

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Los autógrafos teatrales del Siglo de Oro y su edición

El caso del copista-dramaturgo Francisco de Rojas y la Comedia de la huida a Egipto

Marco Presotto

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract The essay aims to offer some considerations about the problems related to the edition of autograph manuscripts of Spanish Golden Age drama. The case study of the plays of the copyist-dramatist Francisco de Rojas and the peculiar use of accessory stage directions as opposed to structural ones in the *Comedia de la huida a Egipto* is presented in anticipation of its edition within the AUTESO database.

Keywords Theatre. Siglo de Oro. Manuscripts. Textual Criticism. Francisco de Rojas. Comedia de la huida a Egipto. AUTESO.

Índice 1 Premisa: el autógrafo como testimonio único en la compraventa teatral. – 2 Los editores modernos de autógrafos teatrales del Siglo de Oro. – 3 El proyecto AUTESO y la edición de los manuscritos. – 4 Un caso de estudio: el copista-dramaturgo Francisco de Rojas. – 5 *La comedia de la huida a Egipto* del licenciado Rojas. – 6 Conclusión.

1 Premisa: el autógrafo como testimonio único en la compraventa teatral

La tradición textual del teatro del Siglo de Oro es especialmente propicia, por cantidad y calidad de datos, para ofrecer una reflexión sobre el testimonio único y los problemas de reconstrucción del



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-06-25 | Published 2025-12-15

© 2025 Presotto | CC-BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/001



arquetipo, siempre que esto sea posible en un sistema caracterizado por la inestabilidad de un texto literario cuya función primaria es generalmente la producción de otro texto, el espectáculo, efímero por su mismo estatuto y condicionado por miles de factores contingentes. Dentro del inmenso corpus teatral que se ha conservado, cobran especial relieve los manuscritos de mano del autor, por obvios motivos, entre ellos porque representaban por lo común los documentos oficiales de las obras objeto de compraventa. Además, como es sabido, todos los derechos de explotación de su contenido pasaban al comprador, típicamente una compañía teatral o una institución pública o privada. Esto conllevaba la prohibición de conservar copias del documento por parte del vendedor (véase Presotto 2000, 33-4). El autógrafo (o una copia autorizada por el autor) era, por lo tanto, al menos oficialmente, el 'testimonio único' de la obra vendida. A partir de allí, las tipologías de copias podían multiplicarse del lado del comprador, mientras que teóricamente el vendedor se quedaba con los fragmentarios materiales preparatorios, si no los había eliminado. A pesar de los casos documentados de imposibilidad del dramaturgo en recuperar su obra tras haberla vendido,¹ cabe un cierto escepticismo en creer que este precepto se respetara. ¿Es posible que dramaturgos profesionales y muy prolíficos como Lope o Calderón no conservaran un archivo de lo que habían escrito, parcial o completo? Lo cierto es que, ante la presencia de un autógrafo, en primer lugar, nos tenemos que preguntar a qué tipología de manuscrito pertenece dentro del proceso que va del borrador a la venta hasta la explotación para el teatro y el mercado librero. A partir del diferente estatuto del documento, los problemas de edición varían. Hasta en el mismo autógrafo podemos encontrar un autor-autor, es decir, estar ante el proceso de escritura, o un autor-copista de sí mismo, según ha aclarado Fernando Rodríguez-Gallego (Vega Carpio 2015, 609) en relación con Lope de Vega. Por ejemplo, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se conservan copias autógrafas de autos sacramentales de Calderón, escritas de su puño y letra, pero copiadas cuidadosamente según un modelo preciso y constante (véase AUTESO). Independientemente de sus peculiaridades, es evidente la necesidad de tener en cuenta la unicidad de cualquier manuscrito, especialmente si es autógrafo, que se convierte a menudo en una fuente de informaciones muy variadas y nos hace entrar idealmente en el taller del dramaturgo.

¹ Fue lo que ocurrió concretamente a Lope con *La dama boba*, según declara en una carta al Duque de Sesa. Cf. Vega 1989, 3: 308: «En razón de las comedias, nunca Vuestra Excelencia tuvo *La dama boba*, porque ésta es de Jerónima de Burgos, y yo la imprimí por una copia, firmándola de mi nombre». Véase también Presotto 2000, 60-5.

2 Los editores modernos de autógrafos teatrales del Siglo de Oro

En general, cada vez que en una tradición textual se encuentra un autógrafo, este se ha utilizado como texto base para la edición crítica, con pocas excepciones.² Es famoso el debate que alimentó polémicamente Maria Grazia Profeti en los años noventa del siglo pasado en torno a *La dama boba* (véase Profeti 1996), porque se conserva una edición autorizada por Lope posterior al autógrafo y con variantes importantes, pero los estudiosos, y los lectores, leen desde hace muchos años la obra según este manuscrito. El uso del autógrafo como texto base en las ediciones ha comportado a veces algunas curiosas decisiones editoriales de carácter gráfico, como la presencia de invocaciones religiosas o de las portadas y las *dramatis personae* en cada acto, por ejemplo, frente a una tradición impresa que por lo común no los prevé.³ Ante la existencia de un autógrafo, especialmente si es de un autor tan relevante como Lope o Calderón, el mismo estudiioso tiende a un respeto reverencial que le lleva a dar cuenta en la página impresa de todos los detalles posibles de este documento como monumento de la historia del teatro español. Un tema importante, y de especial interés aquí, tiene que ver con las enmiendas que necesariamente el editor crítico tiene que realizar ante un autógrafo, que es en todo caso una copia, si exceptuamos las intervenciones del autor realizadas durante el acto mismo de la transcripción o en una fase posterior. Para una estadística del tipo y de la cantidad de correcciones necesarias según los distintos autores, habría que hacer un estudio exhaustivo.

En el caso de Lope, me he ocupado recientemente de los descuidos del dramaturgo (Vega Carpio 2023b, 309-39) y he analizado también, en otro lugar, el comportamiento de los editores modernos ante esta tarea (Presotto 2024, 21-9). Paula Casariego se había ocupado anteriormente (2016) de los descuidos de Calderón. Estas investigaciones llegan a conclusiones muy similares, reconociendo que los escasos defectos se concentran en tres ámbitos no siempre de fácil enmienda: la versificación (metro, rima, estrofa), los nombres de personas y lugares (personajes, referencias culturales) y las acotaciones y didascalías, que por su mismo carácter paratextual corren mayormente el riesgo de resultar incompletas o, por el contrario, redundantes. También están los problemas sintácticos,

2 En el caso de Lope, esto ocurre con *El favor agradecido*, del que se conserva autógrafo solamente el primer acto, véase Presotto 2024, 18; más sorprendente es el uso del impreso de *La Vega del Parnaso* como texto base para la edición crítica de *Las bizarriás de Belisa* por parte de Vaiopoulos (Vega Carpio 2012).

3 Se conocen algunas excepciones: por ejemplo, en la *Parte XXII* de Lope, dos comedias presentan el reparto ante cada acto, véase Vega Carpio (2023a, 1: 16, nota 35).

pero estos revisten, en general, menores dificultades de cara a la fijación del texto, porque el error no ofrece dudas sobre su corrección.

Muy distinto es el caso de lecciones que producen incongruencias por el sentido, como ya he apuntado en otro lugar (Presotto 2024, 72); me limito a recordar el caso conocido del v. 2143 de *El castigo sin venganza*: allí Batín cuenta que el duque de Ferrara, al volver de la guerra, «Apenas de Mantua vio | los deseados confines», se adelantó a su séquito para llegar cuanto antes a sus posesiones. Los confines tendrían que ser de Ferrara y no de Mantua, pero el trisílabo no cabe en el verso. La enmienda «el Duque» está justificada por la tradición textual y ayuda al editor crítico, pero no es de mano del autor (véase Vega Carpio 2022).

Las comedias de Lope que se han transmitido tan solo gracias a su autógrafo son relativamente pocas (véase Presotto 2000, 62-5). Entre ellas se encuentra el caso interesante de *Amor, pleito y desafío*. El cierto que en la *Parte XXII* de las comedias de Lope de Vega se incluye una con ese título, pero en realidad se trata de la obra *Ganar amigos* de Ruiz de Alarcón. Así pues, al editar la comedia de Lope, tuve que enfrentarme a un clásico caso de edición con testimonio único. Dediqué una parte importante de la introducción a describir los problemas principales que tuve que resolver, y aquí se remite a ella (Vega Carpio 2023b, 314-21). Se encuentran todos los errores canónicos de la copia, como es previsible, pero a ellos se añade un constante afán innovador por parte de Lope, que crea a veces algunos desajustes que es necesario corregir. Además, en general, el sistema de acotaciones en los autógrafos de Lope es normalmente bastante sintético, lo cual puede producir algunas incongruencias o lagunas de cara a la edición crítica, como ha señalado recientemente Rubiera (2018), con propuestas metodológicas concretas. En todo caso, no cabe duda de que el interés mismo del texto contenido, con sus imperfecciones y peculiaridades ortográficas, es sumamente relevante y no tan solo para el editor. Sería de gran utilidad poder contar con una colección de transcripciones de autógrafos teatrales para poder efectuar búsquedas avanzadas e indexaciones. Pienso en la posibilidad de profundizar en el proceso compositivo de los dramaturgos áureos, pero también en la posibilidad de revisar aspectos ortológicos y rasgos lingüísticos del *usus scribendi* del autor, además de permitir seguir los rastros de diferentes fases de revisión por parte de manos ajena.

3 El proyecto AUTESO y la edición de los manuscritos

Para evidenciar esta importancia de los manuscritos autógrafos con análisis detallados y favorecer la constitución de una comunidad dedicada a este tema, hemos constituido con Sònia Boadas la base de datos AUTESO. El objetivo, además de recoger y poner a

disposición de los interesados las referencias bibliográficas y los datos codicológicos de estos documentos, es el de describir todas las características relativas al proceso de escritura del manuscrito que se puedan detectar. Nos encontramos en una fase bastante inicial, pero el instrumento ya contiene informaciones de una cierta utilidad, y somos conscientes de que se trata de un proyecto destinado a una constante actualización. Gracias a seminarios periódicos, reunimos a las personas que están trabajando sobre estos documentos y compartimos informaciones, hallazgos y metodologías de trabajo. El resultado de estos encuentros ha producido hasta ahora las secciones monográficas de *Criticón* (Boadas 2021) y de *Bulletin Hispanique* (Boadas, Presotto 2024).

En este contexto, y por ahora de forma muy experimental, ha surgido la exigencia de ofrecer, junto a las fichas detalladas de cada manuscrito, también su transcripción, modernizada y no modernizada, para una visualización sinóptica con el autógrafo. El resultado tardará en llegar, pero esta labor tiene también su utilidad en el ámbito de las Humanidades Digitales aplicadas a la crítica genética o *filología d'autore*, una dimensión que está produciendo un cierto debate en el que aspiramos a participar. Es obvio, en este caso, que se trata de transcripciones, pero estas contarán con unas notas de aparato genético-evolutivo completadas con comentarios descriptivos de los distintos eventos y de los defectos, formales o de contenido, presentes en el documento.

La labor de AUTESO ha tenido como base los catálogos de autógrafos de las comedias de Lope (Presotto 2000), de Calderón (Kroll 2017) y de autores en colaboración (Alviti 2006). Pero nuestra atención se está ampliando a una variedad de autores menos o nada conocidos, que a veces representan un territorio muy poco estudiado por la crítica, pero que pueden proporcionar informaciones relevantes en torno a la práctica de la escritura teatral en la época. Pienso por ejemplo en Alonso Remón, objeto de estudio por parte de Ester Cicchetti (2023), o Fernando de la Torre Farfán, cuyos manuscritos teatrales han sido descubiertos por Cipriano López Lorenzo (2023), o Gaspar de Mesa, cuyo *Auto del Nacimiento* ha sido estudiado y editado por Mercedes de los Reyes Peña (2022), con resultados que tendrán que incorporarse a AUTESO. De época posterior, también Matos Fragoso y Lanini Sagredo, entre otros, ofrecen *corpora* reducidos, pero dignos de atención. A menudo nos encontramos ante testimonios únicos de obras que quizás no fueron representadas nunca, pero que forman parte con todo derecho de este corpus monumental autógrafo y pueden también ofrecer indicios de una distinta circulación de los textos en épocas concretas.

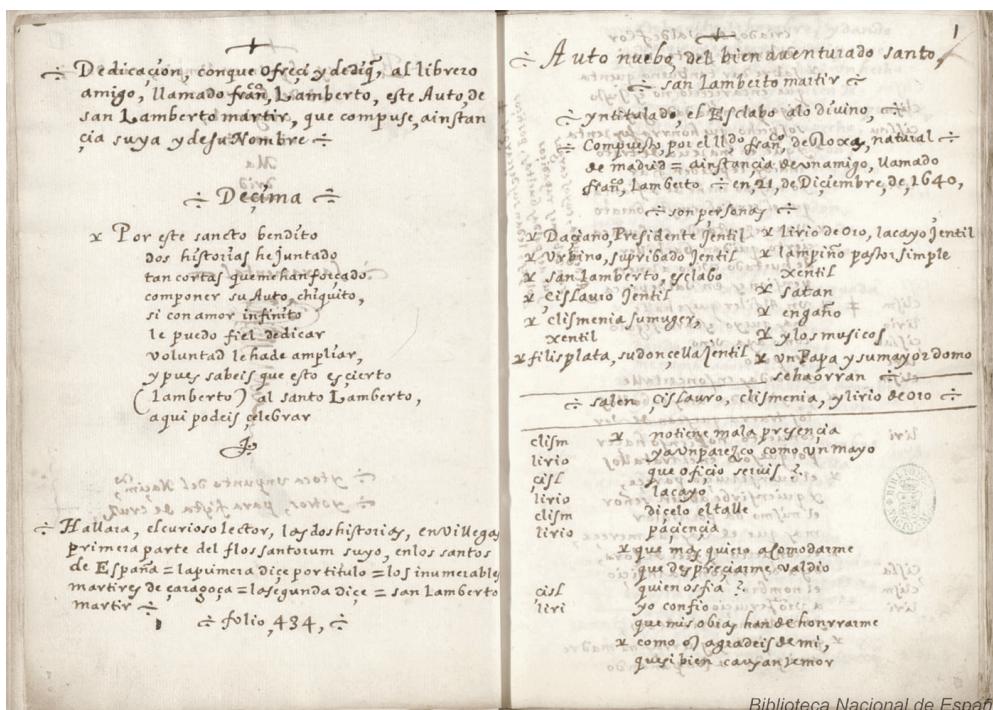
**4 Un caso de estudio: el copista-dramaturgo
Francisco de Rojas**

El licenciado Francisco de Rojas, capellán de San Ginés y luego capellán menor del Hospital General en Madrid, es una figura ciertamente interesante en este panorama. Gracias a la base de datos *Manos teatrales*, a un puñado de referencias bibliográficas de calidad y sobre todo a partir del ensayo fundamental de Alejandro García-Reidy (2021), sabemos con una cierta seguridad que Rojas realizó una labor activa en el mundo del mercado de libros, especialmente en el ámbito de la literatura teatral; destaca su relación con otra figura relevante en el panorama de las copias de teatro de esa época, como es Diego Martínez de Mora. La impecable letra ‘en limpio’ del licenciado le configura como un copista profesional, según puede apreciarse por la calidad de los pocos manuscritos que conservamos. Pero es en la labor de revisión de copias ajenas donde tenemos más documentación sobre este amanuense, la inmensa mayoría de los 115 documentos asociados a su nombre que recoge la base de datos *Manos teatrales*. El corpus comprende comedias, autos y entremeses, de autores anónimos, pero también de los principales dramaturgos de la primera mitad del siglo XVII. Se privilegian los temas religiosos, pero no de manera exclusiva. Esta actividad le dio sin duda una relevante competencia, por lo menos como lector, en la escritura teatral de diferentes géneros y distintos autores de la época, como parece sugerir, por ejemplo, su anotación final a un auto: «del maestro Valdivielso [...] por diferente estilo que el de Lope» (García-Reidy 2021, 90, n. 5). Ha estudiado en detalle las características de su labor el mismo García-Reidy (2021), destacando que abundan las enmiendas *ope ingenii*, como si el licenciado fuera, o se sintiera, un revisor cualificado a quien tocaba el control de la calidad de la copia y también, de paso, del texto mismo. O por lo menos esta era la conciencia que debía tener al modificar algunos términos o añadir breves secuencias. García-Reidy (2021, 97) se refiere expresamente a «enmiendas textuales y modificaciones estéticas», lo cual implica la corrección de versos incorrectos, por ejemplo, o la inserción de acotaciones, pero también (2021, 98) a «modificaciones hechas sobre un texto que, en principio, es correcto». Esta habilidad del licenciado Rojas ya había sido apuntada por el mismo Menéndez Pelayo en su momento, asociando su nombre con el de Martínez de Mora, y efectivamente García-Reidy nota que el polígrafo santanderino aprovechó en sus ediciones muchas de las enmiendas del licenciado, sin preocuparse de señalarlo (2021, 102). La peculiar manera de revisar los manuscritos teatrales del licenciado Rojas es, por otra parte, común a Martínez de Mora, según señala Iglesias Feijoo (2014,159) en su estudio sobre este autodefinido «mercader y tratante en comedias».

La vena creativa del licenciado Rojas queda documentada de forma más explícita en las cinco obras teatrales suyas que conservamos, en testimonio único, escritas de su puño y letra. Son tres autos y dos comedias religiosas un poco atípicas, ya que, a pesar de definirse «comedia» en el título, una es de un solo acto, y la otra, de dos.⁴ En cuanto a la relación de Rojas con los mercaderes de libros, esto se hace explícito en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid del auto *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* llamado también *Auto de santo Lamberto* (BNE, Ms. 15075), que el licenciado escribe en 1640 expresamente para el librero de origen francés François Lambert, españolizado en Francisco Lamberto, que tenía su tienda en la carrera de San Jerónimo. Se trata del padre del homónimo librero, más conocido por la crítica gracias a su presencia en la publicación de las obras de Gracián (véanse Agulló y Cobo 1992; Moll 1996-97; García-Reidy 2021).

Nótese cómo se presenta la portada de este auto [fig. 1], que demuestra claramente que es un manuscrito pensado para la lectura («primer limpio sacado del borrado original» se lee en la página anterior, f. 2r, siempre de mano de Rojas). Nótese, además, abajo a la izquierda, la indicación al curioso lector sobre la fuente utilizada, el *Flos Sanctorum* de Antonio de Villegas, como ya señaló García-Reidy (2021, 89). La discutible calidad de la escritura poética del licenciado Rojas puede ojearse en la décima que escribe a manera de poesía laudatoria preliminar en honor a su destinatario. Más allá de esta peculiaridad, y admitiendo desde ahora que los textos de la mano del licenciado Rojas parecen de escaso valor desde el punto de vista literario, poético y dramático, las características formales de los autógrafos conservados hacen de este *corpus* muy reducido un interesante y variado material de trabajo para reflexionar sobre los problemas de edición que comporta. Además, puede ofrecer indicaciones útiles para el editor de comedias que cuenta en su tradición con manuscritos revisados por el licenciado Rojas. Nos encontramos, de acuerdo con García-Reidy, ante manuscritos que se escribían pensando en la lectura como uso final, posiblemente para la venta o, en todo caso, una circulación en el ambiente librero de la época.

4 Véase García-Reidy (2021, 88), quien señala también la comedia de Francisco de Rojas *Nuestra Señora de la Novena, que está en San Sebastián, de Madrid*, de tres actos, que se conserva en una copia del siglo XVIII (BNE, ms.15028). Procede probablemente del autógrafo, ya que presenta el título formalmente parecido a su estilo, con los datos de su cargo y la fecha (f. 1r: «Compuesta por el Licenciado Francisco de Rojas, natural de la misma villa y capellán menor del Hospital General della. 6 de marzo 1641 años»): también se encuentra en el texto una cierta densidad de acotaciones en el margen que es característica de su escritura dramática.



Biblioteca Nacional de España

Figura 1 Francisco de Rojas, *Auto de Santo Lamberto*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms.15.075, ff. 2v-3r

Ahora bien, entre los documentos conservados contamos, también en la Biblioteca Nacional de Madrid, con un borrador en verso, de 1632, el de la *Comedia de la gloriosa Santa Lucía, virgen y mártir* (BNE, Ms. 14985)⁵ que nos introduce directamente en el proceso de escritura del dramaturgo, con una grafía poco cuidada y una cantidad asombrosa de adiciones, tachaduras, fragmentos de papel añadidos y demás intervenciones, que apuntan a un trabajo complejo y elaborado. Cómo reproducir en una edición esta complejidad es típicamente un tema de *filología d'autore*. Dejando a un lado estos temas intrincados, me limito a detenerme en un aspecto concreto de la escritura de Rojas. Si consideramos que el licenciado fue profesionalmente un gran lector de literatura dramática de la época, además de revisor y creador, es de suponer que tuvo acceso a la mayor parte de los textos

⁵ En el f. 1r, se lee: «Empecé a componer *El martirio de Santa Lucía virgen y mártir* hoy miércoles en la noche 15 de diciembre de 1632».

gracias a la imprenta, a pesar de la prohibición bien conocida,⁶ que debió de ayudar al desarrollo de su profesionalidad en este campo (recuerdo que este manuscrito es de 1632, por ejemplo). Es un hecho que el modelo impreso significó un cambio de paradigma bajo muchos aspectos, también el de la *mise en page*, a partir de su fijación después de las primeras ediciones de Lope.

Justamente en el caso de Lope, Crivellari (2013, 30-1) y luego Boadas (2018, 103-6) han advertido ciertos cambios en la manera de redactar sus autógrafos después de 1604, fecha de publicación de la *Primera parte*, que pueden deberse a una influencia del modelo impreso. Esto ocurre, en especial, con las acotaciones, que en Lope, con los años, empiezan cada vez más a entrar en la caja de escritura, contrariamente a lo que ocurría antes. Hay excepciones, pero la tendencia a normalizar la página escrita se puede apreciar claramente en el Fénix. También en los autógrafos de Calderón, Isabel Hernando Morata (2013) ha encontrado indicios de una evolución en la forma de redactar las acotaciones, pero Calderón no se acerca al modelo impreso, ya que aprovecha los márgenes, con pocas excepciones que tuvieron que depender de la necesidad de espacio en la página en el caso de acotaciones muy largas (Morata 2013, 170). Valdría la pena recuperar informaciones también relativas a otros dramaturgos prolíficos de la época, algo que esperamos poder realizar en un futuro con más agilidad gracias a AUTESO.

¿Qué ocurre con los copistas profesionales que producen manuscritos teatrales destinados a la venta? Si las copias son de impreso, la respuesta es intuitiva, por lo menos como tendencia: reproducen el modelo. ¿Pero si proceden de manuscritos? Habrá que averiguarlo. En el caso de Martínez de Mora, y también del licenciado Rojas, no parece que la tradición impresa haya influido especialmente en la *mise en page*.

El espacio fuera de la caja de escritura, además de servir para las didascalías de los personajes que hablan, se aprovecha también, en muy contadas ocasiones, para reescribir un término que en el texto ha quedado poco claro en el proceso de copia, pero sobre todo para ofrecer mayores indicaciones sobre la acción, a través de acotaciones que podemos definir con Crivellari (2013, 31) «accesorias» frente a las estructurales, de entrada de los personajes,⁷ que, en cambio, se encuentran dentro de la columna del texto literario. Entre las acotaciones accesorias entran las que remiten al aspecto kinésico, a la voz o al uso de tramoyas (Ruano 2000, 303; Hernando 2013, 68).

6 Me refiero a la suspensión de publicación de comedias y novelas en el reino de Castilla en el período 1625-34, véase Moll 1974.

7 Con respecto a las entradas en escena, las acotaciones de salidas de los personajes son menos sistemáticas.



Figura 2 Francisco de Rojas, *Comedia de la gloriosa Santa Lucía, virgen y mártir*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 14.985, ff. 6v-8r

Esto puede notarse ya en el borrador de Rojas: véanse los ff. 6v-8r,⁸ donde puede apreciarse la tendencia a la colocación en el margen de las acotaciones accesoriales ya en la fase de composición, con algunas excepciones derivadas de las necesidades de espacio en la página [fig. 2]. Pero el hecho es que el licenciado es especialmente generoso con estas indicaciones. En términos generales, y refiriéndose a su labor como copista, esta abundancia es indicio para García-Reidy de que Rojas está pensando en un lector a quien las acotaciones accesoriales pueden resultarle necesarias para comprender la acción, sobre todo, quizás, si esta tiene un valor simbólico-religioso que debe entenderse de forma unívoca. Curiosamente, a esta misma conclusión llega también Iglesias Feijoo (2014, 159) al referirse a la labor de Martínez de Mora, que también presenta una tendencia en sus revisiones de manuscritos a añadir acotaciones accesoriales. Como es evidente, el dato es de notable interés para el editor moderno que intenta reconstruir una voluntad autorial que puede no corresponder con este paratexto. En el caso del licenciado Rojas en su labor original como poeta dramático, quizá hasta podría pensarse en la dificultad creativa en la inserción de acotaciones implícitas en el texto declamado.

8 La numeración original no corresponde, hace falta un estudio profundizado del documento.

5 *La comedia de la huida a Egipto del licenciado Rojas*

Para dar una idea concreta de la entidad de esta peculiaridad en los autógrafos del licenciado Rojas, voy a referirme a su obra más larga: la comedia en dos actos que ya he citado, cuyo título es *La huida a Egipto*. Se trata de una pieza conservada en la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC* IV 28033 vol. 75, 1 (véase también MANOS), cuyo fondo está estudiando Giada Blasut, a quien le agradezco haberme señalado este interesante documento. El manuscrito consta de 36 folios repartidos originariamente en dos cuadernos, uno por acto, con numeración antigua y moderna a partir del segundo cuaderno.⁹ Es con toda evidencia una copia en limpio [fig. 3].

En esta comedia, el tema de la huida a Egipto se desarrolla en torno a las más conocidas anécdotas de los evangelios apócrifos, y obviamente incluye todos los momentos claves del episodio bíblico (Mateo 2:13-15). Desde un punto de vista dramatúrgico, la acción tiene poca continuidad y fluidez, ya que se alternan cuadros autónomos en acciones paralelas que no llegan a tener conexión entre ellas. Por un lado, está la corte del cruel Herodes, cuyos servidores, entre los que se cuenta un gracioso, se ven obligados a las peores atrocidades; por otro lado, está la familia cristiana obligada a trasladarse en medio de los egipcianos, que los acogen con alegría entre danzas y bailes gitanos, para luego despedirse tristemente de ellos al regreso a Nazaret. No puede ser más neta la oposición entre la violencia de las secuencias sangrientas y el suicidio final del tirano en comparación con las escenas de serenidad familiar y del reconocimiento de la grandeza del hijo de Dios por parte de la comunidad de acogida. A pesar de estos reparos, creo que la obra tiene su interés en una tradición sobre el tema, que es escasa, aunque quizás menos de lo que indica Herrán Alonso (2010) en su artículo dedicado a ello. En cuanto al lenguaje poético, es realmente muy sencillo, casi prosaico. Además, la obra tuvo que ser muy trabajada por nuestro copista-dramaturgo, si tenemos en cuenta la compleja polimetría que la constituye y que resumo muy brevemente aquí [tab. 1]:

⁹ La numeración moderna a lápiz es incorrecta en cuanto el f. 4 del segundo cuaderno no está computado.

Tabla 1 Sinopsis métrica de la *Comedia de la huida a Egipto* del licenciado Rojas

Metros	Versos	%
Romance (ó; á-a; á-e; é-a; é-e; é-o; í-o) ¹⁰	1117	59,5
Redondilla	352	18,7
Quintilla	145	7,7
Lira	138	7,4
Endecasílabo pareado	44	2,3
Soneto (con pareados finales)	34	1,8
Endecasílabo suelto	31	1,6
Décima	20	1
Total	1881	100

En la organización de las acotaciones, es evidente que Rojas indica dentro de la caja de escritura todas las que podemos llamar por comodidad ‘estructurales’. En primer lugar, las entradas y salidas de los personajes, pero también, por ejemplo, la «invención» de la palma que se inclina hasta permitir colgar los dátiles (según la tradición apócrifa)¹¹ y el uso de la cortina para algunos efectos escénicos. Es dentro de la caja de escritura donde aparecen las principales indicaciones de escena y de las acciones más importantes, como el suicidio de Herodes delante del público. En la columna del texto se encuentran también escasas acotaciones accesorias, pero esto puede tener una explicación en el proceso de redacción: se hallan, por ejemplo, dentro de una acotación estructural más amplia, de la que se ofrecen detalles,¹² o donde el autor quiere dar especial relevancia al efecto escénico imaginado.¹³

10 Entre las secuencias en metro de romance, se incluyen estribillos exasilábicos, romancillo y versos irregulares.

11 Véase *Pseudo-Mateo*, 1:20, en *Evangelios apócrifos* (ed. 1963²).

12 Es el caso de la acotación en el f. 9v: «Entran nuestra Señora con el niño en brazos y san Joseph de camino. Traigan un brinquiño colorado en que beber».

13 Es el caso de las indicaciones «Bailan, cantan y repiten» (f. 3v), «Repitén, cantando y bailando» (f. 4v), entre otros.

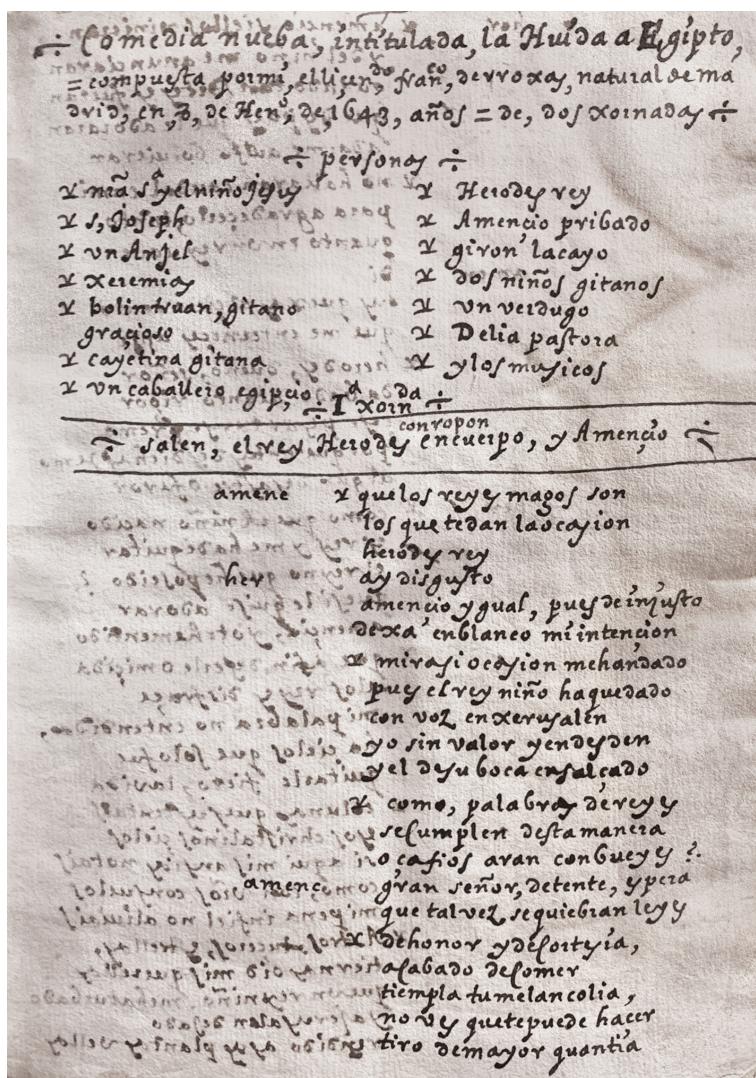


Figura 3 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 vol. 75, 1, f. 1r

Otro lugar aprovechado por Rojas para las acotaciones, como ya hemos visto en uno de sus borradores conservados, es el margen, sobre todo el izquierdo, dado que utiliza la columna de derecha para la transcripción. En contadas ocasiones también utiliza el margen derecho. Frente a las 64 acotaciones dentro de la caja de escritura (25 en el primer acto, 39 en el segundo, mucho más trabajado), Rojas

presenta 89 acotaciones en los márgenes (21 en el primer acto, 68 en el segundo). Se trata de indicaciones sobre el movimiento de los personajes en el tablado, que también implican objetos de escena, efectos sonoros y tono de la voz del actor. En el margen también pueden aparecer acotaciones estructurales, pero son esporádicas. Las acotaciones en el margen se intensifican en las secuencias donde, de forma reiterada en la obra, aparecen los gitanos que celebran la llegada del Niño Jesús a Egipto con música, cantos y bailes. Allí el dramaturgo indica exactamente la separación entre parte cantada y parte hablada, a veces con informaciones redundantes.

En todo caso, es evidente que en la mente del licenciado Francisco de Rojas las acotaciones se repartían en dos tipologías por su distinto estatuto, y que por ello las accesorias se encontraban en el margen. Esta peculiaridad no se presenta en las obras de autores como Lope y Calderón, y al editar su teatro no se presta atención al lugar donde se encuentran las acotaciones. Pero en este caso, en mi opinión, debería reflejarse en una edición de la obra, y no me refiero solamente a una edición paleográfica. Por ejemplo, en las ediciones críticas, la acotación *Aparte* se coloca normalmente en el margen. Es cierto que se trata de una indicación muy particular, a veces sumamente reiterada en la obra, y por eso pocos editores aceptarían ponerla dentro de la columna (aunque a veces es ahí donde se ve en las ediciones antiguas), porque, además, afecta solamente a un fragmento del texto declamado y no aparece nunca una indicación de su conclusión, que debe deducirse por el contexto.¹⁴ El aparte es, en todo caso, una acotación accesoria.

Sabemos bien que se conserva una cantidad muy importante de manuscritos teatrales del Siglo de Oro que presentan muchas indicaciones de escena: pienso en particular en los famosos apuntes de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, aunque se refieren a épocas posteriores (siglos XVIII y XIX) (véase Aguerri Martínez 2007). Estas informaciones adicionales, funcionales a la representación de los teatros madrileños, se realizaron en relación con la puesta en escena, incluso a menudo se insertaron manuscritas en las mismas sueltas, y no ofrecen, en mi opinión, problemas editoriales en cuanto simplemente pueden describirse en un apartado dedicado a ellas. No tendría un gran sentido insertarlas en el texto principal, siempre que el objetivo editorial fuera la reconstrucción de la voluntad del autor.

Pero aquí, con Rojas, nos encontramos con un autógrafo y una peculiar manera de entender los distintos niveles de información escénica de un texto dramático por parte del autor. Por este motivo, no sería aceptable, y creo tampoco realizable concretamente, relegar las acotaciones accesorias a un apartado fuera del texto

14 Véase sobre este tema el importante ensayo de Rubiera (2018).

crítico. Por otra parte, insertar dentro de la caja de escritura todas las acotaciones, es decir las estructurales y las accesorias, puede llegar a dificultar la lectura. Véase un ejemplo de la *Comedia de la huida a Egipto*.¹⁵ Ya entre gitanos, el Niño Jesús se pone a jugar en el taller de su padre, construye una cruz y le habla jugando con ella, imaginándose serenamente la fase final de su vida terrena (f. 23r núm. 4) [fig. 4]. La realización gráfica dentro de la caja de escritura es posible, no sé si oportuna (vv. 1049-64):

Arrímala y tómase la medida en ella

Haced cuenta que ya estáis
en el calvario fijada.
Pues que sois mi enamorada,
a ver cómo me abrazáis,

1050

Pónese en cruz en ella en alto que se vea bien

lindamente y tan airosa,
que para mayor requiebro,
ya que desde aquí os celebro,
os doy el nombre de esposa.

1055

Pónesela en el hombro

Agora al hombro, que en estas
ocasiones es probar
cuánto me habéis de pesar,
que os he de llevar a cuestas.

1060

Quítasela y vuelve a arrimarse a ella como antes

Por tanto, tenedme fe,
pues en vos, siendo hombre y Dios,
al clavarme los pies dos,
uno sobre otro tendré.

15 La numeración de los versos corresponde a mi edición de la comedia, en preparación.

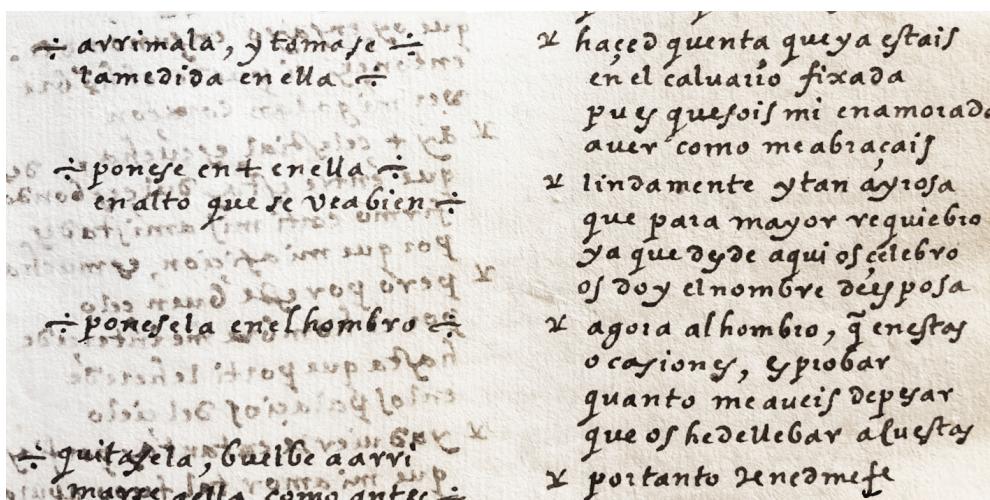


Figura 4 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 vol. 75, 1, f. 23r num. 4, fragmento

Puede notarse que a cada acotación le corresponde una redondilla, lo cual confirma la estrecha relación con el proceso creativo.

La situación se complica cuando las acotaciones accesorias se acumulan en torno a una secuencia y pueden resultar redundantes. Es el caso de los cantes y bailes gitanos, por ejemplo, en el f. 21v (vv. 937-72), también al principio del segundo acto, con la conocida canción «A la dina dana», de amplio uso popular y literario en la época (véase Leblon 1982, 158-61), que aquí ofrece un testimonio más.¹⁶ Se puede notar que la música y el baile en torno al estribillo se alternan al canto de la copla [fig. 5]:

¹⁶ Para su presencia en la obra de Lope, Mira de Amescua, Góngora, Valdivielso y otros autores de la época, véase Alín, Barrio Alonso 1997, 5-7.

Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan
Cantan copla	Desde antiguos tiempos egipcios tenían respeto a los dioses de su ley antigua. <-Pensaban\Juzgaban> en ellos verdad y justicia, y al cabo los hallan ser todos mentira.	Cesan 940
Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan 950
Cantan copla	Un profeta santo, dicho Jeremías, cerca de sus fiestas ansí nos explica: viva la doncella que un hijo tenía puesto en un pesebre, no estatuas malditas.	Cesan 955
Música	A la dina dana, la hermosa y sin mancha, a la dana dina, doncella y parida.	Bailan 960
Cantan copla	Que está en nuestra tierra hay ciertas premisas, que el día que ha entrado los dioses se humillan, pedazos se han hecho. Dios que los derriba que los falsos mueran y el que vence, viva.	Cesan 965
		970

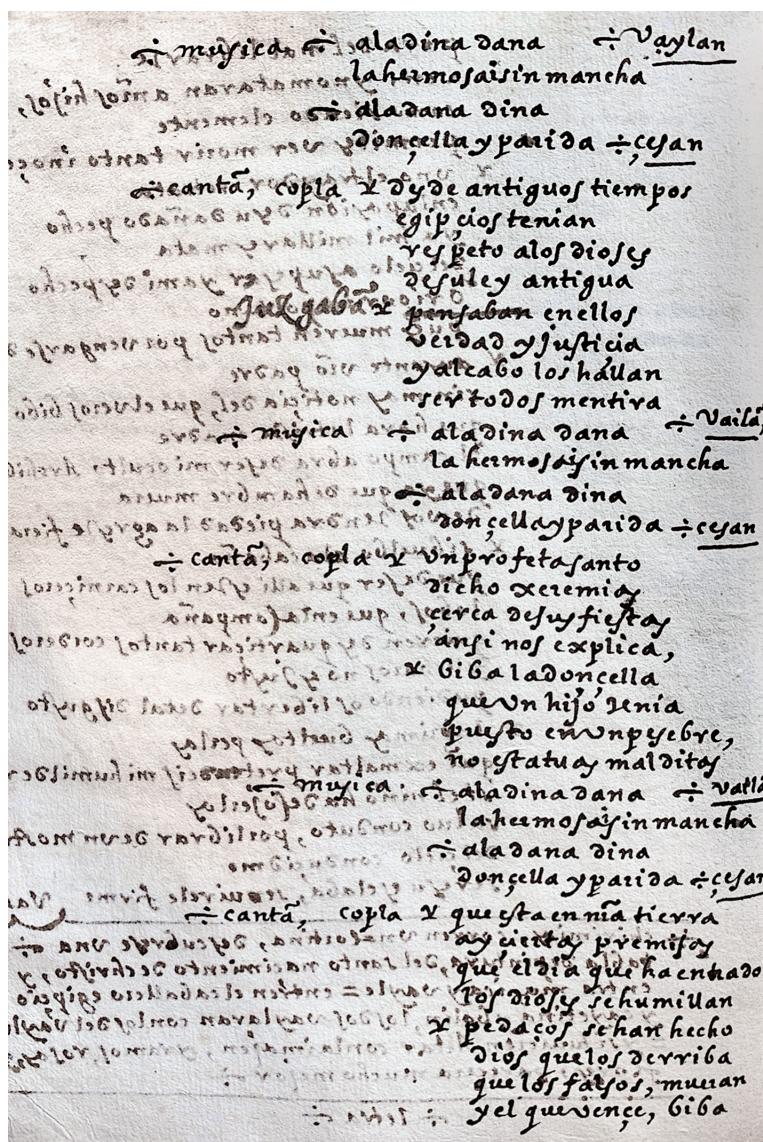


Figura 5 Francisco de Rojas, *Comedia de la huida a Egipto*,
Parma, Biblioteca Palatina, Ms. CC* IV 28033 Vol. 75, 1, f. 21v

Probablemente, también en este caso puede encontrarse una solución dentro de la caja de escritura, reuniendo algunas acotaciones y, en el caso de redundancias, a lo mejor eliminando las que están de sobra, con las debidas referencias en nota. Sin embargo, se perderá

así el carácter accesorio de este paratexto. Quizá habrá que plantearse una alternativa que recupere gráficamente el modelo del manuscrito que corresponde a una voluntad autorial bastante clara. Si en papel siempre se encuentra una solución, la realización de un archivo TEI/XML, es decir, marcado correctamente para posteriores indexaciones, puede presentar problemas importantes a causa de su carácter jerárquico.

6 Conclusión

La edición de comedias que conservan manuscritos autógrafos representa uno de los campos de gran interés en el desarrollo de los estudios sobre el teatro clásico. El editor crítico tendrá sus problemas tanto en el caso de testimonios únicos como en el de tradiciones más o menos complejas. Sin embargo, y en consideración de la conspicua producción ecdótica del último siglo en torno a estos documentos, me atrevo a decir que, en muy escasas ocasiones, las ediciones han podido dar cuenta completa de las peculiaridades de esta tradición a veces tan elaborada y que necesita el aprovechamiento de distintas competencias para su interpretación. Quizá valdría la pena separar, o duplicar, en parte, la tarea editorial. El concepto de edición diplomática con su función descriptiva resulta, en mi opinión, anacrónico en la era de la imagen digital y del acceso directo a las reproducciones de los fondos de las bibliotecas. Lo que hace falta es la lectura comentada de estos documentos, que debe sin duda pasar por una transcripción, para converger en un sistema indexado que permita extraer datos de conjunto y reconstrucciones de prácticas de escrituras, control y revisión, modalidades de transmisión y creación de comunidades de lectores en sus variadas tipologías.

Bibliografía

- Aguerri Martínez, A. (2007). «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal». *Revista General de Información y Documentación*, 17(1), 133-64.
- Agulló y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Alín, J.M.; Barrio Alonso, M.B. (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- Alviti, R. (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea.
- AUTESO=Auteso (Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro) [base de datos]. Dirs. S. Boadas y M. Presotto, 2021-25. <https://theatheor-fe.netseven.it/>.
- Boadas, S. (2018). «Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y

- acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII). Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 91-116. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/004>.
- Boadas, Sònia (coord.) (2021). «Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega». *Criticón*, 142. <https://doi.org/10.4000/criticon.19854>.
- Boadas, S.; Presotto, M. (coords) (2024). «Autógrafos teatrales áureos: patrimonio y creación literaria». *Bulletin Hispanique*, 126(1). <https://doi.org/10.4000/11xya>.
- Cicchetti, E.L. (2023). «Il manoscritto autografo delle *Grandezas de Madrid*. Il Confronto Letterario, 80, 139-92.
- Crivellari, D. (2013). *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Santos Otero, A. de (ed.) (1963^a). *Evangelios apócrifos*. Madrid: Editorial Católica Biblioteca de Autores Cristianos. Sección I, Sagradas Escrituras 148.
- García-Reidy, A. (2021). «El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 87-112. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-224-9>.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos. <https://manos.net>.
- Hernando Morata, I. (2014). «Las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Calderón». Rodríguez Cáceres, M.; Marcello, E.E.; Pedraza Jiménez, F.B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 167-85.
- Herrán Alonso, E. (2010). «El tema de la huida a Egipto en el teatro áureo». Vega García-Luengos G.; Urzáiz Tortajada, H. (eds), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega = Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Olmedo, 20-23 julio 2009). Valladolid: Universidad de Valladolid, 621-34.
- Iglesias Feijoo, L. (2014). «La labor de Diego Martínez de Mora», Marcello, E.E.; Pedraza Jiménez, F.B. (eds), *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 143-65.
- Kroll, S. (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. Frankfurt am Mein: Peter Lang Edition.
- Leblon, B. (1982). *Les Gitans dans la Littérature espagnole*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- López Lorenzo, C. (2023). «Farfán dramaturgo: nuevas aportaciones al tema de Judith y Holofernes en el teatro del Siglo de Oro». *Atalanta*, 11(2), 28-62. <https://doi.org/10.14643/112B>.
- Moll, J. (1974). «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 97-103.
- Moll, J. (1996-1997). «Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián». *Archivo de filología aragonesa*, 52-53, 117-24.
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Presotto, M. (2024). «Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope de Vega y sus editores modernos». *Bulletin Hispanique*, 126(1), 13-34. <https://doi.org/10.4000/11xyb>.
- Profeti, M.G. (1996). «Editar el teatro del Fénix de los ingenios». *Anuario Lope de Vega*, 3, 129-51.
- Reyes Peña, M. (2022). «Auto del Nacimiento, de Gaspar de Mesa, autógrafo e inédito (1607)». *Criticón*, 144, 135-204. <https://doi.org/10.4000/criticon.21438>.

- Ruano de la Haza, J.M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Rubiera, J. (2018). «La edición de las acotaciones. El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 29-68. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-304-5/002>.
- Vega Carpio, L. de (1989). *Epistolario de Lope de Vega*. Ed. de A. González de Amezúa. 4 vols. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2012). *Las bizarriás de Belisa. L'audace Belisa*. Ed. por K. Vaiopoulos. Firenze: Alinea.
- Vega Carpio, L. de (2015). «*La corona merecida*». Ed. por F. Rodríguez-Gallego. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 583-829.
- Vega Carpio, L. de (2022). «*El castigo sin venganza*». Ed. por A. García-Reidy y R. Valdés. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Madrid: Gredos, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2023a). *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*. Coord. F. Antonucci y M Presotto. 2 vols. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, L. de (2023b). «*Amor, pleito y desafío*». Ed. por M. Presotto. Antonucci, F.; Presotto, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 307-506.

