LA ADAPTACIÓN DE *PELIGRAR EN LOS REMEDIOS* DE ROJAS ZORRILLA SEGÚN UN MANUSCRITO DE COMPAÑÍA[1]

Gemma GÓMEZ RUBIO
Universidad de Castilla La Mancha

En la vitrina 7-6 de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra el manuscrito parcialmente autógrafo de *Peligrar en los remedios*[2], comedia que Francisco de Rojas corrigió, fechó y rubricó antes de enviarla al autor Roque de Figueroa para que fuera representada. La fecha que figura en el colofón del manuscrito es del 9 de diciembre de 1634. Pocos meses después, el 6 de abril de 1635, *Peligrar en los remedios* fue representada en el salón del Palacio Real, ante la corte de Felipe IV, por la compañía de Roque de Figueroa (según noticias de Gonzalo Cruzada Villaamil [1871: 74a]).

En 1640 Rojas Zorrilla publicó esta comedia, junto a otras obras, en la *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas*, edición que se imprimió en Madrid en la imprenta de María de Quiñones y que fue corregida y autorizada por el propio dramaturgo.

Al margen del manuscrito de 1634 y la edición de la *Primera parte...* no conocemos ningún otro testimonio de *Peligrar en los remedios* que haya sido directamente revisado por el autor. A pesar de ello, la fortuna editorial de *Peligrar en los remedios* parece haberle sido favorable durante el siglo XVII como evidencian otros seis testimonios que conservamos de esta época y que derivan, de modo más o menos directo, de las ediciones principales de la obra (el manuscri-

---

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto *Técnicas dramáticas de la comedia española* (BP 98-0314-C04-01) financiado por la DGICYT. Entre los objetivos de este proyecto figura la edición de las obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). La edición crítica de *Peligrar en los remedios* ha sido nuestra contribución al mismo y el origen de la presente reflexión.

2 Este manuscrito es uno de los pocos documentos que conservan la grafía de Rojas. Ninguna de las obras en que aparece la escritura de nuestro dramaturgo está completamente escrita por él. En los principales manuscritos que se conservan Rojas intervino solo parcialmente, para corregir o completar fragmentos. Así ocurre en los manuscritos de las comedias *Nuestra señora de Atocha* (ms. Res. 61) y *Cada cual lo que le toca* (ms. 15378) y en el del auto sacramental *Los acreedores del hombre* (ms. 15168-2) que podemos encontrar en la BNM. Tenemos noticias de la existencia de otros dos manuscritos en el Instituto del teatro de Barcelona: *La más hidalga hermosura* (ms. 82636, Vitr. A Est.5, 13) y *El catalán Serrallonga* (ms. Vitr. A Est. 5, 5), ambas escritas en colaboración, pero no hemos podido comprobar la grafía de estos testimonios con la de Rojas.

to parcialmente autógrafo y la edición de la *Primera parte...* ya mencionadas). Hasta aquí el *stemma* de *Peligrar en los remedios* no presenta grandes dificultades. El problema surge al comparar el texto del manuscrito con el de la *Primera parte...* ya que cada testimonio presenta, parcialmente, una versión distinta de la obra.

Al editar un texto dramático es frecuente encontrarse con la dificultad que plantea la existencia de un manuscrito de compañía que presenta serias diferencias frente a las ediciones impresas de la obra. Un ejemplo significativo lo constituye *La vida es sueño* de la que se conocen dos versiones distintas: la edición de la *Parte treinta de comedias famosas de diferentes autores*, publicada en 1636, en Zaragoza, y la que se publicó en el mismo año en Madrid en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón*. Hay evidencias suficientes para afirmar que la edición de Zaragoza proviene de un manuscrito de compañía incompleto y modificado para la representación y, a pesar de ello, algunos estudiosos reconocen dos versiones distintas de la obra y hablan de la reelaboración que presenta la edición publicada en Madrid frente a la de Zaragoza[3].

No obstante, en la edición de textos dramáticos no es común dejarse llevar por las lecturas que presenta un manuscrito de compañía adaptado para la representación y modificado o censurado por cualquier miembro de una compañía antes que por el propio autor de la obra. Pero, cuando esto sucede en algunas obras, se llega a hablar de «reelaboración» y se edita el texto más tardío presuponiéndole una labor de perfeccionamiento que se cree ausente de las ediciones tempranas. No es el caso de nuestra comedia.

Al emprender la edición de *Peligrar en los remedios* se planteó la posibilidad de fijar el texto base siguiendo el testimonio del manuscrito por tratarse de un autógrafo y porque presentaba considerables diferencias frente a la edición impresa de la obra. Pero, tras comparar ambos testimonios, resultaba evidente que las diferencias existentes entre ellos eran debidas a que el manuscrito había sido utilizado para una representación y presentaba peculiaridades propias debidas a esa circunstancia. Por ello, no hemos considerado el manuscrito como una reelaboración de la comedia sino como una adaptación de la misma.

Es evidente que el manuscrito de 1634 estaba destinado al uso de una compañía, no a la imprenta, como se aprecia por el gran número de acotaciones e indicaciones escénicas que incorpora (frente a la versión que finalmente se publicó de la obra) y, sobre todo, por una carta escrita al comienzo del tercer acto donde el mismo Rojas Zorrilla da instrucciones para la representación al director escénico Roque de Figueroa. Asimismo, gran número de las variantes que presenta el texto del manuscrito frente a la versión publicada en 1640 son un fiel reflejo de las adaptaciones que sufrió la obra con motivo de su puesta en escena. De ahí el gran número de fragmentos tachados, corregidos e, incluso, arrancados o sustituidos por piezas de papel pegadas sobre el original, sobre todo en el segundo y tercer actos.

Muchas de estas correcciones (tachaduras —hay más de seiscientos versos tachados, aunque ello no impide su lectura en la mayoría de casos— y el uso de las palabras «sí» y «no» escritas al margen de algunos fragmentos) pudieron ser introducidas por el propio Roque de Figueroa[4].

---

3 Véase la introducción a la edición de *La vida es sueño* de Ruano de la Haza (Madrid, Castalia, 1994, págs. 7-87) para examinar con más exactitud los argumentos de esta hipótesis.

4 En la edición del manuscrito de *Peligrar en los remedios* elaborada por Fred W. Jeans [1957], el editor, basándose en las diferentes «técnicas de corrección» que se utilizan en cada caso se refiere a las distintas formas de tachar un verso o fragmento con líneas horizontales, verticales, gruesas, finas afirma que en el manuscrito, aparte de las correcciones del propio Rojas, aparecen correcciones de, al menos, otros tres correctores. Pero no tenemos pruebas para aceptar este argumento.

Por tanto, aunque el manuscrito se ha catalogado como autógrafo en numerosas ocasiones, en él podemos distinguir claramente dos tipos de letra y la que predomina en la mayor parte del mismo es distinta a la de Rojas. No estamos ante un verdadero autógrafo debido a que las intervenciones de Rojas Zorrilla en el manuscrito son muy contadas y se circunscriben al tercer acto, parte que Rojas envió por separado del resto de la obra al director Roque de Figueroa.

El resto del manuscrito fue obra de algún copista probablemente profesional, a juzgar por su clara y esmerada caligrafía (tan diferente en eso a la del toledano)[5]; por lo que la tarea de Rojas consistió en revisar y corregir la versión del copista al tiempo que introducía algunas modificaciones.

Rojas debió incluir el colofón con su firma y la fecha en el momento que concluyó esta revisión del texto y no antes, dado el poco tiempo transcurrido entre la fecha de la firma y el de la representación. Por tanto, la versión de *Peligrar en los remedios* de la que fue copiado el manuscrito tuvo que ser anterior a éste, aunque solo lo fuera en cuestión de meses.

Al margen de correcciones puntuales de Rojas (que no afectan a la estructura de la obra) en los dos primeros actos de la comedia, la mano de nuestro autor tan solo está presente de modo significativo en el acto tercero. Es aquí donde encontramos fragmentos escritos de su letra en piezas de papel pegadas sobre el original del copista (folios 1v, 2r, 13r) así como en los folios finales de la obra (ff. 15r-17r); pero los datos más interesantes que incorpora Rojas a esta parte son el citado colofón con la fecha y la firma de Rojas y una carta dirigida al director de la representación y escrita en el reverso del folio que anuncia el tercer acto, como veremos más adelante.

De ahí que, aunque la parte autógrafa de Rojas parezca bastante nimia, resulte interesante comprobar que las diferencias significativas entre la versión del manuscrito y la impresa en la *Primera parte* se encuentran precisamente en aquellos fragmentos que modificó Rojas. Modificaciones que el propio autor decidió no incorporar al revisar y autorizar el texto de la edición que se publicaría cinco años después en la *Primera parte...*

Creemos que ello responde a una evidente intencionalidad por parte del autor, que tenía clara la distinción entre el texto que iba a representar y el que quería que fuera publicado: así, el manuscrito de 1634 presenta una versión de la obra tal y como Rojas quiso que fuera representada y la edición de 1640 publicada en la *Primera parte...* presenta la obra que Rojas escribió y preparó para la imprenta.

De este modo, es el manuscrito el que se desvía del texto que quiso publicar Rojas porque servía a unos fines específicos. Se trata, pues, de una adaptación de la obra a las necesidades escénicas. No podemos hablar de reelaboración en este caso porque no vemos una voluntad clara de perfeccionar la obra por parte del autor. Es más, creemos que las numerosas modificaciones, tachaduras y omisiones presentes en el manuscrito aminoran el valor del mismo como texto base para una edición crítica de la obra. La actuación de Rojas sobre el manuscrito estuvo motivada por las limitaciones que imponía la representación y es posible que no estuviera muy convencido de estos cambios, como prueba que cinco años después no los incluyera en la edición impresa de la obra, o que ni siquiera fueran obra suya. Así, la diversidad de lecturas que presenta el manuscrito no deben ser tenidas en cuenta al fijar el texto de la edición crítica aunque son de gran utilidad allí donde es preciso depurar lecturas claramente deturpadas en la edición de 1640.

5 Sin embargo, es imposible saber si el copista estaba transcribiendo un autógrafo original de Rojas o alguna copia del mismo.

De ahí que nos decantáramos por el impreso de la *Primera parte...* al decidir cuál sería el texto base de nuestra edición crítica.

No obstante, ello no resta interés a un manuscrito que es parcialmente autógrafo de Rojas y constituye una interesantísima fuente de datos acerca de los entresijos que rodearon la representación de la comedia en dependencias reales.

Entre los datos que podemos deducir de nuestro análisis del manuscrito de 1634 figuran importantes cuestiones que afectan a la datación de la obra.

Aunque contamos con la fecha límite del 9 de diciembre de 1634, existen grandes inconvenientes para afirmar que ésta sea la fecha definitiva en que se finalizó la composición de *Peligrar en los remedios*. Precisamente uno de esos inconvenientes reside en el hecho de que el manuscrito no esté, en su totalidad, escrito por Rojas sino por algún «copista» encargado de ello. Esto nos lleva a pensar que la fecha en que Rojas firmó dicho manuscrito se refiere, casi con total seguridad, al momento en que acabó de revisar y retocar la obra más que al momento mismo en que la compuso. De ahí que podamos cuestionarnos seriamente si el manuscrito que conservamos corresponde a la primera versión de la obra o se trata de una copia basada en algún otro testimonio y, por tanto, anterior a la fecha en que Rojas rubricó el manuscrito de diciembre de 1634.

A ello se une que Rojas envió a Roque de Figueroa, por separado del resto de la obra, el tercer acto de la comedia junto a ciertas instrucciones sobre cómo quería que fuera representada. De ello da fe la ubicación de la carta autógrafa que Rojas escribió en el reverso del folio que iniciaba el tercer acto de *Peligrar en los remedios* y no al principio de la obra, como cabría esperar de haber enviado el drama al completo.

Además, el nuevo reparto que incorpora la carta escrita al inicio del tercer acto, frente al reparto que encabezaba el primer acto de la comedia, indica que transcurrió cierto tiempo desde la primera versión o el inicio de composición de la obra y el momento en que Rojas comenzó a redactar el tercer acto.

Al comparar el reparto que aparece al frente del primer acto con el incluido por Rojas al comienzo del acto tercero observamos que, en el posterior, no sólo ha cambiado el orden en que aparecen los personajes, sino que algunos nombres del reparto han sido reemplazados por otros.

Lo primero interesante en este sentido es que Rojas incorpora algunas directrices sobre quién y cómo representar la obra en caso de que falle algún actor, es decir, se trata de instrucciones que afectaban al reparto y a la disposición de la escenografía y que iban dirigidas al propio director de la puesta en escena. Esta interesantísima información se encuentra en el folio 33v del manuscrito debido a que Rojas aprovechó el dorso en blanco que anunciaba el acto tercero para incorporar sus sugerencias. Estas instrucciones han despertado el interés de críticos como Agustín de la Granja [1993: 387], interesado en señalar tras el análisis de la carta de Rojas «que no siempre fueron tan sugeridas las cosas en nuestro teatro antiguo», pese a mostrar su decepción por no haber encontrado indicaciones más explícitas por parte de Rojas.

A continuación transcribimos el texto de la carta modernizando la ortografía; juzgue el lector el grado de rotundidad que posee:

> Señor Roque, v[uestra] m[erced] reparta estos papeles como van aquí porque no ha de ser de otra manera. Lo primero, ha de haber una ventana grande que sea como de balcón y llegue hasta el mismo suelo del teatro, y para cuando la abran, haya dentro alguna cosa que no sea ridícula y puesta con buen arte. Lo segundo, una puerta verde con una cerradura sin llave y por ésta no salga nadie en toda la comedia hasta que salga la infanta en la tercera jornada [a continuación se inserta el dramatis y el

reparto del mismo, enmarcado por dos líneas horizontales para distinguir del texto de la carta y ordenado según el grado de importancia en el papel de los personajes]. Y si de aquí al otro año, que es cuando se ha de estrenar, se mudare alguno de la compañía sea en este mismo grado y adviértase que el rey es un buen papel, el de Federico y el del marqués Alberto iguales y el del almirante casi nada.

Lo que sorprende en las indicaciones que introduce Rojas es el tono autoritario que adopta al comienzo de la carta cuando advierte al «señor Roque» que reparta los papeles como él indica «porque no ha de ser de otra manera» y que ponga tras la puerta «alguna cosa que no sea ridícula». Parece que Rojas tenía cierta preocupación sobre el correcto desarrollo de la representación de su obra y ejerció de director escénico disponiendo sobre el decorado y los actores que darían vida a sus personajes.

Desgraciadamente, no podemos saber si sus sugerencias se tuvieron en cuenta durante la representación que se celebró en palacio ya que, a los problemas que plantea la datación del manuscrito, se suma la falta de detalles sobre la puesta en escena de nuestra comedia[6].

A las indicaciones de esta carta se añaden, en los márgenes del texto del manuscrito, gran número de acotaciones que determinan los movimientos de los actores y que no estaban destinadas a la imprenta, al igual que el resto de modificaciones hechas en el manuscrito con motivo de la puesta en escena.

Al margen de las instrucciones que Rojas incorpora para la representación, la sustitución de los actores del *dramatis* corrobora la idea de que mediaron, al menos, unos tres meses entre la redacción de las dos primeras jornadas de nuestra comedia y la tercera. Los cambios estuvieron motivados probablemente por la imposibilidad de que algún actor de los designados en principio pudiera representar la obra.

En este sentido, tanto Fred Wilson Jeans [1957: 19; 48-50] como Agustín de la Granja [1990: 383-388] ofrecen datos que respaldan esta hipótesis. Estos autores creen posible que el primer reparto fuera anterior a septiembre de 1634, fecha en que falleció uno de los actores allí consignados —precisamente Jacinto Varela que hacía el papel del galán protagonista— y este hecho motivó, sin duda, la modificación del reparto. Fred Wilson Jeans añade, además, que el segundo reparto fue revisado después del 7 de marzo de 1635 cuando uno de los actores, Alonso de Paz, abandonó la compañía de Roque de Figueroa y fue sustituido en el papel del Almirante por el propio director.

A partir de aquí cabe suponer que la redacción de los dos primeros actos de la comedia fuera, al menos, unos meses anterior a diciembre de 1634, fecha en que Rojas concluyó la «revisión» del tercer acto e incluyó la fecha en el manuscrito.

De este modo, no parece que el 9 de diciembre de 1634 fuera la fecha en que Rojas acabó la composición de la comedia en su estado primitivo (es decir, antes de que fuera corregida para la representación) pero sí marca el momento en que nuestro dramaturgo acabó de incorporar a la comedia diversos cambios que no figuraban —como veremos a continuación— en la versión primitiva de la misma. En tal caso, es obvio que la fecha del 9 de diciembre de 1634 supone el

6 Ante los escuetos datos que proporciona Cruzada Villaamil, podemos cuestionarnos si la fecha de la representación en palacio coincide con la del estreno de la obra o si hubo alguna representación anterior de la misma. Sí podemos estar seguros de que el manuscrito que conservamos fue copiado y modificado exclusivamente para la representación que hizo Roque de Figueroa el 6 de abril de 1635 y que su redacción estuvo influida por las exigencias concretas de esa puesta en escena. Además, en la carta que incluye Rojas al comienzo del tercer acto alude al «año próximo que es cuando se ha de estrenar» lo que induce a pensar que no hubo representación alguna anterior a la del 1635 y que para ella fue escrita la obra.

terminus ad quem de composición de *Peligrar en los remedios*. Esta fecha nos lleva a situar la obra en la primera etapa de la producción dramática de Rojas, cuando el autor contaba, a lo sumo, con veintisiete años[7].

En cualquier caso, la intervención de Rojas en el manuscrito implica que el escritor que componía una comedia en nuestro Siglo de Oro no estaba tan desvinculado de la representación como a veces se cree.

Sin embargo, nuestro autor no fue el causante (el único adaptador) de todos los cambios que presenta la versión manuscrita respecto a la impresa en 1640. Precisamente, la circunstancia que motivó los cambios del reparto determinará otras adaptaciones que se hicieron al texto del manuscrito cuando éste ya estaba en manos de Roque de Figueroa.

Así, la muerte del actor principal tuvo más repercusiones sobre la estructura interna de la obra que la simple sustitución de un actor por otro. La más importante es la que afecta al papel de la Infanta de Sicilia, que iba a ser representada por la actriz que estaba casada con Varela. Probablemente, la muerte de su marido le afectó hasta el punto de tener que recortar su papel. Se trata de un personaje muy característico de Rojas[8], aunque sea uno de los personajes secundarios de *Peligrar en los remedios*, por lo que es improbable que el propio autor eliminara los cientos de versos que faltan en el manuscrito y que corresponden a sus intervenciones.

La pérdida principal, en cuanto a extensión, que esta reducción provocó en el manuscrito afecta a cuatro folios completos del acto segundo (situados entre los folios 3 y 4 de su actual numeración) que han sido arrancados de la matriz[9]. Estos folios (que corresponden a los versos 1216-1455 de nuestra edición) contenían un parlamento de la infanta de Sicilia de más de doscientos versos, es decir, uno de los monólogos más extensos de la comedia. La supresión de este monólogo motivó que se modificaran y redujeran todas las intervenciones posteriores del personaje. En general, se han tachado casi todas sus intervenciones a excepción de una treintena de versos. Se han tachado incluso las alusiones a ella de otros personajes por lo que la reducción de su papel supuso un gran cambio en el texto de la obra. De ahí que tuviera que ser debido a exigencias de la representación, ya fuera por algún problema con la actriz que la interpretaba o porque se tuviera que reducir la extensión de la obra.

Incluso podemos considerar ambas opciones en conjunto: sabemos que la actriz que iba a representar al personaje de la Infanta era María de san Pedro, viuda de Jacinto Varela cuando se representó la obra, y éste pudo ser un motivo suficiente para reducir su papel sin que ello tuviera grandes repercusiones sobre la acción principal de la comedia, en la que éste personaje tiene un papel limitado.

---

7 A falta de datos concluyentes que permitan fechar con seguridad el conjunto de su obra dramática, podemos situar los inicios de Rojas Zorrilla como dramaturgo en torno a 1630 a juzgar por la semblanza que de él traza Pérez de Montalbán en 1632 y que lo presenta como «poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas» [Cotarelo, 1911: 38]. Así, podemos hablar de una etapa inicial de su producción dramática que abarca la primera mitad de la «década de oro de la comedia española» (1630-1635) y en la que podemos incluir, junto a *Peligrar en los remedios*, otras obras como *El monstruo de la fortuna* escrita en colaboración con Pérez de Montalbán y Coello, *Persiles y Sigismunda* representada en palacio el 23 de febrero de 1633, *Santa Isabel, reina de Portugal* —representada el 18 de septiembre de 1635—, *El profeta falso Mahoma* estrenada en mayo de 1635, *No hay ser padre siendo rey* —representada 1 de enero de 1635—, *El catalán Serrallonga* escrita en colaboración con Vélez de Guevara y Coello y estrenada el 10 de enero de 1635—, *El desafío de Carlos V* —28 de mayo de 1635—, *El villano gran señor* —16 de septiembre de 1635. Las grandes afinidades estilísticas que existen entre las obras incluidas en esta primera etapa son un indicio de la proximidad temporal con que fueron escritas.

8 El personaje de la infanta es el de una mujer muy decidida, con un sentido del deber y un valor casi masculinos que no la hacen dudar ni un segundo a la hora de tener que defender al mismo rey de la traición de sus súbditos.

9 Hay pruebas de ello en la copia conservada en la Nacional: la matriz de los folios arrancados está cosida a la encuadernación del volumen, lo que indica que se arrancaron con posterioridad a que Rojas entregara la comedia a Roque de Figueroa y que fue una acción intencionada y no debida a la pérdida de unos folios.

Fred Wilson Jeans [1957: 47] sugiere que la supresión del monólogo de la Infanta pudo deberse a motivos «ideológicos». Podría interpretarse que hay un ataque implícito, no ya a la figura del rey, sino a la misma institución de la monarquía, en el monólogo suprimido de la Infanta y la censura de tal intención motivó que fueran arrancados cuatro folios del original. Sin embargo, no parece que esto sea muy exacto: la lealtad de la Infanta al rey queda demostrada cuando ella pretende impedir una posible traición al monarca, y en ningún momento hemos encontrado pruebas en el texto que supongan un ataque a la institución de la monarquía.

Aparte de esta omisión del monólogo de la Infanta, autorizada o no por Rojas, tenemos otros cambios de interés en la versión que presenta el manuscrito frente a la que encontramos en otras ediciones (fundamentalmente la de la *Primera parte*).

Otra modificación importante que el manuscrito sufrió en su época fue la eliminación de otros dos folios del original en los que estaba escrita la escena final del segundo acto. Sabemos que estos folios fueron sustituidos inmediatamente (antes de que Rojas revisara el tercer acto) porque hay constancia «editorial» de ello: no aparecen en las ediciones del XVII que transmiten el texto del manuscrito.

En este caso, la pérdida de la escena final del segundo acto es la omisión que mayor repercusión tiene sobre el sentido y estructura de la obra. El final original del acto segundo (transmitido en la *Primera parte...*) fue sustituido por un final distinto que cambia por completo el sentido de la escena. De él también dependen otras modificaciones y correcciones hechas al comienzo del tercer acto que conciernen a todas las alusiones y referencias a la escena modificada en el segundo acto.

Nos resulta difícil saber si la grafía en que ha sido escrito este nuevo final se corresponde o no con la de Rojas porque el texto parece haber sido copiado con precipitación. En cualquier caso, Rojas debió aprobar este cambio, incluso si no lo escribió él, porque modificó aquellos fragmentos que hacían referencia a esta escena en el tercer acto y autorizó el resultado de los cambios con su firma.

Sabemos que el final del segundo acto que aparecía originalmente en el manuscrito se corresponde con la versión que se publica en la *Primera parte* porque se conservan restos del mismo en la copia manuscrita: de nuevo, la matriz de los folios arrancados permanece cosida junto al resto de la obra, pero además quedan en ella restos de los nombres de los personajes en sus sucesivas intervenciones y éstas corresponden con el orden de aparición de las mismas en el texto de la *Primera parte*.

Por esto, creemos que, por algún motivo no ajeno a la representación, Rojas tuvo que cambiar el final del acto segundo que ya existía en 1634 por otro distinto, pero quiso que en 1640 se publicara la primera versión del mismo.

Los motivos que hubo para tal sustitución pudieron ser ideológicos: la situación primitiva que se ponía en escena al final del segundo acto presentaba un conflicto de honor no resuelto posteriormente que infringía las convenciones en el tratamiento del código del honor al uso en el teatro áureo.

Se trata de una escena comprometida en la que el padre de la dama sorprende a ésta junto a su amante (en realidad es ya su marido, pero el padre lo ignora), en su aposento, a altas horas de la noche. Cuando el padre interroga a los amantes pidiendo una explicación no recibe respuesta satisfactoria alguna. Ambos se marchan y el padre queda lamentándose. Aquí acaba la jornada, el conflicto creado queda sin resolver y no vuelve a mencionarse sino superficialmente en un momento avanzado del tercer acto.

Frente a esta situación, el nuevo final no plantea conflicto alguno porque el padre de la dama nunca aparece en escena, solo se escuchan sus voces fuera de escena; no descubre a los amantes

porque los protagonistas abandonan la escena antes de ser sorprendidos y la jornada concluye sin crear ningún conflicto nuevo.

Considerando los dos finales como escenas aisladas, Rojas pudo haber escrito cualquiera de ellas, pero contamos con un ejemplo que nos puede ser útil en este caso debido a las semejanzas que presenta con el primero de los finales. Precisamente, se trata del final del segundo acto de *La traición busca el castigo*, obra escrita poco después que *Peligrar en los remedios* y con la que mantiene elementos comunes.

Al final de la segunda jornada de *La traición...*, el marido regresa inesperadamente de un viaje y encuentra a dos hombres en el aposento de su mujer; ambos se defienden acusando al otro, pero se oye llegar al padre de la protagonista y el marido pide a sus ofensores que se vayan hasta que pueda decidir quién es culpable de su agravio. El padre, en este caso, aparece en escena pero no supone problema alguno puesto que la pareja está casada.

La gran semejanza existente entre el caso que hemos resumido y el final original del acto II de *Peligrar...* es innegable. A ello se une la frecuencia con que Rojas repite situaciones similares en varias obras, más aún cuando las escribe con poco tiempo de diferencia.

Sin embargo, el dato del casamiento o no de los amantes podía ser un motivo importante para modificar esta escena de cara a la representación de la obra. Ya ha sido citado hasta la saciedad por los estudiosos de Rojas Zorrilla el comentario en que Bances Candamo afirma que a Rojas le silbaron *Cada cual lo que le toca,* comedia en la que un hombre encontraba a su mujer violada por otro y no la mataba, pero es significativo que del cumplimiento o no de las convenciones establecidas dependiera el éxito de la representación y éste era motivo suficiente para introducir cambios en la misma[10].

Como hemos anunciado, la reelaboración final del acto II tuvo repercusiones en el resto de la comedia y motivó la modificación de algunos fragmentos en aras de la coherencia interna de la misma. Comparando la grafía con la escritura de la carta autógrafa y el colofón, podemos afirmar que Rojas fue el artífice de dichos cambios en el tercer acto, por lo que debió aceptar (en caso de que no lo escribiera él) el nuevo final del acto II.

Lo curioso de estas correcciones es que han sido incluidas sobre piezas de papel pegadas sobre el texto original del manuscrito y no podemos saber cuál era el texto que figura bajo dichas piezas de papel.

Aparte de estos cambios motivados por la coherencia, en el tercer acto también encontramos dos folios completamente escritos por Rojas casi al final de la obra y que sustituyen el texto original que había en el manuscrito (folios 15r-v, 16r-v y 17r). En este caso se han añadido a la encuadernación del manuscrito los dos folios escritos por Rojas y, en el caso del 17r, se ha sustituido el texto del copista por el de Rojas escrito sobre una pieza grande de papel pegada encima. Los cambios respecto a la edición de la *Primera parte* que incorpora esta modificación afecta únicamente al orden de versos en las intervenciones de los personajes y otras variantes concretas que no inciden en la estructura o sentido de la obra.

De este análisis concluimos que todos los cambios y modificaciones que sufrió el manuscrito en su fase de adaptación a las tablas aminoran el valor del mismo al editar la comedia que

10 No obstante, el tratamiento que recibe el tema del honor en nuestra comedia no la convierte en un drama de honor al uso. El código de honor aquí vigente está muy relajado frente a lo habitual en este tipo de obras y en otras obras trágicas del propio Rojas donde la convención del honor se convierte en desencadenante y determinante de la acción. Un ejemplo de ello es *La traición busca el castigo*. Aquí sí tenemos un drama de honor en el que aparecen situaciones similares a otras de nuestra comedia, pero resueltas de otro modo. Aunque no resulte claro, a juzgar por algunas escenas, en *Peligrar en los remedios* parece que Rojas rehuye el conflicto de honor y conduce la obra al final por otros derroteros, nada dramáticos, sirviéndose del equívoco que había creado desde la primera jornada.

concibió Rojas. La voluntad de producir una versión de la obra más corta y adecuada para la puesta en escena actúa en detrimento del manuscrito para fijar el texto en su forma original. Sin embargo, ello no lo excluye del proceso editorial: el interés del manuscrito reside en que presenta lecturas mejores y más comprensibles en la mayoría de casos frente al resto de testimonios de la comedia (el número de variantes en que difieren el manuscrito y la *Primera parte* es harto significativo y en la mayoría de casos hay que elegir la variante del manuscrito).

A esto se suma, como hemos podido comprobar, que el manuscrito constituye un documento interesantísimo para rastrear diversa información sobre los procedimientos teatrales del Siglo de Oro así como de otras circunstancias que influyeron en la elaboración y puesta en escena de *Peligrar en los remedios* y de las cuales no suele quedar constancia documental en testimonios ajenos a la representación.

Bibliografía citada

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vida es sueño*, ed., introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

COTARELO Y MORI, EMILIO, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911.

CRUZADA VILLAAMIL, GONZALO, «Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV...» en *El Averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc.*, segunda época, Tomo I, Madrid, Rivadeneyra, 1871, págs. 73-5.

GRANJA, AGUSTÍN DE LA, «Una carta con indicaciones escénicas para el autor de comedias Roque de Figueroa», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), XVII, nº 2, págs. 383-388.

JEANS, FRED WILSON, *An annotated critical edition of Rojas Zorrilla's «Peligrar en los remedios»*, Providence, Tesis Ph. D. Univ. Brown, 1957.

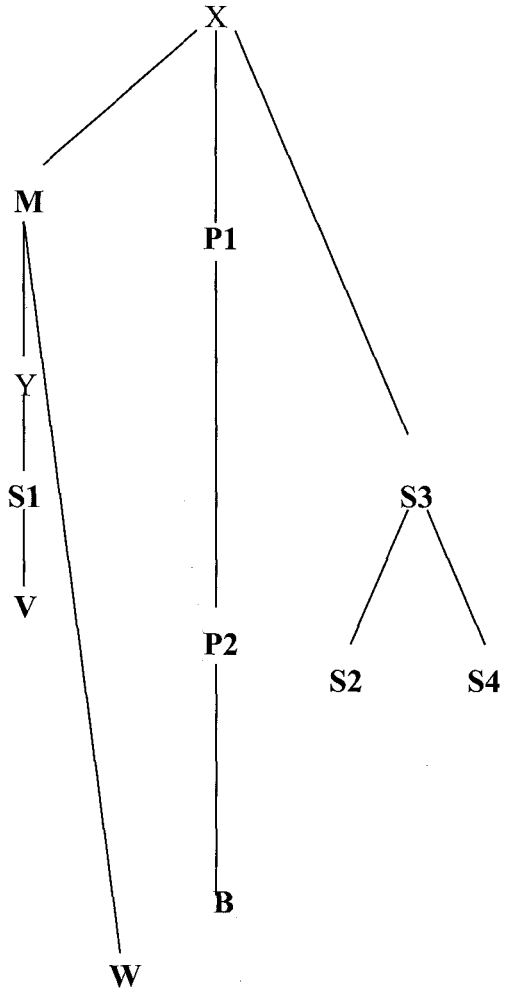
MCCURDY, RAYMOND, *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne Publishers Inc., 1968.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Peligrar en los remedios*, s.l., s.i., 1634. BNM, ms. vitrina 7-6.

— «Peligrar en los remedios», en *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de María de Quiñones, 1640 (Segunda edición: Madrid, Imprenta de Lorenço García de la Iglesia, 1680).

Fijación del *stemma* de *Peligrar en los remedios*

A partir de las relaciones que hemos establecido anteriormente entre los diversos testimonios que tenemos de *Peligrar en los remedios* podemos proponer el siguiente *stemma*:



Aquí, *X* e *Y* son testimonios hipotéticos que no nos han llegado y que creemos necesarios para explicar la transmisión de la obra. *M* es el manuscrito de 1634. *S1* es la suelta conservada en el Instituto del teatro que sigue a *M*, y debe ser anterior y fuente de *V*, que es, a su vez, la edición encuadernada en el volumen facticio cuya portada lleva fecha de 1646. *P1* es la primera edición de la *Primera parte,* de 1640. *P2* es la segunda edición de la *Primera parte*, de 1680. *S2, S3 y S4* son las sueltas sin fecha, lugar ni impresor, conservadas en la BNM (la primera) y el Instituto del teatro (las dos restantes). *B* es la edición que publicó Mesonero Romanos en la BAE en 1861 y *W* es la edición crítica que hace Fred Wilson Jeans en 1957.