

Editar el teatro de Lope con *stemma*: sentido y lección

Gonzalo Pontón

La obra dramática de Lope de Vega constituye un cuerpo textual gigantesco, superior al millón de versos, integrado por algo más de 360 comedias auténticas, conservadas en una multiplicidad y diversidad de testimonios manuscritos e impresos. A la edición crítica de ese corpus se ha consagrado el grupo de investigación Prolope desde sus orígenes en 1990. Es mucho tiempo (no solo cronológico, sino también en la evolución contemporánea de los estudios textuales), son muchas comedias editadas y publicadas (cuando escribo estas líneas, más de 250), muchas energías humanas e intelectuales concitadas y una casuística que bien puede calificarse de inacabable. Todo ello regido, desde el punto de vista ecdótico, por los dictados del método genealógico-crítico¹.

La edición del teatro de Lope se abordó desde el principio, en efecto, con *stemma*. Fue una decisión científica de Alberto Blecua, fundador, ideólogo y principal director de Prolope, sustentada en su convicción, ilustrada en decenas

¹ Para una visión de conjunto sobre la labor de Prolope, sus logros científicos y las dificultades ecdóticas enfrentadas, con ejemplos distintos de los que voy a proponer aquí, me permito remitir a Pontón (2022). Aunque hablo en nombre propio y las reflexiones que siguen son mías, quiero recalcar que lo hago también como director y *general editor* de un amplio colectivo cuyo trabajo resuena en mis reflexiones. Quiero agradecer a Victoria Pineda y Luigi Giuliani su indesmayable y valiosa dedicación a los estudios textuales desde los talleres organizados primero en Cáceres y luego en Perugia, así como su enigmática convicción de que valía la pena incluir las páginas que siguen en el presente volumen.

de trabajos (véanse simplemente Blecua 1983 y 2012) y propagada a través de sus discípulos, de que el llamado método neolachmanniano supone una herramienta de primer orden, insustituible, a la hora de llevar a cabo ediciones filológicas que puedan considerarse críticas, también cuando este método se emplea más allá del marco de la transmisión manuscrita de textos clásicos grecolatinos, materia sobre la que se definió originalmente².

1. Heurística: una tipología editorial como pauta

Junto a esta toma de partido metodológica, otra circunstancia decisiva en el *modus procedendi* ha sido la importancia concedida, a la hora de organizar el trabajo de edición, a la forma editorial dominante en la transmisión del teatro del siglo XVII. Como es sabido, la obra dramática de Lope se difundió fundamentalmente en impresos y en vida del autor, en las colecciones de doce piezas llamadas *partes de comedias*, así como en otras modalidades impresas pero en lo fundamental deudoras de esta, que a menudo —desde un determinado momento, el año 1617, y hasta su muerte en 1635— estuvo bajo el control del propio dramaturgo. El modelo de las *partes*, que nace por y para Lope, fue hegemónico durante los primeros decenios del siglo XVII y condicionó la circulación impresa no solo de su teatro, sino del de la mayoría de autores áureos, de Tirso a Calderón, de Ruiz de Alarcón a Pérez de Montalbán o Moreto (Moll 2011, 219-42; Giuliani 2010; Gómez Sánchez-Ferrer 2015; Pontón 2017).

Estas circunstancias materiales reclaman, a la hora de la edición crítica, dos vectores fundamentales de ataque. En primer lugar, se impone atender a la transmisión de la *parte* en bloque, como un todo, lo que exige una caracterización del conjunto de los testimonios comunes a doce comedias de un mismo autor, que orientan lo principal del trabajo textual y que decretan, con pocas excepciones, que la *princeps* es la edición de la que derivan las demás impresiones (cuando las hay), y por lo tanto que aquella es la edición de referencia. Junto con ello, se debe atención a la tradición específica de cada testimonio, con documentos adicionales que obedecen a una tipología más amplia y también sobradamente conocida: autógrafos y apógrafos, con una fortísima huella autorial y gran autoridad, aunque no incontestable en cada detalle; manuscritos no *descripti*, habitualmente con huellas de uso escénico y muy significativas discrepancias textuales con respecto a otros testimonios, más pronunciadas cuanto más tempranas son las comedias; ediciones independientes, como las comedias sueltas, las comedias integradas en recopilaciones de varios autores, las piezas insertas en obras misceláneas, etc.

Aunque la *parte* establece el marco de producción de las ediciones críticas actuales, el objetivo no es editar la *parte de comedias*, sino cada comedia de esa

² La historia, avatares y transformaciones del «método de Lachmann» ha sido trazada e ilustrada por grandes maestros, sobre todo italianos; baste con mencionar a Timpanaro (1963), Orlandi (1995) y Trovato (2014). Véanse también Blecua (1983), Reenen y Mulken (1996) y Roelli (2020).

parte, considerando toda su genealogía, tanto la común como la específica. De ahí que se practique la *recensio* de toda la tradición conservada y se proceda a una *collatio* completa, ya que lo que se persigue es editar críticamente cada comedia desde la atención a las vicisitudes únicas de su transmisión. La *parte*, en suma, es el molde histórico, editorial y textual que ha condicionado y organizado hasta ahora la presentación pública del trabajo de edición y que ha permitido un abordaje colectivo, que simplifica tareas y evita reiteraciones.

2. Un enfoque múltiple y consciente de sus límites

De acuerdo con la historia misma del desarrollo del método genealógico-crítico, no solo se atiende a cada testimonio en tanto que sede de datos relevantes para establecer la filiación y, por esa vía, reconstruir el arquetipo y ofrecer un texto científicamente depurado, sino que se lo percibe y estudia como parte de una diacronía, la historia —casi siempre fragmentaria— de la transmisión del texto. Dado que se trata de una tradición impresa iniciada a principios del siglo XVII y de un autor sumamente popular, no es raro que en un número elevado de ocasiones dispongamos de una cantidad muy importante de testimonios en un tiempo de producción-copia muy ceñido y que podamos datarlos con gran seguridad, circunstancia que convierte a este material en un excelente banco de pruebas sobre filiación estemática³.

No sobraré explicar, aun sin entrar en detalles, que tanto las características de la *parte de comedias* como objeto histórico cuanto la voluntad de exhaustividad implican necesariamente conexiones con otras metodologías. Ante los autógrafos de Lope, conservados en número de cuarenta y cuatro —una cantidad completamente extraordinaria—, hay que atender a procesos de génesis autorial, autocopia, cambios *in itinere* e intervención de otras manos en el trayecto hacia los escenarios. No hay que olvidar tampoco a la paleografía y, ahora, a las humanidades digitales y la inteligencia artificial, por sus técnicas de lectura e identificación automáticas. Ante un impreso, es imprescindible adoptar la mirada propia de la bibliografía material, con una comprensión cabal de los procesos de realización del libro áureo, la descripción precisa de cada edición, su correcta adscripción al taller que la produjo, en el caso de ediciones clandestinas y de «seltas» sin pie de imprenta, y la colación de más de un ejemplar —idealmente, todos los disponibles— de una misma estampa, en busca de emisiones distintas, correcciones en prensa, reimpressiones no declaradas, recopilaciones facticias y otros datos relevantes. Son confluencias metodológicas que permiten hablar, por lo que respecta a la edición de Lope, de una *ecdótica* del texto teatral, en el sentido plural, complejo, que alberga el término⁴.

³ No es infrecuente que el *stemma* se corresponda —o quepa pensar que se corresponde, cuando hay autógrafo— con el llamado «árbol real», es decir, con la totalidad de los testimonios realmente existentes. Sobre esta distinción puede verse Trovato (2020, 114).

⁴ Resulta imposible detallar aquí todos estos aspectos con la bibliografía oportuna. Me limitaré a destacar, para los autógrafos, a Presotto (2000), Crivellari (2013) y Boadas (2018). Para la bibliografía material, desde las investigaciones de Moll (reunidas en Moll 2011) y

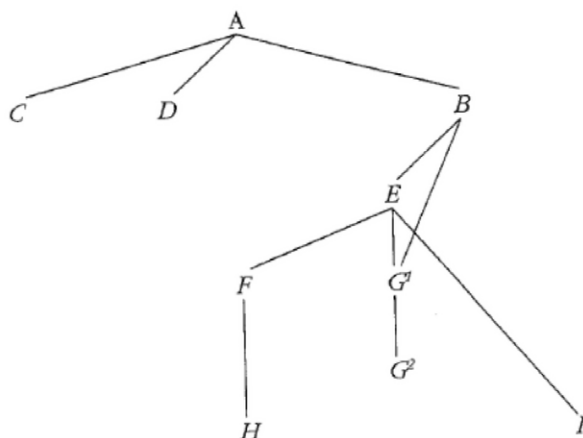
Junto con lo indicado, otra particularidad inescapable radica en la naturaleza problemática del «texto» teatral. En este sentido, es evidente que cualquier procedimiento orientado a la búsqueda y el establecimiento de un texto «original» del teatro, al margen de la diversidad de «agentes del cambio textual» (por decirlo con McGann 1991), podrá siempre ser cuestionado⁵. Aunque es un problema teórico que desborda los límites de la presente ocasión, quiero señalar que el criterio de Prolope es claro: aspiramos a editar con la mayor precisión lo que se ha denominado el «texto pre-eventivo», en la consciencia de que este no se corresponde exactamente con una entidad material existente, identificable de manera no problemática con el autógrafo en limpio de Lope. Y ello por dos razones fundamentales: primero, porque nunca ha existido como un objeto estable, como la más somera aproximación a cualquiera de esos manuscritos de puño y letra confirma; segundo, porque hay elementos en ese autógrafo que no es interesante conservar o que se impone restituir (las grafías de autor o la puntuación, fluctuante la primera y debilísima, cuando no inexistente, la segunda: Greg 1950-1951; Blecua 2012, 319-42). Que el «texto original de Lope» no se corresponda con un documento no cambia el objetivo, que es reconstruir un texto que se acerque en la mayor medida posible a aquel que el ingenio vendió a una compañía teatral para su representación. Otros avatares de la transmisión, que atestiguan su vida sobre las tablas, son sin duda interesantes pero no forman parte de nuestro empeño como editores, aunque sí como estudiosos del teatro en escena. En buena medida (aunque a veces no lo admitamos, y aunque tengamos muy en cuenta en las ediciones el valor escénico de las acotaciones, la relevancia de los apartes o el recurso a una puntuación suelta, expresiva, que sugiera la declamación escénica), editamos el teatro como poesía. Somos conscientes de lo reductivo de esa decisión, pero al mismo tiempo es la única que concuerda con un proceso de restitución textual basado primordialmente en el método genealógico-crítico. Ahí, el método sirve al objetivo y el objetivo queda circunscrito a lo que el método puede ofrecer.

3. Primer ejemplo: el *stemma* de la *Parte I*

Podemos ilustrar los resultados, y su alcance, con el primer *stemma* del grupo, el que preparamos para la edición de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (1604), conocida como *Parte I*, que es la que cuenta, con mucha diferencia, con el mayor número de testimonios comunes (Campana et al. 1997). Es el siguiente:

la sistematización de Rico (2000 y 2005), debo remitir también al conjunto de prólogos a las *partes* en las ediciones de Prolope, así como al monográfico coordinado por Fernández García y Ramos (2020). Un antecedente valioso, producto de la rica tradición del hispanismo anglosajón, es Casa y McGaha (1985), único en su momento. Sobre las sueltas, además del catálogo de Profeti (1988), pueden verse Vega García-Luengos (1994) y Ulla Lorenzo (2020), entre otras aportaciones suyas.

⁵ Sobre ello hago más las reflexiones de Scannapieco (2014), así como las de Vescovo (2022) y Pieri (2022).



Stemma de la *Parte I*. Ediciones y siglas: Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (A); Valladolid, Luis Sánchez, 1604 (B); Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605 (C); Valencia, Gaspar Leget, 1605 (D); Valladolid, Juan de Bostillo, 1605 (E); Amberes, Martín Nucio, 1607 (F); Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 (G); Milán, Juan Bautista Bidelli, 1619 (H); Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I).

El trabajar con doce comedias — más otros elementos, como loas y entremeses, presentes solo en algunas ediciones — aportaba suficiente material textual para que fuese posible detectar errores significativos, conjuntivos y separativos, en cada nudo de la tradición. Si se hubiese abordado en solitario la edición crítica de una de estas comedias, los resultados no habrían sido tan sólidos ni se habrían revelado algunas particularidades de la transmisión, como el hecho de que la edición G (Valladolid, Juan de Bostillo, 1609) se compuso a partir de dos mitades, una proveniente de la primera impresión del mismo taller (E, 1605) y otra del modelo de esta, también vallisoletano (B, Luis Sánchez, 1604). En el mismo sentido, la precaución de cotejar más de un ejemplar de cada edición permitió descubrir, nuevamente en el caso de G, que lo que parecía una sola tirada eran en realidad dos impresiones bajo una misma portada, probablemente no simultáneas sino sucesivas.

El análisis de las variantes se reveló indispensable para filiar correctamente un testimonio de las ramas bajas, el último, la edición de Zaragoza, Juan de Larumbe, 1626 (I), resultado del empleo de una edición precedente (E) para las comedias y de la *princeps* zaragozana (A) únicamente para el «Prólogo al lector». Una descripción desde la bibliografía material, que no entrara en el examen de las variantes (como la que en su día había realizado Profeti 1988, cuyo mérito por otro lado es inmenso), habría inducido a error. Ciertamente que ello no habría tenido implicaciones para el establecimiento del texto crítico, por ser un *descriptus*, pero en otras circunstancias podría haberlas tenido, y en cualquier caso la reconstrucción de las relaciones históricas entre los testimonios habría adolecido de imprecisiones.

El principal escollo que la *collatio* de la *Parte I* sacó a relucir se ubicó en las ramas altas, particularmente en la relación entre la segunda edición (*B*) y la *princeps*. La presencia de errores comunes a todos los testimonios muestra que la tradición impresa se remonta a un solo arquetipo, pero hay también lecciones singulares de *B* que sanan lugares concretos de forma notable. ¿Es *B* un testimonio innovador a partir de un modelo *A*? ¿Se trata de un caso de contaminación?, ¿de una revisión autorial o cuando menos autorizada? La determinación de qué tipo de fenómeno general revelaban las variantes podía implicar decisiones distintas para los editores de las doce comedias, sobre todo en lo tocante a la adopción del llamado «texto base» para las adiaforas (concepto funcional pero no exento de problemas, según ilustra la contribución de Fernando Rodríguez-Gallego a este mismo volumen). Al no poder probarse la independencia de *B* con respecto a *A*, por la ausencia de errores separativos, se decidió el *stemma* de más arriba, que en el caso de las supuestas equipolentes *AB* implicaba seguir a la *princeps* y considerar las lecciones singulares de *B* como innovaciones sin fuerza autorial, aunque no por ello desdeñables: dado el carácter estragado de toda la tradición de la *Parte I*, se dio entrada —*emendatio ope codicum*— a las innovaciones de la segunda edición que podían razonablemente acreditarse como *meliores*.

A la postre, estas dificultades resultaron menores comparadas con el reto que, para varias de las comedias integradas en la *Parte I*, planteó la existencia de una tradición manuscrita independiente, con un estadio textual plagado de divergencias con respecto a la tradición impresa y que obligaba a situar la restitución del texto crítico en otro nivel conjetural, con dos ramas altas de textualidad no solo muy distinta, sino en ocasiones incompatible⁶. Tal circunstancia, enormemente enriquecedora para conocer la vida textual de las comedias más tempranas de Lope, en los orígenes de la consolidación no solo de su propuesta teatral, sino del mismo sistema de los teatros comerciales, planteaba serios interrogantes al editor, interrogantes que el *stemma* no podía resolver, por cuanto tocaba a la condición móvil del texto teatral, aunque ayudaba a situar el problema en su perspectiva diacrónica de transmisión. Ello restringía la validez de la *emendatio ope codicum* a los casos de errores palmarios del «texto base» en los que la otra rama no comprometía aspectos significativos del devenir dramático de la obra. También permitía colmar las lagunas más manifiestas, aquellas que la métrica delataba. Pero ¿qué hacer con otros casos análogos no confirmables por la métrica, como estrofas enteras o series de versos en un romance? Se planteaba la disyuntiva entre limitar la edición al arquetipo de los impresos, con sus características y errores —ámbito en el que la estemática cumplía su papel—, en la consciencia de que si se buscaba dar un «texto», este era claro y estable, aunque imperfecto; o bien sumergirse, en el intento de remontarse lo más posible hasta la palabra

⁶ Pueden verse los estudios de Campana (1997, 1553-556) sobre *El molino*, Campana y Mayol Ferrer (1997, 987-93) sobre *El nacimiento de Ursón y Valentín*, Pineda (1997, 1403-407) sobre *La amistad pagada*, Pontón (1997, 828-32) sobre *El hijo de Reduán* y Presotto (1997, 120-26) sobre *Los donaires de Matico*. Ténganse en cuenta también las apreciaciones de Blecua (2012, 343-67).

original de Lope, en un ejercicio de lo que la tradición anglosajona ha denominado «edición híbrida», con no pocos problemas, muchos de ellos irresolubles⁷.

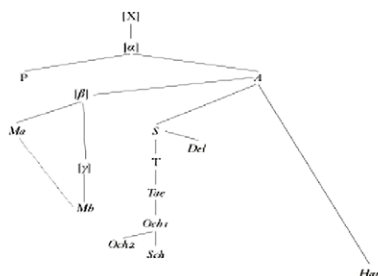
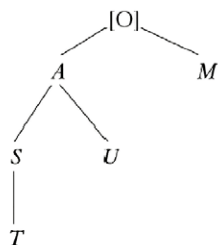
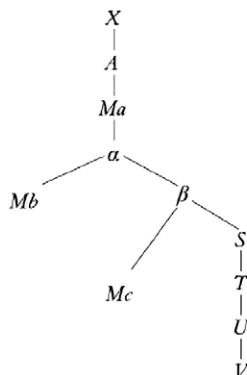
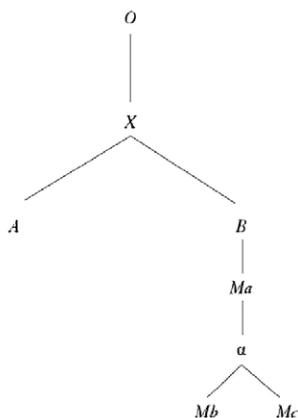
4. Las *Partes XXI* y *XXII*: lo que dice el *stemma* (y lo que no dice)

Ilustremos a continuación, mediante algunos ejemplos recientes, la validez y fecundidad de la estemática cuando se trata de editar el teatro de Lope. Para ello, me centraré en la casuística que ofrecen la *Veinte y una parte verdadera* y la *Ventidós parte perfeta* (ambas de 1635), las últimas publicadas por el grupo Prolope en el momento de celebrarse el simposio que originó esta reflexión⁸. Preparadas —o cuando menos planeadas— por Lope como una unidad y basadas por lo general en textos aceptables, aunque ni por asomo exentos de problemas, se publicaron póstumas, y en algún caso resulta evidente que el dramaturgo, a diferencia de lo que había procurado hacer desde la *Parte IX* (1617), no pudo controlar en su totalidad el proceso de reunión de piezas, ni mucho menos el de su edición (Fernández García, Rodríguez-Gallego y Valdés 2022; Antonucci y Presotto 2023). Entre estas *partes* y las inmediatamente anteriores (la *Parte Veinte* es de principios de 1625) mediaron diez años, en los que el negocio editorial, congelado en Castilla, se fue filtrando por otros cauces, de manera que, al publicarse las dos *partes* en 1635, no pocas de las veinticuatro comedias habían sido ya estampadas con anterioridad en la Corona de Aragón (o bien en la de Castilla —Sevilla más exactamente— bajo apariencia de publicarse en Barcelona, Valencia o Zaragoza), en otras recopilaciones o en ediciones *sueeltas*, por lo general de identificación y datación no sencillas.

Así las cosas, de las veinticuatro comedias que componen estas dos *partes* tan solo cinco presentan una *recensio* elemental: son, en la *XXI*, *La bella Aurora*, *Los bandos del Sena* y *El piadoso aragonés* (las dos primeras con solo la *princeps* y la tercera con esa edición y el autógrafo), y en la *XXII* *Nadie se conoce* y *Amor, pleito y desafío* (la primera solo con la *princeps* y la segunda conservada únicamente en el autógrafo de Lope, porque lo que aparece en la *Parte* es una impresión de *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón, equivocación o usurpación a todas luces imposible de achacar al autor). Las demás comedias presentan multiplicidad de testimonios, sobre todo en las ramas bajas de la tradición, tal como atestiguan algunos de los *stemma* elaborados por los respectivos editores, que recogemos con carácter puramente ilustrativo, sin entrar en las conclusiones alcanzadas:

⁷ El problema teórico y sus límites prácticos se abordan con detenimiento en Pontón (2018, 432-63) a partir de la densa información textual que provee la comedia *El soldado amante*, compuesta en el decenio de 1590, publicada en la *Parte XVII* (1621) y conservada también en un manuscrito temprano. Para la cuestión de la *hybrid edition* en Shakespeare, y la fluctuación de los criterios editoriales, me limito a remitir, entre muchas referencias posibles, al útil resumen de Tronch (2021), con abundante bibliografía.

⁸ Al rematar estas líneas se halla en prensa una nueva remesa de doce comedias, la *Parte XXIII* (Vega 2024), que ya se habrá publicado cuando el presente volumen llegue a los lectores.



Stemmata de ¡Ay, verdades, que en amor...!, ed. F. Rodríguez-Gallego, en Vega (2022, I: 241), *El mejor alcalde, el rey*, ed. F. Antonucci, en Vega (2022, II: 27), *El premio del bien hablar*, ed. V. Pineda, en Vega (2022, II: 183) y *Por la puente, Juana*, ed. E. Di Pastena, en Vega (2022, II: 948).

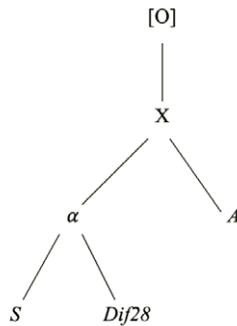
Pero no todos los editores han aportado un árbol: algunos han descrito las relaciones genealógicas de los distintos testimonios hasta donde les ha sido posible establecerlas, sin decidirse a aventurar un *stemma* (o sin considerarlo necesario). Escogeré tres de esas comedias y, después de sopesar las variantes acopiadas en los respectivos aparatos críticos, procuraré trazar el *stemma* más plausible de cada una de ellas. No me guía la voluntad de completar la tarea desde la ortodoxia del método, sino la de mostrar, a través de la pauta de representación genealógica, el modo como esta puede enriquecer la labor del editor, obligado entonces a «pensar estemáticamente», es decir, a sopesar cada variante —y las decisiones que implican— en una maraña de relaciones históricas entre los testimonios y como parte de una lógica de transmisión, error y enmienda textuales que el *stemma* cifra y hace visible⁹.

⁹ Confío en que los ejemplos que aduciré, procedentes de ediciones encargadas a apreciados colegas, se entiendan desde el reconocimiento a la calidad de su labor, que ofrece valiosas lecciones para la reflexión teórica y también, de forma inevitable, cabos sueltos de los que tirar.

Podemos empezar con *El labrador venturoso*, publicada en la *Parte XXII* y que cuenta, además de con esa edición autorizada —pero que en su caso no es la *princeps*—, con otros dos testimonios anteriores estampados en territorios de la antigua Corona de Aragón o presentados como tales: la *Veinte y tres parte* (S), con pie de Valencia, 1629 (pero en realidad una suelta sevillana), y la *Parte veinte y ocho* (*Dif28*), estampada en Huesca en 1634. La edición crítica ha corrido a cargo de Teresa Ferrer Valls (2023). El análisis de las variantes de los tres testimonios que recoge la editora revela la siguiente información¹⁰:

- 1) Existen errores comunes a toda la tradición conocida (así, vv. 710, 1296, 1393-96, 1424), que podemos clasificar como errores de arquetipo, no de original;
- 2) hay errores comunes entre S y *Dif28* (vv. 741, 749);
- 3) S y *Dif28* presentan asimismo versos que no están en la edición autorizada (vv. 1679-86, 1695-98, 1733-40, 2396-98) y que han sido elevados al texto crítico por su editora, y por lo tanto considerados *meliores*;
- 4) *Dif28* no puede copiar de S porque contiene lecturas divergentes con respecto a esa edición (vv. 712, 2142) allí donde esta última presenta errores que *Dif28* no podría reparar si S fuese su modelo (por descontado, S no copia de *Dif28* porque es anterior, según han establecido los estudios bibliográficos).

De esta suma de datos puede deducirse el árbol siguiente:



Propuesta de *stemma* de *El labrador venturoso*. Ediciones y siglas: *Veinte y tres parte*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629 (S); *Parte veinte y ocho*, Huesca, Pedro Bluson, 1634 (*Dif28*); *Ventidós parte perfeta*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635 (A).

¹⁰ Por razones de extensión, tanto en este caso como en los que seguirán no aduzco una por una las variantes que a mi juicio prueban las conexiones genealógicas, sino que me limito a seleccionar casos que considero seguros e indicar en qué versos se hallan, como respaldo de las conclusiones. Estas lecciones pueden verificarse mediante la consulta del aparato crítico de la correspondiente edición de Prolope. Cuando aduzco pasajes concretos de las ediciones no intervengo en el texto ni modifico su puntuación, aunque ocasionalmente pueda discrepar.

Si nos atenemos a las reglas editoriales que marca el *stemma*, no deberíamos encontrar a la derecha del aparato crítico —esto es, como lecturas desechadas— lecciones que reúnan a *Dif28* y *A*, ni tampoco ninguna en la que coincidan *S* y *A*: unas y otras serían lecciones de arquetipo —siempre, por supuesto, que el *stemma* haya sido elaborado correctamente— y en consecuencia habría que preferirlas y editarlas. En efecto, no hay casos en que esas coincidencias (que desde luego se dan: vv. 289, 712, 2074; 124, 549, 765, 1300) hayan sido rechazadas como texto crítico, excepto en una ocasión, que es la siguiente:

Mas sabe Dios mi intento,
y que fie, Manrique, en su grandeza;
que de este casamiento, 375
pues entre reyes hay igual nobleza,
la paz resultaría
que para bien de España pretendía.

377 paz *Dif28* : luz *SA Men*

La editora, consciente de la particularidad, anota el pasaje, y señala la carencia de sentido de *luz*, lo que la lleva a escoger, *ope codicum*, la enmienda *paz*. Y digo enmienda porque, si nos ceñimos al *stemma*, la lectura de *SA* —es decir, la del arquetipo— contiene ahí un error, y en tal caso hay que entender que la lección de *Dif28* es una conjetura de ese testimonio ante la misma lectura que traen las otras dos ediciones antiguas. La alternativa sería justificar la forma *luz*, avalada por su presencia en dos ramas independientes, e intentar conferirle sentido. En cualquier caso, y con la salvedad de este punto, el mero dibujo del *stemma* permite validar la eficacia del trabajo de la editora y dar un sustento a la argumentación en favor o en contra de una determinada lectura.

Sobra en aquesta montaña,
Lauro, el uno de los dos,
que no cabemos los dos,
si no es que el valor me engaña. 550

549 cabemos los dos *SA Men* : cabemos yo y vos *Dif28*

El texto que trae *SA* es manifiestamente defectuoso, porque sería muy raro, poco menos que inaudito, que Lope incurriera en esa repetición de rima. Como en la ocasión anterior hizo la editora, aquí debe enmendarse, y puede hacerse con *Dif28*, pero en la consciencia —si creemos en la estematología— de que esta lectura no es de arquetipo, sino una enmienda *ope ingenii* (suya o de lo que pudiera encontrarse entre alfa y este testimonio). De hecho, ese *vos* chirría en un contexto en el que Alfonso y Lauro, los dos contendientes, se tratan de tú. Tanto en un caso —detectado— como en el otro —no intervenido—, el árbol permite ponderar la fuerza de una determinada corrección. El editor quedaría facultado, aquí y allí, para proponer otras soluciones razonables (así, *cruz* en el primero). De paso, esta evaluación de casos concretos permite comprender el funcionamiento de *Dif28* como testimonio atento y con cierta tendencia a intervenir.

ALFONSO	Calla, Fileno, que aquí. es todo mudo respeto, porque la primera ley del palacio es el silencio.	2120
FILENO	Voto a tal, que quise echar barahones a este coletto, pero parecen alones y hacen menos alto el cuerpo.	2125
	2122 quise <i>SDif28</i> : quiero <i>A Men</i>	

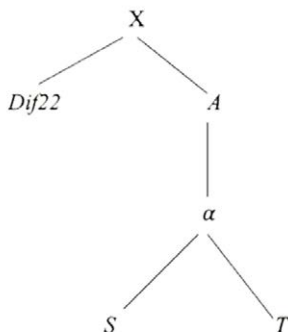
La editora opta por no seguir el texto que le ofrece la *Parte XXII* y editar la lección de alfa —según mi propuesta de *stemma*—, atendiendo acaso a la mayor precisión que parece implicar el uso del pasado, puesto que el personaje, queda claro en la escena, ya lleva puestos los barahones; en consecuencia, se trata de una decisión pretérita, algo que *quiso* hacer e hizo. No obstante, esta forma de pasado no es mejor en un contexto de verbos en presente. En todo caso, si consideráramos hallarnos ante lecciones equipolentes, sería *A* lo que resultaría coherente editar, puesto que la confluencia de *S* y *Dif28* carece de valor cualitativo decisorio. Es un ejemplo menor, perfectamente discutible, pero que muestra que despegarse del «testimonio base» establecido a partir del *stemma* solo debería ocurrir cuando se dispone de fundadas razones para hacerlo.

Integra también la *Parte XXII* la comedia *La carbonera*, editada por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (2023) y de la que conocemos, además de la edición de 1635, tres testimonios antiguos: la *Parte veinte y dos* (*Dif22*), estampada en Zaragoza en 1630, y dos sueltas (*S* y *T*) sin indicación de lugar ni año. Hay también un manuscrito incompleto (*M*), que solo contiene, o del que solo se ha preservado, la tercera jornada, que es una copia de *Dif22*. Las relaciones que podemos establecer a partir del análisis de las variantes son las siguientes:

- 1) *A* no copia de *Dif22*. Lo prueban las numerosas lecturas de la edición zaragozana de 1630 que no están presentes en *A* y que esta difícilmente podría haber modificado de tenerlas en su modelo (vv. 384, 920, 1236, 1411), así como errores privativos de *Dif22* que son separativos con respecto a *A*: vv. 17, 40, 1192). Este extremo cuenta, además, con una confirmación adicional, puesto que *Amar sin saber a quién*, otra comedia de la *Parte XXII*, apareció también en *Dif22*; Fausta Antonucci, su editora, aun sin detectar tantas divergencias entre los dos testimonios como se acreditan en *La carbonera*, las separa en la filiación, aunque aporta errores comunes, por lo tanto achacables al arquetipo de toda la tradición conservada (por ejemplo en los vv. 357 y 378, una laguna y un error respectivamente; Antonucci 2023, 143-45);
- 2) las dos sueltas *ST* tampoco se remontan a *Dif22*, sino que derivan de *A*: lo prueban todas sus lecturas concurrentes, incluidos errores comunes (valen los ejemplos del primer punto, entre otros muchos posibles);
- 3) *T* no copia de *S* (vv. 1232, 1902, 1973) ni *S* copia de *T* (2078, 2219, 2409*Acot*);

- 4) hay innovaciones y errores de *ST* que parece muy difícil que ambos testimonios puedan haber cometido de manera independiente (vv. 6, 1303, 2552): los errores, en este sentido, son separativos de *ST* contra *A*.

A partir de lo indicado cabe trazar el siguiente *stemma*:



Propuesta de *stemma* de *La carbonera*. Ediciones y siglas: *Parte veinte y dos*, Zaragoza, Pedro Verges-J. Ginobart, 1630 (*Dif22*); *Ventidós parte perfeta*, Madrid, Viuda de Juan González, 1635 (*A*); edición suelta, s.l., s.a. (*S*); edición suelta, s.l., s.a. (*T*).

El principal escollo para la fijación del texto lo constituyen las significativas discrepancias entre *Dif22* y *A*, que llevan al editor a afirmar que pueden considerarse dos redacciones diferentes (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 792-94). Las diferencias suelen consistir en una mayor cantidad de texto en *Dif22* frente a *A*, que deberemos juzgar o bien ampliaciones de la impresión zaragozana o supresiones de la *Parte XXII*, cuyo rango de autoridad —siquiera para esta comedia— quedaría entonces menoscabado. En cualquier caso, no se trata de pasajes extensos sino de numerosos cambios de escasa longitud (véase la tabla que el editor presenta: Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 794-99), según es habitual en el trabajo de los *autores de comedias* sobre los originales de los ingenios en su paso del papel a las tablas. Cierto que los dos impresos presentan, en varios pasajes, estadios textuales incompatibles, pero creo que ello no implica una doble redacción autorial. El problema no es de fácil solución, como reconoce el editor, pues prácticamente todas las variantes entre *Dif22* y *A* pueden considerarse como «lecturas equipolentes» (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 794 y 800). Ante esta situación se inclina por editar el texto de *A*, más autorizado en apariencia, si tenemos en cuenta el origen de los materiales y su relación con Lope, y evita contaminar entre las dos tradiciones, en un ejercicio filológico escrupuloso y perfectamente aceptable, que solo da entrada a lecturas de *Dif22* «siempre que se pueda justificar de manera clara que existe un defecto en el texto base que necesita de una enmienda imposible de alcanzar con los testimonios que comparten la misma rama del *stemma* con él» (Gómez Sánchez-Ferrer 2023, 802).

Pero ¿es realmente imposible tomar partido —no digo en bloque, sino caso por caso— por una u otra rama? Ilustrémoslo con algunos puntos que nos obligan a «pensar estemáticamente»:

Señor, si os he de decir
 el que con mayor firmeza
 de lealtad os ha servido 2550
 —como lo dicen las flechas
 de los muros de Granada
 y murallas de Antequera—,

2552 los muros *A Men* : los moros *ST* : la vega *Dif22 M Cot*

Si bien la lectura *muros/moros* señala una genealogía del error de carácter mecánico (con la trivialización *moros* a partir del modelo *muros*), también es cierto que la enmienda de *ST* (de su arquetipo alfa: un error como este es difícil que ambos testimonios hayan podido cometerlo de manera independiente) puede ponernos sobre aviso de que el texto que reciben no les resulta obvio. Ciertamente, la sucesión de *muros* y *murallas* no constituye, si es original, la *variatio* más feliz, y no se entiende bien que los «muros» de la ciudad estén cosidos a flechazos, como lo estarían las murallas de un puesto como Antequera, efectivamente asediado y tomado en 1410. En cambio, es un hecho que la *vega* granadina fue escenario de correrías y escaramuzas hasta el fin de la guerra de Granada en 1492. Si alguna lección parece preferible aquí es la de *Dif22*, y el *muros* de *A* podría explicarse entonces, verosímelmente, como error por sustitución sinónimica ante el inmediato *murallas*¹¹.

JUAN ¿Qué me manda Vuestra Alteza?
 REY Que me aconsejéis, Velasco,
 como a su rey aconsejan
 los deudos y los amigos.
 De los que en Castilla quedan 2535
 o aquí vinieron conmigo,
 ¿quién hay que mejor merezca
 a mi hermana? [...]

2534 y los amigos *AST* : o los amigos *Men* : y los vasallos *Dif22 M Cot*

¹¹ Solo en el primer acto hay un número no desdeñable de ocasiones en que podríamos decantar las equipolentes entre *A* y *Dif22* a favor de esta última, por presentar lecciones que cabe calificar de *meliores*: vv. 61, 129, 230-31, 459, 580, 769, 856. Desde luego que hay un mayor número de casos en los que *Dif22* yerra o parece innovar, como ilustra la edición. La idea de que se pueda tratar de dos redacciones distintas explica el sesgo de las decisiones del editor, puesto que una valoración distinta de las divergencias entre los dos testimonios, considerándolos parte de un mismo proceso textual, con adherencias y cambios característicos de la vida en escena, habría permitido evaluar los casos de otra manera y quizá dar entrada a lecciones de *Dif22* que son *meliores* con un alto grado de probabilidad.

Cabría pensar que es preferible *vasallos*, y justificar esa lectura no solo por la frecuencia del sintagma «deudos y vasallos», documentable por doquier, sino porque *amigos* puede verse atraído por el inferior *conmigo* (su misma presencia, por otra parte, introduce una falsa rima, ciertamente anómala, entre dos versos sueltos del romance).

Si las relaciones genealógicas están bien establecidas, la representación este-mática puede ser de ayuda para colocar en un marco concreto las sucesivas varia-ciones detectadas en la *collatio*, con explicaciones basadas en errores mecánicos:

Llegué, señor, al monte	2100
al tiempo que a la mar el sol quería	
bajar por su horizonte,	
y la noche parece que salía	
de aquellas carboneras	
con más horror que de sus sombras fieras.	2105
Y apenas del caballo	
bajo a la puerta, cuando, al sol conforme,	
rústicos bailes hallo;	
y antes que la ocasión lo que es me informe,	
la hermosa Laura veo	2110
casada e imposible a tu deseo.	

2107 bajo a la puerta cuando al sol *AS Men* : llegó a la puerta cuando al son *Dif22*
: bajó a la puerta cuando al son *T* : llegó a las puertas cuando al sol *M* : llegó a las
a las puertas, cuando al sol *Cot*

Caben pocas dudas de que en el v. 2107 *son* es preferible a *sol* (error que puede explicarse por la presencia de este último término en el v. 2101). El editor, fiel a la primacía de *A*, interviene con tino y edita «bajo a la puerta, cuando, al son». (Con todo, creo que sería preferible *llego* en lugar de *bajo*, es decir, la lección de *Dif22* con un mínimo retoque.) Volviendo a *sol/son*, la concurrencia de *Dif22* y *T*, sin ser resolutoria, invita a considerar con atención su lectura común. Y esta pauta — repito, no decisoria — puede aplicarse también en casos como los dos siguientes:

¿Hay gusto como es el mío,	
que teniendo, como tengo,	
preñada la voluntad,	
se les antojan venenos?	570

570 antojan *AS Men Cot* : antojen *Dif22T*

Seré la primer mujer	1490
que, por tenerle tan alto,	
de dicha le tengo falto.	

1492 tengo *AS Men Cot* : tenga *Dif22T*

La coincidencia entre una de las dos sueltas y la otra rama válida nuestra in-tuición lingüística —son los subjuntivos, y no los indicativos, lo que esperamos

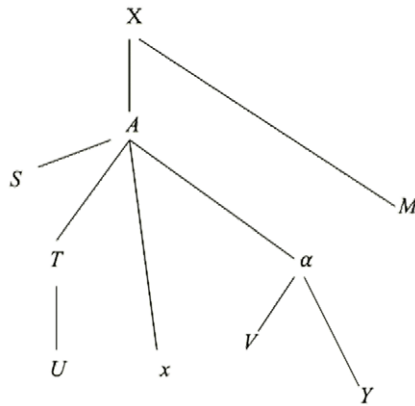
en ambos casos— e invita posiblemente a preferir *antojen y tenga*. Habría mucho más que decir sobre una comedia tan atractiva desde el punto de vista textual como *La carbonera*, pero baste lo señalado para ilustrar las ventajas de trazar el *stemma codicum* y tenerlo a la vista durante el trabajo de edición.

También resulta de gran interés a nuestros propósitos *La boba para los otros y discreta para sí*, incluida en la *Parte XXI*, y cuya característica principal para la *recensio* es la notable cantidad de ediciones sueltas que se han conservado. Paula Casariego y Alejandra Ulla Lorenzo (2022), editoras de la comedia para Prolope, han llevado a cabo un estudio pormenorizado de los testimonios, consignan los principales problemas textuales y señalan las relaciones genealógicas que les es posible establecer entre ellos —«su lugar en la transmisión textual», Casariego y Ulla Lorenzo (2022, 435)— a partir de las variantes halladas, aunque prefieren no proponer ningún *stemma*. Resumamos la información textual, cribemos algunos casos e intentemos profundizar, como en las dos comedias anteriores, en el razonamiento estemático.

Junto con la *princeps*, que es la edición de la *Parte* de 1635 (*A*), la comedia cuenta con un manuscrito del siglo XVII (*M*) y con hasta seis ediciones sueltas antiguas (sigladas *S, T, U, V, X* e *Y*), no todas con pie de imprenta. Las siglas elegidas reproducen ese probable orden cronológico, en el que *S* sería la suelta más temprana —probablemente compuesta en fechas inmediatas a las de la *Parte*, acaso meses después— e *Y* la más tardía, fechada en 1804. Señalemos, como en las ocasiones anteriores, las principales conclusiones que se pueden inferir del análisis de las variantes:

- 1) Hay errores comunes a toda la tradición (lagunas breves, de un verso, des-enmascaradas por la métrica: vv. 913-14, 1306-308);
- 2) *M* comparte lagunas con los demás testimonios, pero colma algunas otras (vv. 1866-868, 2024-26);
- 3) las divergencias entre *A* y *M* no son pocas, aunque tampoco resultan muy profundas, y hay entre ellas algunas lecturas de *M* que parecen *meliores* (vv. 1027, 1419);
- 4) *M* carece de descendencia conocida;
- 5) todas las ediciones sueltas (*STUVXY*) derivan, directa o indirectamente, de la *princeps*;
- 6) *TU* presentan lecturas y errores comunes exclusivos (vv. 347, vv. 584, 693, 1692, 1723) y no parecen derivar de *S* (vv. 66, 85, 1018), que no parece haber generado descendencia (vv. 1110-111, 2606);
- 7) tampoco la ha generado *X* (vv. 963, 1006), que derivaría de la *princeps* de forma directa, ya que no de las precursoras *TU*;
- 8) *VY* comparten errores privativos, lo que indica su relación (vv. 495, 898, 1524, 1681), y al mismo tiempo son independientes de la rama *TU* (v. 1301). Y en concreto es un testimonio muy activo, que colma de manera individual las lagunas que trae *A* (vv. 1306, 1865);
- 9) por otra parte, hay lecturas —errores— individuales de *V* que indican que *Y* no deriva directamente de ella (vv. 464, 591, 607*Acot*, 615, 1062-63; al revés no es posible, por las fechas de impresión), y cabe pensar en una suelta perdida o no catalogada hasta ahora que es común a ambos testimonios y que explicaría sus divergencias.

A tenor de estos datos, y con todas las precauciones necesarias, el *stemma* más plausible es el siguiente¹²:



Propuesta de *stemma* de *La boba para los otros y discreta para sí*. Ediciones y siglas: *Veinte y una parte verdadera*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635 (A); edición suelta, s.l., s.a. (pero Sevilla, Francisco de Lyra, poco posterior a 1635) (S); manuscrito 17079 de la BNE, de finales del siglo XVII (M); edición suelta, s.l., s.a. (¿Sevilla, Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1ª mitad siglo XVIII?) (T); edición suelta, s.l., s.a. (¿finales siglo XVIII?) (U); edición suelta, Madrid, Teresa Guzmán, 1737 (V); edición suelta, Madrid, Antonio Sanz, 1745 (x); edición suelta, Madrid, para la Librería de González, 1804 (Y).

Aunque, como queda dicho, la editoras no presentan un *stemma*, dan a entender que el manuscrito no es independiente de la *Parte* y se inclinan por pensar «que, quizás, hubo un testimonio intermedio entre la *parte* y el manuscrito» (Casariego y Ulla Lorenzo 2022, 437). Más bien parece que haya un arquetipo con errores —los compartidos por *AM*— que es antecedente de estos dos testimonios, y que cada cual comete luego sus propios fallos (en el caso de *A* y su descendencia, las dos lagunas indicadas en el primer punto). Las editoras, de acuerdo con su percepción de las relaciones entre *A* y *M*, elevan algunas *meliores* del manuscrito, a mi entender con acierto, al texto crítico, pero presentan esas lecturas como «enmiendas» de *M*, cuando lo más probable es que no lo sean, sino que se trate de lecturas originales (o al menos de arquetipo).

¹² En su edición algo anterior, Zapatero (2020) tampoco presenta *stemma* y llega a unas conclusiones similares a las de Casariego y Ulla, con análogas dudas sobre la posición de *M*, pero señala una filiación para las ramas bajas distinta de la que propongo: considera a *T* *descriptus* de *S*, separa a *U* de *T*, establece un subarquetipo común a *U* y *X*, y sitúa a *Y* como *descriptus* de *V*. Le agradezco su amabilidad a la hora de atender mi consulta sobre estos aspectos.

en la luz hermosa
 bañando las flechas
 de unos ojos negros
 de una dama bella,
 dio luto a los míos,
 pues en esta ausencia...

1419 en la luz hermosa *ASTUVXY* : en veneno dulce *M*

Parece preferible seguir a *M*, que presenta la paradoja —tópica— del veneno dulce de las flechas del amor: son dardos emponzoñados los que hieren a Alejandro, y no bañados en la luz de unos ojos negros —extraña imagen, por otra parte—, y sin ese referente no se entendería el «dio luto» inmediato. De ser así, como creo, el v. 1419 presentaría un error común a toda la tradición impresa. Y no sería el único, según hemos podido señalar.

Comenzaron con esto las señales 2575
 de oscura tempestad, que el miedo aumenta,
 sonando de las ruedas celestiales
 los quicios que la máquina sustentan,

2576 el miedo aumenta *A* : el miedo aumentan *M STUX* : *miedo* aumentan *VY*

Es difícil que la lección de *A* sea la correcta: no es que con el miedo aumenten las señales, sino que estas aumentan el miedo. No deja de sorprender, sin embargo, si nos atenemos al *stemma*, que todos los impresos, aun los más serviles, atinen en una corrección que no se percibe de manera inmediata. Serían necesarias, según nuestro árbol, hasta cuatro intervenciones independientes: en *S*, *T*, *X* y alfa. ¿Quizás hay algo anómalo en la reconstrucción genealógica? Podría ser, pero cabe una explicación sencilla que no impugna el *stemma*: podría explicarse a partir de un problema tipográfico, un plural con tilde en lugar de *n*, una tilde débil que no tintara en algunos pocos ejemplares pero sí en otros, probablemente aquellos de los que derivarían cada uno de los cuatro testimonios que proceden directamente de *A*. Aquí, la circunstancia tipográfica no se impone ni tampoco cede ante la razón genealógica, sino que deben considerarse ambas para validarse mutuamente. Es la explicación más sencilla, y en cualquier caso aconseja editar el plural, aunque no tengamos pruebas de si existió en algunos, quizá muchos, ejemplares de la *princeps*. Podemos aportar algún otro ejemplo que incide en la misma vía:

Confesábase una dama,
 de estas de bonico aseo;
 preguntole el confesor
 —como suelen— lo primero
 el estado que tenía

2506 suelen *MATUVY*: fue en *SX*

Aunque situado en una escala inferior en cuanto a la fijación del texto crítico, este caso puede enfocarse según el mismo modo de razonar que el anterior, esto es, considerando que las circunstancias de la composición de los libros en los talleres tipográficos explican no pocos errores y determinan la filiación. Aquí, el error de *SX* —independiente según el *stemma*— se debe, muy posiblemente, a un antecedente impreso en el que la *ele* no ha dejado huella, generando la apariencia de dos palabras, a lo que ha seguido la casi inevitable lectura de la *ese* alta como *efe*. Este caso, hipotético, no prueba que las sueltas *SX* vayan necesariamente juntas, porque la coincidencia en el error podría deberse a un proceso poligenético, a partir de sendos ejemplares-modelo con el mismo problema de desgaste en ese lugar. ¿Demasiada casualidad? Puede ser, pero necesariamente hay que relacionar unos y otros elementos en las pesquisas reconstructivas acerca de textos de tradición eminentemente impresa como estos. Y a la hora de establecer un *stemma* fundado en errores significativos, es importante no impugnarlo a la primera, sino considerar cuidadosamente aquellas (pocas) variantes que pueden desafiarlo. Muy interesante, en fin, es el ejemplo que sigue:

Pero la culpa he tenido,
 porque si yo me casara
 en Milán, Parma o Ferrara,
 entre el Turco y mi marido
 se pudiera averiguar

2169 o Ferrara *ATUVY*: y Ferrara *A¹SMX*

Con puntual atención a varios ejemplares de la *Parte*, las editoras señalan que la variante depende de ese estado de pliego, y de ello se deriva que *S* copia de *A* sin duda, porque la lección *y* es un palmario error; copia de un ejemplar de *A* en el que ese pliego contiene el error, y lo mismo puede decirse de *X*. En cambio, lo que no nos dice, aunque de entrada lo parezca (así lo creen las editoras: Casariego y Ulla Lorenzo 2022, 444), es que *M* dependa de *A* (o que, según el *stemma*, *M* contamine). No: nos dice que la lección que trae el arquetipo es el error común «y Ferrara», y que «o Ferrara» es una enmienda introducida por la rama *A* y toda su descendencia a partir de una corrección en prensa, lo que explica su ausencia en *SX*. Insisto en que no se trata de sostener un *stemma* a toda costa, sino de confiar en su efectividad si está bien trazado y usarlo, si es posible, como guía para sopesar muchas variantes, y no solo para decidir qué debe editarse, extremo que en este caso está fuera de toda duda. Pero no siempre es así:

Volved, mi libre razón,
 a vuestro antiguo sosiego;
 conozca mi entendimiento,
 y salga de la prisión
 de esta vil transformación

2465

mi cautivo pensamiento.
 Que el ser boba son tan fieras
 burlas en una mujer,
 que el hábito puede hacer
 que lo venga a ser de veras. 2470

2467 boba son VY : bobas son ASTUX : bobas con M

En este caso, si el *stemma* es correcto, habría que prestar crédito a la lección en plural, *bobas*, aunque implique una construcción elíptica no demasiado fácil de aceptar ('que es burlar fieramente a una mujer el decirle que son [todas las mujeres] bobas'). La reconstrucción genealógica se pone a prueba en cada variante y, una vez afianzada, determina las elecciones del editor, su explicación de los problemas del texto y su modo de enfrentarlos (y, cuando es posible, de resolverlos). Aquí, si no nos sentimos inclinados a mantener el texto de la *princeps* e intentar darle sentido, y preferimos acoger la enmienda de VY (probablemente originada en su antecedente alfa), deberemos cuando menos contar a *bobas* como un error de arquetipo.

El último ejemplo que quiero proponer nos obliga a conocer el contexto literario que pueda estar detrás de los versos y de la anécdota que recrean:

¿Cuál ejemplo de más fe
 que en las divinas historias
 un rey de tanto valor, 2495
 a quien Saúl perseguía,
 que como siempre vivía
 fugitivo a su rigor?

2497 siempre eds : simple M

No es que David viviera *siempre* fugitivo al rigor de Saúl, sino que, cuando escapó del entorno del entonces rey de Israel, se hizo el loco, es decir, el *simple*, tal como acredita la fuente bíblica: «Posuit autem David sermones istos in corde suo, et extimuit valde a facie Achis regis Geth. Et immutavit os suum coram eis, et *conlabebatur* inter manus eorum et inpingebat in ostia portae, defluebantque salivae eius in barbam» (1 Samuel 21, 12-3, en el texto de la Vulgata). Una lección así pesa más que otras y nos invita, en la fase de constitución del *stemma*, a valorar la posibilidad de que M no derive de la tradición impresa (a ello nos hemos atendido en el *stemma* propuesto) o quizá —menos probable— de que contamine con algún testimonio ajeno a esa tradición y próximo al arquetipo. En caso contrario deberemos reconocer en este punto la sagacidad, el ojo atento o la familiaridad con las citas bíblicas del copista de M, extremo no imposible pero mucho menos probable.

4. Las bondades del método

La estemática, de enorme relevancia a la hora de establecer el texto crítico, tiene un mecanismo heurístico básico: el árbol genealógico es un resultado al que se llega por deducción a partir de la evaluación de los datos seguros, y a par-

tir de ahí se convierte en un punto de referencia, siempre puesto a prueba, desde el que se avanza en la edición. Ello no se produce *sine iudicio* ni por supuesto con completa seguridad, sino a partir de un proceso interpretativo que obliga a ir permanentemente de la parte al todo y del todo a la parte, en busca del sentido de los cambios, tanto los generales de cada testimonio como los puntuales de un *locus* específico. Al método genealógico-crítico se le debe reconocer su capacidad para iluminar una red diacrónica de relaciones y comprender ese fluir, ese modificarse en el tiempo; el texto sin duda, pero también la tradición es lo que un *stemma* nos brinda. No es —no podría serlo— una especialidad cerrada, puesto que debe vincularse de manera necesaria con otras áreas de los estudios textuales, en la consciencia de las características y límites de cada uno de estos «métodos», y en pos de un sincretismo necesario para dar cuenta de la complejidad teórica, histórica y sociológica de la noción de texto. En fin, no puede negarse al método asociado a Karl Lachmann su competencia como disciplina intelectual que hace al editor más consciente de las dimensiones de su trabajo y de las decisiones que toma en cada momento, según querían ilustrar varios de los ejemplos seleccionados en las páginas precedentes. Paolo Chiesa ha resumido no hace mucho, con las palabras justas, los objetivos y el alcance del método:

The genealogical method provided some key concepts for the analysis of the transmission of texts. Moreover, the method elaborated some principles and tools which have value in themselves and are applicable to a significant number of textual traditions, fully or in part. Indeed, the method has endowed textual studies with an essential diachronic perspective. It could not completely eliminate the editor's *iudicium* –nor was this possible– in choosing the variants; but it has provided editors with an indispensable guide in exercising their *iudicium*. Discovering some limits of the genealogical method and discussing them has produced greater self-awareness, and has given scholars a more mature and refined method (Chiesa 2020, 86)¹³.

Es obvio que no debemos confundir la estemática con la crítica textual *in toto* y considerarla la única ruta posible y fructífera de este campo de conocimiento. Pero no es menos cierto que el método genealógico-crítico cuenta con una larga tradición, se ha ido enriqueciendo a través de una práctica secular, con casuística casi infinita, y ha ido cobrando dimensiones adicionales que han desbordado los objetivos primitivos que en su día lo alumbraron y, de paso, han arrumbado el optimismo positivista fundacional. Construir o proponer un *stemma* es apostar por la historia en la contemplación de la textualidad, y es entender que el objetivo del filólogo sigue consistiendo —junto con otros saberes— en una lenta y esforzada tarea de análisis, comprensión y depuración del texto. Una tarea que no cabe considerar como propedéutica, previa a la interpretación, porque, según se ha querido mostrar aquí, es también, o fundamentalmente, una labor hermenéutica.

¹³ Para una acertada exposición de los límites y prejuicios del método véase asimismo Chiesa (2020, 82-5).

Bibliografía

- Antonucci, Fausta. 2022. Prólogo a *El mejor alcalde, el rey*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 3-36. Madrid: Gredos.
- Antonucci, Fausta. 2023. Prólogo a *Amar sin saber a quién*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 139-54. Madrid: Gredos.
- Antonucci, Fausta, y Marco Presotto. 2023. “La *Ventidós parte perfeta*: historia editorial.” En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, vol. I: 1-44. Madrid: Gredos.
- Bleuca, Alberto. 1983 (2018²). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Bleuca, Alberto. 2012. *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos.
- Boadas, Sònia. 2018. “Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega.” *Revista de Filología Española* 98: 41-60.
- Campana, Patrizia. 1997. Introducción a *El molino*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. III: 1549-62. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patrizia, y Juan-Ramón Mayol Ferrer. 1997. Introducción a *El nacimiento de Ursón y Valentín*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II: 983-96. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Campana, Patrizia, Luigi Giuliani, María Morrás, y Gonzalo Pontón. 1997. Introducción a *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 11-40. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Casa, Frank P., and Michael D. McGaha, edited by. 1985. *Editing the comedia*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies.
- Casariello, Paula, y Alejandra Ulla Lorenzo. 2022. Prólogo a *La boba para los otros y discreta para sí*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 429-64. Madrid: Gredos.
- Chiesa, Paolo. 2020. “Principles and Practice.” In *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, edited by Philipp Roelli, 74-87. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Crivellari, Daniele. 2013. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel: Reichenberger.
- Di Pastena, Enrico. 2022. Prólogo a *Por la puente, Juana*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 897-959. Madrid: Gredos.
- Fernández García, Laura, y Rafael Ramos, coords. 2020. *Veinte años de «Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro»*. *Studia Aurea* 14. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Fernández García, Laura, Fernando Rodríguez-Gallego, y Ramón Valdés. 2022. “La *Veinte y una parte verdadera*: historia editorial.” En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 1-60. Madrid: Gredos.
- Ferrer Valls, Teresa. 2023. Prólogo a *El labrador venturoso*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coords. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 509-25. Madrid: Gredos.
- Giuliani, Luigi. 2010. “La *Parte de comedias* como género editorial.” *Criticón* 108: 25-36.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. 2015. “Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII.” Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. 2023. Prólogo a *La carbonera*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXII*, coords. F. Antonucci y M. Presotto, vol. II: 779-813. Madrid: Gredos.
- Greg, W. W. 1950-51. “The Rationale of Copy-Text.” *Studies in Bibliography* 3: 19-36.

- McGann, Jerome. 1991. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- Moll, Jaime. 2011. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros.
- Orlandi, Giovanni. 1995. "Perché non possiamo non dirci lachmanniani." *Filologia Mediolatina* 2: 1-42.
- Pieri, Marzia. 2022. "La commedia del '500 fra palco e libro." *Ecdotica* 19: 165-78.
- Pineda, Victoria. 1997. Introducción a *La amistad pagada*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, III: 1399-1410. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pineda, Victoria. 2022. Prólogo a *El premio del bien hablar*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. II: 157-93. Madrid: Gredos.
- Pontón, Gonzalo. 1997. Introducción a *El hijo de Reduán*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II: 819-35. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pontón, Gonzalo. 2017. "Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)." *Arte Nuevo* 4: 555-649.
- Pontón, Gonzalo. 2018. Prólogo a *El soldado amante*. En Lope de Vega, *Comedias. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, vol. I: 421-73. Madrid: Gredos.
- Pontón, Gonzalo. 2022. "Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)." *Ecdotica* 19: 103-18.
- Presotto, Marco. 1997. Introducción a *Los donaires de Matico*. En *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. I: 117-29. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Presotto, Marco. 2000. *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Profeti, Maria Grazia. 1988. *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Reichenberger.
- Reenen, Pieter van, and Margot van Mulken, edited by. 1996. *Studies in Stemmatology*. Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Rico, Francisco, dir. 2000. *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid-CECE.
- Rico, Francisco. 2005. *El texto del "Quijote"*. Barcelona: Destino.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2002. Prólogo a *¡Ay, verdades, que en amor...!* En Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I: 215-50. Madrid: Gredos.
- Roelli, Philipp, edited by. 2020. *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Scannapieco, Anna. 2014. "Sulla filologia dei testi teatrali." *Ecdotica* 11: 26-55.
- Timpanaro, Sebastiano. 1963. *La genesi del metodo del Lachmann*. Turín: UTET.
- Trovato, Paolo. 2014. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method*. Padua: Libreriauniversitaria.it Edizioni.
- Trovato, Paolo. 2020. "Neo-Lachmannism: A new synthesis?" En *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, edited by Philipp Roelli, 109-38. Berlín-Boston: DeGruyter.
- Tronch, Jesús. 2021. "Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare." En *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, coords. L. Giuliani y V. Pineda, 147-73. Florencia: Firenze University Press.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. 2020. "El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión." *Hipogrifo* 8: 579-600.
- Vega Carpio, Lope de. 2022. *Comedias. Parte XXI*, 2 vols., coords. G. Pontón y R. Valdés. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2023. *Comedias. Parte XXII*, 2 vols., coords. F. Antonucci y M. Presotto. Madrid: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2024. *Comedias. Parte XXIII*, 2 vols., coord. F. Rodríguez-Gallego. Madrid: Gredos.

- Vega García-Luengos, Germán. 1994. "Treinta comedias desconocidas de Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y otros de los mejores ingenios de España." *Criticón* 62: 57-78.
- Vescovo, Piermario. 2022. "Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità." *Ecdotica* 19: 134-64.
- Zapatero Molinuevo, Ane, ed. 2020. Lope de Vega, *La boba para los otros y discreta para sí*. Madrid: Cátedra.