

DE EL PRIMERO BENAVIDES A LOS BENAVIDES: AUTÓGRAFOS, COMPAÑÍAS E IMPRESOS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Silvia Iriso Ariz
Universitat Autònoma de Barcelona

La atención a las condiciones materiales en que se ha conservado una obra dramática del Siglo de Oro puede resultar preciosa para la reconstrucción de su texto y de su historia. La fijación de una comedia en el impreso suele ser síntoma de que ha agotado su vida en las tablas¹. Ese trasvase supone, además, que una pieza concebida originalmente para la representación se destina a la lectura, ya sea pública, ya sea privada. Ambos fenómenos tienden a dejar señales en el texto: el teatro impreso puede contener modificaciones debidas a los avatares de la recreación escénica, y variantes imputables a su recepción en la “censura de los aposentos”. Sin embargo, en demasiadas ocasiones los cambios sólo pueden advertirse por contraste, esto es, si contamos con un testimonio próximo al original con el que confrontar la versión en letras de molde.

El primero Benavides, de Lope de Vega, permite ahondar en esta dirección. La comedia cuenta con un autógrafo (en el que han intervenido manos ajenas al autor), un apógrafo y una versión impresa². El presente trabajo pretende atender a las diferentes modificaciones registradas. Éstas permiten, por un lado, fijar la relación que existe

¹ Por lo que respecta a Lope, sólo tres autógrafos (*Quien más no puede*, *El marqués de las Navas* y, probablemente, *El príncipe despeñado*) cuentan con licencias posteriores al año de su primera publicación. Ofrece más detalles a este propósito la tesis doctoral de M. Presotto (1996), a quien quiero agradecer su generosa colaboración.

² Se trata de una de las copias realizadas por Ignacio de Gálvez, archivero del duque de Sessa, en 1762, que dio a conocer A. González de Amezúa (1945). A los testimonios mencionados hay que añadir un manuscrito decimonónico conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (que deriva de un impreso de la *Parte II*) y cuatro ediciones modernas. Tres de ellas siguen la versión impresa (la de M. Menéndez Pelayo de 1897, la anónima de 1955 y la de J. Gómez y P. Cuenca de 1993), y sólo la de A.G. Reichenberger y A. Espantoso Foley (1973) se basa en el autógrafo.

entre impresos y autógrafo; y, por otro, aproximarnos al tipo de cambios que lleva a cabo el empresario teatral del Siglo de Oro³.

En 1962 A.G. Reichenberger anunciaba el descubrimiento del autógrafo de la comedia que hoy se conserva en la biblioteca de Pennsylvania. Como es habitual, los folios se encuentran ahí rubricados y numerados, y la obra incluye un colofón con la fecha y firma de Lope: "En Madrid, a 15 de junio de 1600". El manuscrito, que se encuentra en buen estado de conservación, trae tachaduras y algunos errores del propio autor⁴.

Pero lo más destacable es que el autógrafo contiene intervenciones ajenas. Se trata de correcciones a los errores de Lope, y de otras tachaduras⁵. Éstas son fácilmente discernibles de las de Lope porque, primero, afectan siempre a varios versos y, segundo, no suprimen de la misma forma. El autor procura anular de forma inequívoca la versión primera; las otras manos, en cambio, enjaulan el pasaje o bien tachan con líneas diagonales, sobre todo a partir del tercer acto⁶. El análisis de estas supresiones parece indicar que se pretende abreviar el texto. La tendencia al recorte, general en todas las obras teatrales, es aún más comprensible si tenemos en cuenta que nos hallamos ante la comedia de Lope de Vega más larga que conservamos (3613 versos)⁷.

³ Por obvias cuestiones de espacio no analizo aquí la copia Gálvez ni los demás testimonios textuales. Para todo ello remito al estudio que precede a mi edición de la comedia (1998).

⁴ Reúno bajo la sigla *Ob* las intervenciones de mano ajena a Lope. Bajo *eds* agrupo las lecciones de los impresos. Para todos los ejemplos que analizo en el curso de este trabajo remito a mi edición (1998), realizada en el marco del grupo de investigación PROLOPE. No me ha sido posible consultar directamente el autógrafo, sino a través de copia microfilmada. La descripción completa del manuscrito puede verse en A.G. Reichenberger (1962) y A.G. Reichenberger y A. Espantoso Foley (1973, pp. 3-6). Aunque parece bastante limpio, la confrontación con el resto de autógrafos conservados permite afirmar que *El primero Benavides* se encuentra entre los más retocados por el autor (vid. M. Presotto 1996).

⁵ Dos son las correcciones a errores del autor: Acto I, fol. 17v., verso 1087 *apresanses O* : *apretases Ob* (*aprensases eds*). Acto III, fol. 10v., verso 2991 *SANCHO Ob* : *PA. O* (error en la didascalia de personaje)

⁶ He hallado tan sólo tres casos de variantes introducidas por los refundidores: 330 *ni le abra san Pedro el cielo O* : *ni halle ningún consuelo Ob*. 372 *se tardaba O* : *se ganaba Ob*

1243-1244	Ponte en el cuello la gola y este peto y espaldar <i>O</i>	tú no has menester la gola sino peto y espaldar <i>Ob</i>
-----------	--	---

El primer caso podría adjudicarse a la censura, pues, además del contenido eliminado, se distingue claramente una rúbrica en el margen izquierdo. La segunda es sólo una variante hipotética, pues se halla muy en el margen izquierdo del folio y no tacha la palabra que debería sustituir. La tercera puede responder a una falta de recursos escenográficos en la compañía; el desconocimiento de tal parte de la armadura o la consideración de una falta de decoro parecen más improbables.

⁷ Según el cómputo establecido por S.G. Morley y C. Bruerton (1968, pp. 42-73) ninguna comedia rebasa los 3600 versos. El dato resulta significativo, aunque su estudio no toma en cuenta algunas versiones manuscritas (de la colección formada por Gálvez, o de la Biblioteca de Palacio) que suelen resultar más extensas que los impresos. Hacia 1609, el autor tenía ya muy claro que la obra dramática debía ser más breve: "Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / Que doze está[n] medidos con el tiempo / y la paciencia del q[ue] está escuchando." (*El arte nuevo de hacer comedias*, ed. J. de José Prades, 1971, p. 298).

Ninguna de las omisiones afecta al desarrollo argumental de la comedia⁸, y solamente dos de ellas podrían deberse a una mano censora⁹. Por lo general, las tachaduras se realizan en parlamentos o soliloquios que quedan al margen del curso de la acción. Algunos de los pasajes eliminados podrían resultar de difícil comprensión para el auditorio, sea porque contienen referencias culturales, sea porque su complejidad sintáctica oscurece el sentido.

La supresión de los vv. 578-593, por ejemplo, ocupa exactamente los 16 versos en que Mendo de Benavides glosa la figura de Almanzor. El paréntesis resulta demasiado largo y está lleno de alusiones históricas que se le escaparían al público.

MENDO	<p>El famoso rey Bermudo, vencido el alarbe monstro</p>	575
	<p>que Algagib los moros llaman y el rey Almanzor nosotros -el crüel que a sangre y fuego entró en el templo famoso del que fue patrón de España</p>	580
	<p>y de Dios primo y apóstol, el que llevó sus campanas, por afrenta o por despojos, y las puso en la mezquita de su profeta engañoso,</p>	585
	<p>y, entre mármoles que igualan del año los días todos, las puso sobre un andamio con la cubierta de plomo; y, habiendo puesto a Almelique</p>	590
	<p>su hijo, notable asombro, el que Abuntafín se llama y reina en Córdoba solo- habiendo reedificado la iglesia, como devoto</p>	595
	<p>del sancto patrón gallego, terror de alarves y moros; habiendo los nobles cuerpos de sus padres generosos a las Asturias de Oviedo</p>	600

⁸ Por otra parte, son prácticamente inexistentes las que oscurecen el sentido del pasaje (tan sólo, quizás, la tachadura de los vv. 136-140.)

⁹ Se trata de vv. 2381-2390, en que se omite la comparación de la mujer y la lechuga, y de vv. 3340-3349, en que desaparecen las consideraciones de Elena y Payo sobre Íñigo Arista, a quien toman por un contrincante muy inferior.

llevado en hidalgos hombros
y el cuerpo de san Pelayo
puesto en el altar glorioso
del que dijo *Ecce Agnus Dei*
antes que el otro *Ecce homo*;
murió dejando su reino
entre dos opuestos polos:
un niño y una muger
que son Teresa y Alfonso.

605

Un último dato parece corroborar lo dicho: la mano que interviene en el texto pretende hacer modificaciones importantes, pues escasas veces suprime una cantidad de versos inferior a las tres estrofas (concretamente 15 versos de promedio)¹⁰. La versión castigada de la comedia (*Ob*) cuenta con 372 versos menos que el autógrafo (3241 en total). Esta cantidad se distribuye en cada acto de forma proporcional a su extensión, de tal manera que el resultado final ofrece una comedia más breve, pero también más equilibrada en sus tres actos: 1050 versos el primero, 1063 el segundo y 1128 el tercero¹¹. Parece evidente, así, que la manipulación del autógrafo se hace con la intención de abreviar la comedia y quizás también para equilibrar los tres actos de que consta¹².

Tomemos en cuenta ahora la versión impresa de *El primero Benavides*. En 1609 (las aprobaciones son de 30 de julio y de 1 de agosto) la comedia se publicó en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega* con el título de *Los Benavides*. La *Parte* se reimprimió en 1610, 1611, 1612 y 1618. El cotejo de todas las ediciones demuestra que derivan de un mismo arquetipo (X)¹³; la colación con el autógrafo permite afirmar, además, que no procede de éste, sino de una copia de *autor de comedias*, en la que se habrían introducido cambios significativos.

¹⁰ Una tachadura, que afecta a los vv. 3215-3334, resulta excepcional a todos los efectos. En primer lugar, es la única que permite afirmar claramente que en el texto ha intervenido más de una mano. Por otro lado, omite 120 versos, una cantidad muy elevada y que, por ello, no ha sido tenida en cuenta a la hora de establecer la media.

¹¹ Los tres actos del autógrafo ofrecen un desequilibrio patente, pues el primero consta de 1111 versos, el segundo de 1174 y el tercero de 1328 (154 más que el segundo y 217 más que el primero). En *Ob* se suprimen 61 versos en el primer acto, 111 en el segundo y 200 en el tercero.

¹² El análisis de las tachaduras de *El primero Benavides* coincide sólo en parte con las conclusiones de A.G. Reichenberger (1953), quien realizó un estudio semejante para *El piadoso aragonés*: afectan a 10 versos, frente a los 21 de nuestra comedia (vid. notas 6 y 9), las intervenciones que podrían deberse a la mano de un censor (op. cit., pp. 303-304); en cuanto a los recortes de *autor de comedias*, hay que destacar que, aunque en ambos casos se pretende abreviar la obra y se interviene principalmente en parlamentos, sólo *El piadoso aragonés* recorta mucho la acción secundaria e incurre en errores, "suppressing one passage of poetic beauty, violating rime scheme and coherence of context in others" (op. cit., p. 321).

¹³ A la ausencia de errores separativos hay que añadir las mismas omisiones en todos los impresos y numerosas variantes comunes. En el primer acto se dan, por ejemplo, los mismos errores en la rima (vv. 145, 652), en el cómputo silábico (vv. 481, 805, 1058) o en las didascalías de personaje (v. 257).

La versión impresa de la comedia contiene 164 versos menos que el autógrafo. Ninguna de esas omisiones coincide con las supresiones de *Ob*¹⁴. Parece descartable, por tanto, que *Ob* sea el arquetipo de los impresos. Tampoco puede suponerse que la falta de versos se deba a una transmisión textual defectuosa¹⁵: por el contrario, el análisis de las omisiones pone de manifiesto que todas ellas son el resultado de una mano que ha intervenido conscientemente y cuya intención principal parece ser, nuevamente, la abreviación del texto¹⁶.

¹⁴ La comedia impresa consta, según mi cómputo, de 3450 versos (1079 / 1103 / 1268), cifra que coincide con la de A.G. Reichenberger y A. Espantoso Foley (1973, p. 10; desestimo como fruto de un errata la cifra de 3459 versos que indican en la p. 33, nota 4). S. G. Morley y C. Bruerton (1968, p. 48), por su parte, cuentan 3446 versos.

¹⁵ Tan solo se dan tres casos en que la omisión parece deberse a un modelo deturpado o a un error de copia. La omisión del v. 1349 convierte la quintilla en una redondilla:

CLARA (Que quiera Mendo que calle,
algo debe de importar,
quiero callar y agradalle.)
Sancho, no hay más que pensar 1350
de que naciste en la calle,

En los vv. 1723-1728, la falta de rima en la primera quintilla hace pensar que el último verso de ésta (1723) se perdió fortuitamente y que luego se pretendió enmendar la laguna refundiendo los seis versos siguientes.

SANCHO	Bien me acuerdo yo que os vi, pero aquél que estaba aquí ... ¿No es Vivar el que afrentó a Mendo?	SANCHO	Bien me acuerdo yo que os vi, pero aquél que estaba aquí... 1720 ¿No es Vivar el que afrentó a Mendo?
LAÍN	No, sino yo. Señores, ¿soy Vivar?	LAÍN	No, sino yo.
TODOS	Sí.	SANCHO	¿Es verdad aquesto?
SANCHO	¿Y tú, por mi vida, eres el que diste el bofetón a Mendo?	LAÍN	Di ahora lo que me quieres.
LAÍN	Sí, ¿qué me quieres?	SANCHO	Sácame deste zurrón 1725
SANCHO	Sácame deste zurrón esta carta y no te alteres. O	LAÍN	esta carta, no te alteres. Sin duda para mí son.
		SANCHO	Verlo has si las abrieres. Eds

La omisión del v. 1771 convierte la quintilla en una cuarteta y pone en boca de Fernán los dos versos siguientes.

Ved lo que puede el honor.
FERNÁN La traza de Mendo ha sido 1770
CONDE La culpa ha sido el error
de querer Laín fingido

¹⁶ Algunas supresiones traslucen, además, una mano muy hábil. Las ediciones omiten, por ejemplo, los vv. 268-271 y 288-291. En ambos casos nos hallamos ante redondillas de sentido independiente en medio de una relación lógica que dificultan con su presencia:

Los cambios afectan al mismo tipo de contextos, aunque de forma diferente. Se alteran más pasajes (35 frente a los 18 de *Ob*), pero la extensión de los versos omitidos raramente supera una estrofa. El arquetipo de los impresos, aunque pretendió abreviar la comedia, parece respetar más la obra, lo que le lleva a intervenir un mayor número de ocasiones para suprimir menos versos cada vez¹⁷. El siguiente caso ejemplifica este tipo de procedimiento:

El fragmento comentado más arriba (vv. 574-609), incluye 16 versos como aposición al nombre de Almanzor, que *Ob* suprime. El pasaje comprende aún otro inciso, dedicado a Almeliq (vv. 590-593), que es el que omiten las ediciones. Es decir, aunque *X* elige el mismo contexto para eliminar versos, quita una estrofa en lugar de las 3 que tachaba *Ob* (desaparecen 4 versos frente a 16). Otras omisiones de *eds* parecen dirigidas a censurar pasajes que rozan lo indecoroso¹⁸.

Nos hallamos, hasta aquí, con un arquetipo que se ha refundido para abreviar la obra, y en el que todas las supresiones se han hecho de forma tan cuidadosa que no

[SANCHO] que allá donde agora estaba y unas encinas rompía el corazón me decía que tu boca me nombraba.	265
Solté la segur, par Dios, con el placer que sentí: si tú no hablas de mí alguien habla de los dos.	270
Corrí y en esta ocasión mi nombre en tus labios hallo, sirviéndome de caballo mi propia imaginación.	275
[SANCHO] que desos ojos serenos y de sus rayos sabrás que si él me alumbra no más, tú me abrasas por lo menos.	285
El que me tiene por necio de verme en tu sol arder, párame negro por ver que le miro con desprecio.	290
Mas, dejando estas razones, ¿el señor viejo ha venido?	

¹⁷ Frente a la media de 14,8 versos de *Ob*, *eds* presentan lagunas de tan sólo 4,6 versos por término medio. Algunas de las omisiones anteriores inciden, aunque secundariamente, en el desarrollo de la comedia. Por ejemplo, en los vv. 1401-1405 Sancho explicaba a Sol cómo la acusación de sus señores era una treta para ponerlo a prueba. Omitidos estos versos, el público de la versión impresa debe suponer que alguien le habría contado a Sol lo ocurrido.

¹⁸ Es el caso de ciertas alusiones en boca de Sancho en el segundo acto que desaparecen en los impresos: en los vv. 1436-1440 se manifiesta en contra del honor y en vv. 1451-1470 desprestigia a Mendo de Benavides al compararlo con "un caballo ligero en casa de un cortesano" que una vez alcanza la vejez, anda a palos y sirve sólo para cargar.

podrían detectarse sin compulsar el texto con el autógrafo¹⁹. A diferencia de *Ob*, las intervenciones de *X* no se limitan a omitir versos, sino que incorporan variantes. Entre éstas hay que distinguir las que se introducen de manera inconsciente (los errores de lectura o de copia) de aquéllas que son conscientes. Éstas últimas, naturalmente las más interesantes, reflejan que el arquetipo de los impresos había sufrido una serie de cambios escénicos menores.

En primer lugar, dos pasajes indican que se ha intervenido sobre los personajes. Analizaré el primero y más significativo²⁰.

El niño rey Alfonso aparece siempre con el conde Melén González, su ayo. La primera vez que entran en escena, Melén va acompañado de su mujer, doña Mayor (vv. 789-975.) Este último personaje desaparece en la rama impresa; de hecho, la Condesa interviene solamente en este cuadro, así que la supresión no era complicada: se omite su nombre en las *dramatis personae* y en las acotaciones de entrada y salida, se asignan sus versos a Íñigo Arista (804-805 y 823) y, dentro del texto, “Mayor” es sustituido por “señor”, de manera que no se altera el cómputo silábico²¹. Esta modificación sólo

¹⁹ Incluso en los tres casos en que se advierte la manipulación (los incluidos en la nota 15) es imposible reconstruir la lección original: ninguno de ellos altera el sentido, y sólo el segundo produce una rima defectuosa. El primero y el tercero crean estrofas correctas, aunque excepcionales dentro de sendas series de quintillas.

²⁰ La segunda intervención afecta al reparto de “moros” que intervienen en la comedia. En la acotación al v. 3159 se reducen los cuatro que indica el autógrafo a los tres que aparecen en los impresos. Se omite a “Alcabir”, quizás porque el personaje resultaba innecesario y demasiado parecido, incluso en las didascalias, a “Alvarín”. Los cambios que provoca no comportan ninguna complicación: ambos nombres tienen el mismo número de sílabas (para el v. 3168), comienzan igual (en v. 3169 se abrevia Alb. en sustitución del Alc. original) y no aparecen nunca interviniendo uno tras otro.

²¹ Para mayor claridad reproduzco a continuación las lecciones de ambas versiones:

788

Vanse. Chirimías, y entren Payo de Vivar, Laín
Téllez, Fernán Jiménez, Íñigo de Lara, y, detrás,
el conde Melén González y su mujer doña Mayor
y el rey niño Alfonso enmedio de los dos

O

804-805

ALFONSO Dios os guarde, cubríos.

MAYOR ¡Qué hermosa!
Bendiga el cielo, amén, tales seis años.

O

823-824

[CONDE] Vamos Mayor.
MAYOR ¡Qué seso que ha tenido!

CONDE De tal padre nació, tal sangre tiene.
Metan los Condes al niño

O

Vanse y tocan chirimías y entra Payo de Vivar,
Laín Téllez, Fernán Jiménez, Íñigo de Lara, y,
detrás, el conde Melén González y el rey niño
Alfonso

Eds

ALFONSO Dios os guarde, cubríos.

ÍÑIGO ¡Qué hermosa!

Bendiga Dios tales seis años.

Eds

[CONDE] Vamos, señor.

ÍÑIGO ¡Qué seso que ha tenido!

CONDE De tal madre nació, tal sangre tiene.

Vase el Conde y lleva al niño

Eds

El cambio en la primera intervención conlleva (805) además, un error -quizás por *homoioteleuton*-. En el segundo caso provoca una lectura diferente del verso 823: el Conde se dirigía a Mayor, pero ahora es a Alfonso, el único que sale de escena con él, a quien indica que deben partir.

pudo originarse en quien tuviera en mente una escenificación concreta. El arquetipo de los impresos, por tanto, parece ser una copia del autógrafo alterada por un *autor de comedias*.

Esta conclusión se ve confirmada por otros cambios menores; me detendré en los tres más significativos. Uno de los principales cuadros de la comedia es aquel en que Alfonso V pronuncia su juramento solemne como nuevo rey de León. Lope cuida todos los detalles escénicos para dar mayor relieve al acontecimiento: el rey debe sentarse “en una silla sobre unas gradas” (v. 809), los nobles deben besarle la mano, se le coloca una corona y un cetro y se le ciñe una espada. La rama impresa omite la primera acotación (v. 809) y algunos de los accesorios del juramento: la espada del rey (v. 811) y “el libro” (v. 813). Estas variantes se explican menos como error que como adaptación de la obra a una compañía que carece de recursos escenográficos²².

Un poco más adelante, un alabardero anuncia la llegada de Sancho a la corte. A la acotación que le da entrada (“Sancho entre con la carta, unas alforjas y un bastón”, v. 847), la rama impresa añade “Llega el alabardero a la puerta”, evidente guía para el actor y, de paso, para el lector, que ve como la acción se precisa.

Por último, hacia el final de la comedia (acotación al v. 3300 y vv. 3301-3317), al anónimo “criado” del autógrafo se le llama “Ramiro”, identificándolo así con el escudero que aparece al principio de la obra. Este cambio podría indicar que ambos papeles, de mínima envergadura, eran representados por un mismo actor.

Los datos anteriores permiten afirmar que el texto de *El primero Benavides* trasluce varias versiones teatrales, debidas a la intervención de *autores* que intentaron abreviar el texto; el arquetipo de los impresos necesitó, además, adaptar la obra a la composición de su compañía. Otra serie de datos, externa al texto en sí, nos acerca aún más a la trayectoria seguida por la obra, y nos permite identificar a uno de los *autores*, así como acotar las fechas en que se compusieron las distintas versiones.

En primer lugar, la comedia ocupa el número 210 en la lista de *El peregrino en su patria*; como demostró Th. Wilder, se trata de una de las piezas que Lope vendió al *autor* Baltasar de Pinedo²³. En segundo lugar, una mano ajena a Lope introdujo en el autógrafo dos listas de actores junto a las *dramatis personae*. Ambos repartos corresponden a la compañía de Pinedo, según advirtió A.G. Reichenberger (1968)²⁴. Hacia 1599, este *autor* intentaba crear su propia compañía, y Lope escribió comedias para él

²² Es probable que para la escenificación de este cuadro se hiciera uso de las tres o cuatro filas de gradas que, colocadas a los lados de la plataforma principal del escenario, servían de asiento al público en los teatros comerciales madrileños. Según describió J. M. Ruano de la Haza (1989, pp. 77-79) en ocasiones este espacio se incluía en la ficción y fue utilizado, por ejemplo, por los actores que representaron *El alcalde de Zalamea* o *El condenado por desconfiado*. El hecho de que la rama impresa omita cualquier mención a las “gradas” indica, quizás, que el teatro donde el segundo *autor de comedias* escenificó la obra (probablemente, fuera de Madrid) carecía de los tablados laterales.

²³ Th. Wilder (1953-1954); debemos a Wilder (1952) la demostración de que Lope agrupa buena parte de las comedias reunidas en *El peregrino* según el director de compañía al que las vendió.

²⁴ La identificación de los actores se reproduce en las pp. 246-251 de su edición (1973).

desde ese mismo año. El primer reparto del autógrafo incluye el nombre de los actores que componían su compañía hacia 1600; el segundo, en cambio, apunta en torno a 1610. Las dos listas, así, corroboran la hipótesis de Wilder de que Lope vendió su comedia a Pinedo, y, por otra parte, invitan a suponer que la obra permaneció en poder del representante cerca de diez años.

Por otro lado, el apógrafo contiene en folio aparte una lista de aprobaciones para la representación de la comedia, que debieron de separarse del autógrafo después de que Ignacio de Gálvez lo copiara en 1762. La primera es para Madrid y está fechada en 23 y 24 de enero de 1601. Las siguientes son de 1603 (Antequera, 29 de marzo) y 1606 (23 de enero, sin que se especifique el lugar).

Así las cosas, Baltasar de Pinedo estrenaría *El primero Benavides* en Madrid, a finales de enero o principios de febrero de 1601, con los actores que se nombran en la primera lista del autógrafo. Según se desprende de las aprobaciones, la compañía, de acuerdo con el uso general, representó posteriormente la obra lejos de Madrid (por lo menos en Antequera, dos años más tarde). A partir de este momento, no era raro que la obra pasara a manos de otro *autor*, a un editor, o bien que siguiera representándose fuera de Castilla, con frecuencia en Lisboa. Creo muy probable que se originara en este momento el arquetipo de los impresos: Pinedo permitiría (a cambio de dinero) que otro director de compañía sacara una copia de la comedia²⁵. Este nuevo *autor*, que no contaría con los mismos actores ni el mismo aparato escénico, habría introducido varios cambios para adecuar la obra a las características de su propia compañía. Algo más tarde, este representante, y no Pinedo, habría vendido el texto al responsable de la *Segunda Parte* (1609).

Antes de concluir, debemos volver sobre las supresiones del autógrafo de Lope. Dado que las tachaduras de *Ob* no coinciden con las supresiones de *X*, lo más lógico es suponer que las intervenciones sobre el autógrafo se produjeron después de que se sacara la copia *X* (que puede datarse entre 1603 y 1609). Resulta muy probable, así, que

²⁵ La amplia documentación que de la vida teatral toledana entre 1590 y 1615 ofrece la obra de F. de B. San Román (1935) apoya esta hipótesis. Según se establece en el contrato de creación de una compañía teatral (la de Granados y Valdés en 1603), el director del grupo mantenía un control muy estricto sobre las comedias que obraban en su poder: los manuscritos originales de las obras que formaban su repertorio se guardaban en una “caja” cuya única llave era custodiada por el *autor de comedias*. Cualquier movimiento de los manuscritos, incluso la elaboración de copias, debía ser autorizado por éste. El *autor* a quien se vendía una obra dramática pasaba a adquirir derechos de exclusividad sobre ella. En enero de 1603, por ejemplo, Alonso Remón, poeta que ha dado su comedia *San Juan Evangelista* a Gaspar de Porres, otorga un poder a este *autor* para que embargue a cualquier otra persona que represente la obra sin su consentimiento (*op. cit.*, p. 76, doc. 130). Otro documento (*op. cit.*, pp. 61-62, doc. 111), datado en julio de 1602, refleja el conflicto creado por un escritor que ha vendido su *Descendencia de los condes de Orgaz* a dos *autores de comedias* diferentes. Los comediantes denominan comedias “nuevas” a aquéllas que “no se an representado, ni persona alguna tiene dellas traslado” (*op. cit.*, p. 75, doc. 129); *El primero Benavides*, comedia “nueva” en poder de Pinedo desde finales de 1600 o principios de 1601, sería ya “vieja” después de 1603. Es probable que fuera entonces cuando se sacara, siempre con la autorización del *autor*, una copia de la obra para otro director de compañía.

los cambios del autógrafo se introdujeran cuando la compañía de Pinedo modificó su composición. Según la última fecha de aprobación (1606) y la segunda lista de actores (activos en 1610), la mayoría de alteraciones del autógrafo se introduciría entre 1606 (o poco antes) y la fecha de impresión (1609)²⁶. Hasta entonces, Pinedo representaría la comedia de forma íntegra, o bien con algunos -pocos- de los recortes de *Ob*. El hecho de que Lope compusiera la obra para una compañía concreta y que el autógrafo permaneciera en poder del representante tan largo tiempo explica la ausencia de grandes alteraciones en el texto, alteraciones que se producen cuando la comedia pasa por las manos de varios *autores*²⁷.

Las intervenciones analizadas en estas páginas son modificaciones conscientes de la obra, introducidas para acomodarla a las tablas. A la hora de llevar a cabo la edición de una pieza teatral debe discriminarse entre las variantes debidas a un error de transmisión y las que parecen remitir a una adaptación escénica concreta. El examen conjunto de todos los cambios permitirá reconstruir, con mayor o menor detalle, según las circunstancias, la vida que siguió la obra en la escena. Este último punto distingue la edición crítica de una obra dramática, y se erige en deber del crítico textual. Su labor, dice Ruano de la Haza, “no debe limitarse al texto que está editando, sino que deberá constituir una aportación al estudio de la bibliografía y crítica textual española en general” (1991, pág. 499). Aunque la elección del texto base de *El primero Benavides* está decidida desde el momento que contamos con una versión autorizada por Lope (el autógrafo), la colación con los otros testimonios sigue siempre necesaria, y la discriminación y análisis de variantes permite reconstruir la transmisión de la obra y de su representación.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN (1945): *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega.
- IRISO, SILVIA (1998): vid. VEGA, LOPE DE, *El primero Benavides* (1998)
- MORLEY, S. GRISWOLD - COURTNEY, BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos [1940, primera ed. en inglés]
- MORRÁS, MARÍA - PONTÓN, GONZALO (1995): “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Gràfiques Bobalà, I, pp. 75-117.

²⁶ La indicación “Benavides de Lope de Vega / 1607” que se halla en el folio 1v. del acto tercero podría constituir un último indicio de que el manuscrito se encontraba efectivamente en poder de Pinedo en esa fecha. Vid. A.G. Reichenberger y A. Espantoso Foley (1973, p. 183).

²⁷ Huellas de versiones escénicas en las acotaciones de la *Parte Primera*, así como una aproximación al análisis crítico de los interliminares, pueden verse en M. Morrás y G. Pontón (1995).

- PRESOTTO, MARCO (1996): *Catálogo e studio delle commedie autografe di Lope de Vega* (tesis doctoral) Bologna, Università degli studi.
- REICHENBERGER, ARNOLD G. (1953): "Notes on Lope's *El piadoso aragonés*", *Hispanic Review*, XXI, pp. 302-321.
- REICHENBERGER, ARNOLD G. (1968): "The cast of Lope's *Los Benavides*", en Poesse, W. (ed.), *Homage to John M. Mill. In memoriam*, Bloomington, Indiana University Press.
- REICHENBERGER, ARNOLD G. - ESPANTOSO FOLEY, A (1973): vid. VEGA, LOPE DE, *El primero Benavides* (1973).
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (1989): "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", en Díez Borque, J. M. (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (1991): "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico", en Arellano, I. y Cañedo, J. (ed.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SAN ROMÁN, FRANCISCO DE B. (1935): *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta de Góngora.
- VEGA, LOPE DE (1971): *El arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VEGA, LOPE DE (1897): *Los Benavides*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, RAE, VII, pp. 507-548.
- VEGA, LOPE DE (1955): *Los Benavides*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, III, pp. 697-734.
- VEGA, LOPE DE (1973): *El primero Benavides*, ed. A.G. Reichenberger y A. Espantoso Foley, Pennsylvania, Pennsylvania University Press.
- VEGA, LOPE DE (1993): *Los Benavides*, Madrid, Turner, VI, pp. 803-908.
- VEGA, LOPE DE (1998): *El primero Benavides*, ed. S. Iriso, *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, II, UAB-Milenio, Lérida.
- WILDER, THORNTON (1952): "New Aids toward dating the early plays of Lope de Vega", en *Varia Variorum, Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster.Köln: Böhlau-Verlag
- WILDER, THORNTON (1953-1954): "Lope, Pinedo, Some Child-Actors and a Lion", *Romance Philology*, VII, pp. 19-25.