

FORTUNA DE UNOS VERSOS DE *EL PERSEGUIDO*

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Gonzalo Pontón, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 189-203.

Fecha de recepción: 25-01-2013 / Fecha de aceptación: 29-05-2013

## RESUMEN

Dada la rica transmisión textual de la comedia *El perseguido* (1590), excepcional en el contexto de la época, la cita de dos de sus octavas en la *Elocuencia española en arte* de Bartolomé Jiménez Patón (1604) permite atisbar las vías por las que esa pieza habría llegado a manos del maestro de retórica, a la vez que supone una confirmación de la difusión y el reconocimiento obtenidos por esta obra temprana, en la que Lope logra cuajar una formulación dramática cabal de un asunto que le rendiría buenos frutos y al que volvería, con enfoques distintos, a lo largo de toda su vida.

PALABRAS CLAVE: *El perseguido*, Lope de Vega, crítica textual, Bartolomé Jiménez Patón, el «primer Lope», Matteo Bandello como fuente.

## ABSTRACT

The quotation of two *stanze* of Lope de Vega's play *El perseguido* (1590) in Bartolomé Jiménez Patón's rhetorical treatise *Elocuencia española en arte* (1604) poses an interesting question of textual criticism. The rich textual tradition of this comedy was exceptional for the time, and it allows us to see the kind of text that would have arrived to Patón's hands. It also confirms the diffusion and appreciation reached by this early play, in which Lope achieves a thorough formulation of a very successful subject to which he would return, with different approaches, throughout all his life.

KEYWORDS: *El perseguido*, Lope de Vega, textual criticism, Bartolomé Jiménez Patón, first stage in Lope's theatrical evolution, Matteo Bandello as literary source.

Hace ya medio siglo que Juan Manuel Rozas, con su característico buen tino, señaló y calibró la copiosa presencia de Lope de Vega en la *Elocuencia española en arte* (1604) de Bartolomé Jiménez Patón. Los ejemplos tomados de la obra poética de Lope constituyen, en efecto, una mayoría aplastante, hasta el punto que permiten considerar este tratado como el «primer libro de teoría literaria que otorga el principado de la poesía española a Lope de Vega» (Rozas y Quilis 1962:35).<sup>1</sup> El aprecio del catedrático de Villanueva de los Infantes por la obra del Fénix es tal, y tan a sus anchas se mueve en ella, que incluso echa mano de su teatro: en el capítulo decimocuarto, consagrado a las figuras de amplificación en las sentencias, la aclamación o epifonema se ilustra como sigue: «En la comedia del *Perseguido* [Lope] amplificó mucho esta figura, junta con la exclamación, en figura del Conde, que a la mala respuesta del Duque dijo: “¿Esto, señor, guardado me tenías...”» (ff. 88r-89r), y reproduce dos octavas, no consecutivas pero próximas, del acto tercero de la comedia (vv. 2904-2911 y 2936-2943).

La elección de esta pieza entre tantas posibles podría deberse al azar, pero pueden aducirse unas cuantas razones para pensar lo contrario. Pocas dudas caben sobre el éxito cosechado en su día por *El perseguido* (1590) y sobre el aprecio que Lope pudo sentir por esta comedia. Prueba de lo segundo es su inclusión al final de *El peregrino en su patria* (1604) como una de las ocho obras que se representaron tras las bodas de los protagonistas. Un Lope cada vez más atento a la difusión de su teatro —como demuestra la célebre lista que encabeza la edición de la novela— quiso rematar las aventuras de Pánfilo y Nise con la enumeración de las que posiblemente consideraba sus obras dramáticas más relevantes o mejor acogidas, una por cada uno de los principales representantes de su tiempo.<sup>2</sup> Cuarta en la

---

1. En fechas recientes, Madroñal [2009:27, 77-82 y 98-99], el mejor conocedor de la obra de Jiménez Patón, ha abundado en el asunto apurando los vínculos con Lope, deteniéndose en cada pasaje lopeveguesco citado en la *Elocuencia* y señalando la posibilidad de que la obra se imprimiera en Toledo por la presencia del autor madrileño en la ciudad. Para una evaluación de la *Elocuencia* en el contexto de las retóricas de su tiempo véase López Bueno [2010:56-63].

2. A las ocho piezas se añaden algo después *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, acaso para incrementar en dos nombres más la nómina de representantes. En la novela se afirma que tales comedias «saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen», circunstancia que podría señalar, hacia finales de 1603 (cuando Lope culmina el relato bizantino: la aprobación es del 25 de noviembre y el privilegio del 6 de diciembre), un plan para imprimir lo más granado de

lista, *El perseguido* corre a cuenta —al menos en la ficción novelesca, pero cabe suponer que también en su difusión primera— de Alonso de Cisneros, «a quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguno» (*Peregrino*, p. 481). La obra forma parte, así, del que podríamos considerar canon selecto del dramaturgo, y aun puede decirse que lo inaugura, por ser la composición más antigua de entre las evocadas.

De la buena acogida por parte del público —o, cuando menos, de la vitalidad escénica de la pieza— es indicio la insólita circunstancia de haber llegado a las prensas en dos iniciativas editoriales independientes, las dos que inician la difusión impresa del teatro lopeveguesco: como única obra de autenticidad probada entre las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1603) y poco después como segunda de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Angelo Tavanno, Zaragoza, 1604, y ediciones sucesivas), que da comienzo a la serie de *partes*.<sup>3</sup> Sabemos también, gracias a Nider [2010], que veinticinco años después de su escritura, el 20 de enero de 1616, la obra se representó en Pisa en un contexto privado, a cargo de la comunidad judía, de origen mayoritariamente portugués pero cuya lengua cultural era el castellano.<sup>4</sup> No olvidemos tampoco que

---

su teatro, quizá en un volumen misceláneo de «fiestas» y comedias. Ese proyecto editorial, si llegó a ser algo más que un pensamiento esbozado en la novela, quedó en entredicho con la aparición en Zaragoza, en esas mismas fechas, de la *Parte primera* (1604), con dos de las comedias mencionadas en el *Peregrino* (*El perseguido* y *La amistad pagada*), y recibiría la puntilla con la salida de la *Parte segunda* (1609), que contiene otras dos de esas obras (*La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada*). Si tal designio era, pues, poco viable casi en el instante mismo de su formulación, resultaba inabordable al reimprimirse el *Peregrino* (1618), pues por aquel entonces se habían publicado dos más de aquellas comedias (*Laura perseguida* en la *Parte IV* y *El amante agradecido* en la *Parte X*). Para la reedición, Lope se preocupa de engordar la lista inicial de comedias, pero no de cambiar o cancelar la referencia editorial de las páginas finales, que dan fe entonces de un proyecto abandonado. Es asunto que probablemente merezca mayor atención de la que se le ha concedido. Sobre la pugna editorial en torno a las comedias de Lope y la huella de esas tensiones en el *Peregrino*, véanse Dixon [1996] y Giuliani [2004].

3. Para la información relativa a los avatares textuales de la obra remito a Iriso y Morrás [1997:263-268], así como a las certeras observaciones de Blecua [2012b:363-367]. Para las *Seis comedias* lisboetas véanse Moll [1995:218] y, ahora, Iglesias Feijoo [en prensa]. Sobre la *Parte primera* ténganse en cuenta también Campana, Giuliani, Morrás y Pontón [1997] y Prolope [2004].

4. La representación, a iniciativa de Rodrigo Rodrigues Cardoso, tuvo lugar en el *magazzino* del comerciante Gioseffo Franco, ante un público de dos centenares de personas, «principali ebrei et marrani e anco dei cristiani». El texto de la comedia se tomó de la *Parte primera*, concretamente de la edición de Valencia, Gaspar Leget, 1605, y parece que la obra, más que representarse, se recitó. El entremés anejo ofendió al ciudadano Sebastiano di Alberto Reali, que denunció el acto a la Inquisición; el proceso consiguiente, que duró más de un año, supuso «la condena de los judíos a torturas» (Nider 2010:248-249).

la pieza se publicó traducida al neerlandés en 1617, con reediciones en 1646 y 1663 (Iriso y Morrás 1997:258-259). En fin, prueba añadida de reconocimiento es la existencia de un pequeño núcleo de comedias del autor cuyo título y desarrollo siguen la senda abierta por nuestra obra: *Laura perseguida* (1594), adscribible al mismo período creativo y mencionada también al final del *Peregrino*, y *Luscinda perseguida* (1599-1602), algo posterior pero tampoco demasiado alejada en el tiempo. Una y otra confirman que la fórmula caló y que la presencia del adjetivo «perseguido» en el título de una comedia de Lope podía funcionar como reclamo para el público o incluso como sello identificativo del Fénix.<sup>5</sup>

Podemos considerar *El perseguido* como uno de los primeros resultados plenamente satisfactorios del Lope de juventud, que logró cuajar aquí un modelo de intriga según unas pautas que irían regresando durante toda su vida. Según nos permite saber la copia del autógrafo (realizada por Ignacio de Gálvez el 15 de junio de 1762),<sup>6</sup> Lope remató la comedia en Toledo el 2 de noviembre de 1590, una vez concluida la etapa valenciana, cuya importancia formativa se ha subrayado a menudo, y justo antes de entrar al servicio del duque de Alba; un período, hasta donde alcanzamos a saber, de creciente creatividad y equilibrio personal.<sup>7</sup> Si la atribución a la compañía de Cisneros es fidedigna, la comedia podría haberse estrenado en Madrid a lo largo de diciembre, puesto que el *autor* de comedias desarrolló una constante actividad en la villa y corte desde los últimos días de noviembre hasta finales de año.<sup>8</sup>

Adaptación libre —pero fiel en varios aspectos de detalle— de una *novella* (IV, 5) de Matteo Bandello,<sup>9</sup> *El perseguido* muestra, a lo largo de sus 3.530 versos,

5. La obra lleva por título *El perseguido* en el manuscrito apógrafo, en la edición lisboeta de 1603 y en el v. 3529 de la pieza, mientras que es *Carlos el perseguido* en el índice de la *Parte primera*, añadido ajeno a Lope pero hasta cierto punto lógico, habida cuenta de que a esas alturas había otros «perseguidos» -o «perseguidas»- en la trayectoria del dramaturgo y acaso se imponía individualizar la pieza.

6. Sobre la colección Gálvez y su valor textual es de obligada referencia Iriso Ariz [1997].

7. Para los datos biográficos y la caracterización de esa etapa vital véanse Rennert-Castro [1969:86-89], Pedraza [2008:26-27] y Martínez [2011:97]. A la sazón Lope era criado de Francisco de Ribera Barroso, señor de Parla, y empezó a servir a Antonio Álvarez de Toledo en junio de 1591. Sobre la importancia de la estancia de Lope en Valencia y su contacto con la actividad teatral de la ciudad son clásicos los enfoques de Frolidi [1968] y Weiger [1978]; para la conformación del código temprano del dramaturgo, Weber de Kurlat [1976] y sobre todo Oleza [1981].

8. Ferrer Valls [2008], *s.v.* «Cisneros, Alonso de». Iriso y Morrás [1997:258 y n. 5], que toman demasiado al pie de la letra la situación que se describe al final del *Peregrino*, proponen como fecha de la primera representación de la comedia los años 1594-1597.

9. Poco puede añadirse al análisis de Iriso y Morrás [1997:259-262], salvo recalcar la importancia que tiene, frente al modelo, el que los protagonistas hayan engendrado descendencia.

el talento del autor para convertir una narración trágica, cuyo móvil es el amor inconveniente de una mujer poderosa hacia un sirviente o familiar, en una pieza de notable vigor dramático, con una doble trama sentimental que hace más compleja la situación de partida y dinamiza la obra, cuyo previsible desenlace trágico, con derramamiento de sangre incluido, se trunca en resolución feliz incluso en lo que respecta a los culpables. El «perseguido» es Carlos Valdeoro, secretario de Arnaldo, duque de Borgoña, cuya mujer, la duquesa Casandra, se ha enamorado locamente de él. Al verse rechazada por Carlos, que lleva siete años casado en secreto con Leonora —hermana del Duque, con la que ha tenido dos hijos—, la Duquesa decide destruirlo y lo acusa ante su marido de haber querido seducirla, según el consabido paradigma de Fedra o la mujer de Putifar. Con la impagable ayuda del Duque, menos cercano al modelo de marido celoso que al de gobernante justo, y casi un padre para Carlos, este logra esquivar las asechanzas y enemigos que Casandra conjura contra él, incluido un grave malentendido con Leonora y el secuestro e intento de asesinato de Grimaldico, hijo de ambos, para alcanzar, al término de la obra, la condición de heredero del ducado y ver reconocido públicamente su vínculo matrimonial, mientras la cruel Casandra es condenada al destierro. En el modelo bandelliano, tanto el secretario como su mujer y la Duquesa mueren, ya sea de dolor, por suicidio o en justo y violento castigo por las iniquidades cometidas.

Junto a la cadena de dificultades que debe sortear el protagonista para que prevalezcan su amor, su integridad y su posición en la corte, la comedia brilla por el nítido trazado de los personajes principales y tiene en Casandra a un tipo femenino de gran entidad, que polariza la acción; sin duda un atractivo papel para la actriz a quien correspondió encarnarlo.<sup>10</sup> No es de poca importancia que Carlos sea de baja condición, pues ello dificulta tanto sus amores como su afán de mejora social. A las líneas argumentales que le brinda la *novella* Lope añade la trama de los hijos secretos habidos entre Carlos y Leonora, con lo que hace que planee sobre el espectador, durante buena parte del tercer acto, el temor al asesinato de los niños —en concreto del mayor, Grimaldico—, según una pauta de los trágicos de la generación anterior

---

10. Candidata verosímil es la segunda mujer de Cisneros, Magdalena de Chaves, con quien el representante se había casado ese mismo año de 1590, tras enviudar poco antes de Mariana Páez de Sotomayor (Ferrer Valls 2008, *s.v.* «Cisneros, Alonso de»). La obra no necesita un reparto extenso: dos damas y seis actores, a los que hay que añadir un niño para el papel de Grimaldico (o quizá un joven, que podría haberse hecho cargo de ese papel junto con el del loco Carino). Sobre damas, repartos y dobles en el teatro de Lope, incluida nuestra comedia, véase ahora la propuesta de sistematización de Giuliani [2012:308].

que en última instancia podemos remontar a la *Orbecche* de Giovanbattista Giraldi Cinzio (1541).<sup>11</sup> En suma, *El perseguido*, una de las primeras dianas de Lope, muestra la habilidad del dramaturgo a la hora de asumir motivos, caracteres y situaciones propios de la tragedia con los que mantener viva la intriga, para reconducirlos a un desenlace feliz.<sup>12</sup>

Son significativos los rasgos de esta comedia que podemos reconocer en otros momentos de la trayectoria dramática de Lope. *Laura perseguida*, algo menos dinámica y más efectista que su predecesora, aborda la misma situación desde el protagonismo femenino: es la dama quien no proviene de sangre igual a la de su esposo secreto, el príncipe Oranteo, con quien ha tenido dos hijos. Antes de que la verdad se imponga, Laura deberá sufrir el que Oranteo, instigado por el Rey su padre, dude de ella, así como el verse separada de sus hijos y amenazada en su vida. *Lucinda perseguida* plantea una trama similar: un príncipe enamorado —Alejandro— y un padre que quiere impedir que se legalice esa relación, cuyo fruto son ya dos hijos; la intervención de un tercero en discordia, enamorado de la dama y que desempeña el papel de traidor; las dudas del amante ante lo que parece una infidelidad de la amada. Lope añade elementos secundarios (los amores entre Alfredo, hermano del Príncipe, y la dama Rosela, que oscilan según transcurre el hilo principal, y la atracción que siente el Rey por Lucinda) para una obra más enredada, complicación de un modelo con el que al parecer se sentía cómodo y le reportó el aplauso del vulgo. Si tiramos algo más del hilo de las similitudes, podremos reconocer la versión trágica de esta pauta argumental en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), tan parecida a su vez, aunque con muy distinta resolución, a *El perro del hortelano* (1613-1615), que lleva al extremo la cuestión, ya presente en la historia de Carlos, del enlace de una dama de alta alcurnia con un hombre de baja cuna, conflicto que en *El perro* se resuelve, como es sabido, con una patraña del gracioso Tristán —inspirada en Boccaccio— que contenta a los implicados y evita preguntas enojosas. Y, por otra parte, *El perseguido* resuelve de forma feliz lo que cuarenta y cinco años después,

---

11. A falta de estudios sistemáticos sobre el particular, son iluminadoras y muy ricas las páginas de Giuliani [2009] en su estudio sobre Lupericio Leonardo de Argensola.

12. Así lo vieron también Iriso y Morras [1997:260], para quienes en la pieza «se juega con la amenaza de una tragedia que no llega a producirse». Sin afán de exhaustividad, tienen claras referencias trágicas, además de los elementos ya reseñados, el cuadro en que Grimaldico pide socorro a su padre y este cree hallarse ante un espíritu (vv. 3124-3150) y el intercambio de ropas entre el Duque y Carlos (vv. 3312-3353), circunstancia que está a punto de provocar el asesinato del primero por error.



y nuevamente con una Casandra como protagonista, se convertirá en tragedia en *El castigo sin venganza*, otra pieza —como también lo era *Amalfi*— de inspiración bandelliana.<sup>13</sup>

Así pues, a la altura de 1604, cuando Lope la incluye entre las piezas destacadas al final del *Peregrino*, cuando alcanza por dos veces el privilegio de las prensas y cuando Jiménez Patón se hace eco de unos versos del tercer acto, *El perseguido* era una comedia ya añeja pero que con toda probabilidad había dejado impronta; una muestra cabal, aunque perfectible, y fértil en descendencia, de una forma propia, lopeveguesca, de presentar e hilvanar la intriga amorosa.<sup>14</sup>

Es tiempo de regresar a la *Elocuencia española en arte*. Tenemos, según se ha visto, una hipótesis explicativa sobre el porqué de la elección de esa comedia. A continuación deberíamos preguntarnos por el dónde y el cómo: ¿cuál es el origen textual de esos versos y por qué vía pudieron llegar al maestro Patón? Opciones no le faltaban, dado que se trata, tal como se ha dicho, de la comedia temprana que cuenta con mayor y mejor tradición textual. Ante esta oportuna circunstancia, no resultará ocioso cotejar los versos de la *Elocuencia* con los cuatro testimonios conocidos a la altura de 1604. Doy a continuación el texto crítico, basado en lo fundamental en el manuscrito apógrafo (*M*), con la numeración de versos y la puntuación —que considero correcta— de la edición de Iriso y Morrás, y señalo en aparato las variantes entre ese testimonio, las tres ediciones anteriores a la *Elocuencia* o contemporáneas a esta (*L*: Lisboa, 1603; *A*: Zaragoza, 1604; *B*: Valladolid, 1604) y la lectura de Jiménez Patón (*Pat*):<sup>15</sup>

13. Sobre *Laura perseguida* y su ubicación entre las comedias «de secretario» puede verse Cattaneo [2003], quien menciona, pero deja explícitamente fuera de su estudio —por razones de espacio— *El perseguido* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Sobre esta última obra es imprescindible Ferrer Valls [2011]. La amplia bibliografía en torno a *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza* puede encararse respectivamente a partir de Laskaris [2012] y García Reidy [2009], sin olvidar a Dixon [1989] para la fuente boccacesca de la primera. Sobre la deriva del Lope anciano hacia la tragicomedia (y aun la tragedia) en las piezas palatinas, véase Oleza [2003]. Añadamos que el desgraciado protagonista masculino de la *Orbecche* de Cinzio se llama Oronte, nombre del que podría ser reminiscencia el Oranteo de *Laura perseguida*.

14. Aunque como tragicomedia la obra no merezca una opinión entusiasta de sus editoras («el peso del enredo, la insistencia en los elementos caballerescos, de clara función ornamental, la presencia de la comicidad y la multiplicación de escenas secundarias, características todas ellas del primer Lope, llevan la obra por otros derroteros»), la califiquen de «pieza de ensayo» y señalen su «carácter híbrido», estas le reconocen sin embargo su condición de comedia «más que aceptable» que «debe tenerse especialmente en cuenta a la hora de trazar la evolución del arte dramático lopeveguesco» (Iriso y Morrás 1997:262-263).

15. Empleo las siglas establecidas por Iriso y Morrás, que se ajustan a los criterios generales de edición del grupo Prolope. He realizado personalmente el escrutinio de los testimonios a partir de las siguientes copias microfilmadas: BNE, ms. 22.422 (*M*), ff. 291v-292v; British





Aunque la porción de texto sea tan breve, resulta rica en información y en cierta medida sorprendente,<sup>16</sup> pues permite asegurar que Jiménez Patón no copió la cita de ninguna de las ediciones que en la época estaban a su alcance. Que no recurrió a un ejemplar de las *Seis comedias* se deduce de las lecciones de los vv. 2911, 2939 y 2943, que difícilmente podría haber evitado si se hubiesen encontrado en su modelo; que tampoco tuvo ante sus ojos la *Parte primera* se justifica a la vista de las variantes de los vv. 2905 y 2911.<sup>17</sup> El texto que ofrece destaca sobre todo por las lecturas individuales (y erróneas, a la vista del apógrafo) en que incurre, algunas tan diferentes como la de los vv. 2941-2943, que reformula el sentido del pasaje: donde el manuscrito cercano al original trae «Ya cubre al mal la misma semejanza / que suele al bien, porque los mismos hombres / todo lo llaman con iguales nombres», con variantes en la tradición impresa, la *Elocuencia* lee «Ya quiebras a la misma confianza, / que yo esperaba que los mismos hombres / llaman las cosas con iguales nombres».<sup>18</sup>

Cuando, tres lustros más tarde, Jiménez Patón recupere la *Elocuencia*, «de nuevo muy corregida y aumentada», como una de las partes de su *Mercurius Trimegistus* (1621), repartirá el pasaje de 1604 en tres citas independientes, reduciendo la segunda octava a sus dos primeros versos: quedarán, así, los vv. 2908-2911, 2904-2907 y 2936-2937 (ff. 123r-124r del *Mercurius*). Entre una y otra edición, amén de algunos cambios en las grafías y una mayor puntuación, atribuibles

16. Rozas y Quilis [1962:54] habían señalado que los textos de Lope reunidos en la *Elocuencia* «no ofrecen cambios de interés. Estaban editados por el autor cuando Patón los utiliza», cosa cierta en general pero que no se cumple con las octavas de *El perseguido*. Madroñal [2009:79-81] presta atención a nuestra comedia y a la distinta disposición de sus versos en la *Elocuencia* y el *Mercurius* (sobre ello, véase más abajo), pero sin entrar en los aspectos textuales que aquí nos interesan.

17. No parece que la variante del v. 2937 deba entenderse como un error común entre la rama de la *Parte primera* y el texto de Jiménez Patón: dado el paralelismo con el inicio del verso anterior («Tras tantas [...] tanta / Tras tal [...] tanta»), bien puede juzgarse trivialización poligenética. Tampoco la coincidencia del v. 2904, por nimia, resulta significativa.

18. A pesar de la divergencia general del pasaje, es de notar la coincidencia con Valladolid, 1604 (B) en la variante «semejanza» del v. 2941. No cabe pensar en un error común, a la vista de la falta de coincidencias con B en otras lecturas erróneas en las que no podría no haber incurrido si compartiesen subarquetipo. Téngase en cuenta que los preliminares de la *Elocuencia* son de finales de la primavera de 1604 (la aprobación de Tomás Gracián Dantisco es del 30 de mayo, y el real privilegio se otorgó el 25 de junio), mientras que la tasa de la edición vallisoletana de la *Parte primera* nos lleva al verano (8 de julio), hecho que por sí solo descarta que la edición hubiese podido ser empleada por el maestro Patón. Para lo que nos sirve esta lectura común, en todo caso, es para poner de manifiesto los rasgos peculiares de la segunda impresión de la *Parte primera* frente a su modelo, la *princeps* zaragozana; véase al respecto Campana, Giuliani, Morrás y Pontón [1997:29].

en principio al corrector de la imprenta,<sup>19</sup> se detectan dos variantes significativas, ambas en el mismo fragmento: el «y en lo mejor» del v. 2909 se corrige en «que en lo mejor», y el «contento» del v. 2911 en «tormento», enmiendas que devuelven el texto a toda la tradición conservada y que probablemente fueron cazadas al vuelo por el mismo autor o por algún oficial de imprenta con buen ojo (o buena memoria). En este mismo sentido, cabe notar que en 1621 se designa la obra como «la comedia de *Carlos perseguido*» (f. 123r), frente a lo que ocurría en 1604, donde se la identificaba por su título original, más breve.

A la vista de las variantes de 1604, la conclusión que se impone es que Jiménez Patón tuvo acceso a una copia distinta de la comedia, evidentemente manuscrita y con intervenciones y errores propios de notable magnitud. Tal hecho es una prueba indirecta de la circulación de los textos teatrales de Lope antes de su primera impresión, según atestigua en particular la colección del conde de Gondomar, hoy conservada en la Real Biblioteca, y que contiene, entre otras, varias comedias compañeras de *El perseguido* en la *Parte primera*, con textos notablemente distintos de los de la edición, pero no menos dudosos.<sup>20</sup> El mismo Lope, en el prólogo al *Peregrino* (p. 57), lo expresaba con palabras que no dejan lugar a la duda: las suyas eran comedias que habían quedado desfiguradas a lo largo de su vida en las tablas, por haber «andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía». Y añade que «algunas he visto que de ninguna manera las conozco», referencia que apunta verosímelmente a las *Seis comedias* y por lo tanto a *El perseguido*.

Patón vuelve a referirse a nuestra pieza, sin citar versos concretos, a propósito de las coplas anfibológicas, mencionándola junto con ciertas *Maravillas de Trapisonda*, el *Melancólico* y *Venganza honrosa*. Nada sabemos de la primera, que no aparece entre las obras conocidas o perdidas del Fénix, mientras que la segunda tiene que ser *El príncipe melancólico* (1588-1595) y la tercera parece corresponderse con *La venganza piadosa* (1590-1595), obras de un mismo período compositivo, ya lejano, y que por cierto aparecen también recogidas en los manuscritos que poseyó Gondomar (Arata 1989:n<sup>os</sup> 47 y 64). Solo son indicios, pero

---

19. La escasa puntuación que por igual se advierte en los versos dramáticos y en los épicos o líricos copiados por Patón impide usar aquí, a la zaga de las conclusiones de Blecua [2012a], tal argumento como prueba adicional sobre el origen de los testimonios.

20. Sobre la colección teatral manuscrita reunida por Diego Sarmiento de Acuña véanse Arata [1996] y Badía [2008].

parecen apuntar a una recopilación de comedias, ya olvidadas de las tablas, que obraría en manos del maestro de retórica.<sup>21</sup>

Las variantes allegadas también podrían sugerir otra hipótesis, que me parece importante presentar —aunque sea, según se verá, para desecharla— porque obliga a reflexionar sobre los cauces de transmisión del texto. Es la siguiente: ¿cabría la posibilidad de que Jiménez Patón trajera esos versos de memoria? Ya advirtió Rozas, en un jugoso apéndice a su artículo mencionado, que los fragmentos de Góngora recogidos en la *Elocuencia española* presentaban variantes, por lo general *deteriores*, frente a los testimonios más difundidos (en especial la letrilla «Que pida un galán Minguilla»), algunas de ellas tan palmarias como para conjeturar que el humanista recurría a su memoria (o a notas tomadas de ese modo), pues mezcla versos pertenecientes a poemas distintos, contaminación que se explica mal como fenómeno de copia. En este sentido, algunas lecturas de las dos octavas de *El perseguido* (como las de los vv. 2909 y 2011) dan la impresión de deberse a un recuerdo impreciso del texto antes que a cambios producidos por la actividad teatral o por una deliberada voluntad de refundición, que sería lo que un manuscrito de autor de comedias dejaría traslucir. Y el modo, a la vez cercano e impreciso, de introducir la secuencia («en figura del Conde, que a la mala respuesta del Duque...») acaso revela una familiaridad no rigurosa pero sí suficiente con la obra o con aquellos versos.

No parecen, con todo, argumentos bastantes: hay que reconocer que nuestras dos octavas no son particularmente memorables, y cuesta imaginar que hubiesen llamado tan poderosamente la atención del espectador Patón como para retenerlas en su memoria, y sobre todo recordarlas, aunque desdibujadas por el tiempo, muchos años más tarde. En cambio, puede ser interesante pensar que estos rasgos están presentes en su modelo y que acaso traslucen la actividad de un memorión o, con menor probabilidad, derivan de unos papeles de actor.<sup>22</sup> Como quiera que fuese, es demasiado poco texto para aventurarnos por semejantes sendas. Lo que nos ofrece, en cualquier caso, es un portillo por el que vislumbrar los modos manuscritos

---

21. Nada podemos aseverar, en cambio, sobre la compañía o compañías que habrían representado estas piezas: los datos que figuran en Ferrer Valls [2008] no permiten relacionarlas con Cisneros ni con ningún otro autor de comedias de aquellos años.

22. Sobre memoriones, aunque los datos conocidos son bastante posteriores, véase el ejemplo que aporta Bentley [1993] y la rica información acopiada por Zugasti [2011]; sobre papeles de actor es fundamental el catálogo y estudio de Vaccari [2006].

de difusión del teatro de Lope antes de su salto a las prensas. Caminos análogos debieron de recorrer las piezas que integraron las *Seis comedias* y la *Parte primera*. En fin, y para considerar todas las posibilidades, otra circunstancia que debería tenerse en cuenta es el modo de trabajo de Patón, que quizá partía de la recolección escrita de un repertorio de ejemplos, a la manera de centón o *commonplace book*, para luego emplearlos en sus clases de retórica y en su tratado. Este último aspecto, de todas formas, no modificaría la cuestión sobre el origen de su texto.

Añadamos, para concluir, que el teatro era una debilidad del autor de la *Elocuencia*: según recuerda Madroñal [2009:77], a Patón «se le censura desde el primer momento su trato con el mundo de los cómicos, que escribe comedias, pero también que asiste a ellas y es amigo del más grande dramaturgo de su tiempo, el sin par Lope de Vega». <sup>23</sup> Esa amistad se habría forjado durante las estancias de Lope en Toledo, ciudad que visitó con cierta frecuencia en los primeros años del siglo XVII y donde se instaló precisamente en 1604, pero en la que solo residió de forma estable entre 1589 y 1590, justo cuando compuso *El perseguido*. Puestos a aventurar hipótesis, cabría incluso que la comedia resultara conocida a los ingenios toledanos a quienes iba dirigido en primera instancia el tratado de Jiménez Patón. <sup>24</sup> En semejante contexto, pues, no puede extrañarnos que este guardara entre sus libros y papeles algunos pliegos de comedias de su admirado Lope, de donde entresacó algún que otro ejemplo con el que elevar la Musa teatral a pareja dignidad retórica que la épica y la lírica. Lope, su teatro, empezaba a estar por todas partes: tales eran el aprecio y difusión que había conquistado con obras como *El perseguido*. <sup>25</sup>

---

23. De la amistad con el Fénix hay varias pruebas y queda testimonio en una carta del 23 de septiembre de 1607, en Toledo, cuando Lope acusa recibo de una copia manuscrita de *El perfecto predicador* expresando su aprecio por Patón y presentándose como «Lucilo de tal Séneca» (*Epistolario*, vol. III, p. 7). Cinco años después, esa carta encabezará la edición en libro.

24. Para la estancia de Lope en Toledo, su condición sobrevenida de poeta local y sus relaciones con los ingenios de la imperial ciudad, así como la rivalidad con Cervantes, véase Madroñal [2012:301 y 324-329].

25. Agradezco a Alberto Blecuá, Victoria Pineda y Ramón Valdés sus valiosos consejos para mejorar estas páginas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-23.
- BADIA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la gestación de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral, Universitat de València, 2008 (<http://hdl.handle.net/10803/9826>).
- BENTLEY, Bernard P.E., «Del autor a los actores: el traslado de una comedia», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de la AISO (1990)*, ed. M. García Martín, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 179-194.
- BLECUA, Alberto, «Sobre la (no) puntuación en los textos dramáticos del Siglo de Oro», *Estudios de crítica textual*, Gredos, Madrid, 2012a, pp. 319-342.
- BLECUA, Alberto, «Las variantes de la *Primera Parte* de Lope», *Estudios de crítica textual*, Gredos, Madrid, 2012b, pp. 342-367.
- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérída, 1997, vol. I, pp. 11-40.
- CATTANEO, Mariateresa, «El juego combinatorio. Notas sobre las “comedias de secretario” de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 177-190.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 185-196.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, pp. 45-63.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel, 2008.

- FERRER VALLS, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *Rilce*, XXVII 1 (2011), pp. 55-76.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1968.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «El *Castigo sin venganza* o la trágica pasión por lo imposible», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Crítica, Barcelona, 2009, pp. 7-72.
- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Prolope / Milenio, Lérida, 2004, pp. 123-136.
- GIULIANI, Luigi, «Introducción», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2009, pp. IX-CCXXXV.
- GIULIANI, Luigi, «La comedia desde lejos: sobre actrices y guiones», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, eds. E. Fosalba y G. Pontón, Castalia, Barcelona, 2012, pp. 283-335.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)», *Bulletin of Spanish Studies. Homenaje a D.W. Cruickshank*, en prensa.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 99-144.
- IRISO ARIZ, Silvia, y María MORRÁS, «Prólogo», en Lope de Vega, *El perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 257-271.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, Tomás de Guzmán, Toledo, 1604 (ej. consultado: Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Res. XVII-1748).
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Mercurius Trimegistus, sive de triplici eloquentia: sacra, española, romana*, Pedro de la Cuesta Gallo, Baeza, 1621 (ej. consultado: Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Res. XVII-L-2686).
- LASKARIS, Paola, «Prólogo», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 55-93.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. B. López Bueno, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 49-71.



- MADROÑAL, Abraham, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Madrid, 2009.
- MADROÑAL, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/Cervantes*, I (2012), pp. 300-332.
- MARTÍNEZ, José Florencio, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, Publicaciones y Prensas Universitarias, Barcelona, 2011.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-22; reimpr. en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 2011, pp. 283-295.
- NIDER, Valentina, «Representaciones tempranas de comedias de Lope en Italia a partir de las *Partes de comedias*», *Anuario Lope de Vega*, XVI (2010), pp. 247-250.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-223; reeditado en *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, coords. J. Oleza y José L. Canet, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*. «Estaba el jardín en flor...» *Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, 2012 (<http://artelope.uv.es/>).
- PEDRAZA, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2008.
- PROLOPE, «El Lope de 1604», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Prolope / Milenio, Lérida, 2004, pp. 11-19.
- RENNERT, Hugo A., y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Anaya, Salamanca, 1969.
- ROZAS, Juan Manuel, y Antonio QUILIS, «El lopismo de Jiménez Patón», *Revista de Literatura*, XXI(1962), pp. 35-54.
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nazionale di Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. de Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1973.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El perseguido*, eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morras y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 255-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A.G. de Amezúa, Tipografía de Archivos, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131.
- WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, CUPSA, Madrid, 1978.
- ZUGASTI, Miguel, «Autoridad textual y piratería, con sombras de memori3n al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XCI (2011), pp. 169-191.