

El testimonio único de *El loco por fuerza* Claves ecdóticas, problemas textuales y enmiendas

Laura Ferrer Blé

Universitat de València, Espanya

Abstract The essay aims to rescue the play *El loco por fuerza* from the shadows of Lope de Vega's writings, based on an exhaustive analysis of the only ancient witness, a manuscript copy preserved at the National Library of Spain. To achieve this, the chapter gathers the critical perspectives on the work and presents the possible circumstances surrounding its composition. About textual aspects, it is offered a detailed study of the scribe's behaviour, as well as a thorough examination of the textual state of the copy, which will be complemented by a sample of emendations for the most problematic cases in the text.

Keywords El loco por fuerza. Lope de Vega. Critical edition. Textual problems. Spanish drama of the Golden Age.

Índice 1 Cuestiones críticas en torno a *El loco por fuerza*. – 2 Circunstancias de composición y presentación de la comedia. – 3 Testimonio único: manuscrito y amanuense. – 4 Problemas textuales: errores y enmiendas. – 5 Conclusión.

La investigación que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una ayuda de la Fundación Ramón Areces, así como con el apoyo del proyecto CATCOM/DICAT. Bases de datos sobre la práctica escénica en el Siglo de Oro (ASODAT, tercera fase) (PID2022-136431NB-C62), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación. Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a Daniel Fernández Rodríguez por sus valiosos consejos, al profesor Luigi Giuliani por sus atinadas sugerencias y a los revisores del capítulo por la atención dedicada a este trabajo.

1 Cuestiones críticas en torno a *El loco por fuerza*

El loco por fuerza sobresale del repertorio de ‘comedias de locos’ presente en la obra dramática de Lope de Vega, porque nos introduce en el alienado universo del manicomio, como bien anotan los expertos que se han centrado en este espectáculo protagonizado por los orates y, sobre todo, en su aparición como personajes teatrales en la época. Así, encontramos una notable variedad de investigaciones que tienen en cuenta el título de nuestra comedia, comenzando por los franceses Martine Bigeard (1972) y François Vigier (1982), quienes realizaron los primeros borradores del corpus de locos en el teatro de Lope de Vega. Más adelante siguieron sus pasos Belén Atienza (2000; 2009), Jonathan Thacker (2004) y Adrián J. Sáez (2013), que abordaron desde distintas perspectivas la enajenación como motivo de creación dramática para Lope, incluyendo todos ellos en sus listados la obra que nos interesa. Por último, resultan de especial relevancia tres ensayos que tratan aspectos de *El loco por fuerza* con absoluta exclusividad: la hipótesis sobre el contexto histórico formulada por Hélène Tropicé (2009), la reflexión acerca de los espacios escénicos expuesta por Kassandre Aslot (2020) y, por último, el análisis de la compleja clasificación del género dramático, una propuesta planteada recientemente (Ferrer Blé 2024).

Tras trazar este sucinto viaje por la mirada crítica que ha recibido *El loco por fuerza*, advertimos que, hasta el momento, la obra no ha sido objeto aún de una edición crítica rigurosa. No obstante, la comedia cuenta con la edición moderna llevada a cabo por Emilio Cotarelo y Mori en 1916, toda una labor filológica que ha facilitado los posteriores estudios sobre la comedia, puesto que constituye la primera transcripción y puntuación modernizada del texto. Asimismo, disponemos de dos ediciones digitales de la obra, un formato que ha ayudado a hacer más accesible *El loco por fuerza*: una realizada por David Hildner en 2003 y otra a cargo de Ángela Martínez Fernández, destinada a la biblioteca digital de ARTELOPE (ambas toman como base el texto de Cotarelo). En consecuencia, en este artículo nos adentraremos en los hallazgos ecdóticos obtenidos de la primera edición crítica de *El loco por fuerza*,¹ que se concentrarán en el estudio de los usos del amanuense, en el estado de deturpación del texto y en las soluciones para algunos de los casos más problemáticos de la comedia.

1 Los resultados presentados en este artículo son fruto de una edición crítica realizada como trabajo final de Máster, dirigido por Daniel Fernández Rodríguez, y que me encuentro reelaborando en estos momentos con la finalidad de publicarla en fechas próximas.

2 Circunstancias de composición y presentación de la comedia

El loco por fuerza ha llegado hasta nosotros a través de un único testimonio, un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) bajo la signatura MSS/15029, y que ha supuesto el texto base sobre el que han trabajado los editores modernos. Según se indica en el registro del catálogo de la BNE, el ejemplar consta de 56 hojas (23 × 17 cm), entre las cuales las hojas 20v y 39v-40r están en blanco, mientras que la 29 está rasgada y la 56 restaurada.

En la primera hoja del manuscrito ya aparece adjudicada la autoría de la comedia al dramaturgo madrileño: «La gran comedia *El loco por fuerza* de Lope de Vega» [fig. 1]. Aunque *El loco por fuerza* no esté recogida en las listas de *El peregrino en su patria*, ni en la primera versión (1604) ni en la segunda (1618), ello no obsta para considerarse como obra de Lope, ya que en ellas no se recopilan todas las obras del dramaturgo.² Tras realizar la debida consulta en los catálogos tradicionales del teatro del Siglo de Oro, podemos comprobar que no se cuestiona en ningún momento la autoría de Lope ni se propone otro nombre al respecto.³ Únicamente resaltamos el apunte que realiza La Barrera (1860, 559), quien se pregunta si podría tratarse de la misma obra que *El loco santo* (anotación que luego recoge Salvá en su catálogo de 1872); sin embargo, no es así, puesto que *El loco santo* se corresponde con la pieza conocida como *El loco cuerdo*, *San Simeón* de José de Valdivielso.⁴ La fiabilidad de la autoría de Lope queda respaldada por el estudio monumental del teatro lopesco emprendido por Morley y Bruerton, quienes la clasifican como de «autoría probable» (1968, 495-6), así como por los resultados obtenidos del análisis estilométrico realizado por ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*), que muestran una

2 Recogemos tres estudios que han servido de gran ayuda para poder trabajar con la información extraída de los listados de *El peregrino en su patria*: Wilder 1952; Giuliani 2004; Fernández Rodríguez 2014.

3 Así ocurre con los catálogos de Medel del Castillo (1735, 63), García de la Huerta (1785, 104), Arteaga (1839, 213), Mesonero Romanos (1859, 37), La Barrera (1860, 453) y Salvá (1872, 616).

4 *El loco cuerdo*, *San Simeón* presenta una amplia variación de títulos (*El loco santo*, *El santo loco del desierto*...), lo que provoca cierta confusión en los catálogos respecto a algunas obras atribuidas a Lope. Consúltase el panorama sobre la obra presente en la base de datos de CATCOM, que sintetiza todos los detalles pertinentes: <https://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=2098>. Para la cuestión de los títulos de la obra de Valdivielso y su parecido con la obra lopesca, recomiendo consultar el artículo de Boadas y Fernández (2020).

coincidencia con otras 20 comedias del autor.⁵ Por lo tanto, hoy por hoy podemos considerarla segura.

En cuanto a la fecha de escritura, asumimos la propuesta de Morley y Bruerton (1968, 494-5), quienes basan sus resultados en criterios métricos. Así pues, teniendo en cuenta los porcentajes extraídos de *El loco por fuerza* (51,7% de redondillas, 26,5% de quintillas, 12,9% de romance y 3,2 % de versos sueltos), la fecha asignada para la obra se encuentra en el período abarcado entre 1597 y 1608, situando la comedia en el paso hacia la etapa de madurez del dramaturgo (1599-1626).⁶ En su argumentación descartan la teoría anterior, propuesta por Cotarelo (1916), el primer editor de la comedia, quien planteó la fecha de 1623, arguyendo para ello la referencia en la pieza a la moda de los cuellos escarolados, prohibidos en ese mismo año. Sin embargo, Morley y Bruerton rechazan con tino esta hipótesis, porque no consideran la supresión de la gola como un argumento de peso para datar la comedia, ya que la aparición de este complemento como un artículo de moda en todo caso solo implicaría que la fecha de composición es anterior (incluso bastante anterior) a la comentada por Cotarelo.

Aunque nuestro objetivo principal sea estudiar la parte textual y material de la comedia, no podemos olvidar ahora la faceta más viva del teatro, es decir, la puesta en escena, dado que texto y espectáculo van siempre de la mano. Sin embargo, como sucede en varios casos de la producción dramática del Siglo de Oro, no se conserva ninguna noticia de representación de nuestra comedia, tal y como comprobamos después de rastrear las bases de datos destinadas a este ámbito de estudio (DICAT y CATCOM). Se trata, por tanto, de una prueba más del poco éxito de la comedia, atendiendo también a la ausencia de testimonios textuales que indiquen una fructífera tradición.⁷

5 Sobre la estilometría digital como herramienta para confirmar o descartar la paternidad lopesca, los artículos de Germán Vega (2021; 2022) son una referencia ineludible. En cuanto a las comedias de «autoría probable», grupo donde se incluye *El loco por fuerza*, el investigador indica que «la ratificación por parte de los resultados de ETSO de sus propuestas en este bloque alcanza de nuevo una cifra sobresaliente: todas menos tres (88,88%)» (2021, 102).

6 Las etapas y fechas que delimitamos se corresponden con las propuestas por Oleza (1997): primer Lope (1588-98), Lope de madurez (1599-1626) y Lope de *senectute* (1627-35).

7 A pesar de ello, *El loco por fuerza* cobró vida en pleno siglo XXI, en 2012, con la representación escénica al cuidado de Leyma López en Nueva York.

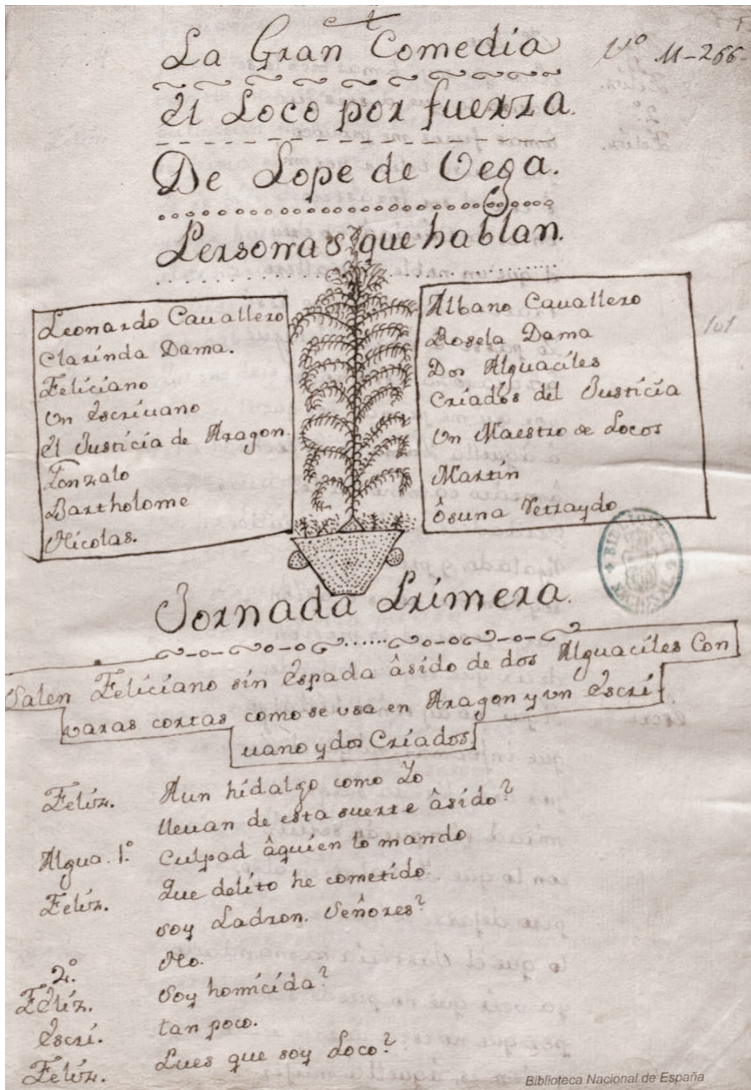


Figura 1 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1r

Antes de continuar, para poder comprender mejor el análisis del testimonio y las enmiendas que más tarde trataremos, conviene conocer el argumento de la obra. *El loco por fuerza* es una comedia

urbana⁸ que cuenta la separación y el reencuentro de una pareja de nobles toledanos, Feliciano y Clarinda, quienes huyen a Zaragoza para evitar el casamiento forzoso de la dama. Al llegar a la ciudad, la pareja es interceptada por el Justicia de Aragón, quien interna, mediante una serie de engaños, a Feliciano en el hospital de locos, a pesar de su intento de refugiarse en una iglesia cercana, donde conoce a Osuna, un soldado retraído que le seguirá fielmente hasta el asilo. Después de una serie de enredos plagados de locura, el desenlace de la comedia tiene lugar en el monte del Moncayo, terreno de la tropa de bandoleros capitaneada por Marín Felis, con el reencuentro de todos los personajes y el cierre de las distintas tramas.

3 Testimonio único: manuscrito y amanuense

Por lo que respecta al comportamiento de nuestro amanuense, tanto el registro de la base de datos de MANOS como el catálogo de la BNE coinciden en que la letra es de la segunda mitad del siglo XVII.⁹ Además, el copista, aunque desconocemos su identidad, presenta un número de registro en MANOS, «Persona no identificada (P1585)», que retomaremos más adelante.¹⁰

El trazo de escritura es bastante limpio, con una caligrafía clara y perfectamente legible, sin muchas correcciones. Por este mismo motivo consideramos relevante destacar aquellas correcciones, por mínimas que sean, del copista, ya que podrían servir de ayuda al futuro investigador para relacionarlo con otros manuscritos. Para poder llevar a cabo un análisis exhaustivo de las correcciones, pasaremos a comentarlas según los distintos tipos, siendo la más habitual la sustitución por superposición de una letra sobre otra, debido a una lectura errónea [fig. 2]:¹¹

⁸ Para más detalles, se puede consultar el ensayo sobre el género dramático de *El loco por fuerza* (Ferrer Blé 2024), donde se sostiene que la comedia corresponde con una 'hibridación' de categorías, siguiendo el concepto de Antonucci (2013, 143), defendido igualmente por Oleza (1997, 26). No obstante, nos referiremos en este momento al género predominante en la obra: la comedia urbana.

⁹ Ya en los catálogos de Paz y Melià (1934, 315) y de Pérez y Pérez (1973, 15-16) se indica que la letra es del siglo XVII. No obstante, debemos anotar que en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional el manuscrito se fecha en la segunda mitad del siglo XVII, pero en el registro bibliográfico del manuscrito, en el apartado de «Datos de publicación», se adjudica al XVIII.

¹⁰ La información extraída de la base de datos MANOS, proyecto dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, puede consultarse en el siguiente enlace <https://manos.net/manuscripts/bne/15-029-loco-el-por-fuerza>.

¹¹ En la transcripción de estos casos, seguimos los criterios establecidos por Masai (1950), asumidos por el grupo PROLOPE (2008, 56-61) para la edición del teatro de Lope de Vega.

1297 sombra: som<p+b>ra

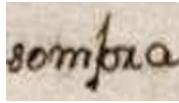


Figura 2 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 25r

Además, en el verso 8 (f. 1v) encontramos la letra *b* tachada con tres líneas antes de la palabra «Mas» [fig. 3], lo que delata que el copista iba a saltarse el «Mas» y transcribir la siguiente palabra («bien»), error salvado por una corrección inmediata durante el proceso de copia (es decir, *in itinere*). Luego tenemos algunas correcciones que resultan prácticamente ilegibles [figs 4, 5]: «serví» (v. 1556, f. 29r) y «decía» (v. 2712, f. 49v).

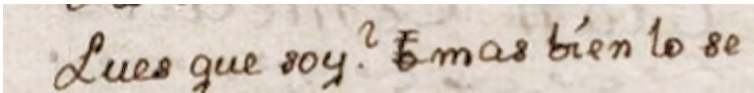


Figura 3 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1v

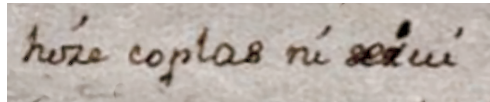


Figura 4 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 29r

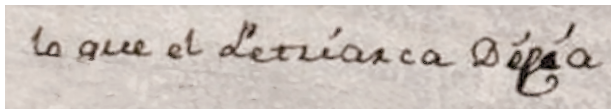


Figura 5 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 49v

Incluso, en ciertas ocasiones observamos el trazo erróneo sin corregir, lo que delata la voluntad del copista de no ensuciar el papel sobre el que trabaja: así lo vemos en el verso 2295 (f. 42v), en el que el amanuense deja la raya de la *h*, sin tachar, antes de «mí» [fig. 6], o en el verso 169 (f. 4r), donde no corrige una *l* delante de «llego» [fig. 7]:

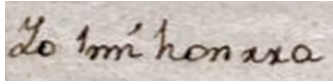


Figura 6 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 42v

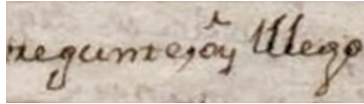


Figura 7 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 4r

Continuando con las correcciones, es habitual encontrar en más de una ocasión rectificaciones del propio amanuense ante sus errores en las didascalias. Una de las técnicas para solventar su equívoco consiste en unir el nombre del personaje con el verso correcto mediante un trazo sencillo: vv. 180 (f. 4v), 623 (f. 12v) y 684 (f. 13v) [fig. 8]. En este último caso se observa que la atribución errónea se corresponde con una *o*, y coincide con el inicio del verso de intervención de Leonardo («[h]oy»). En otras ocasiones nos encontramos ante la inicial suelta, debido de nuevo a una corrección de las didascalias: podemos apreciar la *G* de Gonzalo en el verso 948 (f. 18r) y la *J* del Justicia en los versos 1156 (f. 22v) y 3096 (f. 55v) [fig. 9].

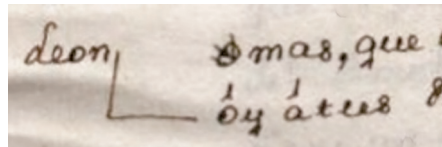


Figura 8 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 13v

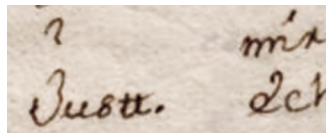


Figura 9 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 55v

Sin embargo, en algunas didascalias topamos con una corrección superpuesta al texto erróneo, de modo similar a los casos mencionados anteriormente. Así ocurre, por ejemplo, en la didascalia del verso 819 (f. 16r), en la que se percibe una *A* debajo de la *R* inicial de «Rosela»,

provocada por un posible error de atribución: el amanuense tal vez iba a escribir el nombre de «Albano», pero se da cuenta y lo soluciona al instante [fig. 10]. En algunos casos la rectificación no resulta tan aseada: en la didascalia del verso 1979 (f. 35v), se superpone el nombre de Feliciano a las primeras letras de Osuna [fig. 11]. Del mismo modo sucede en la didascalia del verso 2265 (f. 42r) [fig. 12], pues, al detenernos en las posibles grafías que presenta, podemos pensar que en un primer momento escribió la didascalia de Feliciano, aunque más tarde parece corregir e intenta escribir «Feniso», en alusión – cabe suponer – a Fenicio, dado que no hay ningún personaje llamado Feniso. Otro caso lo hallamos en la didascalia del verso 2663 (f. 48v), en la que se aprecia la atribución inicial de Feliciano, pero más tarde el copista tacha con tres rayas y escribe a continuación la didascalia correcta, «Osuna» [fig. 13].

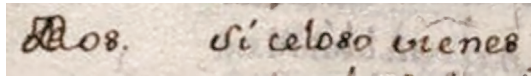


Figura 10 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 16r

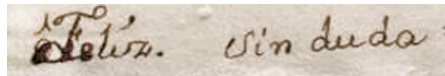


Figura 11 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 35v

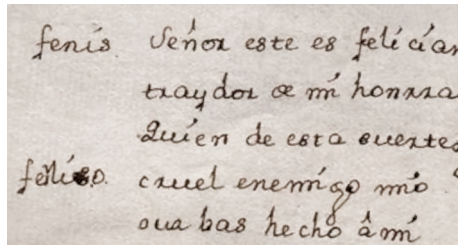


Figura 12 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 42r

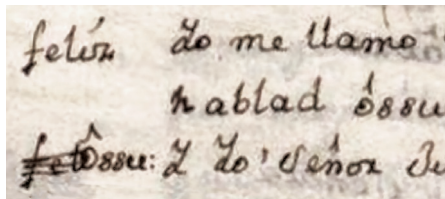


Figura 13 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 48v

Por otro lado, debemos dar cuenta de la intervención de una segunda mano (M^2) en los versos 37-40, que completa el final de estos:

y cuanto más principal
parece a los que la ven miran
tanto más sospechan ha dado.
FELICIANO ¿Pudieran sospechar bien
si fuera el intento malo? (vv. 37-40, f. 2r)

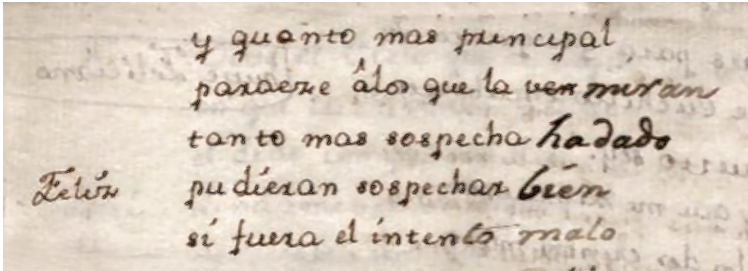


Figura 14 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 2r

Por una parte, M^2 tacha la palabra «ven» en posición de rima y la sustituye por «miran» (corrección inoportuna, pues rompe el esquema de rima de la quintilla con «bien»). Por otra, añade «ha dado» (v. 38), «bien» (v. 39) y «-to malo» (v. 40), es decir, completa el final de los tres versos siguientes, que M^1 había dejado claramente incompletos. Por ahora, nos limitaremos a señalar que la letra posee un trazo más grueso [fig. 14]. Asimismo, aunque no se pueda afirmar con seguridad, se puede intuir una segunda intervención de esta M^2 en el verso 80 (f. 2v), en el que hallamos una corrección de un trazo más grueso en la palabra «ni» [fig. 15].

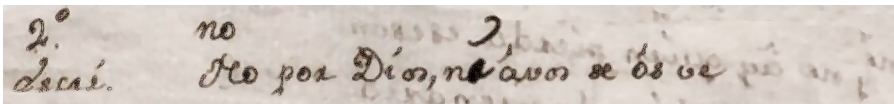


Figura 15 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 2v

Sin embargo, si contemplamos la hipótesis de los dos amanuenses, conviene reflexionar por qué el primero dejó estos versos sin terminar y cómo supo hacerlo el segundo, debido a que resulta inusual pensar que intervendría una segunda mano únicamente para completar el pasaje. En consecuencia, debemos recoger la posibilidad de que, a pesar de usar un instrumento de escritura diferente, con una punta más gruesa, se trate de un producto del mismo copista (*M'*), ya que, además, presenta un *ductus* similar: el astil de la *h* es idéntico y las diferencias en la ejecución de las *d* podrían deberse a una escritura a vuelapluma. De esta manera, si se tratara del mismo copista, probablemente este no entendiera el antígrafo y sería comprensible que volviera más tarde sobre el fragmento para finalizarlo.

Llegados a este momento, conviene retomar la información sobre el amanuense, ofrecida por *Manos teatrales*: bajo la identificación del copista (P1585) se vincula otro testimonio, una copia en limpio de *La hermosa aborrecida* [fig. 16], obra de Lope de Vega publicada en la *Parte VII*.

El manuscrito en cuestión, conservado igualmente en la BNE (MSS/15038), se fecha de igual modo hacia finales del siglo XVII, incluso a principios del XVIII, como bien explica su editor más reciente, Enrico di Pastena (2008, 846-7). Aunque no podemos saber cuál ha sido el recorrido textual de *El loco por fuerza*, debido a la ausencia de testimonios, sí obtenemos más información acerca de la transmisión textual de esta segunda comedia de Lope, ya que de *La hermosa aborrecida* sí se conservan varios testimonios de época (como la *Parte VII*). Es cierto que no debemos equiparar la actuación del copista en ambos casos, ya que la salud textual no depende únicamente de él (según podemos comprobar en este apartado), sino del antígrafo utilizado para la copia. No obstante, rescatamos ahora unos comentarios de Enrico di Pastena acerca del manuscrito de *La hermosa aborrecida*, un testimonio «de considerable valor textual», pues

corrige oportunamente en casi un centenar de ocasiones los impresos. La calidad y extensión de sus enmiendas, distribuidas a lo largo de las tres jornadas, excluyen que se trate de intervenciones *ope ingenii* y que *M* dependa de *A* [es decir, del impreso de la *Parte VII*]. (2008, 847)

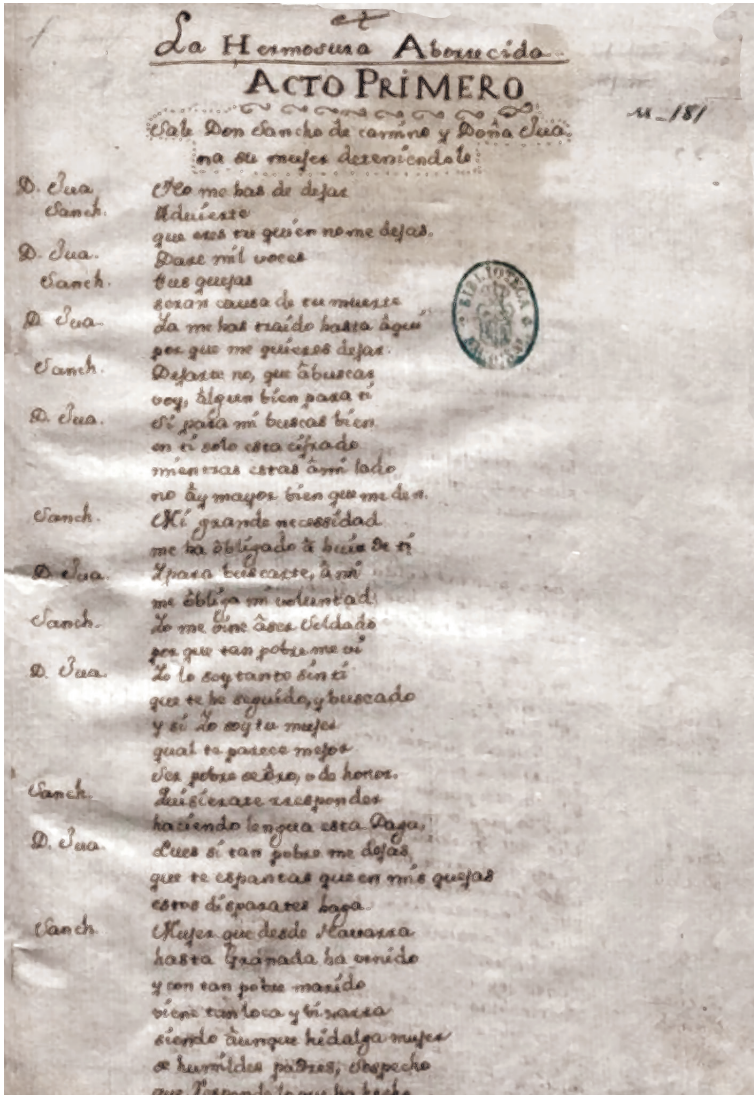


Figura 16 Lope de Vega, *La hermosa aborrecida*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 1r

En lo que concierne a las cuestiones textuales, puede afirmarse que el testimonio aporta un texto con escasos problemas en las dos primeras jornadas, mientras que el de la tercera está muy deturpado. En total hemos podido rastrear más de doscientas lecturas erróneas, que los editores modernos (fundamentalmente Cotarelo) han tratado de enmendar. Esta abultada cifra de errores se localiza, como digo, en su mayoría en la tercera jornada (cerca de ciento setenta). Entre los errores más destacados cabe mencionar numerosas atribuciones equivocadas, problemas métricos y semánticos de distinta índole (más adelante veremos algunos de ellos) y un total de seis lagunas métricas, es decir, versos cuya pérdida puede explicarse gracias al esquema métrico. Es el caso, por ejemplo, de la siguiente redondilla, en la que falta un verso para completarla:

No os quiero dar pena aquí,
sino serviros allá.
Por dicha, os obligará
[.....-í]
(vv. 239-42, f. 5v) ¹²

Respecto a la tercera jornada, es importante destacar varias características que la distinguen de la primera y la segunda, siendo la más notable, como hemos dicho ya, la considerable cantidad de problemas textuales identificados en ella, que duplican el número de errores acumulados, en conjunto, entre las dos anteriores. Otro indicio del enorme deterioro de la última jornada lo encontramos hacia el final de la obra, pues nos topamos con una importante laguna argumental, confirmada por una ruptura del esquema rítmico propio del romance a partir del verso 3145 (f. 56r): en esta escena, el Justicia de Aragón llega al Moncayo para otorgar el perdón real a los bandoleros y propiciar de esta manera el final feliz; pero, seguidamente, se termina la comedia con la marcha de Fulgencia a Castilla sin que se cierren las distintas tramas amorosas que conforman la historia principal. Por tanto, tal y como advierte Cotarelo (1916, 284), debemos suponer la ausencia de un fragmento textual, en el que previsiblemente tendrían lugar los acuerdos de

12 La numeración de los versos seguida en el artículo corresponde con la utilizada en la edición crítica de nuestro Trabajo Final de Máster. Sin embargo, para facilitar la consulta, añadimos la referencia de las hojas del manuscrito, disponible gracias a las valiosas digitalizaciones de la BNE.

bodas, tan representativos de las comedias urbanas.¹³ Acerca de esta laguna argumental, Atienza sugiere la posibilidad de que el texto haya sufrido una censura debido a la mención del famoso bandolero Lupercio de Latrás, personaje histórico, y su relación con las revueltas aragonesas de finales del siglo XVI (2009, 97). No obstante, debemos leer la hipótesis con cierta cautela, pues no tenemos las suficientes pruebas para poder demostrarlo.

La tercera jornada se diferencia también a la hora de señalar los versos partidos, puesto que, mientras que en la primera y segunda jornada cada intervención se coloca en renglones diferentes, en la tercera las distintas intervenciones se sitúan seguidas en el mismo verso. Este factor, aunque podría parecer un detalle sin mayor importancia, apunta en la misma línea que el deterioro textual de la tercera jornada: en la transmisión de *El loco por fuerza*, las dos primeras jornadas parecen haber atravesado unas circunstancias distintas respecto a la tercera, aunque no podamos ofrecer más precisiones al respecto.

Cabría aducir, por supuesto, el escaso cuidado que el copista destinó a la tercera jornada (quizá por cierto cansancio) o un intento de ahorrar espacio en las hojas, pero el comportamiento individual del amanuense no puede explicar por sí solo la particular y maltrecha fisonomía de la tercera jornada. Las posibilidades, claro está, son muchas, pero todo apunta a que no cabe pensar solo en avatares derivados del proceso de copia (o mejor, de los procesos), sino también en factores específicamente teatrales, tales como la manipulación del texto por parte de autores de comedias, actores, censores o, puestos a especular, quién sabe si incluso algún memorilla.¹⁴ En este sentido, además, hay que resaltar que el texto del manuscrito está puntuado (con una puntuación escasa e inestable, que refleja la irregularidad del sistema de puntuación de la época), lo que acaso podría sugerir la mediación, en algún momento de la transmisión textual, de un testimonio impreso, comoquiera que los autógrafos teatrales, en

13 Recordamos en este instante otra supuesta laguna argumental señalada por Cotarelo en el verso 2669 (f. 49r), pues el editor encuentra una transición brusca en el desarrollo de la trama: después de que salga un criado a escena para confirmar que Clarinda no se halla en casa de Leonardo, el Justicia recibe la carta en la que se comunica la muerte de Lupercio de Latrás. Aunque se trata de un giro repentino respecto a la escena anterior, no consideramos que se haya producido necesariamente una pérdida de un fragmento textual.

14 Sobre las copias de compañías y las intervenciones de los autores de comedias, actores y aun memorillas, remitimos, entre otros, a los trabajos de Ferrer Valls (2004), Zugasti (2011), García-Reidy (2015) y Fernández Rodríguez (2016). Respecto a la actividad de los censores en el teatro barroco, véase la completa monografía de Héctor Urzáiz (2023), donde se abordan las diversas caras de la censura, un trabajo que queda materializado en la base de datos CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales* (<https://clemit.uv.es/>). En cuanto al caso lopesco, remito al artículo de Presotto (2019), quien trata este fenómeno dentro de la producción dramática del Fénix.

la época, por lo general iban exentos de puntuación, y desde luego esa era la práctica habitual en Lope.¹⁵ En fin, con los datos de los que disponemos en la actualidad, podemos ofrecer pocas certezas, más allá de constatar –insistimos– que la tercera jornada acusa una transmisión textual más problemática.

Por lo demás, en el transcurso de la obra nos encontramos en abundantes ocasiones con un mal reparto de los versos, lo que provoca errores de métrica y rima.¹⁶ Se trata de un fenómeno muy común en la transmisión textual del teatro en la época, y que, como tal, irrumpe también en *El loco por fuerza*. Veamos, por ejemplo, la siguiente redondilla, cuya disposición versal transcribimos ahora tal y como figura en el manuscrito:

Ni saqué al campo ninguno
por negocios de mujer,
ni lo que yo pude hacer quise
que hiciese ninguno.
(vv. 1559-62, f. 29r)

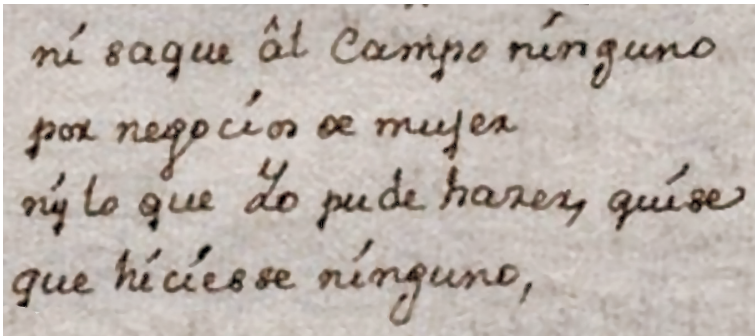


Figura 17 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 29r

Como se puede observar, en los versos 1561-62 el manuscrito lee «ni lo que yo pude hacer quise | que hiciese ninguno» [fig. 17], lo cual

15 Véase, al respecto, el estudio de Alberto Blecha (2009). Para profundizar en el uso que Lope hacía de la puntuación en sus autógrafos y en los distintos documentos de la tradición textual, léase el trabajo de Presotto (2020), donde se confirma la escasa atención del dramaturgo a los signos de puntuación.

16 A continuación recopilamos los casos hallados de versos mal repartidos, con la indicación del folio correspondiente: vv. 369-70 (f. 8r), 768-9 (f. 15r), 787-8 (f. 15v), 1193-4 (f. 23r), 1401-2 (f. 26v), 1433-4 (f. 27r), 1528-9 (f. 28v), 1561-2 (f. 29r), 2189-90 (f. 41r), 2247-8 (f. 42r), 2268-9 (f. 42v), 2454-5 (f. 45v), 2567-8 (f. 47r), 2650-1 (f. 48v), 2679-80 (f. 49r), 2736-7 (f. 50r), 2877-8 (f. 52v), 2902-5 (f. 52v), 2922-3 (f. 53r), 3102-3 (f. 55v) y 3104-5 (f. 55v).

rompe la estructura rítmica de la redondilla (*abba*) y el cómputo silábico de ambos versos. La solución se consigue al desplazar la palabra «quise» al inicio del verso siguiente: «ni lo que yo pude hacer | quise que hiciese ninguno».

4 Problemas textuales: errores y enmiendas

Cuando antes resaltamos el notable estado de deturpación del texto, acumulado sobre todo en la tercera jornada, señalamos la detección de más de 200 lecturas erróneas, de entre las cuales, Cotarelo restaura un número elevado de ellas: corrige la mayoría de las atribuciones equivocadas, reestructura los versos mal repartidos y rectifica varios errores en los nombres propios. Con su edición, por tanto, nos ofrece una lectura ágil del texto y facilita la comprensión de muchos pasajes confusos. Sin embargo, entre las atinadas enmiendas del editor, rastreamos en numerosas ocasiones intervenciones innecesarias, en las que incluso es preferible conservar la lectura del manuscrito. Igualmente, algunas actuaciones provocan nuevos problemas, aunque esto haya permitido develar diversos errores del manuscrito, para lo que logramos, en la mayoría de los casos, una solución más oportuna.

En líneas generales, hemos decidido intervenir en múltiples ocasiones, asumiendo riesgos en momentos puntuales, pero buscando siempre comprender el error y hallar la debida justificación para resolverlo. Así pues, el procedimiento seguido comienza con la localización del problema dentro del verso, así como con el reconocimiento del tipo de error (Blecua, 1983, 17-30). Una vez lo logramos, pasamos a estudiar el comportamiento de los editores modernos respecto al mismo y decidimos de forma argumentada si adoptamos sus propuestas o, por el contrario, las descartamos.¹⁷ Finalmente, en la medida de lo posible, buscamos la solución más verosímil y respetuosa con el testimonio del que partimos (*M*). Detallamos seguidamente un repertorio de enmiendas realizadas para la primera edición crítica de *El loco por fuerza*.

Para comenzar, resaltamos dos correcciones de hipometría que, además, han permitido restaurar el patrón acentual propio de los endecasílabos. Los versos que transcribe el manuscrito son los siguientes: a) «Justas quejas derramaba al viento»

¹⁷ En el diálogo con las intervenciones de los editores modernos tendremos en cuenta, para esta ocasión, únicamente la actuación de Cotarelo, dado que tanto Hildner como Martínez Fernández toman su texto como base: el primero interviene de manera puntual y se distancia en muy pocos casos, mientras que la edición de ARTELOPE constituye una traslación de la edición de Cotarelo al formato digital. Sin embargo, en nuestra edición crítica dedicamos un apartado a cada trabajo, pues cada uno presenta sus propias peculiaridades y utilidades.

(v. 1283); b) «Rosela, mi amor, no satisfecho» (v. 2561, f. 47r). En la primera situación, la lectura de *M* ofrece un esquema rítmico dactílico, impropio en la lengua poética de Lope, porque el acento cae erróneamente en la séptima sílaba, ritmo desterrado del endecasílabo áureo desde mediados del siglo XVI. Además, según los usos ortológicos consagrados al verso castellano y en Lope (bien conocidos gracias al importante trabajo de Poesse en 1949),¹⁸ no puede forzarse un hiato ante una vocal átona inicial (es decir, antes de «al», que, en cuanto preposición, es átona a efectos prosódicos), del mismo modo que resulta impensable una pronunciación trisílaba de «viento», cuyo diptongo es etimológico. Por este motivo, nuestra enmienda («Injustas») permite el desplazamiento del acento junto con la corrección de la hipometría y la restauración del sentido del verso: como se percibe a lo largo del soneto, Feliciano, personaje que pronuncia estos versos, se arrepiente de su comportamiento y de sus quejas.

Lectura de *M*:

Justas quejas derramaba al viento
en ofensa de amor, Clarinda mía,
sin ver que padecer por vos corría
a cuenta de tan gran merecimiento.
(vv. 1283-6, f. 24v)

Lectura propuesta:

Injustas quejas derramaba al viento
en ofensa de amor, Clarinda mía,
sin ver que padecer por vos corría
a cuenta de tan gran merecimiento.
(vv. 1283-6, f. 24v)

En el segundo caso, la lección de *M* implica no solo una hipometría, sino también que el acento recaiga erróneamente en la quinta sílaba («amor»), problema que resolvemos añadiendo el demostrativo «este» a la lectura del manuscrito, lo que da como resultado la construcción «este mi amor», muy abundante en Lope, como apreciamos en los siguientes ejemplos: «Es demonio este mi amor» (*Los bandos de Sena*, eds. D. Fernández y C. Monzó, v. 719), «nacido hubiera este mi amor inmenso» (*El amigo por fuerza*, eds. G. Pontón y J. Enrique Laplana, v. 174). En consecuencia, el ritmo acentual se ofrece como un aliado al editor, una guía para detectar dónde se ha podido producir el error de transmisión textual y conducirlo hacia las posibles enmiendas.

18 Para comprender mejor el relevante papel de la ortología a la hora de realizar una edición crítica, sobre todo de una comedia de Lope, no podemos sino remitir al estudio de Fernández Rodríguez (2021): el autor presenta la versificación estrófica, la ortología y el cómputo silábico como herramientas imprescindibles para detectar problemas textuales y hallar posibles soluciones a los mismos. Su consulta ha sido de gran utilidad como paso previo para enfrentarnos a la encomiable tarea de editar los textos del dramaturgo.

Lectura de M:

Rosela, mi amor, no satisfecho
de probar nuevamente mi firmeza,
me lleva al as montañas con tu hermano,
huyendo de mi padre y de un tirano.
(vv. 2561-4, f. 47r)

Lectura propuesta:

Rosela, este mi amor, no satisfecho
de probar nuevamente mi firmeza,
me lleva al as montañas con tu hermano,
huyendo de mi padre y de un tirano.
(vv. 2561-4, f. 47r)

A pesar de la atenta labor de Cotarelo, hemos atisbado también ciertos lugares críticos, inadvertidos por el editor, que logramos solventar atendiendo de nuevo a los usos ortológicos de Lope, como se aprecia en el siguiente ejemplo: «Ya viuda que tenía» (v. 1643). El caso resulta llamativo debido a la inoportuna intervención de Cotarelo («Y la viuda») para resolver el problema de sentido de *M*, cayendo así en una mayor modificación del texto. No obstante, si consideramos la pronunciación trisílaba de «viuda», muy frecuente en Lope (Poesse, 1949, 45-6), resulta innecesaria la adición de la conjunción («Y») y logramos una solución interviniendo mínimamente («La viuda»).

Lectura de M:

Ya viuda que tenía
que comer y se casó
con el que se lo jugó,
por dicha, el segundo día.
(vv. 1643-6, f. 30v)

Lectura propuesta:

La viuda que tenía
que comer y se casó
con el que se lo jugó,
por dicha, el segundo día.
(vv. 1643-6, f. 30v)

Por otro lado, nos servimos de la ortología para detectar errores de cómputo silábico, por ejemplo, a la hora de resolver la siguiente hipermetría: «Fñada en creeros, hombre generoso» (v. 2554, f. 47r). La lección de *M* da como resultado un verso dodecasílabo dentro de una serie de octavas reales, pues en Lope «fiada» y «creeros» son siempre trisílabas (Poesse 1949, 26-31, 39-44). De hecho, la forma «creeros» resulta sospechosa, porque Clarinda, personaje que pronuncia estas palabras, tutea en todo momento a Leonardo, noble aragonés con quien dialoga en estos instantes. Por ambos motivos, consideramos adecuada la lectura que proponemos («Fñada en que eres hombre generoso»), ya que arregla el problema con un cambio mínimo. Además, en la obra de Lope hallamos en varias ocasiones la estructura «fiado en que»: «fiado en que tú lo trazas» (*El niño inocente de La Guardia*, ed. F. Baños, v. 802).

Lectura de M:

Fiada en creeros, hombre generoso,
iré contigo al más remoto suelo
que mira el sol en cuanto encubre el
cielo.
(vv. 2554-6, f. 47r)

Lectura propuesta:

Fiada en que eres hombre generoso,
iré contigo al más remoto suelo
que mira el sol en cuanto encubre el
cielo.
(vv. 2554-6, f. 47r)

Para finalizar el apartado de la ortología, veamos ahora la hipometría del verso 2984: «pero, pues te hallo así». Tal y como se ha transmitido en *M*, el verso es hipométrico, porque Lope no se permitía forzar un hiato ante vocal átona inicial y, además, tampoco aspiraba la hache (Poesse 1949; Fernández Rodríguez 2021). De este modo, optamos por leer «pues que» (y no «pues»), construcción causal frecuentísima en el Siglo de Oro y en Lope (aparece numerosas veces en nuestra comedia), la cual permite restaurar el cómputo silábico sin alterar un ápice el sentido:

Lectura de M:

Tras mi hermana vine aquí,
que trae engañada Albano;
pero, pues te hallo así,
el pedernal de la mano
puedes volver contra mí;
(vv. 2982-6, f. 54r)

Lectura propuesta:

Tras mi hermana vine aquí,
que trae engañada Albano;
pero, pues que te hallo así,
el pedernal de la mano
puedes volver contra mí;
(vv. 2982-6, f. 54r)

Adentrándonos ya en los problemas de rimas, destacamos algunas de las enmiendas que hemos realizado, gracias a una lectura detenida del texto. Así sucede en el verso 196, en el que *M* lee «que nos contamos por muertos», lo que descuadraba la rima de la redondilla con el verso 197 («soltamos»), que recuperamos mediante una alteración del orden sintáctico («que por muertos nos contamos»):

Él las tiró de manera
que por muertos nos contamos.
ALGUACIL 2.^o Al dar el golpe soltamos
y él comenzó la carrera, (vv. 195-8, ff. 4v-5r)

Otra corrección que creemos acertada es la que adoptamos en el verso 2366, donde *M* lee erróneamente «y figuras me engañaron», lo que provocaba la ruptura de la rima con el verso siguiente («enamorado»), debido probablemente a un salto de igual a igual con el verso 2360 («figuras que me engañaron»), casi idéntico a la lección de *M* en el v. 2366. Nuestra lectura («figuras me han ganado») consigue solventar el error y adecuar el verso al sentido del pasaje, pagado de metáforas del juego de naipes, en el que Feliciano hace

alusión a la victoria de sus enemigos, quienes han logrado separarlo de su amada.

Lectura de M:

Dos caballos que me entraron
hasta a Zaragoza fueron;
quiso, y luego me vinieron
figuras que me engañaron. [...]
Caballos y caballeros
y figuras me engañaron,
que, como el enamorado,
andaban todos ligeros.
(vv. 2357-68, ff. 43v, 44r)

Lectura propuesta:

Dos caballos que me entraron
hasta a Zaragoza fueron;
quiso, y luego me vinieron
figuras que me engañaron. [...]
Caballos y caballeros
y figuras me han ganado,
que, como el enamorado,
andaban todos ligeros.
(vv. 2357-68, ff. 43v, 44r)

Igualmente, consideramos pertinente explicar otra enmienda más sencilla y adecuada que la propuesta por Cotarelo. La quintilla de los versos 46-50 se construye sobre un esquema rítmico erróneo (Quilis 1984, 103), pues presenta tres versos seguidos con la misma rima («repartáis», «lleváis» y «habláis»). La solución del editor consiste en cambiar de lugar la didascalia del «ALGUACIL 2.^o» (del verso 48 al 49) y variar la intervención de «Vos habláis» a «Si queréis»; mientras que nosotros llevamos a cabo la enmienda modificando únicamente el modo verbal, del indicativo («lleváis») al subjuntivo («llevéis»). El cambio que ofrecemos no solo restaura la rima, sino también la concordancia sintáctica y, por tanto, el sentido del verso. Para comprender mejor el error, ofrecemos a continuación una transcripción de la quintilla ya restaurada:

y entre los tres repartáis
esta bolsa, en que llevéis
cien escudos.

ALGUACIL 2.^o Vos habláis
de suerte, que nos ponéis
más sospecha que pensáis. (vv. 46-50, f. 2r)

En cuanto a los problemas semánticos, señalamos solo tres enmiendas, realizadas gracias a una minuciosa lectura del texto y, sobre todo, al manejo de la lógica del error producido durante el proceso de copia (Blecua, 1983). Así pues, en el verso 362 (f. 7v) hallamos una lección carente de sentido [fig. 18]:

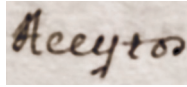


Figura 18 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 7v

Después de realizar varias búsquedas en distintos corpus, no hemos encontrado testimonios del uso de «aceitos» o de algún significado relacionado con este término. Sin embargo, sí existe la palabra «areitos»,¹⁹ que consiste en un canto y danza popular de los indios que poblaban las Antillas, mencionada en un par de ocasiones dentro del corpus lopesco: «daré principios al areito» (*Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, ed. J.E. Laplana Gil, v. 2662), «Es gente alegre y discreta, | que unos a otros se abrazan | y quieren salir a tierra | a hacer areitos y danzas» (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. L. Giuliani, vv. 1497-500). Proponemos, por tanto, la sustitución por «areitos», ya que mantiene el sentido de la escena, al mismo tiempo que conserva el patrón de rima del romance (en e-o). De esta manera, el error quedaría justificado por el probable desconocimiento de la voz «areitos» por parte de algún copista, junto con una posible confusión de las grafías c y r.

Lectura de M:

Muchos van por las orillas
en mil danzas, pareciendo
los mejicanos desnudos
cuando bailaban aceitos.
(vv. 359-62, f. 7v)

Lectura propuesta:

Muchos van por las orillas
en mil danzas, pareciendo
los mejicanos desnudos
cuando bailaban areitos.
(vv. 359-62, f. 7v)

Continuando con los problemas semánticos, el segundo ejemplo lo localizamos en el verso 599 (f. 12r), en el que *M* lee «mil veía», sin sentido aparente:

Por ver lo que le sucede,
desde lejos voy tras de él,
y ireme a Italia con él
luego, como libre quede.
¡Qué bien irá, mil veía,
adonde su dama fuere! (vv. 595-600, f. 12r)

¹⁹ Agradecemos al profesor Luigi Giuliani la sugerencia del término «areitos» para este contexto, comentada durante la jornada del taller, ya que se trata de una solución muy acertada.

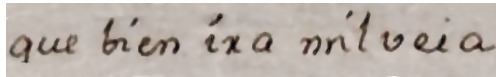


Figura 19 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 12r

Para arreglar el sentido del pasaje, sustituimos esta lectura por «mi Lucía»: se trata del nombre de la amada de Osuna, personaje que pronuncia estos versos, y que volverá a mencionarla en más ocasiones. Antes de esta escena, Osuna acaba de conocer a Feliciano, galán protagonista, en la iglesia donde busca refugio del Justicia, quien tras una serie de engaños conseguirá llevarle, finalmente, al hospital de locos. Entonces, cumpliendo con su papel de gracioso, Osuna se plantea seguir fielmente a Feliciano en sus planes de huida hacia Italia, acompañados de sus respectivas amadas. Más adelante, en el verso 1047, Osuna evoca de nuevo a Lucía, esta vez dentro de los muros del asilo, junto con Feliciano:

FELICIANO ¿Qué hará mi Clarinda amada?
OSUNA ¿Qué hará también mi Lucía? (vv. 1046-7, f. 20r)

En la segunda jornada, el gracioso destina un soneto a su estimada Locía (variante popular del nombre, habitual en la época), imitando otra vez a Feliciano, quien había dedicado previamente un soneto a Clarinda:

Si estás, Locía, a sombra de algún chopo
de verdes hojas y cortezas lisas,
jabonando en el Ebro tus camisas
o hilando para hacellas algún copo (vv. 1297-300, f. 25r)

Finalmente, Osuna trae al presente a su querida Lucía, esta vez como «mi lavandera» (v. 3085, f. 55v), mientras añora cómo era su vida en la iglesia. De esta forma, una vez familiarizados con el contexto de la trama y con las grafías del copista, podemos entender que el error se ha debido a una posible confusión de las grafías *c* y *e* [fig. 19], que se originaría en el antígrafo; el error, en fin, es comprensible, pues se trata de la primera vez que se menciona el nombre de Lucía.

El tercer ejemplo de una lectura carente de sentido lo hallamos en el verso 2345, durante la escena de locura fingida que protagoniza Feliciano: «Por que lo viese, él, cuneno». Tras realizar las respectivas búsquedas, no hemos encontrado un significado para el término «cuneno», aunque tampoco resulta coherente la solución que ofrece Cotarelo («Crineno»). Así pues, creemos conveniente la sustitución por «veneno», ya que comparte grafías con «cuneno», lectura propuesta por *M* [figs 20-21] y se adecua al sentimiento de traición

que expresa Feliciano en este pasaje, sin provocar alteraciones en el cómputo silábico del verso. De igual modo, optamos por reemplazar «lo viese» por «bebiese», que se asemeja formalmente a la lección del manuscrito, para completar así el sentido del verso haciendo referencia a la acción de «tomar el veneno»,²⁰ como sucede en el conocido poema del dramaturgo («Desmayarse, atreverse, estar furioso»): «beber veneno por licor süave» (*Rimas*, eds. A. Sánchez Jiménez, F. Rodríguez-Gallego 2022b, 145).

Lectura de M:

Por que bebiese el cuneno,
un siete copas me dio,
y un seis envidé, y metió
un tanto de engaños lleno.
(vv. 2345-9, f. 43v)

Lectura propuesta:

Por que bebiese el veneno,
un siete copas me dio,
y un seis envidé, y metió
un tanto de engaños lleno.
(vv. 2345-9, f. 43v)

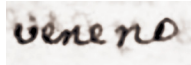


Figura 20 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 43v

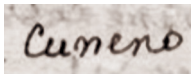


Figura 21 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 43v

Por otra parte, debemos remarcar el gran apoyo que han supuesto las bibliotecas digitales, que nos ofrecen las herramientas de búsqueda en los textos, pues gracias a ellas –y, naturalmente, gracias también a la consulta directa de las ediciones críticas más autorizadas, como las del grupo PROLOPE– podemos recoger pasajes paralelos que atestiguan el uso de ciertas estructuras semánticas y sintácticas en el corpus de Lope (ARTELOPE), sobre todo, pero que también están presentes en los dramaturgos contemporáneos (TESO). Así, nos hemos servido de ellas no solo para traer testimonios de la lengua de la época, sino sobre todo como argumento de peso para enmendar errores del texto atendiendo al uso de imágenes, motivos, giros y sintagmas propios del Siglo de Oro y de la escritura dramática de Lope. Para ejemplificar esta situación, veamos los errores del siguiente pasaje extraído de una octava real.

20 De nuevo debemos agradecer esta enmienda al profesor Giuliani, quien muy amablemente me propuso esta solución.

En primer lugar, observamos una hipometría en el verso 2836, para el cual descartamos la lectura de Cotarelo («Pasó el tiempo de grecias y romanas»), aceptada por los editores modernos, pues, aunque formalmente se asemeja «grecias» a «gracias», esta carece de sentido y no es frecuente en el corpus lopesco. Por tanto, escogemos la lección «griegas y romanas», porque la referencia al valor de las mujeres de la antigüedad clásica mediante esta expresión es recurrente en las comedias del dramaturgo: «escureciste el nombre | de las griegas y romanas» (*El hidalgo Bencerraje*, ed. I. Restá, vv. 3019-20), «CARLOS ¡Notable valor! FINEO Excede | al de griegas y romanas» (*El valor de las mujeres*, ed. J. Vélez Sainz, vv. 3046-7). De hecho, algunas de estas famosas mujeres aparecen mencionadas en el pasaje anterior: «Cleopatra halló un áspid fiero; | Porcia, brasas; Julia, espanto» (vv. 2828-9).

En segundo lugar, para completar la enmienda, presentamos esta solución ante la lectura de *M* («coroneles castellanos»), aceptada por los editores, para restaurar el problema de rima con «romanas» (v. 2836) y «vanas» (v. 2840). Asimismo, la señalamos como vocativo, en lugar de como adjetivo, ya que Marín Felis compara la situación de las mujeres griegas y romanas con la de las castellanas, mientras se dirige a la toledana Fulgencia. De esta forma, solventamos la rima sin provocar incoherencias en el sentido de los versos.

Lectura de *M*:

Pasó el tiempo de gracias romanas;
es otra edad aquesta diferente,
que ya no hay coroneles castellanos
con laurel en las armas y en la frente.
(vv. 2836-9, f. 51v)

Lectura propuesta:

Pasó el tiempo de griegas y romanas;
es otra edad aquesta diferente,
que ya no hay coroneles, castellanas,
con laurel en las armas y en la frente.
(vv. 2836-9, f. 51v)

Dentro del cuerpo de acotaciones, destacamos una acotación inédita que introducimos al inicio de la tercera jornada, «Huya» (v. 2179*Acot*), acotación que en el manuscrito aparecía intercalada en el texto del verso anterior («¡Guarda el loco! Huya ¡Guarda el loco!»), ocasionando una hipometría [fig. 22]. Al contrario de la decisión de eliminarla, tomada por los editores modernos, consideramos pertinente incorporarla al cuerpo de acotaciones.

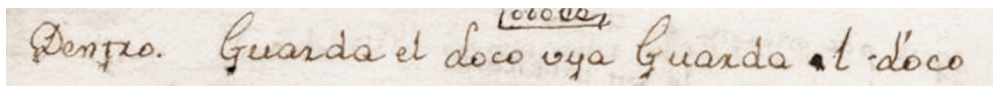


Figura 22 Lope de Vega, *El loco por fuerza*, copia manuscrita, Madrid, BNE, f. 41r

Como colofón al inventario de enmiendas, recogemos algunos casos para los que no hemos logrado una solución acertada, como sucede con el verso 13:

¿Fue causa volver por mí?
¿O eslo el ser forastero
en esta ciudad? No creí
el que un noble caballero
tratare a un hidalgo así. (vv. 11-15, f. 1v)

Se trata de un verso hipermétrico (presenta nueve sílabas y forma parte de una quintilla) y las posibles licencias métricas para pronunciar «creí» con sinéresis son impropias de Lope (Poesse 1949, 32).²¹ Por último, en otras dos ocasiones preferimos mantener la lectura de *M*, dado que son varias las posibles soluciones que podrían arreglar el problema:

a)
Mi zurrón, vos, mentecato,
porque venir este día
por cosa que ha sido mía
y que hacéis que la trado. (vv. 2285-8, f. 42v)

b)
Y a ti, Clarinda, te conceda cuanto
pides, tu deseo y tu ventura. (vv. 2567-8, f. 47r)

Por un lado, el v. 2288 está claramente deturpado («y que hacéis que la trado»), pues es hipométrico y presenta una rima errónea, así como una falta de sentido: podríamos pensar que la palabra en posición de rima fuera «trato» o «maltrato», pero no se impone ninguna enmienda clara. Por otro, el v. 2568 («pides, tu deseo y tu ventura») es sin duda hipométrico; por tanto, podríamos atrevernos a añadir la conjunción «y» («pides, y tu deseo y tu ventura»), que recobra el

21 Durante la sesión presencial del Taller origen de este volumen se barajó la posibilidad de enmendar por «la ciudad», que podría ser una buena solución para restaurar el cómputo silábico.

cómputo silábico y el esquema acentual, pero se podrían aventurar otras muchas lecturas («con tu deseo» etc.).

5 Conclusión

En resumen, por lo que respecta a la salud textual del manuscrito, debemos resaltar la enorme diferencia entre las dos primeras jornadas (sin pasajes de difícil comprensión y con pocos errores) y la tercera, en la que se acumulan un número elevado de problemas textuales y de errores, más o menos evidentes, que en el caso de la última jornada dan cuenta de una accidentada transmisión textual, probablemente conformada por factores distintos respecto a la primera y la segunda, como podría ser una mayor manipulación del texto a manos de los agentes del teatro comercial (autores y actores, etc.). Por otro lado, después del análisis detenido del manuscrito, podemos concluir que estamos ante un copista cuidadoso con la presentación del texto, pues hace gala de una caligrafía muy pulcra y legible, y evita en todo momento la tachadura a la hora de realizar las correcciones. A pesar de ello, la deturpación textual de la tercera jornada, difícilmente achacable al amanuense, le ha impedido presentar un texto equiparable al de los dos actos previos.

Mediante el examen de los problemas textuales que anidan en los versos, hemos podido conocer la variedad de herramientas que nos han acompañado en el proceso de detección y solución de los errores: desde recursos en línea (como las búsquedas de casos paralelos en las bibliotecas digitales), hasta el manejo de medios más tradicionales (es el caso de la ortología, imprescindible en el caso del Lope, dado el completo estudio del que disponemos). En todo caso, recalamos que los resultados obtenidos se han logrado gracias también al diálogo con el trabajo previo de los editores modernos. Todo ello nos ha permitido rescatar *El loco por fuerza* de entre las oscuras estanterías, soplar la pátina de polvo acumulada en las hojas y abrir las puertas del manicomio que en ellas se encuentra.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2013). «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Arteleope». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, 141-58.
- ARTELOPE = Oleza Simó, J. (dir.). ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. <https://artelope.uv.es/#inicio>.
- Aslot, K. (2020). «Saragosse, ville de l'enfermement dans *El loco por fuerza*». *E-Spania*. <http://journals.openedition.org/e-spania/35917>.
- Atienza, B. (2000). *¡Canta el loco! Locura, melancolía y teatro en la España de Lope de Vega* [Tesis doctoral]. Princeton: Princeton University. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/cata-el-loco-locura-melancolia-y-teatro-en-la/docview/304638365/se-2?accountid=14777>.
- Atienza, B. (2009). *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Amsterdam; Nueva York: Rodopi.
- Bigéard, M. (1972). *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Blecua, A. (2009). «Sobre la (no) puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro». Álvarez Barrientos, J.; Cornago Bernal, Ó.; Madroñal Durán, A.; Menéndez-Onrubia, C. (coords), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 79-101.
- Boadas, S.; Fernández, L. (2020). «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta». *Studia aurea: Revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, 163-212. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.406>.
- CATCOM = Ferrer Valls, T. (dir.) (2012-25). CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). <http://catcom.uv.es>.
- ETSO = Cuéllar, Á.; Vega García-Luengos, G. (dirs) (2017-23). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. <http://etso.es/>.
- Fajardo, J.I. (1716). *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012920&page=1>.
- Fernández Rodríguez, D. (2014). «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*». *Studia Aurea*, 8(2), 277-314. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.113>.
- Fernández Rodríguez, D. (2016). «Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 4(2), 197-217. <https://doi.org/10.13035/H.2016.04.02.15>.
- Fernández Rodríguez, D. (2021). «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (coords), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 15-40. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/55718>.
- Ferrer Blé, L. (2024). «Análisis del género teatral en el caso de *El loco por fuerza*, una comedia atribuida a Lope de Vega». Mata Induráin, C.; Núñez Sepúlveda, A. (eds), «Nulla dies». *Actas del XIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2023)* (Pamplona, 13-15 diciembre 2023). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 235-48. <https://hdl.handle.net/10171/110607>.

- Ferrer Valls, T. (2004). «Las intervenciones de autor en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*». Civil, P. (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, vol. 1. Madrid: Castalia, 463-73.
- García de la Huerta, V. (1785): *Theatro Hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro español*. Madrid: Imprenta Real.
- García-Reidy, A. (2015). «¿Competencia o colaboración? Memorias, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto (primera parte)*». Vega, G.; Urzáiz, H.; Conde, P. (eds), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid; Olmedo: Universidad de Valladolid; Ayuntamiento de Olmedo, 381-9.
- Giuliani, L. (2004). «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*». Tubau, X. (coord.), *Lope en 1604*. Lérida: Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 123-36.
- Greer, M.; García-Reidy, A. et al. (2025). *MANOS. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*. <https://manos.net>.
- La Barrera, Cayetano Alberto de (1860): *Catálogo bibliográfico y bibliográfico del teatro antiguo español*. Madrid: Rivadeneyra.
- Masai, F. (1950). «Principes et conventions de l'édition diplomatique». *Scriptorium*, 4, 177-93. <https://doi.org/10.3406/scrip.1950.2294>
- Medel del Castillo, F. (1735). *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito, por varios autores antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora.
- Mesonero Romanos, R. (1859). *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740). Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, tomo 2. Madrid: BAE, 49, 23-51.
- Morley, S.G.; Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de M.R. Cartes. Madrid: Gredos.
- Oleza, J. (1997). «Del primer Lope al Arte Nuevo». McGrady, D. (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Barcelona: Crítica, 9-55.
- Paz y Melia, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Blass S.A. Tipográfica.
- Pérez y Pérez, M.C. (1973). *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. New York: Haskell House Publishers.
- Presotto, M. (2019). «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9-25. <https://doi.org/10.5209/TRET.63214>.
- Presotto, M. (2020). «La puntuación de Lope en sus textos teatrales». Giuliani, L.; Pineda, V. (coords), *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVIII)*. Pisa: Pisa University Press, 43-67.
- PROLOPE (2008). *La edición del teatro de Lope de Vega: las 'Partes' de comedias*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Quilis, A. (1988). *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Barcelona: Ariel.
- Sáez, A.J. (2013). «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)». *EHumanista*, 24, 271-92. https://iris.unive.it/bitstream/10278/3706856/1/SAEZ.Locos.Lope_eHum.pdf.
- Salvá y Mallén, P. (1872). *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.

- TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* (1998). Madrid: Chadwyck-Healey.
- Thacker, J. (2004). «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope». Domínguez Matito, F.; Lobato, M.L. (eds), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 1717-29. https://cvc.cervantes.es/literatura/aIso/pdf/06/aIso_6_2_068.pdf.
- Tropé, H. (2009). «*El loco por fuerza*, trasunto de los sucesos de Aragón (1591). Algunas hipótesis de lectura». *Cuicuilco*, 16(45), 113-35. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000100006&lng=es&nrm=iso.
- Urzáiz Tortajada, H. (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Urzáiz Tortajada, H. (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Vega Carpio, L. de (1916). «*El loco por fuerza*». Ed. de E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas*, tomo 2. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2002a). «*El amigo por fuerza*». Ed. de G. Pontón y J.E. Laplana. Giuliani, L.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 923-1080.
- Vega Carpio, L. de (2002b). «*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*». Ed. de L. Giuliani. Giuliani, L.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. 1. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 177-291.
- Vega Carpio, L. de (2003). *El loco por fuerza*. Ed. de D. Hildner. Madison: University of Wisconsin. https://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/teatro_palabras/n01-07/teatro/banco/css/LocoCss.xml?nodisclaimer=1.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*La hermosura aborrecida*». Ed. de E. Di Pastena. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 837-969.
- Vega Carpio, L. de (2009). «*El niño inocente de la Guardia*». Ed. de F. Baños Vallejo. Ramos, R. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1503-1627.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El hidalgo Bencerraje*». Ed. de I. Resta, I. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 785-952.
- Vega Carpio, L. de (2019). «*El valor de las mujeres*». Ed. de J. Vélez Sainz. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 973-1053.
- Vega Carpio, L. de (2021). «*Arauco domado*». Ed. de J.E. Laplana. Fernández Rodríguez, D.; Gómez Sánchez-Ferrer, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 611-839.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*Los bandos de Sena*». Ed. de D. Fernández Rodríguez y Monzó Ribes. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedia de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1019-203.
- Vega Carpio, L. de (2022b). *Rimas*. Ed. de A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego. Madrid: Real Academia Española-Espasa.
- Vega Carpio, L. de: *El loco por fuerza*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 15029. <https://tinyurl.com/28435xmn>.
- Vega Carpio, L. de. «*El loco por fuerza*». Ed. de Á. Martínez Fernández. Oleza, J. (dir.) *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, Artelope*. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0717_ElLocoPorFuerza.php.

- Vega García-Luengos, G. (2021). «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 91-108. <https://doi.org/10.5209/tret.74625>.
- Vega García-Luengos, G. (2022). «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29, 469-544. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolosedevega.477>.
- Vigier, F. (1982). «Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega». Redondo, A. (coord.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe -XVIIIe siècles). Idéologie et discours*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 240-55.
- Wilder, T. (1952). «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega». *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster-Köln: Böhlau Verlag, 194-200.
- Zugasti, M. (2011). «Autoridad textual y piratería, con sombras de memoria al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto». *Boletín de la Real Academia Española*, 303, 169-91.