Grave Prospero* (1617). Portada

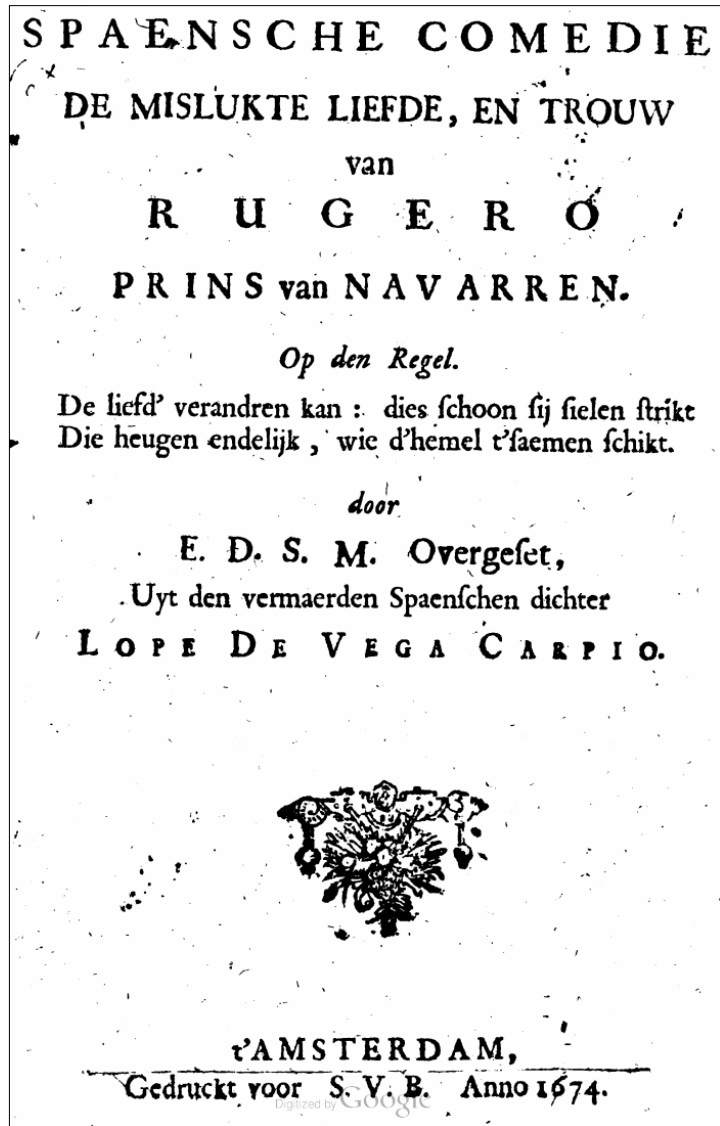


Figura 3. *Spaensche comedie* (1674).
Portada

wedding of gierige Gerard), *Los locos de Valencia* (Min in't lazarus-huys) y *Guardar y guardarse* (*Don Felix de Mendoza of De verwarde argwaan*). Más interesante es la etiqueta que presenta *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren*), que el impreso define como «Spaensche comedie» (comedia española). En este caso, no es

posible precisar si el adaptador, E.D. S.M., usa el adjetivo como mero indicio geográfico o si tiene para él valor genérico y quiere decir, pues, que la comedia española es un tipo de comedia. El prólogo del impresor no aclara la cuestión, pues, aunque precisa que la pieza se representó en Amberes 13 o 14 años antes, y aunque especifica que el autor es Lope, también mencionado en la portada, no comenta nada sobre el género de la obra.

Mucho más explícita es la denominación de «treurspel» (obra triste, tragedia) que encontramos en otro grupo de comedias, concretamente cinco: *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*), *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* (*Kosroès*), *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen of Spaanschen bergsman*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*). En tres de ellas este marbete modifica uno anterior (tragicomedia), o se añade a un título que no especificaba subgénero. Es lo que ocurre en los casos de *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaagelycke dwangh*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*). Resulta difícil precisar si estos cambios respondían a un afán normativo creciente según avanzaba el siglo XVIII, pues los casos no son suficientes para afirmarlo, ni siguen una línea precisa.

Es lo que ocurre con *Gedwongen vrient* (1646), obra que fue uno de los mayores éxitos del siglo, pues se representó nada menos que 98 veces entre el 3 de mayo de 1646 y el 23 de noviembre de 1744 y cuenta con doce ediciones (*Onstage*). La primera la hace en Ámsterdam Jan van Hilten, impresor y librero muerto en 1655 (Dahl 1939, 173). En la portada no aparece ninguna indicación genérica. Estas se encuentran por primera vez en la edición de 1743 (Amsterdam, I. Duim): «treurspel» (obra triste, tragedia). Sin embargo, desaparecen en la siguiente edición, que es la de Maastricht: *Gedwongen vrindt oft standvastige liefde van de man-moedige Luzinda [...] tot Astolpho [...] ten toneel gestelt door de liefhebbers der kamer binnen Hasselt genaemt de Roode Roose, [...] op den 22. september 1760* (Maestricht, J. Lekens, 1760). Como indica el título, esta adaptación fue obra de los miembros de una cámara de retórica limburguesa, «De Roode Roos», en Hasselt, pero pese a ofrecer estos detalles la portada no precisa el género de la pieza. Tampoco aclara las cosas la también exitosísima *La fuerza lastimosa*, que Isaac Vos transformó en *De beklaagelycke dwangh*. La obra fue representada 158 veces en el Schouwburg y cuenta con 15 ediciones (*Onstage*). En todas tenemos una portada con indicación genérica: en 11 de ellas se nos precisa que la obra es un «bly-eindend treurspel» (obra triste de final feliz, tragicomedia), que es el marbete que eligen las ediciones de 1648, 1655, 1660, 1661, 1669, 1677, 1694, 1700, 1707a, 1707c y 1718; en 4, sin embargo, se opta por «treurspel» (obra triste, tragedia), que prefieren las ediciones de 1707b, 1720, 1729 y 1764.¹¹

11 Véase la lista de ediciones en *Online*, s.v. «De beklaaglyke dwang».

Como hemos visto, algunos autores y editores no incluían ninguna información genérica. Es el caso de *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), que aparece sin subtítulo en tres ediciones (1645, 1666, 1679) y como «bly-eindig treurspel» o ‘tragicomedia’ en la cuarta (1679). También vienen sin marbete algunas ediciones de *El amigo por la fuerza* (*Gedwongen vriendt*) y *La hermosa Ester* (*Hester oft Verlossing der jooden*), como acabamos de ver, así como *La locura por la honra* (*De dolheyt om de eer*), que no aparece jamás con especificación genérica. De modo semejante, *La firmeza en la desdicha* (*Stantvastigheid in’t ongeluk*) viene con el poco expresivo subtítulo de «toneel-spel» (obra de teatro).

Por último, conviene destacar el peculiar caso de *El cuerdo loco* (*Voorzigtige dolheit*), que fue adaptada en verso neerlandés por el atípico Joris de Wijse.¹² La comedia se representó 78 veces en el Schouwburg, entre el 25 de enero de 1649 y el 25 de septiembre de 1743, y se imprimió en 6 ocasiones (*Onstage*). La primera edición (1650) fue impresa en Ámsterdam, por van Hilten. Como de costumbre, el título de la comedia viene con indicación genérica, que en este caso es la inesperada «hof-spel» (palatina o palaciega), que muestra un interés del editor por clasificar la obra atendiendo a criterios situacionales.

En suma, en estas caracterizaciones genéricas iniciales los adaptadores holandeses se muestran bastante originales e independientes. Para empezar, llama la atención que la inmensa mayoría de las obras incluyan estos detalles sobre el texto en la misma portada. Además, resulta notable la distancia de estas categorías con respecto a las aristotélicas: ni «blijdende spel» ni «hof-spel» son fácilmente asimilables en el sistema clasicista, mientras que la caracterización mixta de obras como *La fuerza lastimosa* («bly-eindend treurspel», significativamente evitada por algunas ediciones de comienzos del siglo XVIII) es paralela a la de ‘tragicomedia’ que encontramos en otras tradiciones dramáticas del momento y que ocasionó una conocida polémica.

Estos datos pueden resumirse también con las siguientes tablas y gráficos. En ellos definimos cada obra según el marbete que aparezca en sus ediciones neerlandesas (indicamos la fecha cuando este varía) (*Onstage*) y según el que le otorga *Artelope*:¹³

12 Blom y van Marion (2017, 172) explican que de Wijse era un adaptador excepcional, pues no era un profesional ligado al Schouwburg, sino un intelectual en la órbita del *Athenaeum illustre* de Ámsterdam que trabajaba como notario.

13 La única excepción a este método es *La hermosa Ester*, que aparece originalmente como ‘tragicomedia’, subtítulo que mantenemos.

Tabla 1. Comparativa de subgéneros de las adaptaciones

Título	Subgénero	Subgénero original
1. <i>El perseguido</i> (<i>Cassandra en Karel Baldeus</i>)	treur en bly-eynde-spel	Drama palatino
2. <i>La escolástica celosa</i> (<i>De jaloeirse studenten</i>)	bly-eyndende spel	Comedia urbana
3. <i>Laura perseguida</i> (<i>Vervolgde Laura</i>)	0 (1645, 1666, 1679) y bly-eindig treurspel (1679)	Drama palatino
4. <i>El amigo por la fuerza</i> (<i>Gedwongen vriendt</i>)	0 (x, 1646, 1649, 1661, 1661, 1662, 1670, 1677, 1678, 1704, 1760), treurspel (1743)	Comedia palatina
5. <i>La fuerza lastimosa</i> (<i>De beklaagelycke dwangh</i>)	bly-eindend treurspel (1648, 1655, 1660, 1661, 1669, 1677, 1694, 1700, 1707, 1707, 1718), treurspel (1707, 1720, 1729, 1764)	Drama palatino
6. <i>El cuerdo loco</i> (<i>Voorzigtige dolheit</i>)	hof-spel	Comedia palatina
7. <i>Si no vieran las mujeres</i> (<i>Den geheymen minaar</i>)	bly-spel	Comedia palatina
8. <i>Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón</i> (<i>Kosroès</i>)	treurspel	Drama de hechos particulares
9. <i>La firmeza en la desdicha</i> (<i>Stantvastigheid in't ongeluk</i>)	tooneel-spel	Drama palatino
10. <i>La amistad pagada</i> (<i>Den grooten Kurieen of Spaanschen bergsman</i>)	treurspel	Drama de hechos famosos
11. <i>El molino</i> (<i>Hertoginne Celia en grave Prospero</i>)	bly-eynde-spel	Comedia palatina
12. <i>La hermosa Ester</i> (<i>Hester oft Verlossing der jooden</i>)	0 (1659, 1662, 1667, 1698, 1732, 1751, 1751), treurspel (1719)	Tragicomedia
13. <i>La locura por la honra</i> (<i>De dolheyt om de eer</i>)	0	Drama palatino
14. <i>La reina Juana de Nápoles</i> (<i>Joanna koningin van Napels of Den trotzen dwinger</i>)	treur-bly-eyndspel	Drama de hechos famosos
15. <i>La batalla del honor</i> (<i>Den dullen ammirael of Stryt om d'eer</i>)	bly-eynd spel	Drama palatino
16. <i>El mayor imposible</i> (<i>De malle wedding of gierige Gerard</i>)	bly-spel	Comedia palatina
17. <i>Los donaires de Matico</i> (<i>De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren</i>)	Spaensche comedie	Comedia palatina
18. <i>Los locos de Valencia</i> (<i>Min in't lazarus-huys</i>)	bly-spel	Comedia urbana

«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), 297-352

Título	Subgénero	Subgénero original
19. <i>Guardar y guardarse</i> (<i>Don Felix de Mendoza</i> <i>of De verwarde argwaan</i>)	bly-spel	Comedia palatina

Tabla 2. Subgéneros en las adaptaciones neerlandesas: tabla de frecuencia

Vacío	Toneel	Hof-spel	Spaensche comedie	Bly-spel	Bly-eyndende spel	Treur en bly-eyndende spel	Treurspel
4	1	1	1	4	3	4	5

Gráfico 3. Géneros neerlandeses

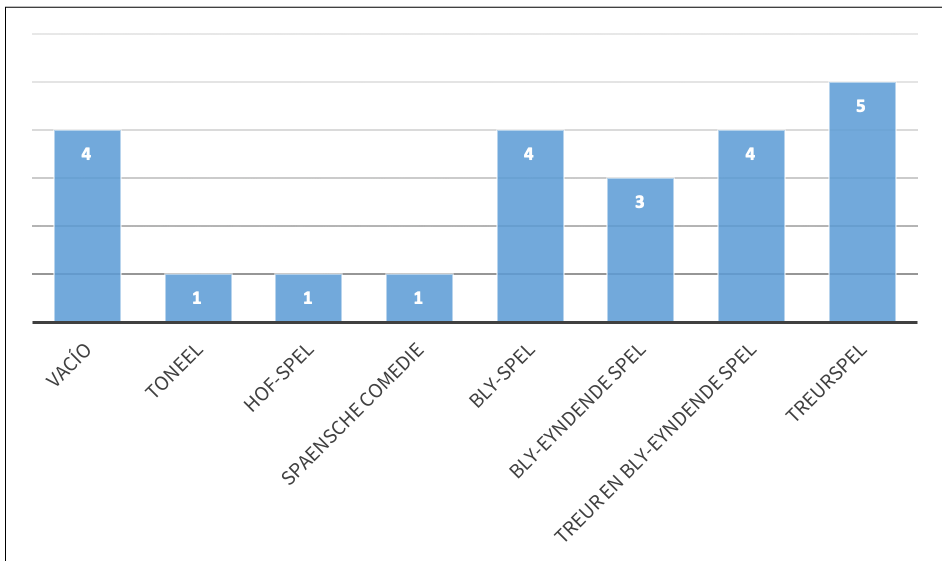
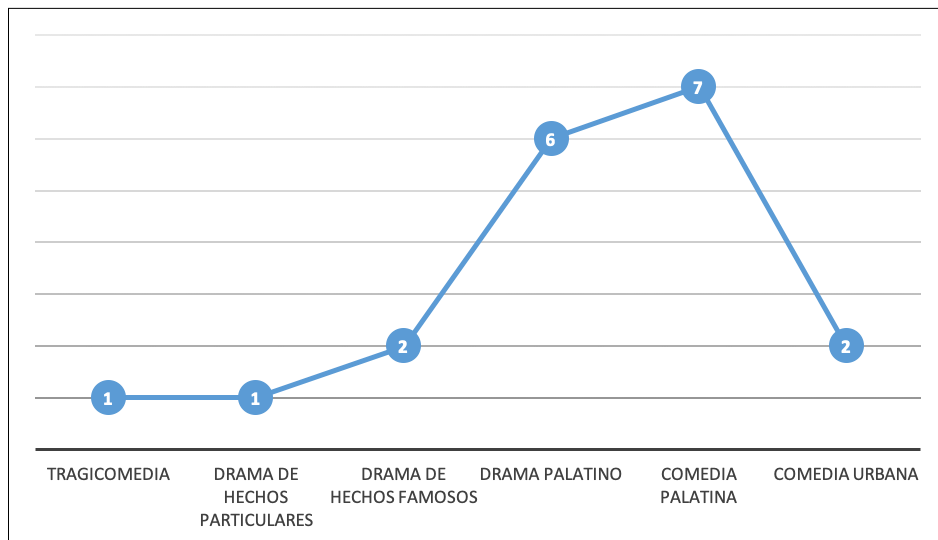


Tabla 3. Géneros españoles: tabla de frecuencia

Tragicomedia	Drama de hechos particulares	Drama de hechos famosos	Drama palatino	Comedia palatina	Comedia urbana
1	1	2	6	7	2

Gráfico 4. Géneros españoles



Esta última información nos permite además observar el dominio en el corpus de los géneros palatinos, por una parte, y de la igualdad entre géneros serios y cómicos, por otra.

4 Babuinos y lemas

Difícilmente podremos incluir otros detalles de la portada, como las ilustraciones y los lemas, en la categoría tradicional de las acotaciones. Sin embargo, vamos a comprobar que en el caso de los textos holandeses estos detalles responden, como las acotaciones, a la intención de proporcionar un contexto para que el lector prepare mentalmente la representación, o para que la recuerde, de acuerdo con la función que tenga el volumen.

El caso es que las portadas de todos los textos de nuestro corpus vienen adornadas con babuinos. En España, estos diseños corresponden habitualmente a la marca del impresor, aunque hay excepciones notables, como el centauro que utilizó Lope de Vega como una especie de logotipo



Figura 4. *Gedwongen vriendt* (1661). Portada

o identidad gráfica de su arte (Sánchez Jiménez 2016b). Sin embargo, en algunas ediciones neerlandesas las ilustraciones de portada se relacionan claramente con el adaptador o la obra en sí, más que con el impresor. Además, estos grabados de los libros holandeses suelen ir acompañados de lemas que también parecen adaptarse al texto.

Es cierto que algunas de estas ediciones traen solo calderones y carecen de lemas. Es el caso, por ejemplo, de la edición de *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero, prins van Navarren*, Amsterdam, S.V.B., 1674), o de las ediciones de *Gedwongen vriendt*: las dos impresas en 1646 carecen de lemas y babuinos relacionados con el texto, mientras que la de 1661 trae la marca y lema del impresor, Lescaille (fig. 4).

Encontramos esta marca de impresor en las ediciones de *La amistad pagada*, de 1657 y 1669, que también sacó Lescaille (figs. 5 y 6).¹⁴

En cuanto a las ediciones de *Gedwongen vriendt* de 1670 y 1677, traen un babuino con una escena de batalla que podría ser la marca del taller de los Bouman, los impresores (figs. 7 y 8).

¹⁴ También aparece en otras adaptaciones lopescas impresas por Lescaille, como *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael of stryft om d'eer*) (Amsterdam, Lescaille, 1670).

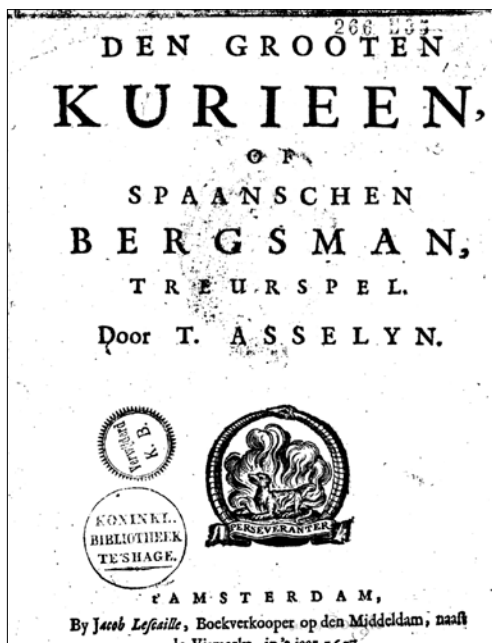


Figura 5. *Den grooten kurieen* (1657). Portada



Figura 6. *Den grooten kurieen* (1669). Portada

Sin embargo, la primera edición de la ya mencionada *Voorzigtige dolheit* indica que en algunos casos las prácticas podían ser muy diferentes (fig. 9).

Esta portada destaca en primer lugar por traer un lema latino alusivo al contenido de la comedia, que esta frase propone leer como un espejo de príncipes, o al menos como una reflexión un tanto maquiavélica sobre el gobierno: *Qui nescit simulare, nescit regnare* (Quien no sabe simular, no sabe reinar). Se trata de una variación sobre el proverbio *Qui nescit dissimulare, nescit regnare*, atribuido a Luis XI de Francia, pero que aparece aquí con una variante definitiva que sitúa el *dictum* en un terreno activo, mucho más cercano al maquiavelismo y a la trama de la comedia. Además, la portada trae también un babuino relacionado con la obra. Se trata de un grabado alusivo a la locura del mundo: cabalgando sobre un globo (el mundo), un niño hace pompas de jabón (alusión a lo percedero) y porta un molinillo de viento (alusión a la locura),¹⁵ espectáculo al que reaccionan, a la izquierda y derecha, Demócrito y Heráclito, riendo uno y llorando el otro, como explica el lema en neerlandés que glosa la imagen: «D'een lacht en d'ander schreit» (Uno ríe y otro llora).

15 Sobre la pompa de jabón, ver Schama 1997, 512-16.



Figura 7. *Gedwongen vriendt* (1670). Portada



Figura 8. *Gedwongen vriendt* (1677). Portada

En la segunda edición de la obra (Jacob Lescaille, 1659) permanecen la indicación genérica («hof-spel») y el lema sobre la disimulación, que parece definitivamente asociado a la obra. Además, encontramos algunos cambios de interés, entre los que destacan la indicación de que la obra se representa en el Schouwburg de Ámsterdam («Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburg»), encarecimiento que supone que el libro tenía vida propia fuera del dicho teatro y que se vendía también en la librería de Lescaille. Asimismo, esta segunda edición afirma ser una reimpresión mejorada de la primera («Den tweeden Druk, op nieuws verbeterd») y trae la marca de impresión de Lescaille que presenta una salamandra en una hoguera sobre el lema «Perseveranter», es decir, una imagen que ya no depende de la obra, sino de su impresor.

Que estas ilustraciones adaptadas al contenido de la comedia no eran una excepción lo podemos mostrar con dos ejemplos más: *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*, 1645) y *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minnaar*, 1655). *Vervolgde Laura* fue la primera obra de Lope que se escribió directamente para el Schouwburg (las dos anteriores



Figura 9. *Voorzigtige dolheit* (1650).
Portada

habían sido estrenadas en cámaras de retórica) (Blom, van Marion 2017, 161) y se imprimió en 1645 en una lujosa versión que trae en la página tres la siguiente imagen, que parece representar a la protagonista (fig. 10).

De modo semejante, *Den geheymen minnaar* debió de imprimirse en 1654, en una edición perdida: el Rijksmuseum supone que un grabado que conserva debió ser la portada de una edición de la obra que se ha perdido (fig. 10).¹⁶

16 <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.341662> (2018-10-19).



Figura 10. *Vervolde Laura* (1645). Grabado



Figura 11. Grabado probablemente correspondiente a *Den geheymen minnaar* (1655). Het Rijksmuseum. Etsen. 189 × 135 mm. RP-P-OB-73.336

Otro caso especial es el de Theodoor Rodenburgh, quien acuñó un lema familiar y una imagen que luego va a aparecer en las portadas de sus libros. La encontramos ya en *El molino (Hertoginne Celia en grave Prospero)*, que aparece en 1617 (Amsterdam, Jacob Pietersz / Jonas Wachter) con una portada en letras góticas y un grabado que muestra una figura alegórica triunfante que un lema describe como la Nobleza (fig. 12).

Esta imagen y disposición de portadas se repite en las ediciones de 1629 y 1645, aunque cambia el impresor (figs. 13 y 14).

Estas dos ediciones comparten un grabado que se inspira claramente en el de 1617 y que se revela como adaptado, ya la obra, ya al autor, que, como comprobaremos, será el caso.¹⁷ Lo demuestran otras obras de Rodenburgh, como *El perseguido (Casandra en Karel Baldeus)* o *La escolástica celosa (Jaloerse studenten)* (figs. 15 y 16).

Incluso encontramos esta imagen y lema en otros libros suyos que nada tienen que ver con Lope (figs. 17 y 18).

Se puede observar que esta imagen aparece con independencia de que la portada mencione el nombre de Rodenburgh, por lo que le identifica sin necesidad de firmar. Y es que, de hecho, Arnoud van Halen nos informa de que el lema fue acuñado por Rodenburgh: «*Nobilitas sola est, atque unica Virtus*, spreukt uyt Juvenal, *Sat. VIII*, door Rodenburg zig toegepast, als den eersten Edelman in zyn geslagt», es decir, «*Nobilitas sola est, atque unica Virtus*, frase de Juvenal, Sátira VIII, apropiado por Rodenburgh, por ser el primer noble de su familia» (*Panpöeticon*, van Halen 1720, 253).

En suma, las portadas no nos suelen dar información acerca de la representación de la obra, centrándose en la marca del impresor o, como en el caso de Rodenburgh, del autor. Solo en *El cuerdo loco* y dos casos más podemos ligar las imágenes y lemas con una interpretación de la obra y, por tanto, considerar la portada como una indicación más acerca de su representación.

17 La edición de 1645 resulta interesante porque introduce dos elementos que trataremos más abajo: el nombre del adaptador (Theodoor Rodenburgh) y la noticia de que se trata de una edición revisada, corregida y mejorada («op nious oversien, gecorrigeert ende verbeterd»).

5 Autores, adaptadores, primera representación, reediciones

El caso de Rodenburgh nos lleva a considerar brevemente otros detalles tal vez poco relacionados con las acotaciones, pero importantes para entender el uso de estos impresos. Nos referimos a información referente a los autores y adaptadores, a la primera representación de la obra y a las reediciones. En cuanto al primer punto, el lector habrá percibido ya que no todos los libros mencionan a Lope, por lo que muchos lectores podrían percibir las obras como originales holandeses. Se trata de una decisión tal vez comprensible durante la guerra con España,¹⁸ que ha estudiado Álvarez Francés (2014, 10) y que quizás se perciba en comentarios del prólogo de Adam Karel a *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), en el que el adaptador afirma haber heredado la obra del 'cruel español' («van den wreeden Spanjar geëert»), 'archienemigo' («erfvyand») de los holandeses. El prólogo aparece en la edición de 1645 (Amsterdam, Jacob Lescaille / Johannes Jacot), pero se elimina ya en la de 1679 (Amsterdam, Michiel de Groot), publicada en tiempo de paz con España.

Sin embargo, debemos ligar la información acerca de los autores con la aparición del nombre del adaptador, quien, en muchos casos, como el de Rodenburgh, se apropia la autoría de la obra. Las comedias de Rodenburgh tampoco vienen todas firmadas (excepto con su lema, como acabamos de comprobar), pero sí que mencionarán su nombre en ediciones sucesivas, como hemos visto en los casos de *El molino* (*Hertoginne Celia en grave Prospero*) y *La escolástica celosa* (*Jaloersche studenten*). Por consiguiente, la aparición de autores y adaptadores debe entenderse como síntoma del surgimiento de una conciencia autorial de estas comedias, y probablemente también al éxito comercial que suponían, y al hecho de que el nombre de Lope y la procedencia española resultaran ya un reclamo publicitario. Estos intereses pueden explicar casos en los que encontramos el nombre del autor y el adaptador. Es lo que ocurre en *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde en trouw van Rugero prins van Navarren*) o *Gedwongen vrient*. En esta última, encabeza la página Lope de Vega, y, tras, el título, tenemos el añadido 'metrificado en neerlandés' («In Duyts Gerijmt») y el nombre del adaptador, «Isaak Vos» (fig. 19).

Vos era un dramaturgo y actor del que conocemos varias obras, que se especializó en papeles de loco y que formaba parte de la academia amstelodama del Byekorff (van der Aa 1852-74, 383; Frederiks y van den Branden 1888-91, s.v. «Vos (Isaac)'). Se trata, pues, de un perfil que sugiere una fuerte conciencia autorial.

18 Blom y van Marion (2017, 158) relacionan el éxito del teatro español con los altibajos de las relaciones políticas de España y las Provincias Unidas.

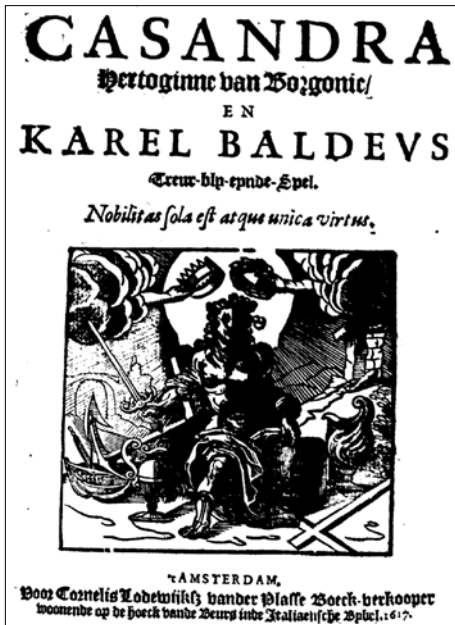


Figura 15. *Casandra* (1617). Portada

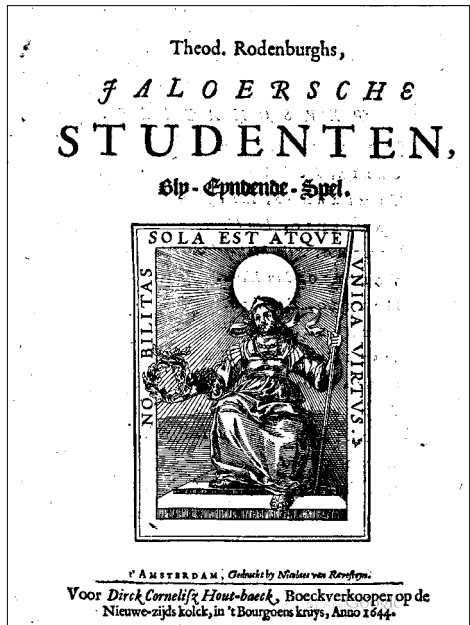


Figura 16. *Jaloersche studenten* (1644). Portada

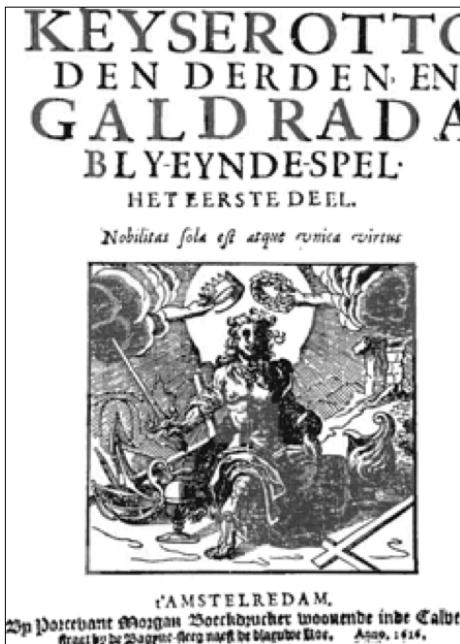


Figura 17. *Keyserotto* (1626). Portada

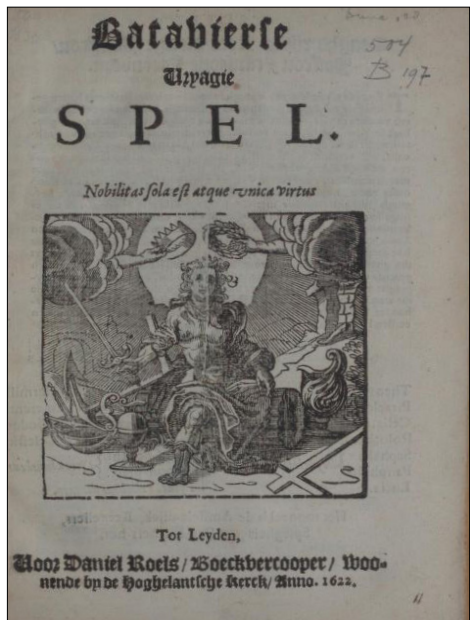


Figura 18. *Bataviersse* (1622). Portada



Figura 19. *Gedwongen vrient* (1646). Portada. Koninglijke Bibliotheek, La Haya



Figura 20. *Gedwongen vrient* (1649). Portada. Koninglijke Bibliotheek, La Haya

Gedwongen vrient se representó en el Schouburg el 3 de mayo de 1646 («Gespeelt op d'Amsterdamze Schouburgh den 3. May. 1646», 'Representado en el Schouburg de Ámsterdam el 3 de mayo de 1646'), como reza la portada. Esto nos lleva al segundo punto que queremos tratar en este apartado: las noticias sobre el estreno. En muchas de estas obras encontramos información parecida. Como los textos de las obras de nuestro corpus estaban muy ligados a su representación, pues se vendían en el Schouburg el día de la misma, es interesante fijarse tanto en estos reclamos como en indicaciones sobre la reedición de los textos en sus portadas. En algunas de ellas podemos encontrar la indicación de que el volumen es una reimpresión, e incluso aparece el ordinal de la misma. En ocasiones, se encarece el libro diciendo que la edición ha sido mejorada.

Podemos ilustrar este fenómeno con algunos ejemplos. En cuanto a *Gedwongen vrient*, existe una impresión en casa del propio van Hilten, con portada diferente a la *princeps* y con la precisión de que estamos ante una segunda edición («Den tweeden Druck») (fig. 20).

En cuanto a la tercera, data ya de 1661 y salió en casa de Jacob Lescaille, quien decidió prescindir de algunos preliminares (el poema preliminar de Fuyter, como explicaremos abajo) y quien incluye algunos detalles sobre la reimpresión (fig. 4).



Figura 21. Den geheymen minnaar (1655). Portada

De modo semejante, *Si no vieran las mujeres* (*Den geheymen minnaar*) no solo nos informa acerca del nombre de la adaptadora, Catharina Questiers (1637-c. 1669), a quien Joost van der Vondel llamó la «segunda Safo» (ter Laan 1952, «s.v. Questiers»; van Bork, Verkrujssse 1985, «s.v. Questiers, Katharina»), sino que además alude a la representación de la obra en el Schouwburg, que según *Onstage* tuvo lugar el 18 de enero de 1655 (fig. 21).

Estos detalles acerca de la representación en el Schouwburg y de las reimpressiones confirman que estos libros no estaban solamente destinados al público asistente a las funciones, sino que el nombre del Schouwburg funcionaba como reclamo para que los lectores que no habían podido asistir trataran de reconstruir la obra mediante la lectura.

6 Paratextos

Algunos de los volúmenes del corpus traen diversos paratextos: dedicatorias, prólogos y poemas preliminares. La variedad es enorme al respecto. Obras como *Jaloersche studenten* no traen ninguno, en ninguna de sus ediciones. Mientras, *Si no vieran las mujeres* (*Den geheyden minnaar*) viene erizado de preliminares: una dedicatoria a la reina Cristina de Suecia en la que se menciona que la obra procede de una de Lope, un poema anónimo «Aan Juffrouw Catharina Questiers» (A la señorita Catharina Questiers), unos cuartetos al libro de Dirk Kalbergen y sendos poemas de Jan van Dalen y J. Koenerding. También resulta interesante al respecto *Gedwongen vrient*, pues su enorme éxito hizo necesario que se imprimieran diversas ediciones, con las naturales variantes en los preliminares, que son excepcionalmente ricos. Así, entre los paratextos de la obra encontramos un prólogo en verso que Vos dedica a su primo, Jan Vos, comerciante de Ámsterdam («Coopman tot Amtteldam»). En él, Vos indica su devoción por Lope y el hecho de que el texto le ha llegado a través de un intermediario hispanoparlante, el sefardí Jacobus Baroces o Barrocas.¹⁹ Además, los paratextos del volumen incluyen un poema preliminar de Leonard de Fuyter, poeta especializado en adaptaciones de obras lopescas (Frederiks, van der Branden 1888-91, s.v. «Fuyter (Leonard de)») que en su composición para *Gedwongen vrient* lamenta la muerte de Lope y celebra su reaparición en el teatro holandés gracias a los esfuerzos de Vos.

Otro caso interesante es *Voorzigtige dolheit*, que trae unos paratextos que desaparecen en la segunda edición: dedicatoria y prólogo. En la primera se nos informa que el volumen se lo dedica el adaptador, Joris de Wijze,²⁰ a Maria Spiegels, mujer de Gerard Schaap (1594-1666), personaje importante en el gobierno de la ciudad de Ámsterdam y en el consejo de Estado (van der Aa 1852-74, 199). De Wijze explica que ha tomado la obra prestada de España en tiempo de paz («die ik Spanje in tijdt van vrede ontleende», de Wijze 1650, fol. 2r) y aclara también por qué ha elegido el subtítulo de «hof-spel», que le parece muy apropiado para una obra que trata de la disimulación, que de Wijze considera característica de las cortes: «Den naam van Hof-spel dacht my niet oneingentlijk voor dit werk te voegen; om dat het veinzen, daar dit spel van aan een hangt, het rechte spel der hoven, of hofspel is» (s.p.). Sin embargo, de Wijze considera estas prácticas típicas de las cortes regias, y no de Holanda, y recomienda a sus lectores que no disimulen cuando se trate de servir a la patria (s.p.).

19 Sobre Baroces y su papel de intermediario en la transmisión de textos dramáticos españoles en la Ámsterdam del siglo XVII, véase Álvarez Francés 2013a y 2013b. Sobre el prólogo del *Amigo por la fuerza* y su imagen fantasmal de Lope, véase Sánchez Jiménez 2016a, 263-6.

20 Solo conservamos algunos poemas ocasionales de la pluma de Wijze (Molhuysen, Blok y Knappert 1921, 1154). El nombre de de Wijze desaparece de la segunda edición.

En suma, las obras pueden traer paratextos de muy diversa índole. Algunas los prodigan, mientras que otras carecen completamente de ellos. Cuando aparecen, podemos encontrar en ellos información acerca del autor y adaptador que en ocasiones no se encuentra en la portada, y en todo caso en algunos hallamos también pistas acerca de la idea de la obra misma que tenía el adaptador.

7 *Dramatis personae*

Pasando ya a las acotaciones tradicionales, todos los textos del corpus incluyen una tabla de personajes bastante desarrollada. Es el caso ya en *Jaloersche studenten*, donde, tras la portada, y sin que aparezcan otros paratextos, tenemos la lista de *dramatis personae*. En ella se especifican caracterizaciones de los personajes (fig. 22).

Así, los personajes se dividen en varios grupos. Por una parte, están las damas («jouffrouw»), Juliana, Celia y Tembandra y, por otra, los galanes («liever», ‘amante’). Además, la lista tiene taxonomías relativas, es decir, personajes cuya función se describe con respecto a otros. De este modo, encontramos dos compañeros («medegesel»), Vireno (de Cardenio) y Ostilio (de Valerio), dos criados («dienaer»), uno sin nombre (el de Martio) y Olympio, de Cardenio. Por último, encontramos a un personaje que se describe como enamorado de («verlieft op») Tembandra, a Porcelio («een Student», ‘un estudiante’) y a Octavio, a quien la lista no define.

Además, *Jaloersche studenten* depara otro dato de interés, pues el ejemplar que hemos consultado de la edición de 1644, el de la Universiteit van Amsterdam, trae unas anotaciones manuscritas en la lista de *dramatis personae* que nos confirman, por ejemplo, que los papeles femeninos eran habitualmente representados por actores (fig. 23).²¹

Este dato sugiere que el poseedor del libro entendió la versión impresa como un recuerdo de la representación, es decir, como un documento *a posteriori* del espectáculo: los nombres de los actores completarían la memoria del evento.

Otro caso de interés que podemos examinar en detalle es *Gedwongen vrient*. El primer texto del libro que podemos clasificar como acotación es la lista de *dramatis personae* («Speelende Perzoonen») que resulta muy detallada y que podemos comparar así con la de la *Parte IV* en que aparece *El amigo por la fuerza*:

21 La primera mujer que consiguió permiso para actuar en el Schouwburg fue Adriana van den Bergh, en marzo de 1655 (Albach 1996), aunque ya antes se había permitido, ocasionalmente, que las mujeres representaran en las academias, o en compañías itinerantes (Hogendoorn 1993, 388). Véase, sobre la historia de las actrices en la etapa previa al Schouwburg, Albach 1996.

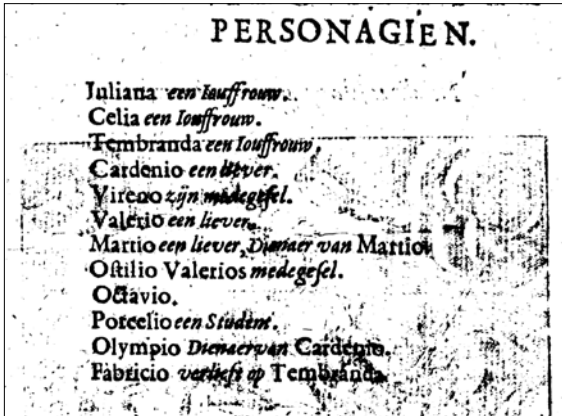


Figura 22. *Jaloersche studenten* (1617). *Dramatis personae*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (OTM: O 62-4156)



Figura 23. *Jaloersche studenten* (1644). *Dramatis personae*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (OTM: O 62-4155)

Personajes	Personajes (descripción del texto y traducción)
Conde Astolfo	Astolfo, Ongaerze Graaff ('Astolfo, conde húngaro').
Pinabel, sus criados	Klarin, Pinabel, Dienaars van de Prins ('Klarin, Pinabel, sirvientes del conde').
Clarino, sus criados	Klarin, Pinabel, Dienaars van de Prins ('Klarin, Pinabel, sirvientes del conde').
Lucinda, infanta	Luzinda, Princes van Ong'ren ('Luzinda, princesa de Hungría').
El príncipe Turbino	Turbino, Prins van Ong'ren ('Turbino, príncipe de Hungría').
Leoncio, caballeros	Leonizio, Fulgentio, Ongaerze Edellieden ('Leonizio, Fulgentio, nobles húngaros').
Fulgencio, caballeros	Leonizio, Fulgentio, Ongaerze Edellieden ('Leonizio, Fulgentio, nobles húngaros').
Rufino, criados	Cotaldo, Rufino, Dienaars van de Prins ('Cotaldo, Rufino, sirvientes del príncipe').
Cotaldo, criados	Cotaldo, Rufino, Dienaars van de Prins (Cotaldo, Rufino, sirvientes del príncipe').
Ortensio, guardadamas, viejo gracioso; vejete	Ortenzio, Eedel-man van de Prins ('Ortenzio, gentilhombre del príncipe').
Evandra, doncella	Evandra, Staat-juffer van de Princes ('Evandra, doncella de la princesa').
Lisaura, dama, hermana del conde	Lizaura, Zuster van de Graaff ('Lizaura, hermana del conde').
Rosimundo, rey de Hungría	Rozimondo, Koningh van Ong'ren ('Rozimondo, rey de Hungría').
Leonato, capitán	Lenato, Capiteyn van de Lijf-waght ('Lenato, capitán de la guardia de corps').
Theodosio, rey de Bohemia	Theodozio, Koningh van Bohemen ('Theodozio, rey de Bohemia').
Mauricio, duque	Mauritio, Bheemzen Hertogh ('Mauritio, duque bohemio').
Gofredo, capitán	Gofredo, Bheemzen Graaff ('Gofredo, conde bohemio').
Una guarda	
Un paje	Pagy van de Hertogh ('Paje del duque').
El duque Arnaldo	Arnoldo, Velt-heer van Ongerer ('Arnoldo, general húngaro').
Liceno, alcaide	Cipier ('Carcelero').
Un tambor	
Un sargento mayor	Heraut ('Rey de armas).
Dos guardas	
	1 Helbardier ('1 Alabardero').
	2 Helbardier ('2 Alabardero').

Personajes	Personajes (descripción del texto y traducción)
	Hans Michel, Louweris, Twee Soldaten ('Hans Michel, Louweris, dos soldados').
	Hans Michel, Louweris, Twee Soldaten ('Hans Michel, Louweris, dos soldados').
	Schilt-waght ('Escudero').
	Gevolgh van Stomme Eedelen en Krijghsluyden ('Séquito mudo de nobles y guerreros').

Cabe notar que Lope presenta tres veces el elenco, una al frente de cada acto.

Pese a que esta preocupación no se encuentra en todas las obras impresas en las partes de comedias, y pese a que, relativamente, las indicaciones de *El amigo por la fuerza* contienen bastantes detalles de caracterización, resulta evidente que la lista de Vos es mucho más exhaustiva (fig. 24).

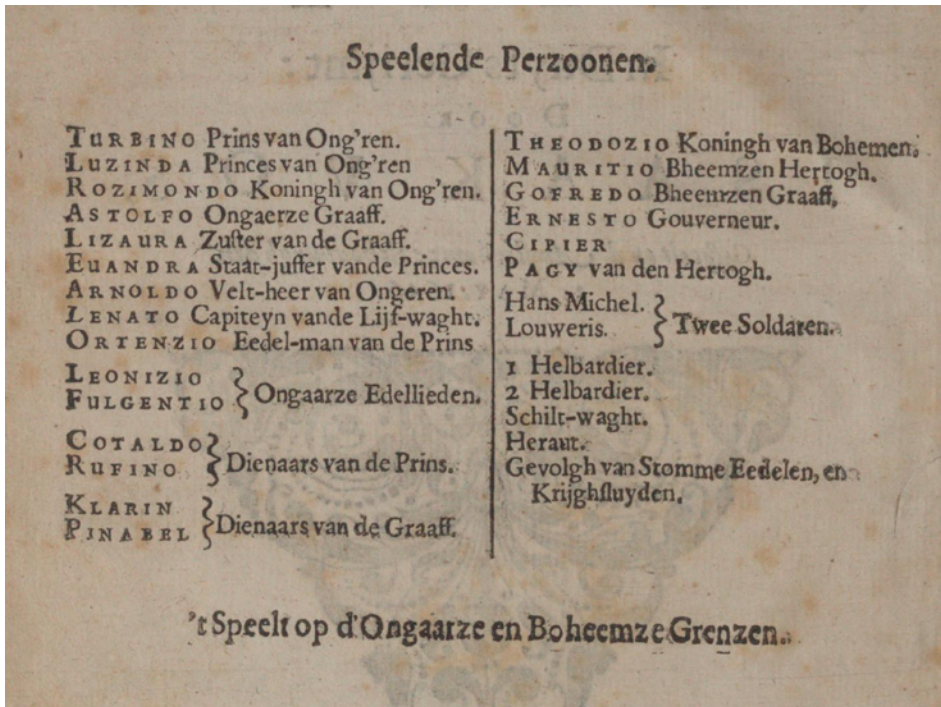


Figura 24. *Gedwongen vrient* (1646). *Dramatis personae*

Así, Vos incluye los dos alabarderos que trabajan en el primer acto, pero que Lope no detalla.²² Además, tiene en cuenta a los figurantes, es decir, el «Gevolgh van Stomme Eedelen, en Krijghsluyden» (Séquito mudo de nobles y guerreros) que en el texto lopesco aparece en alguna acotación como «acompañamiento» (Vega Carpio 2002, 985),²³ pero no en los elencos iniciales. Por otra parte, Lope incluye en la lista de participantes del tercer acto «Un tambor», lo que olvida Vos, pese a que en su adaptación saca a escena «Twee Tamboeren» (Dos cajas, o tambores). También podemos destacar el cambio de orden de personajes: si la lista lopesca sigue el de aparición, el de Vos responde a criterios jerárquicos, tanto sociales como dramáticos, es decir, relativos a la importancia de los personajes en la obra. Además, Vos da bajo las *dramatis personae* una indicación acerca de la localización de la acción: «'t Speelt op Ongaarze en Boheemze Grenzen» (Se desarrolla en la frontera de Hungría y Bohemia), precisión extraña al teatro español pero muy común en el francés. Este detalle final refuerza la impresión general acerca de la función respectiva de los libros: el de la *Parte IV* recoge, con muy pocas modificaciones, si es que hay alguna, el texto del guion para el espectáculo; el de Vos, por su parte, ayuda a recordar y a completar el mismo. Es decir, uno se aproxima más al texto previo a la representación, mientras que el otro se presenta más como una reconstrucción posterior de la misma.

Otro caso típico es *Voorzigtige dolheit*. Tras la dedicatoria y el prólogo al lector, el volumen incluye un resumen del contenido («Inhout») de los cinco actos, a la que sigue la primera acotación, relativa a la localización de la acción: «Het Toonneel is binnen, en een mijl twee of dry van Croye» (de Wijze 1650, s.p.) (La acción es dentro, y a dos o tres millas de Croye). Es una precisión común en estas adaptaciones de la que carece la comedia lopesca, que tras la dedicatoria a Tomás Tamayo de Vargas trae solo las «Figuras de la comedia»,²⁴ las *dramatis personae*, que por cierto también encontramos en el texto de de Wijze.

Sin embargo, esta lista resulta mucho más detallada en el texto neerlandés (figs. 25 y 26).

El orden de los personajes en el texto lopesco es ya de por sí interesante, pues aparte de seguir más o menos el de aparición en escena le concede una relevancia a Lucinda que Giuliani (2012) ha observado en otras co-

22 Los editores modernos han corregido la omisión e incluyen en la lista «Dos alabarderos» (Vega Carpio 2002, 945).

23 De nuevo, los editores modernos sí los tienen en cuenta: «Soldados», «Gente» (Vega Carpio 2002, 1021).

24 Citaremos el texto por la *Parte XIV*, que debió de ser la que manejó de Wijze. Para una edición crítica de la comedia, véase la de Sánchez Jiménez y Sáez, que editan el manuscrito autógrafa (Vega Carpio 2015).

FIGVRAS DE LA COMEDIA:

<i>Lucinda.</i>	<i>Tebandro.</i>
<i>Antonio.</i>	<i>Roberto.</i>
<i>Prospero.</i>	<i>Finardo.</i>
<i>Dinardo.</i>	<i>Celia.</i>
<i>Tancredo.</i>	<i>Rosania.</i>
<i>Leonido.</i>	<i>Aristeo.</i>
<i>Sultan.</i>	<i>Filipo.</i>
<i>Guardas.</i>	<i>Soldados.</i>
	<i>Vn Capitán.</i>

Representola Granados.

Figura 25. *El cuerdo loco* (1620).
Dramatis personae

Het Toonnel is binnen, en een mijl twee of dry van Croye.

PERSONADIEN:

<i>Anthony</i> , koning van Albanien.	<i>Reyntje</i> , } Twee lijfwagten.
<i>Morosin</i> , een graaf, broeder van Lucinde.	<i>Floris</i> , }
<i>Lucinde</i> , bemint van den koning.	<i>Zargiant</i> .
<i>Rosania</i> , stiefmoeder des konings	1 } Albanoiser soldaten.
<i>Dinardo</i> , een hartog en veltheer.	2 }
<i>Tancredo</i> } Twee graven.	3 }
<i>Domicio</i> }	4 }
<i>Finardo</i> , hofmeester des konings.	<i>Ergastus</i> , een harder.
<i>Celia</i> , kamerling.	<i>Tirius</i> , harders jongen.
<i>Tebandro</i> , } Twee staatjongens.	<i>Stommen</i> .
<i>Cloro</i> , }	<i>Valerio</i> , hopman van de lijfwagt des konings.
<i>Filippo</i> , 't hoofd der gemeente.	De gemeente der Albanoiseren.
<i>Robbrecht</i> , des konings drankbe-reider.	Het leger der Albanoiseren.
	Het leger der Turken.

Figura 26. *Voorzichtige dolheit* (1650).
Dramatis personae

medias del Fénix midiendo la exposición sobre las tablas de las diversas actrices. De Wijze reordena los personajes concediéndoles más importancia a los antagonistas masculinos (el rey Anthony y el conde Morosin), tras los que aparecen las dos actrices (Lucinde y Rosania, madrastra del rey) y los duques Dinardo, Tancredo y Domicio. Es decir, tras los tres personajes principales tenemos un orden de posición social descendente.

Personajes	Personajes (descripción del texto)
Lucinda	<i>Lucinde</i> , bemint van de koning
Antonio	<i>Anthony</i> , koning van Albanien
Próspero	<i>Morosin</i> , een graaf, broeder van Lucinde
Dinardo	<i>Dinardo</i> , een hartog en veltheer
Tancredo	<i>Tancredo</i> , <i>Domicio</i> , twee graven
Leonido	<i>Tancredo</i> , <i>Domicio</i> , twee graven
Sultán	[<i>Bassa Sinam</i>]
Guardas	<i>Reyntje</i> , <i>Floris</i> , twee lijfwagten
Tebandro	<i>Tebandro</i> , <i>Cloro</i> , twee staatjongens
Roberto	<i>Robbrecht</i> , des konings drankbereider
Finardo	<i>Finardo</i> , hofmeester des konings
Celia	<i>Celio</i> , kamerling
Rosania	<i>Rosania</i> , stiefmoeder des konings
Aristeo	
Filipo	<i>Filippo</i> , 't hoofd der gemeente
Soldados	1, 2, 3, 4 Albanoiser soldaten
Un capitán	<i>Zargient</i>

Quedan sin correspondencia en la lista lopesca Cloro (que dobla el personaje de Tebandro y que en la obra del madrileño aparece mencionado como paje, Vega Carpio, v. 933) y los pastores Ergastus y Tirsus (su mozo) (son el Belardo y Tirso de *El cuerdo loco*, que no aparecen entre las *dramatis personae*, pero que salen en el acto segundo de la comedia), así como unas figuras mudas («Stommen»), que son Valerio (capitán de la guardia real), «De gemeente der Albanoiseren» (El pueblo albanés), «Het leger der Albanoiseren» (El ejército albanés) y «Het leger der Turken» (El ejército turco), mientras que de la obra original quedan sin correspondencia el Sultán turco y Aristeo, uno de los nobles albaneses. La impresión general que podemos deducir de estas diferencias es que, por supuesto, la lista de de Wijze es mucho más detallada y precisa que la de Lope, en la que corrige algunos errores, como por ejemplo la Celia que luego no aparece en la obra y que, por cierto, no encontramos mencionada en el manuscrito. Y es que al respecto conviene recordar que el Fénix se muestra mucho más cuidadoso en la lista de *dramatis personae* de su manuscrito, que al comienzo de cada acto indica las personas que aparecen en el mismo. Esta discrepancia se entiende por las diversas funciones de estos dos textos: el manuscrito estaba destinado al autor de comedias y por tanto pensado como guion de un espectáculo, mientras que en la *Parte* ya estaba destinada a la lectura. Por otra parte, tampoco la lista de de Wijze es exhaustiva. Aunque proporciona muchos más detalles que la de Lope, especificando la función de los personajes, deja fuera a uno que desempeña un papel parlante en la obra: Sinam, el equivalente al Sultán de Lope. Esta omisión se corrige en la edición de 1659, en la que encontramos a «Sinam Bassa, veldtoverste der Turken» (s.p.) (Sinam Bajá, general turco).

Otra falta de precisión ocurre en lo relativo a los soldados, que solo aparecen como cuatro figuras activas en la lista de «Personaadien» pero que luego, en el primer acto, resulta ser un grupo mucho más heterogéneo «Een meenigte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak» (s.p.) (Una multitud de soldados, muchachos y mujeres con bultos y mochilas) y que tal vez podamos identificar como «Het leger der Albanoiseren». De modo semejante, en el acto segundo vemos que entran «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio*, met gevolg van hofjonkers en dienaars» (s.p.) (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, seguidos de jóvenes nobles y servidores), aunque no encontramos a estos personajes mudos entre los «Personaadien». Algo muy parecido ocurre al comienzo del acto tercero, que se abre con «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio*, met gevolg van adeldom, staatjongens en dienaars aan d'eene, en *Filippo* met de gemeente aan d'andere zijde» (s.p.) (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, seguidos de nobles, pajes y servidores, de un lado, y Filippo, con el pueblo, del otro). Ni los nobles, ni los nobles jóvenes (hijos de nobles que se educan en la corte), ni los pajes ni los servidores aparecen reseñados en la lista de *dramatis personae*.

En suma, las adaptaciones neerlandesas presentan sin excepción una tabla de personajes al inicio de la obra en la que indican caracterizaciones, normalmente con mucho más detalle que el original, y en la que reordenan a los personajes: si las comedias lopescas suelen emplear un orden de aparición que las revela muy cercanas a la práctica teatral y a la función de servir de guion a los actores, las neerlandesas los presentan en orden de importancia social y dramática, lo que supone más bien una lectura analizada del texto y una idea del mismo como recuerdo *a posteriori* del espectáculo. Por último, destaquemos que muchas obras neerlandesas presentan una innovación con respecto a las originales: especifican en la lista de *dramatis personae* la situación de la obra. Así, *La amistad pagada* (*Den grooten Kurieen*) explica que «Het Tooneel is't Gebergte in 't konningrijk Leon» (La escena es en las montañas en el reino de León), *Los donaires de Matico* (*De mislukte liefde*), que «Het tonneel is op't Velt ontrent de Stat, en binen 'Hof van Barcellona» (La escena es en el campo alrededor de la ciudad, y en la corte de Barcelona), *El molino* (*Hertoginne Celia*), que «Het Tooneel is Florença en Arcadia» (La escena es en Florencia y Arcadia), mientras que *La batalla del honor* (*Den dullen ammirael*) indica, tras la lista de personajes, «Parijs» (París), y así sucesivamente. La noticia más completa es la de *Laura perseguida* (*Vervolgde Laura*), que especifica no solo el escenario, sino la hora de representación, que los adaptadores, Adam Karel y su modelo, el francés Rotrou, se han esforzado por aristotelizar: «Het Tooneel is't Hof te Bude in Hongarijen, en voor en in het huis van Laura in de zelve stadt. Het spel begint in de morgen, en eindigt den andren dach op een zelven tijt» (La escena es en la corte de Buda, en Hungría, y frente a la casa de Laura y dentro de ella, en la misma ciudad. La obra comienza por la mañana y acaba el día siguiente a la misma hora) (fig. 27).

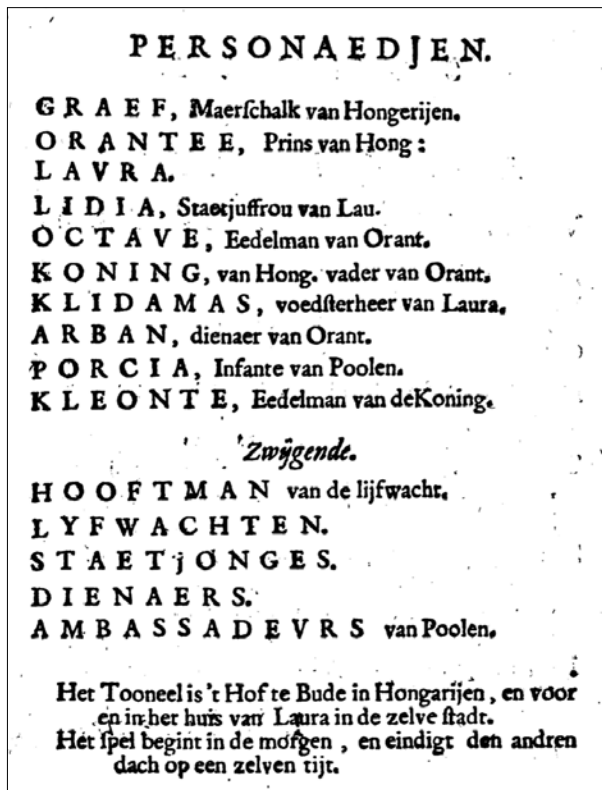


Figura 27. *Vervolgde Laura* (1645). *Dramatis personae*

Las excepciones son *La escolástica celosa* (*Jaloersche studenten*), *La firmeza en la desdicha* (*Stanvastigheid in 't Ongeluk*), *La fuerza lastimosa* (*De beklaeglyke Dwang*) y *Si no vieran las mujeres* (*De geheymen minnaar*), que no especifican nada. De nuevo, el escenario de la obra no parece información esencial para representarla, pues ese espacio se construye con las acciones de los personajes, pero sí que puede considerarse útil para que los lectores se imaginen dónde se desarrolla la escena. Estamos, pues, de nuevo ante un detalle que sugiere la distinta concepción de los textos neerlandeses, elaborados ya pensando en lectores que tratan de recordar el evento, o de evocar un espectáculo al que no han asistido.

8 Acotaciones en el texto

En cuanto a las acotaciones en el texto, la extensión del corpus nos impide centrarnos en más de un par de comedias para realizar un análisis exhaustivo. Pese a ello, podemos generalizar que los autores holandeses dividen los textos en escenas y en cinco actos, y que indican las salidas con un «binnen» (dentro) y las entradas con un «uit» (fuera) o con la mención del nombre del personaje o personajes respectivos al comienzo de la escena. El resto de nuestras conclusiones vamos a ejemplificarlas con el estudio de dos casos, *Gedwongen vrient* y *Voorzigtige dolheit*. Como avanzamos en la introducción, las dos comedias forman un corpus bastante homogéneo. Los originales, *El amigo por la fuerza* y *El cuerdo loco* son dos comedias palatinas que Lope sitúa en la corte húngara, que compuso en la misma época (1599 y 1602, respectivamente) y que se conservan manuscritas, en apógrafo y autógrafo. En cuanto a las adaptaciones, fueron enormemente populares y aparecieron en años casi sucesivos (1646 y 1649), lo que hace pensar que el adaptador de *Voorzigtige dolheit*, Joris de Wijse, se inspiró en el enorme éxito de *Gedwongen vrient* a la hora de escoger una obra tan parecida.

En *Gedwongen vrient* llama la atención por la cercanía con la que Vos sigue el texto de Lope. Es cierto que el autor holandés divide la comedia en cinco actos y escenas, como es típico del teatro clasicista francés y como haría esperar el hecho de que el adaptador perteneciera a una academia (la célebre *Byekorf*). Sin embargo, esta alteración es cosmética, pues Vos hace coincidir sus actos con cambios de cuadro en el original loopesco y sus alteraciones argumentales son realmente mínimas. Esto nos permite comparar fácilmente las acotaciones de Vos (en itálicas, lo que las hace destacar de los versos, en letra gótica) con las de Lope en la tabla siguiente. En las cinco tablas que siguen, una para cada acto de *Gedwongen vrient*, oponemos las acotaciones originales (a la izquierda) con las de la adaptación holandesa (a la derecha). Estas las presentamos acompañadas de una traducción, con la excepción de la nomenclatura de actos y escenas («Eerste Bedrijf», 'Primer acto', «Tweede», 'Segundo', «Derde», 'Tercer', «Vierde», 'Cuarto', «Vijfde», 'Quinto'; «Uyt-komst», 'Escena') y de las entradas y salidas, que el texto indica mediante «uyt» ('Sale/salen al escenario') y «binen» ('Entra/n, abandona/n el escenario').

Primer acto

El conde Astolfo, Clarino y Pinabelo, criados, con una escala. (p. 947)	Eerste Bedrijf. Eerste uyt-komst. Graaff Astolfo, met Pinabel en Klarin met en Leer, in de nacht uyt ('El conde Astolfo, con Pinabel y Klarin, con una escala, de noche').
Lucinda en alto. (p. 947) Suba por la escala. (p. 948)	
Váyanse estos y entre el príncipe Turbino; vengan con él dos caballeros con hábito de noche, Leonicio y Fulgencio. (p. 949)	Eerste Bedrijf. Tweede Uyt-komst. Prins Turbino met Leonizio en Fulgencio met nachtmaltelsuyt ('Salen el príncipe Turbino con Leonizio y Fulgencio, con capa de noche').
Váyanse Leonicio y Fulgencio. (p. 951) En el balcón el conde. (p. 952) Vaya. Téngase. (p. 952) Éntrese el conde. (p. 953) Váyanse. (p. 953)	Binnen. Binnen.
Clarino y Pinabel entren. (p. 953)	Eerste Bedrijf. 't Derde uyt-komst. Pinabel en Klarin, verbaest uyt ('Salen Pinabel y Klarin, asustados').
El príncipe entre en cuerpo. (p. 955) Húyanse, dejando la escala. (p. 955) Cotaldo y Rufino, criados. (p. 957)	Binnen Kotaldo en Rufino uyt ('Salen Kotaldo y Rufino').
Rufino, con la ropa, meta la escala Cotaldo y entre la infanta Lucinda con capotillo y sombrero, Evandra, doncella, Hortensio, guardadamas. (p. 957)	Kotaldo binnen en weer uyt met een nachtrock ('Sale y vuelve a entrar Kotaldo, con la ropa de noche'). Lusinda, met een Hoet, en Reys-mantel, met Evandra en Ortensio uyt ('Salen Lusinda con sombrero y capa de viaje, con Evandra y Ortensio').
Váyanse Turbino, Cotaldo y Rufino. (p. 959)	Binnen.
Éntrense. Salga el conde Astolfo con la espada desnuda tras Clarino y Pinabelo, y Lisaura, su hermana teniéndole. (p. 960)	Eerste Bedrijf. Tweede Uytkomst [sic]. Astolfo, vervolght Klarin en Pinabel met een bloote Deegen, maar wort van Lisaura gestut ('Astolfo persigue a Klarin y Pinabel con una daga desnuda, pero Lisaura le contiene').
Vanse Pinabelo y Clarino. (p. 960) Clarino entre. (p. 965) Entre Hortensio. (p. 965) Lea el conde. (p. 965) Váyase el viejo. (p. 967)	Binnen Binnen Binnen

Segundo acto

Éntrese y salgan el rey Rosimundo, Leonato, capitán, y criados. (p. 968) Entre el príncipe. (p. 969) Váyase Turbino. (p. 973) Váyanse todos. (p. 973)	Het Tweede Bedrijf. Eerste uytkomst. Den Koningh Rosimonde, met Lenato, en al't Hof-gezin uyt ('El rey Rosimonde, Lenato y séquito'). Binnen.
Entre Lucinda y Evandra. (p. 973) Entre Hortensio y el conde. (p. 974)	Tweede Uytkomst Luzinda Evandra uyt.
Hablan aparte. (p. 975)	Gaan aan een zy en spreken zoetjes ('Van a un lado y hablan bajo').
Vuelven a hablar quedo. (p. 976) Vuelven a hablar quedo. (p. 976)	Spreken weer zoet ('Hablando bajo de nuevo'). Spreken weer zoet ('Hablando bajo de nuevo').
Clarino entre. (p. 976)	Verbaast uyt ('Sale asustado').
El conde se esconda. (p. 978)	Gaat onder geboomt ('Se agacha oculto').
Entren el capitán Leonato y dos alabarderos. (p. 978)	Lenato met de Lijfwaght uyt ('Sale Lenato con los guardias').
Leonato y la guarda se vayan. (p. 979) Salga el conde. (p. 980) Fin del primer acto. (p. 981)	Binnen Binnen
Teodosio, rey de Bohemia, Mauricio, duque, Gofredo, capitán y acompañamiento. (p. 985) Entre el conde Astolfo desatinado. (p. 987)	Tweede Bedrijf. Derde Uytkomst. Den Koningh Theodozio met Maurito, Gofredo en al het Hoff-gezin ('El rey Theodozio, con Maurito, Gofredo y séquito'). Astolfo half razende uyt ('Astolfo, casi fuera de sí').
Empúñela. (p. 988) Quítese la espada. (p. 989) Arroje la espada. (p. 989) Lleguen y átenle. (p. 989) Llévanle. (p. 990) Váyanse. (p. 991)	 Binnen

Lucinda con guarda de soldados y el capitán Leonato y Evandra y Hortensio. (p. 991)	Tweede Bedrijf. De Vierde uyt-komst Lenato, Luzinda, Evandra, Ortenzio, met een Stoet van Eedel-lieden ('Lenato, LUzinda, Evandra, Ortenzio, con un séquito de nobles').
Entren rebozados el príncipe Turbino, Fulgencio, Leonicio, Rufino, Cotaldo, con arcabuces. (p. 994)	Leonizio, Turbino, Fulgentio, Kotaldo, Rufina, vermomt met Pistolen en Geweer uyt ('Salen Leonizio, Turbino, Fulgentio, Kotaldo, Rufina, embozados, con pistolas y arcabuces').
Disparen. (p. 994)	Turbino doet het Mom-aanzicht aff ('Turbino se quita el embozo').
Quítese la banda el príncipe. (p. 995)	
Vanse. (p. 995)	Binnen
Sale el duque Mauricio y el conde con cadena. (p. 995)	Tweede Bedrijf. Vijfde Uytkomst
Una guarda. (p. 998)	Mauritio en Atolfo [sic] in de Gevangenien ('Mauritio y Atolfo en la cárcel').
Gofredo entre. (p. 999)	
Váyanse los dos. (p. 1001)	
Vanse. (p. 1002)	Binnen

Tercer acto

Lisaura, Lucinda, Turbino, Hortensio y Evandra. (p. 1002)	't Derde Bedrijf. Eerste Uytkomst
Váyase. (p. 1004)	Lizaura, Luzinda, Turbino, Ortenzio.
Vanse. (p. 1007)	Binnen
Rosimundo, rey de Hungría, Leonato, capitán, y gente. (p. 1007)	Derde Bedrijf. Tweede Uytkomst
Entre un paje. (p. 1007)	Den Koningh Rozimondo, Lenado en al 't Hoffgezin uyt (Salen el rey Rozimondo, Lenado y todo el séquito').
Sale el duque Arnaldo. (p. 1007)	
Un paje entre. (p. 1009)	
Entre Gofredo. (p. 1009)	
Lea (p. 1010)	Arnoldo doet de Brieff open, en leest dit na-volgend ('Arnoldo abre la carta y lee lo siguiente').
Váyanse. (p. 1011)	Binnen.
Salgan el conde Astolfo preso y el duque Mauricio y dos alabarderos (p. 1011)	Derde Bedrijf. Derde Uytkomst.
Liceno, alcaide (p. 1012)	Mauritio, Astolfo, Cipier in de Gevangenien (Mauritio, Astolfo, carcelero, en la cárcel').
Éntrese (p. 1013)	Binnen.
Váyase Mauricio (p. 1013)	Binnen.

Lisarda en hábito de esclava, Lucinda, de esclavo, Hortensio de griego. (p. 1014)	Derde Bedrijf. Vierde Uyt-komst Ortenzio als een Armenis Koopman, Lizaura als een Slavin, Luzinda als een Slaef gekleet ('Ortenzio, vestido de mercader armenio, Lizaura, de esclava, Luzinda, de esclavo').
«¿Desmáyaste? ¡Ay Dios! ¿Qué es eso? ¡Vuelve en ti! Hase desmayado». (vv. 2214-15)	(Sy valt in Swijn) ('Se desmaya'). Binnen
Éntranse los tres. (p. 1017) El príncipe Turbico en hábito de cartero. (p. 1017)	Turbino, als een brief-draeger, en onder zijn kleederen gewapent uyt ('Sale Turbino de cartero, y armado bajo la ropa').
Alcaide lea. (p. 1019)	Hy leest de navolgende Brieff ('Lee la siguiente carta').
Fin del segundo acto. (p. 1020)	Binnen

Cuarto acto

El conde, preso, y Lucinda. (p. 1023)	Vierde Bedrijf. Eerste Uytkomst. Luzinda alleen voor de Traly van Astolfo ('Lucinda sola ante la prisión de Astolfo').
Retírense. (p. 1025) Salga el príncipe. (p. 1025) Échese arrimado al vestuario. (p. 1026)	Binnen
Entren el alcaide y Lisaura. (p. 1026)	Vierde Bedrijf. Tweede Uytkomst. Cipier, Lizaura en Ortenzio, om een hoek, met een Pook in de handt ('Carcelero, Lizaura y Ortenzio, en un rincón, con una daga en la mano').
Sale el conde y Lucinda con una daga. (p. 1017) Denle las dos. (p. 1017) Vale a dar Lisaura con la daga. (p. 1027)	Luzinda en Ortenzio doorsteeken de Cipier, en verlossen Astolfo ('Luzinda y Ortenzio apuñalan al carcelero y liberan a Astolfo'). (Zien Turbino op de bank leggen) ('Viendo a Turbino yaciendo en el banco').
Váyanse. (p. 1028)	Binnen

Salgan las guardas medio dormidas. (p. 1028)	Vierde Bedrijf. Derde Uytkomst Louweris en Hans Michel, twee Soldaten, uyt (‘Salen Louweris y Hans Michel, dos soldados’).
Arnesto, gobernador, con ropa sobre la camisa, y gente medio vestida. (p. 1029)	Den Gouverneur Ernesto met een Nacht-mantel om, en een blooten deegen met Hans en 3 of 4 Soldaten uyt (‘Salen el gobernador Ernesto con camisón y una daga desnuda y Hans y tres o cuatro soldados’). Hy wrekt Turbino op (‘Despierta a Turbino’).
Sacan el potro. (p. 1030)	
Quitándole un gabán descúbrenle un pistolete y armas que trae puestas. (p. 1030)	Binnen
Vanse. (p. 1032)	
El rey Teodosio, el duque Mauricio y Gofredo. (p. 1032)	Vierde Bedrijf. Vierde Uytkomst. Den Koningh Theodozia [sic], Gofredo, Mauritio, en al ’t Gevolgh uyt (‘Salen el rey Teodosio, Gofredo, Mauricio y todo el séquito’).
Entre el gobernador. (p. 1033)	Ernesto met twee dienaars voor de Koningh knielende (‘Ernesto, con dos servidores, arrodillándose ante el rey’).
Metan al príncipe las guardas. (p. 1034)	(Turbino gebonden uyt) (‘Sale Turbino atado’).
Váyase el rey. (p. 1035)	Binnen
Éntrense. (p. 1036)	Binnen
Hortensio, Lisaura, Lucinda, el conde. (p. 1036)	Vierde Bedrijf. Vijffde Uytkomst. Astolfo, Luzinda, Lizaura, Ortenzio Cotaldo gelaerst en gespoort haestigh uyt (‘Salen apresurados Astolfo, Lucinda, Lizaura, Ortenzio, Cotaldo, con botas y espuelas’).
Cotaldo entre. (p. 1037)	
Váyase Cotaldo (p. 1039)	Binnen.
Váyanse. (p. 1040)	Binnen.

Quinto acto

Entren en alarde soldados, cajas y bandera, Rosimundo, rey, Arnaldo y Leonato. (p. 1040)	Vijfde Bedrijf. Eerste uyt-komst. Den Koningh Rozimondo, Arnaldo, Leonato en al 't Hof-gezin uyt ('Salen el rey Rozimondo, Arnaldo, Leonato y todo su séquito'). Binnen
Vanse. (p. 1041)	
El príncipe, preso, y Mauricio. (p. 1041) Un paje. (p. 1042)	Vijfde Bedrijf. Tweede-uytkomst. Mauricio, Turbino, Pagi en twee drie andere Dienaerst uyt ('Salen Mauricio, Turbino, pajes y dos o tres servidores').
Hortensio de médico, el conde de lacayo, Lucinda y Lisaura de pajes. (p. 1042)	Ortenzio als een Doctoor, Luzinda en Lizaura als Klercken, Astolfo als een Pagy uyt ('Salen Ortensio, de médico, Luzinda y Lizaura, de bachilleres, Astolfo, de paje').
Llegue Lisauro al príncipe; Hortensio hable con Mauricio. (p. 1043) El conde llegue y asga por detrás al duque y le tenga. (p. 1044) Pónganle un lienzo en la boca. (p. 1044) Vanse todos, dejando atado al duque. (p. 1045)	Zy trekken Mauricio onder de voeten, stoppen zijn mondt, en binden hem aan een Pilaar ('Derriban a Mauricio, le amordazan y le atan a un pilar'). Binnen.
Entren dos guardas. (p. 1045)	
Un soldado entre. (p. 1045) Vanse. (p. 1046)	Twee Helbardiers verbaast uyt ('Salen dos alabarderos asustados'). (Maaken hem los) ('Desatándole').
Dos alardes por dos partes, cajas, dos banderas, los reyes detrás con sus bastones. (p. 1046)	Vijffde Bedrijff. Derde Uytkomst. Theodozio, Rozimondo, met Eedelen en Krijghs-volk uyt ('Salen Theodozio, Rozimondo, con nobles y séquito').
Éntrense en orden como salieron. (p. 1048)	
Entren el príncipe y el conde, Lucinda, Lisaura y Hortensio. (p. 1048)	Vijfde Bedrijf. Vierde uyt-komst. Turbino, Lizaura, Astolfo, Luzinda, Ortenzio uyt ('Salen Turgbino, Lizaura, Astolfo, Luzinda, Ortenzio').
Un sargento mayor, un tambor y gente. (p. 1050)	Twee Tamboers met Heraut uyt ('Salen dos tambores con un rey de armas').
Bando. (p. 1050)	Nae het slaen van de Tamboers roept de Heraut dit na-volgende uyt ('Después del redoble de tambores el rey de armas anuncia lo siguiente').
Váyanse tocando. (p. 1050) Vase. (p. 1051) Vanse. (p. 1051)	Binnen Binnen

Chirimías; los reyes tomando asientos en alto. (p. 1051)	Vijfde Bedrijf. Vijfde uyt-komst. Twee Helbaerdiens met een hoop Soldaten en Volk uyt ('Salen dos alabarderos con un grupo de soldados y gente'). Rozimondo, Theodozio, met Eedelen en Krijghs-volk van weder-zijden uyt ('Salen por los dos lados Rozimondo, Theodozio, con nobles y guerreros').
Duque Mauricio, Gofredo, capitán, cajas y padrinos en orden ante los reyes, y hecho el paseo, digan. (p. 1052)	Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, gewapent. Luzinda, Lizaura gemaskert uyt ('Salen Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, armados, Luzinda, Lizaura, embozadas').
Cajas; el príncipe Turbino, el conde Astolfo embozados, Lucinda y Lisaura de padrinos, vestidas de mujeres, con bastones y tocas blancas en los rostros, Hortensio con una rodela en medio y dando el paseo diga. (p. 1053)	
Toquen las cajas. Hágase la batalla, venciendo Turbino y Astolfo. Salgan a este tiempo Leonato y Arnaldo a detenerlos. (p. 1055)	Daer wert gevoghten. Turbino en Astolfo overwinnen d'and're ('Se lucha. Turbino y Astolfo vencen a los otros'). Schuyven hun Helmen op ('Levantando sus celadas').
Fin de la comedia del amigo por la fuerza. (p. 1056)	Binnen. Eynde

Dada la disciplina con la que Vos se apega al original, no extraña que algunas de estas acotaciones sean casi traducciones literales de las de Lope:

Éntrense, salga el conde Astolfo con la espada desnuda tras Clarino y Pinabelo, y Lisaura, su hermana, teniéndole.	Eerste Bedrijf. Tweede Uytkomst [sic]. Astolfo, vervolght Klarin en Pinabel met een bloote Deegen, maar wort van Lisaura gestut ('Astolfo persigue a Klarin y Pinabel con una daga desnuda, pero Lisaura le contiene').
--	---

O que otras sean amplificaciones de acotaciones que la convención española hacía perfectamente comprensibles, pero que Vos se veía obligado a glosar:

Lea.	Derde Bedrijf. Tweede Uytkomst Arnoldo doet de Brieff open, en leest dit na-volgend ('Arnoldo abre la carta y lee lo siguiente').
------	--

Un ejemplo de un fenómeno semejante que lleva a Vos a extender su acotación lo encontramos al inicio de la obra, cuando salen el conde Astolfo y sus criados dispuestos a escalar el balcón de la dama. La mera presencia de la escala y la intención de los que la llevan le indicaría a un espectador español que la escena era nocturna, pero Vos ve necesario especificarlo:

El conde Astolfo, Clarino y Pinaelo, criados, con una escala	Eerste Bedrijf. Eerste uyt-komst. Graaff Astolfo, met Pinabel en Klarin met en Leer, in de nacht uyt ('El conde Astolfo, con Pinabel y Klarin, con una escala, de noche').
--	--

De modo semejante, Vos tiende a redactar como acotaciones ciertas indicaciones que en el texto de Lope se hallaban implícitas. Así, en la cuarta escena del acto tercero incluye una «Sy valt in Swijn» (Se desmaya) que el Fénix indicaba mediante la reacción de los otros personajes, con la típica economía de acotaciones del teatro áureo: «¡Vuelve en ti! Hase desmayado» (v. 2215). Asimismo, resultan casos parecidos los de dos acotaciones de la cuarta escena del acto cuarto. En la primera Vos indica, al salir «el rey Teodosio, el duque Mauricio y Gofredo», que es lo único que pone Lope, «Den Koningh Theodozia [sic], Gofredo, Mauritio, en al 't Gevolgh uyt» (Salen el rey Teodosio, Gofredo, Mauricio y todo el séquito). Un poco más abajo, cuando Lope indica «Metan al príncipe las guardas», Vos especifica: «Turbino gebonden uyt» (Sale Turbino atado).

Más interesantes resultan aquellos casos en los que Vos aclara la disposición con que tienen que salir al escenario algunos personajes. En tres ocasiones precisa que alguien tiene que entrar asustado, agitado: en la tercera escena del acto primero («Pinabel en Klarin, verbaest uyt»), en la segunda escena del acto segundo («Verbaast uyt») y en la segunda escena del acto quinto («Twee Helbardiers verbaest uyt»). Un caso parecido lo encontramos en la escena quinta del acto cuarto. Ahí Lope indica simplemente que salen «Ortensio, Lisaura, Lucinda, el conde», resultando evidente por la acción que van de viaje. Por su parte, Vos necesita explicar tanto lo que visten los personajes como su actitud: «Astolfo, Luzinda, Lizaura, Ortensio, Cotaldo gelaerst en gespoort haestigh uyt» (Salen apresurados Astolfo, Lucinda, Lizaura, Ortensio, Cotaldo, con botas y espuelas).

Sin embargo, la impresión general de esta comparación es que las aclaraciones del texto español son instrucciones técnicas para representar la obra, y el holandés una literaturización *a posteriori* de la misma. Y es que, o bien el espectáculo holandés era mucho menos móvil que el español, o el libro de Vos no ve oportuno representar esa viveza. Así, por ejemplo, comprobamos que cuando el texto lopesco propone el uso de la parte elevada del escenario para representar el balcón («Lucinda en alto»; «Suba por la escala»; «En el balcón el conde», págs. 947, 948 y 952), Vos no pone nada, lo que sugiere que la representación holandesa no hace uso

de los espacios superiores, pese a que sabemos que estos existían en el Schouwburg (Hoogendorn 1993, 357; Hummelen 1996, 198). Además, la última escena citada, que en *Gedwongen vrient* corresponde a la segunda del primer acto, resulta más estática en las acotaciones holandesas que en las españolas: una sola salida, dos simples «Binnen», corresponden al «Váyanse Leonicio y Fulgencio», «En el balcón el conde», «Vaya», «Téngase», «Éntrese el conde» y «Váyanse» del texto lopesco (págs. 952 y 953). Esta diferencia en la movilidad escénica se percibe en otras muchas escenas. Tomemos como ejemplo la escena tercera del acto segundo (de Lope de Vega 2002):

Entre el conde Astolfo, desatinado. Empúñela. Quítese la espada. Arroje la espada. Lleguen y átenle. Llévanle. Váyanse.	Tweede Bedrijf. Derde Uytkomst. Astolfo half razende uyt ('Astolfo, casi fuera de sí'). Binnen
---	--

O estas otras dos escenas, en las que, además, vemos cómo el texto lopesco contiene instrucciones muy precisas para los actores de las que carece el libro holandés:

El conde, preso, y Lucinda. Retírense. Salga el príncipe. Échese arrimado al vestuario.	Vierde Bedrijf. Eerste Uytkomst. Luzinda alleen voor de Traly van Astolfo (‘Lucinda sola ante la prisión de Astolfo’). Binnen
Llegue Lisauro al príncipe; Ortensio hable con Mauricio. El conde llegue y asga por detrás al duque y le tenga. Pónganle un lienzo en la boca. Vanse todos, dejando atado al duque.	Vijfde Bedrijf. Tweede-uytkomst. Zy trekken Mauritio onder de voeten, stoppen zijn mondt, en binden hem aan een Pilaar ('Derriban a Mauritio, le amordazan y le atan a un pilar'). Binnen.

En este otro ejemplo, de la escena tercera del quinto acto, Lope indica un uso del escenario en las entradas y salidas que decide ignorar el holandés:

Dos alardes por dos partes, cajas, dos banderas, los reyes detrás con sus bastones.

Vijffde Bedrijff. Derde Uytkomst. Theodozio, Rozimondo, met Eedelen en Krijghs-volk uyt ('Salen Theodozio, Rozimondo, con nobles y séquito').

Éntrense en orden, como salieron.

Del mismo modo, la escena final (quinta del quinto acto) es mucho más rica en consejos escénicos en la versión lopesca que en *Gedwongen vrient*, por más que el holandés adopte aquí la idea lopesca de que salgan los partidos por los dos lados, que acabamos de citar:

Chirimías; los reyes tomando asientos en alto. (p. 1051)

Vijfde Bedrijf. Vijfde uyt-komst. Twee Helbaerdiers met een hoop Soldaten en Volk uyt ('Salen dos alabarderos con un grupo de soldados y gente').

Duque Mauricio, Gofredo, capitán, cajas y padrinos en orden ante los reyes, y hecho el paseo, digan. (p. 1052)

Rozimondo, Theodozio, met Eedelen en Krijghs-volk van weder-zijden uyt ('Salen por los dos lados Rozimondo, Theodozio, con nobles y guerreros').

Cajas; el príncipe Turbino, el conde Astolfo embozados, Lucinda y Lizaura de padrinos, vestidas de mujeres, con bastones y tocas blancas en los rostros, Hortensio con una rodela en medio y dando el paseo diga. (p. 1053)

Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, gewapent. Luzinda, Lizaura gemaskert uyt ('Salen Mauritio, Gofredo, Turbino, Astolfo, Ortenzio, armados, Luzinda, Lizaura, embozadas').

Toquen las cajas. Hágase la batalla, venciendo Turbino y Astolfo. Salgan a este tiempo Leonato y Arnaldo a detenerlos. (p. 1055)

Daer wert gevoghten. Turbino en Astolfo overwinnen d'and're ('Se lucha. Turbino y Astolfo vencen a los otros'). Schuyven hun Helmen op ('Levantando sus celadas').

Fin de la comedia del amigo por la fuerza. (p. 1056)

Binnen. Eynde

En cuanto a *Voorzigtige dolheit*, no permite un análisis comparativo tan detallado porque de Wijse no sigue *El cuerdo loco* con la fidelidad con que Vos se apega a *El amigo por la fuerza*. Sin embargo, podemos notar en esa obra tendencias semejantes a las de la adaptación de Vos, como son, por supuesto, la división en cinco actos, o también el uso exclusivo del plano inferior de representación.

Más llamativas resultan las diferencias con respecto a la obra de Vos. Para empezar, de Wijse no recurre a la división en escenas y, sobre todo,

tiene muchas menos acotaciones que Vos.²⁵ Estas son las que trae en el primer acto:

Eerste bedrijf
De Koning, de graaf Morosin, en Lucinde
Rijntje, Floris, Morosin, Lucinde
Binnen
Dinardo, Rosania
De Koning, graaf Morosin, *Rijntje* en *Floris*
Binnen
Binnen
Een meenigte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak
Dinardo
Sargiant
Binnen
De Koning, *Rosania*
Dinardo
Binnen
Dinardo, Rosania
Dinardo, Rosania, Domicio, Tancredo

Obsérvese que son muy simples, reduciéndose básicamente a nombrar a los personajes que entran y a un escueto «Binnen» para las salidas. La única que especifica algo más es la referida a los soldados: «Een meenigte Soldaten, Jongens en Wijven met pak en zak» (Un grupo de soldados, jóvenes y mujeres con equipaje y mochilas).

El segundo acto resulta más interesante, pues en él nos encontramos con un fenómeno al que solo hemos aludido de pasada arriba, las canciones:

Twede bedrijf
De Koning, *Lucinde*
Tebandro
Tebandro, Robbrecht
Binnen
Lucinde, Tebandro
Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio
De Koning, *Finardo, Cloro* met en lampet met water; *Tebandro* met een handdoek

25 La edición de 1659 trae incluso menos, pues elimina algunos «Binnen» que se entenderían por el contexto del verso, en el que, por ejemplo, puede haber un «Ik gae» (Me voy) o un «Hy's wegh» (Se va).

Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank van de koning, uit. Wyze: *Je voudrois bien o Cloris, etc.*

Wyze: *Non ha Sotto il Ciel.*

Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van hofjonkers en dienaars

Las canciones eran una parte esencial del teatro holandés (Rasch 1996; Veldhorst 2004), normalmente en interludios líricos como este, en el que se cantan en escena mientras se lava el rey. El volumen impreso incluye los versos de dos canciones, bajo las siguientes acotaciones: «Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank van de koning, uit. Wyze: *Je voudrois bien o Cloris, etc.*» (Se canta y se actúa y mientras sale *Celio*, camarero, con la bebida matinal del rey. Al tono de «*Je voudrois bien, oh Cloris, etc.*»); «Wyze: *Non ha Sotto il Ciel*» (Al modo de «*Non ha sotto il ciel*») (fig. 28a-b).

Daar wert gezongen en gespeelt, en ondertusschen
komt *Celio* de kamerling, met den uchtend-drank
van den koning, uit.
W Y Z E:
Je voudrois bien o Cloris, etc.
L
I *K magh met recht my over u beklagen,
O tijd, die my mijn vreughde hebt berooft,
Een minnevlam was haar om 't hert gezlagen,*

D O L H E I T.
*Die ik by haar noit hadt te zijn geloofst,
Zy liet my toe; een vreughdt; ó tong wildt zwijgen,
Een vreughdt, daar ik haar niet weer toe kan krijgen.*
2.
*Mijn hoop is uit, ten zy de min zijn kraghten
Op nuws te werk stelt aan mijn tweede ziel:
Maar hoe koom ik te weten haar gedaghten,
Genomen het al na mijn wensch uit viel,
Zy liet my toe; een vreughdt, ó tong wilt zwijgen,
Een vreughdt, daar ik haar niet weer toe kan krijgen.*

Figura 28a-b. Voozigtige dolheit (1650). Canción

Estas canciones son una adición importante con respecto al original español y destacan sobre el resto de las acotaciones, que siguen siendo muy escuetas, limitándose a anunciar salidas y entradas de personajes, con la excepción de la siguiente, que detalla además los adminículos de los servidores del rey: «*De Koning, Finardo, Cloro met en lampet met water; Tebandro met een handdoek*» ('El rey, Finardo, Cloro, con una palangana con agua; Tebandro, con una toalla'). Por último, esta hace mención del séquito mudo que entra en escena: «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van hofjonkers en dienaars*» (Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, con séquito de pajes y servidores).

El tercer acto, por su parte, incluye también dos indicaciones más puramente escénicas. La primera especifica por qué puertas han de entrar los personajes: «*Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, met gevolg van adeldom, staatjongens en dienaars aan d'eene, en Filippo met de gemeente aan d'andere zijde*» (Salen por un lado Rosania, Dinardo, Tancredo, Domicio, con séquito de nobles, pajes y servidores; por otro, Filipo con el pueblo). La segunda indica un movimiento de los actores: «*Reyntje schiet toe, doch krijgt van de Koning een klabax*»²⁶ ('Reyntje huye, pero pese a ello se lleva un golpe del rey'). Asimismo, resulta interesante la aparición de una carta, como ya habíamos visto en *Gedwongen vrient*. Por supuesto, la carta la leería un personaje, aunque aquí tiene la peculiaridad de traer sobreescrito (fig. 29).

Suponemos que el sobreescrito lo leería un personaje, aunque esto no se indica, ni tampoco cómo distinguiría entre una parte y otra del mensaje, ni si leería los titulillos («Opschrift» y «Briefs inhoud», 'Sobreescrito' y 'Contenido de la carta').

En el cuarto acto volvemos a encontrar un juego escénico con las puertas semejante al del acto anterior: «*De veldtheer graaf Morosin, met het heir der Albanoisers aan d'eene, ende Sinam Bassa met het Leger der Turken and d'ander zijde*» (El general, conde Morosin, con el ejército de los albaneses, por un lado, Sinam Bassá con el ejército turco, por el otro). Además, en este acto aparecen dos personajes disfrazados, con las consiguientes indicaciones en la acotación: «*Ergastus, Lucinde, en Robbrecht, in onbekent gewaad*» (Ergastus, Lucinde y Robbrecht, disfrazado) y «*Lucinde in herdinne gewaad met een mantje met Fruit, de Koning, Floris, en Rijntje*» (Lucinda, de pastora, con una cestita de fruta, el rey, Floris y Rijntje).

En suma, y aparte de la canción, la carta y un par de indicaciones que hemos comentado, *Voorzigtige dolheit* es una obra parca en acotaciones que sirvan como instrucciones para los actores. La impresión general es que estos volúmenes son libretos, poemas narrativos pensados directamente para lectores que quieran seguir el texto de una representación a la que estén asistiendo (esta extraña costumbre está documentada), recordararla, o evocarla si no han podido asistir al espectáculo.

26 'Klabaks', es decir, 'golpe en las orejas' (Instituut voor de Nederlandse Taal).

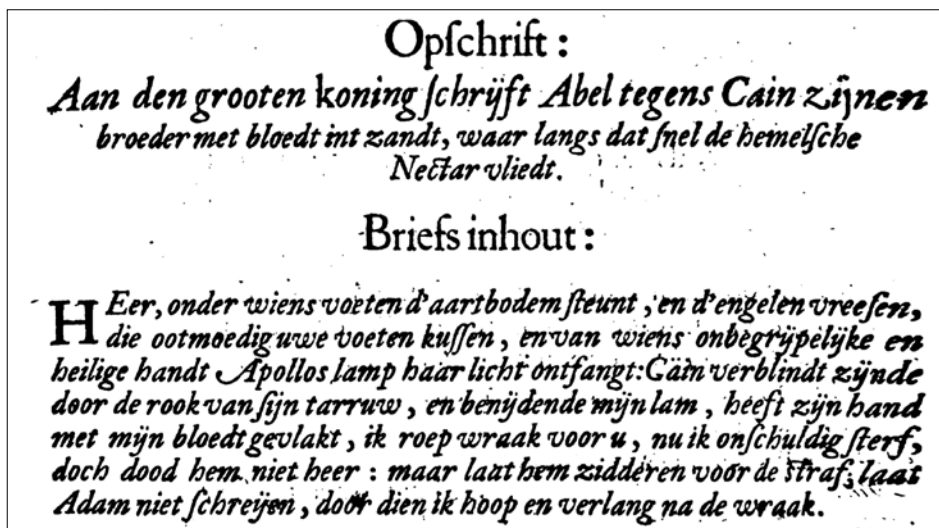


Figura 29. Voozigtige dolheit (1650). Carta

9 Conclusiones

El corpus estudiado revela grandes diferencias entre las acotaciones de los impresos teatrales españoles y holandeses. En general, estas sugieren que la Ámsterdam del siglo XVII era una sociedad con una imprenta desarrolladísima, y mucho más acostumbrada a manejar textos que su equivalente español, con las consecuencias para el desarrollo de la función autorial (lo demuestran los emblemas impresos de poetas como Rodenburgh). Esto supone, además, que los teatros holandeses eran espacios mucho más 'monumentalistas', al menos para parte del público, que los corrales españoles. Así, hemos comprobado, por ejemplo, que las piezas teatrales holandesas tenían una vida escénica inverosímilmente larga y que en el espectáculo el libro funcionaba conjuntamente con la representación. Básicamente, en el caso español estamos ante un teatro en que el impreso teatral es un resto de un guion de espectáculo, un texto previo al mismo. Sin embargo, en Holanda estos textos no solamente son guiones, sino también productos cuidadosamente preparados para acompañar el espectáculo, a modo de libretos, y para ayudar a evocarlo luego, rememorándolo y dirigiendo su interpretación, como hemos visto con los casos de los marbetes genéricos y los grabados *ad hoc*. En suma, si las acotaciones españolas revelan textos *a priori* del espectáculo y claramente supeditados al mismo, las holandesas nos introducen, más bien, en un mundo en que el texto funciona durante y *a posteriori*, y que puede cobrar una autoridad e importancia mucho mayor que la de la representación.

Bibliografía

- Albach, Ban (1970). «De schouwburg van Jacob van Campen». *Oud Holland*, 85, 85-109.
- Albach, Ban (1996). «De eerste vrouw op het toneel van de Schouwburg». Erenstein 1996, 234-41.
- Álvarez Francés, Leonor (2013a). «Las alas neerlandesas del Fénix: la traducción de *El amigo por fuerza* y la renovación literaria en Ámsterdam». *eHumanista*, 24, 16-42.
- Álvarez Francés, Leonor (2013b). *The Phoenix Glides on Dutch Wings. Lope de Vega's "El amigo por fuerza in Seventeenth-Century Amsterdam"* [tesis de maestría inédita]. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam. URL <http://www.scriptiesonline.uva.nl/en/scriptie/452381> (2017-09-10).
- Álvarez Francés, Leonor (2014). «Fascination for the 'Madritsche Apoll': Lope de Vega in Golden Age Amsterdam». *Arte nuevo*, 1, 1-15.
- Amir, T. (1996). «Van suggestie naar illusie; kunst- en vliegwerken in de Amsterdamse Schouwburg». Erenstein 1996, 258-65.
- Blom, Frans R.E.; van Marion, Olga (2017). «Lope de Vega and the Conquest of Spanish Theater in the Netherlands». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 155-77.
- Chartier, Roger (1999). *Publishing Drama in Early Modern Europe*. London: The British Library.
- Coigneau, Dirk (2001). «Drama in druk, tot circa 1540». van Dijk, Hans; Ramakers, B.A.M. (eds), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 201-14.
- Dahl, Fokke (1939). *Amsterdam, Earliest Newspaper Centre of Western Europe. New Contributions to the History of the First Dutch and French Corantos*. The Hague: Nijhoff.
- Dupont, Florence (1994). *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La découverte.
- E.D. S.M. (1674). *Spaensche comedie de mislukte liefde, en trouw van Rugero, prins van Navarren*. Amsterdam: S.V.B.
- Erenstein, R.L. (ed.) (1996). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Frederiks, J.G.; van der Branden, F. Jos (1888-91). *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche Letterkunde*. Amsterdam: I.J. Veen.
- Giuliani, Luigi (2012). «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones». Fosalba, Eugenia; Pontón, Gonzalo (eds), *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecuá*. Madrid: Castalia, 283-335.
- Hanou, André (1996). «Iets over de sfeer in de Schouwburg». Erenstein 1996, 306-11.

- Hoogendorn, Wiebe (1993). «Dutch Theatre, 1600-1848». Brandt, George W. (ed.), *German and Dutch Theatre, 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 335-499.
- Hummelen, W.M.H. (1996). «Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg». Erenstein 1996, 192-203.
- Instituut voor de Nederlandse Taal (2017). *De Geïntegreerde Taal-bank*. URL <http://gtb.inl.nl/> (2017-08-23).
- Jautze, Kim; Álvarez Francés, Leonor; Blom, Frans R.E. (2016). «Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creative industrie van het vertalen». *De Zeventiende Eeuw*, 32, 12-39.
- Mareel, Samuel (2010). *Voor vorst en stad. Rederijkersliteratuur en vorst-enfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Molhuysen, P.C.; Blok, P.J.; Knappert, L. (1921). *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Oleza, Joan (2017). «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, 6-33.
- Onstage = Blom, Frans R.E.; van Gemert, Lia (2017). *Onstage. Online Datasystem of Theatre in Amsterdam in the Golden Age*. URL <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/> (2017-09-10).
- Pleij, Herman (1994). «Onvoltooide literatuur. Over dramatisch lezen, spiritueel herkauwen en de emotionele verwerking van gedrukte teksten in het algemeen». *Jaarboek de Fontaine*, 41-42, 167-75.
- Pleij, Herman (1996). «Drukkers en toneel». Erenstein 1996, 86-91.
- Rasch, R.A. (1996). «Toneel en muziek aan het eind van de zeventiende eeuw». Erenstein 1996, 272-7.
- [Rodenburgh, Theodoor] (1617a). *Jaloersche studenten*. Leyden: Bartholomeeus Jacobsz de Fries.
- [Rodenburgh, Theodoor] (1617b). *Jaloersche studenten*. Amstelredam: Nicolaes Biestkens; Willem Janz Stam.
- Rodenburgh, Theodoor (1644). *Jaloersche studenten*. Amsterdam: Nicolaes van Ravesteyn; Dirck Cornelisz Hout-haeck.
- Rodríguez Pérez, Yolanda (2016). «'Neem liever een Spaans spel'. Nieuw onderzoek naar het Spaanse toneel op de Noord- en Zuidnederlandse planken in de zeventiende eeuw». *De Zeventiende Eeuw*, 32, 2-11.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2016a). «Lope de Vega de ultratumba: tres calas fantasmales en la recepción póstuma del Fénix». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, 261-86.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2016b). «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega». *Studia Aurea*, 10, 153-71.
- Schama, Simon (1997). *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Vintage.

- Smits-Veldt, M.B. (1996). «Begin van een traditie en het beheer van de Schouwburg». Erenstein 1996, 204-11.
- ter Laan, Kornelis (1952). *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*. 's-Gravehage: G.V. van Goor Zonen.
- van Bork, G.J.; Verkruijsse, P.J. (1985). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs*. Amsterdam: de Haan.
- van der Aa, Abraham J. (1852-74). *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. Haarlem: J.J. van Brederode.
- van Dixhoorn, Arjan (2008). «Chambers of Rhetoric: Performative Culture and Literary Sociability in the Early Modern Northern Netherlands». van Dixhoorn, Arjan; S. Speakman (eds), *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*. Leiden: Leiden University Press, 119-58.
- van Dixhoorn, Arjan (2009). *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Halen, Arnoud (1720). *Panpoëticon Batavum Kabinet, waar in de Afbeeldingen van Voorname Nederlandsche Dichteren, versameld, en Konstig Geschilderdt*. Amsterdam: Andries van Damme.
- van Herk, Anke (2012). *Fabels van liefde. Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vega Carpio, Lope de (1620). *El cuerdo loco. Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta; Miguel Siles, ff. 266v-292v.
- Vega Carpio, Lope de (2002). «*El amigo por la fuerza*». Pontón, Gonzalo; Laplana, José Enrique (eds), Giuliani, Luigi; Valdés, Ramón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 2. Lérida: Milenio, 923-1080.
- Vega Carpio, Lope de (2015). «*El cuerdo loco*». Sánchez Jiménez, Antonio; Sáez, Adrián J. (eds); López Martínez, José Enrique (coord.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 725-910.
- Veldhorst, Natascha (2004). *De perfecte verleiding. Muzicale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vos, Isaak (1646). *Gedwongen vriend*. 1a y 2a ed. Amsterdam: Jan van Hilten.
- Vos, Isaak (1661). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Vos, Isaak (1670). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jan Bouman.
- Vos, Isaak (1677). *Gedwongen vriend*. Amsterdam: Jacobus Bouman.
- [Wijze, Joris de] (1650). *Voorzigtige dolheit*. Amsterdam: Jan van Hilten.
- Wijze, Joris de (1659). *Voorzigtige dolheit*. Amsterdam: Jacob Lescaille.
- Worp, J.A. (1920). *Geschiedenis van de Amsterdamse Schouwburg, 1496-1772*. Amsterdam: S.L. van Looy.