

# Contra el texto base: apuntes a partir de algunas ediciones de teatro español del siglo XVII

Fernando Rodríguez-Gallego

Quien esté familiarizado con la crítica textual no va a encontrar, en realidad, nada nuevo en este artículo, en el que me interesará observar cómo una determinada teoría, en apariencia bien conocida y difundida, ha sido en la práctica relegada y sustituida por otras, de manera más o menos consciente, al menos en el campo de las ediciones de textos teatrales españoles de la conocida como Comedia Nueva (es decir, desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII), aunque en esto no parece constituir una excepción.

En las últimas tres o cuatro décadas, desde aproximadamente los años ochenta del siglo XX, se ha venido haciendo en España un esfuerzo extraordinario por editar una parte significativa de su enorme corpus teatral clásico, al menos el referido a sus grandes autores. Fueron naciendo entonces una serie de proyectos de gran ambición que se proponían la edición crítica del teatro completo de un determinado autor, siguiendo unos determinados criterios. Probablemente el caso más representativo sea el del grupo Prolope, nacido en 1989 de la mano de Alberto Blecua con la voluntad de acometer la heroica tarea de editar, en rigurosa edición crítica, el teatro completo de Lope de Vega.

Para una labor de tal envergadura, se elaboraron en 1995 unos minuciosos criterios de edición, revisados y puestos al día en 2008, en una versión que ocupa nada menos que 110 páginas, aunque varias de ellas se corresponden con láminas que sirven de ejemplo. El capítulo 2 de las normas está dedicado a la “Fijación y presentación del texto”, y el segundo de sus apartados se denomina «Texto base». En él se explica lo siguiente:

Fernando Rodríguez-Gallego, University of the Balearic Islands, Spain, f.rodriguez-gallego@uib.cat, 0000-0002-6539-0447

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Fernando Rodríguez-Gallego, *Contra el texto base: apuntes a partir de algunas ediciones de teatro español del siglo XVII*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.04, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 37-80, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

El editor deberá elegir entre los distintos testimonios el que servirá de texto base de la comedia. El texto base es el que se considera ‘mejor’ en su conjunto y cuyas lecturas se eligen en caso de variantes adiaforas, y el texto del que se respetan todas las oscilaciones lingüísticas. La elección del texto base deberá ajustarse a las conclusiones extraídas por el coordinador de la *Parte*. Generalmente, el texto base suele coincidir con la *princeps* (Prolope 2008, 19-20).

Podemos atender a continuación a las normas que publicó Ignacio Arellano para el proyecto de edición de las comedias completas de Calderón en la editorial Iberoamericana/Vervuert. Arellano pasa revista a diferentes aspectos relacionados con la edición crítica de textos teatrales, así como a los distintos tipos de testimonios, y escribe:

Supongamos que hemos elaborado nuestro estema<sup>1</sup>, tenemos claro cuál es el texto que debemos usar como base y cuáles son los que irán al aparato de variantes (Arellano 2007, 34).

Estas palabras sirven a Arellano para introducir el problema de qué variantes tener en cuenta en el aparato y cuáles no, dada la abundancia de testimonios que suelen conservar las comedias de Calderón, muchos de ellos sin relevancia, lo que lo lleva a formular su concepto de «basura textual». Pero lo que me interesa ahora es cómo se da por hecho que el resultado del proceso de filiación de testimonios, de elaboración de un *stemma*, es tener claro «el texto que debemos usar como base». En ello insiste más adelante, en el «Epítome rápido de normas», en las referidas a los «Criterios básicos de edición»: «Primera fase: recopilación de testimonios [...], examen de los mismos y fijación del texto base» (Arellano 2007, 91).

Si atendemos ahora a otro importante proyecto de edición de teatro del XVII, el de Agustín Moreto, nos encontramos con una situación parecida. El proyecto, ya prácticamente terminado, parte también de unas normas detalladas, en las que leemos lo siguiente:

Es responsabilidad de cada editor redactar el prólogo de su comedia [...], establecer el texto base, cotejar con esmero los diversos testimonios antiguos (siglos XVII y XVIII) con el fin de elaborar el aparato crítico, fijar el *stemma* — siempre que sea posible— [...] (Proteo [2020], 1).

Nótese cómo, en este caso, la elección del texto base es incluso anterior a la *collatio codicum*, de manera que parece acercarse más bien a lo que se suele conocer como «testimonio de colación» (Pérez Priego 2011, 126), es decir, aquel con el que se irán cotejando todos los otros testimonios. Sin embargo, sí parece corresponderse propiamente con el texto base de una edición, como se lee poco después:

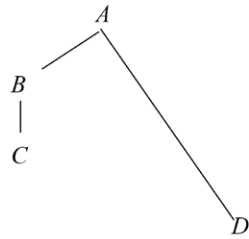
Por “texto base” se entiende el más cercano a la voluntad del escritor, en nuestro caso, Moreto [...]. En principio, la *editio princeps* parece la más adecuada para servir como texto base. Por ello, sus lecturas se eligen en caso de variantes adiaforas y se

<sup>1</sup> Y añade Arellano en nota: «Si es necesario, que no siempre lo es».

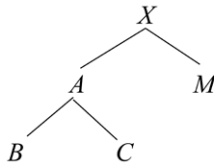
respetan las oscilaciones lingüísticas que presenta y que más adelante se concretarán. Este criterio general no va en detrimento de que en algún caso particular el editor pueda tener otra opinión, incorpore otro testimonio de un caso concreto al texto base y comente las razones de su elección en el aparato crítico (Proteo [2020], 1).

De este pequeño repaso realizado por estos tres destacados proyectos de edición de textos teatrales se observa, en primer lugar, la presencia dominante de la etiqueta «texto base», entendido como base de la edición. Con pequeñas diferencias entre sí, al menos en la teoría, las normas de estos tres proyectos coinciden en señalar que el resultado de las diferentes fases de la *recensio* consistirá en la elección de un texto base que se seguirá fielmente en la edición, y de la que el editor solo se alejará en casos concretos de errores evidentes, que serán enmendados a través de algún otro testimonio o bien *ope ingenii*.

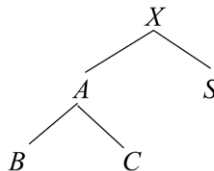
Estos principios se ajustan muy bien a casos en los que, como suele suceder con gran parte del teatro de Lope, toda la tradición de una determinada comedia deriva, directa o indirectamente, de la *princeps*, pues los otros testimonios no suelen ser sino reediciones de una determinada *parte*. Se trata de situaciones plasmadas en *stemmata* como los siguientes:



Sin embargo, a partir de las normas citadas, no queda tan claro qué sucede con *stemmata* que se van volviendo más frecuentes en comedias de las últimas *partes* de Lope, como también de Calderón y Moreto, como este:



O este otro:



Es decir, *stemma* en los que la *princeps* de una determinada *parte* no tiene por qué constituir la base de todos los testimonios de las comedias contenidas en ella, pues con frecuencia existe una edición suelta que puede ser más antigua (e independiente en lo que respecta a su texto), o bien un manuscrito, también de texto no derivado del de la *parte* (ni viceversa), si es que no se trata de una *parte* de diferentes o varios autores. A simple vista al menos, el *stemma* no nos ayuda a seleccionar un texto base.

Cabe plantearse también en qué medida la similitud de criterios en los proyectos de edición mencionados se ajusta a la teoría lachmanniana que constituye la base de la *stemma*. Hemos de tener en cuenta que en ningún caso se dice en estas normas que se esté yendo contra los principios de la crítica textual tal y como se suele aplicar, sino que, al contrario, parece darse a entender que, en sus distintas formulaciones, estas normas se ajustan a ellos. Arellano (2007, 14-5), por ejemplo, que pasa rápida revista a algunos postulados teóricos, crítica, a través de Pérez Priego, a algunos «críticos más en la línea lachmanniana», pero en concreto por su resistencia a admitir casos de dobles redacciones y variantes de autor, cuando en Calderón se encuentran ejemplos de ambas con cierta frecuencia. Sin embargo, más adelante indica:

Una vez recogidos los testimonios disponibles, para el establecimiento de filiaciones y la elaboración de los estemas, las técnicas (errores conjuntivos, separativos, compuestos, etc.) son generalmente bien conocidas y aceptadas (Arellano 2007, 33).

Es decir, parte Arellano de unas técnicas, las de la crítica textual de corte lachmanniano, conocidas y aceptadas, por lo que podemos suponer que las afirmaciones respecto del texto base mencionadas antes se incluyen en esta línea ortodoxa: no se quiere quebrar principio alguno.

Acudamos, pues, a las fuentes donde se explican esas técnicas de la crítica textual, que, en el caso español, pasan en primer lugar por el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, la autoridad por excelencia de la crítica textual hispánica. Al consultarlo, la primera sorpresa que nos llevamos tiene que ver con el mismo uso de la etiqueta «texto base». Para hacernos una idea, en las normas del grupo Proteo, el sintagma «texto base» aparece nada menos que en 34 ocasiones. En las de Prolope, por su parte, el marbete «texto base» se repite 29 veces (las veces que lo utiliza Arellano no las he podido contar al no disponer de PDF o libro electrónico que permitiese hacer búsquedas). Pues bien, cuando nos enfrentamos a las 360 páginas del *Manual* de Blecua, observamos que utiliza la etiqueta «texto base» en solo siete ocasiones, la mayoría de ellas (cinco) en relación con el problema de cómo actuar en la edición crítica de un texto con variantes de autor (Blecua 1983, 120-21), lugar en el que se sirve del sintagma para referirse a las diferentes redacciones de un texto por parte de su autor: cuál elegir como *texto base* en función de si las variantes de autor se deben a censura o a otras razones. Más adelante, en el capítulo dedicado a la *dispositio textus*, trata Blecua (1983, 141) de las grafías y su modernización, y explica cómo se suele mantener en el texto crítico la grafía «del texto

base», en uso que lo acerca a la concepción anglosajona del término, sobre la que volveré más adelante.

Pero donde no aparece nunca es donde, en principio, debería encontrarse, en la parte del libro dedicada a la *constitutio textus*. El primero de los capítulos de este bloque lo dedica Blecua a la «Aplicación del *stemma* sin contaminaciones ni variantes de autor», y en él explica que, «si la *recensio* traza la filiación a partir de los errores comunes, la *constitutio textus* reconstruye un texto de acuerdo con las lecciones comunes de las distintas ramas» (1983, 85). En esta tarea, el *stemma* es fundamental, pues será la guía que nos ayude a *seleccionar* la variante más adecuada. No se trata, pues, de seleccionar un texto base entre los distintos testimonios de una obra, sino de seleccionar una determinada variante en vista de la información que nos proporciona el *stemma*.

Así, cuando debamos optar entre dos o más variantes a la vista del *stemma*, se nos presentarán básicamente dos opciones: a) Que podamos seleccionar la variante mecánicamente, aplicando la *ley de la mayoría*, situación que puede considerarse la ideal, ya que es más objetiva y fiable y nos permite seleccionar variantes *sine iudicio* o *sine interpretatione*. Y b), que no podamos seleccionar la variante mecánicamente y tengamos que acudir a otros criterios.

Como es sabido, en la transmisión de textos en lenguas modernas la situación a) no suele ser la más frecuente, y normalmente nos encontramos ante *stemmata* que se remontan, bien a un único testimonio (que puede ser la primera edición de una obra o *editio princeps*), o bien a dos ramas que no permiten aplicar la ley de la mayoría. En este último caso, el de los *stemmata* binarios, Blecua en ningún momento acude a la noción de texto base ni recomienda seleccionar uno que se reproduzca con fidelidad en el texto crítico; antes al contrario, insiste en la necesidad de examinar variante a variante. Para editar un texto no partimos de un texto base; partimos de un *stemma*. Y, en caso de lecturas adiaforas, deberemos recurrir a distintos procedimientos, como puedan ser el de la adecuación a los usos habituales de un determinado escritor (su *usus scribendi*) o el de la *lectio difficilior* (en oposición a la *facilior*), por citar dos de los más conocidos, a los que se pueden sumar la *conformatio textus* (el contexto) y, en obras en verso, la *res metrica* (Blecua 1983, 124). En suma, la doctrina neolachmanniana según la expone Blecua parece oponerse a la noción de texto base.

Y lo mismo sucede si acudimos al conocido manual de Miguel Ángel Pérez Priego sobre *La edición de textos*, publicado por primera vez en 1997, en el que el panorama no varía apenas respecto del trazado a propósito de Blecua. El autor casi no utiliza el sintagma «texto base», que solo aparece cuando, en un breve recorrido histórico, menciona la teoría de Greg del *copy-text* o texto base (Pérez Priego 2011, 38-9), o bien, en el apartado dedicado a la *collatio*, como «testimonio de colación», que es el «*texto de base* (de la colación)» (2011, 126) utilizado en esta fase. Más adelante, en el capítulo sobre la *dispositio textus*, apunta la necesidad de elegir un testimonio que constituya la base «para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos» (2011, 155) y que denomina *texto base de la edición*, «aunque más propiamente habría que llamarlo *testimonio base de la edición*» (2011, 155). En todo caso, Pérez Priego, de acuerdo con la teoría

de Greg del *copy-text*, insiste en que el texto o testimonio base debe servir solo para elegir entre variantes formales, es decir, las relacionadas con los *accidentals*, mientras que, «cuando existen varios textos que poseen la misma o parecida autoridad, aunque siempre habrá que elegir uno como texto base y seguirlo para las variantes accidentales [...], a este texto base no se le podrá reconocer mayor autoridad respecto de las lecciones sustanciales, [que] vendrán elegidas por otras razones» (2011, 156)<sup>2</sup>.

Por su parte, en el capítulo dedicado a la *constitutio textus*, Pérez Priego apela a que esta se realiza a partir del *stemma* mediante la ley de la mayoría, y, en los casos de *stemmata* binarios que no permiten aplicarla, critica el recurso al *bon manuscrit* de Bédier cuando se lleva al extremo y reivindica la vigencia de la *re-censio* (2011, 148), de manera que propone acudir a la conjetura y aplicar diferentes criterios, como los ya mencionados del *usus scribendi* o la *lectio difficilior*.

Saliéndonos de España, podemos acudir al excelente manual del profesor Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, que ya desde el sugerente subtítulo (*A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*), sitúa el texto base, el *copy-text*, entre los elementos que parecen poner en cuestión el método lachmanniano o genealógico. En su exposición de este, encontramos también que se apela al *stemma* para construir el texto, de ser posible a través de la ley de la mayoría (Trovato 2014, 61), y dedica un interesantísimo capítulo al *cisma* de Bédier, así como a rebatir las críticas más importantes que este formuló contra el método lachmanniano (2014, 77-108). Trovato constata, de todos modos, que el bédierismo se ha extendido hasta convertirse en el método predominante, aunque sea de manera inconsciente, aspecto sobre el que volveré al final de mi exposición, sirviéndome de un par de citas tomadas del manual del profesor Trovato.

Y lo curioso es que este bédierismo extendido y, con frecuencia, inconsciente se hace, no utilizando la antigua denominación de *bon manuscrit* propia del filólogo francés, sino un término que, en lo que alcanzo, se toma prestado de la escuela anglosajona y cuyo gran teorizador fue W. W. Greg, en particular en su artículo de 1950-51 "The Rationale of Copy-Text". Según Greg, el sintagma *copy-text* lo inventó McKerrow en su edición de las obras de Thomas Nashe, aunque «he was merely giving a name to a conception already familiar» (Greg 1950-51, 19)<sup>3</sup>. En el artículo, Greg teoriza su conocida distinción entre lecturas *substantive*, las que afectan a elementos léxicos, y las *accidentals*, las que se

<sup>2</sup> Este aspecto queda recogido también en la definición que ofrece de *texto base* en el glosario final: «el testimonio que elegimos de entre los existentes para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos» (Pérez Priego 2011, 209).

<sup>3</sup> Años después, dice Bowers (1972, 82) que «In the simple definition of copy-text [...] he [McKerrow] has not been outmoded. This singularly useful term means simply the early text that an editor uses in each particular case as the basis of his own». Añade Bowers que «Inexperienced editors today impair the usefulness of this term by applying it to the physical printer's copy that any edition utilizes as its basis» (1972, 82), como decir que el texto base de la segunda edición de *Tom Jones* fue la primera edición.

refieren a grafías y puntuación, y reivindica que un editor solo debe seguir fielmente su *copy-text* en lo que respecta a los *accidentals*, mientras que debe tener libertad para elegir la lectura que le parezca más apropiada en lo que respecta a los *substantives*; solo estos últimos, además, responden al método genealógico (1950-51, 26)<sup>4</sup>. Y Greg ilustra sus postulados a través de unos ejemplos que lo llevan a criticar el apego excesivo a la noción de texto base, seguido también con fidelidad en lo que respecta a los *substantives* (1950-51, 28). Greg (1950-51, 31) solo acepta que se acuda al *copy-text* a la hora de elegir entre dos *substantive readings* que «appear to be exactly balanced»: solo en esos casos en la práctica no hay razón para no seguir la recogida en el *copy-text*<sup>5</sup>.

Estas ideas de Greg fueron ampliadas y asentadas, en particular en lo que se refiere a la distinción entre *substantives* y *accidentals* y cómo reconstruir estos, por Fredson Bowers en un artículo de 1972, y en ellas se basó Ruano de la Haza para proponer su idea del método ecléctico en el caso concreto del teatro español del Siglo de Oro, pues «entre textos que poseen la misma relación genealógica con el original perdido [...] no es posible privilegiar una edición sobre otras» (Ruano de la Haza 1991, 516).

En suma, podemos ver que tanto desde el lado neolachmanniano como desde la escuela anglosajona de la que parte la noción de *texto base* o *copy-text*, las ideas teóricas parecen similares: ante dos lecciones de igual autoridad en el *stemma*, tras el proceso de filiación, el editor debe examinarlas en detalle buscando elementos de juicio que le permitan optar entre una y otra, y solo en el caso extremo de no hallar ninguno podrá elegir la que ofrezca el texto base o *copy-text* seguido para las lecturas *accidentals*. Lo cual parece contraponerse a los principios que se formulaban en las normas de edición repasadas al principio del artículo.

¿Y qué nos encontramos si acudimos a la práctica editorial del teatro del Siglo de Oro? Pasaré revista ahora a una serie de ejemplos más o menos significativos que, por un lado, muestran el extraordinario apego que ha existido, en la práctica, al texto base, aunque, por otro, también reflejan los problemas que plantean los *stemmata* binarios y las diferentes posibilidades que caben ante ellos, agra-

<sup>4</sup> Por cierto que esta distinción entre *substantives* y *accidentals*, capital en la crítica textual anglosajona, apenas ha tenido relevancia en la española, al menos respecto de textos del Siglo de Oro. En la crítica española ha triunfado, de manera muy acertada, el principio de la modernización ortográfica, pero esto quizá ha llevado a soslayar la reflexión sobre vacilaciones fonéticas y morfológicas (del tipo *oscuro-oscuro-oscuro*) a las que no alcanza la modernización gráfica y en las que quizá se deberían tener más en cuenta los usos propios de un determinado autor, cuando además disponemos de abundante material autógrafo sobre el que basarnos.

<sup>5</sup> Ver también Bowers (1972, 106). Se trata de un principio que encontramos asimismo en el manual de Trovato (2014, 84), quien recuerda cómo «In fact, after Bédier's objections to the practice of arbitrarily reconstructing texts, all the most scrupulous Neo-Lachmannian philologists, stemmatic conditions being equal, have retained the readings of the base manuscript (It. *manoscritto base*) adopted for the language of the text, after the example of Provençalists. They thereby reduce recourse to the other branch(es) of the stemma to a minimum, that is, only to cases of errors in the witness adopted as the base manuscript».

vados, en el caso de los textos teatrales, por las múltiples figuras que intervienen en su transmisión, más allá de los habituales autores y copistas.

Y no me resisto a empezar observando un caso extremo de fidelidad al texto base en la edición crítica, por lo demás muy notable, de *De fuera vendrá*, de Agustín Moreto, preparada por Delia Gavela e incluida en la de la *Primera parte de comedias* del dramaturgo, dentro del proyecto de edición crítica de las obras del autor que se ha mencionado ya. Como sucede con gran parte del teatro del poeta, en particular con sus obras más populares, la comedia se ha conservado en una muy nutrida tradición textual, sobre todo dieciochesca, que la editora (Moreto 2010, 12) plasma en un *stemma*. Sin embargo, como se aprecia en él, todos los testimonios derivan, en último término, de la *princeps*, por lo que, en principio, la edición debería consistir en atenerse con fidelidad al texto de esta, aunque examinando los lugares problemáticos en caso de que hubiese que corregir alguna lectura.

Quizá por ello, la editora, tras filiar los testimonios y trazar el *stemma*, no indica en realidad los problemas que haya podido tener a la hora de editar el texto, si hay errores o lagunas insalvables o si se han introducido muchas enmiendas. Y encontramos algunos versos que, en efecto, plantean problemas<sup>6</sup>. Entre ellos, quería destacar ahora el v. 895, en el que se edita, siguiendo el texto de la *princeps*, «Es muy *grande* disolución». El verso es a todas luces hipermétrico (se inserta en un pasaje en quintillas), y así lo entendieron la gran mayoría de los testimonios posteriores, que corrigieron *grande* en *gran*, que seguramente es lo que escribió Moreto. La editora es consciente del error, pero escribe: «Se trata de un verso [hipermétrico], a pesar de lo cual conservamos la opción de la *princeps*» (Gavela García en Moreto 2010, 165). Podemos considerarlo un caso de *bédierismo* extremo, de fidelidad incondicional al texto base, que se mantiene incluso en caso de error manifiesto y advertido<sup>7</sup>.

Un caso más interesante para nuestro propósito es el de la «admirable y esmerada edición», por decirlo con Ruano de la Haza (1991, 497, n. 14), de *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, de Calderón, acometida por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. La edición constituyó un hito en lo que respecta al trata-

<sup>6</sup> Por ejemplo, el v. 1560, «sabré que tus recatos», resulta hipométrico, porque se omite un *yo* («sabré yo que...») si presente en la *princeps*; lo mismo sucede en el v. 2935, en el que se omite una *Y* que hay en la *princeps* («Y yo también la quería»).

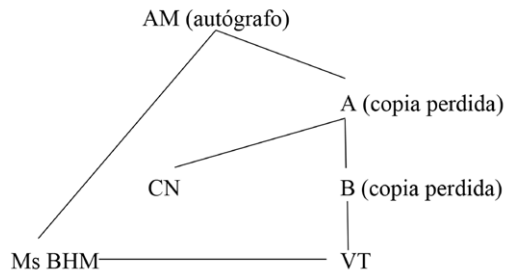
<sup>7</sup> La editora, sin embargo, sí corrige otros versos, y así lo señala (vv. 870, 898, 1018...), aunque quizá intervenga solo cuando el error afecta más claramente a aspectos gramaticales, y no tanto métricos. En otros versos mantiene la lectura de la *princeps* aun cuando parezcan contener errores, como en el v. 1953, en el que habría de editarse «*la he de dar*», corrección introducida por algunos testimonios dieciochescos, pues el pronombre solo puede referirse a la prima de Lisardo, objeto directo de *dar*. En el v. 2136 se atribuye la réplica *Yo*, de acuerdo con la *princeps*, a Chichón, cuando parece que solo puede ser pronunciada por Lisardo, a quien inmediatamente se dirige la viuda, según entendieron ya distintos testimonios del XVIII, como la edición de García de la Huerta. En el v. 2430, «¿Con espuelas en el coche entra?», se sigue con fidelidad el texto de la *princeps*, pero es un verso manifiestamente hipermétrico, pues forma parte de un romance en *e-a*, y así se advertía ya, como se aprecia en el aparato, en distintos testimonios antiguos que proponían suprimir el artículo.

miento de comedias de las que se han conservado dos versiones: recuperaba la versión autógrafa de la comedia, que había quedado relegada en favor de la que se publicó ya en el siglo XVII, que constituía una reelaboración llevada a cabo por el mismo Calderón con motivo de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria, sobre la que se incluyeron en la comedia dos pormenorizadas relaciones que obligaron a revisar y reestructurar el resto del texto. En la edición de Arellano y García Ruiz ambas versiones se editan en páginas enfrentadas y se tratan como textos independientes, cada uno con su tradición textual.

La de la versión autógrafa es muy escasa, pues se reduce al propio autógrafo (AM, según la sigla que le dan los editores) y a otro manuscrito con censuras de 1756 conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Más compleja es la tradición de la versión impresa, que se inicia con la *editio princeps* de la comedia en la *Octava parte* de la colección de *Comedias nuevas escogidas* (CN), publicada en Madrid en 1657, en la que mantiene el título *Agua mansa*, a la que siguió la edición de la obra en la *Octava parte* de las comedias de Calderón publicada por Juan de Vera Tassis en Madrid en 1684 (VT) y donde lleva el título *Guárdate del agua mansa*.

Arellano y García Ruiz (1989, 69) consideran que el «pésimo estado» del texto de la edición de *Escogidas*, «que adolece de extremada deturpación, lo hace prácticamente inservible», por lo que «habrá que llegar a la edición de Vera Tassis para observar en condiciones satisfactorias (o casi, relativamente) la nueva GAM [*Guárdate del agua mansa*]. Es VT quien ofrece el mejor texto, fuente de todas las sueltas que hemos podido ver, y de todas las ediciones posteriores, hasta hoy» (1989, 71), de manera que el texto de la *princeps* queda reducido a ser «un testimonio de interés para el examen de los grados progresivos de la refundición calderoniana de AM hasta llegar a GAM» (1989, 69), versión que, en su concepción, quedó reflejada en la edición de Vera Tassis «y representa una seria modificación de la primitiva AM» (1989, 71).

Así, es respecto del texto de Vera que los editores exponen en detalle la modificación sufrida por el texto (1989, 71-6), aunque «la nueva distribución del texto por jornadas, y las supresiones y añadidos de escenas» (1989, 68) estaban presentes ya en la *princeps*. En suma, dado el mal estado del texto de la *princeps* y el bueno de la edición de Vera, «Para fijar el texto de GAM, y visto el panorama de la tradición, hemos elegido la edición de Vera Tassis como base, señalando las variantes de CN» (1989, 76), aspecto sobre el que insisten poco después (1989, 79), tras proponer el siguiente *stemma* (1989, 78):



Y lo explican así:

Ha de existir entre el original (AM) y CN una copia que introduce ciertos errores, ya permanentes en la tradición posterior, y añade la relación y los otros cambios comentados. CN acumula, por propia iniciativa, muchos errores y deturpaciones. Otra supuesta copia B recogería los errores de A y modificaría algunos versos cercanos a AM (que habían pasado desde A a CN, pero que ahora desaparecen). Esta copia B serviría para la edición de VT, cuyo texto es ya el que define a GAM (Arellano y García Ruiz 1989, 78).

Nótese que, de acuerdo con estas condiciones, la reelaboración llevada a cabo por Calderón parece corresponderse, en primer lugar, con A, testimonio perdido al que se le atribuyen los cambios sustanciales entre las dos versiones, además de «ciertos errores» (¿debidos, pues, a Calderón?), mientras que otro testimonio perdido se encarga de modificar algunos versos que aún se mantenían comunes entre AM y CN (hemos de concluir que se trata de Calderón<sup>8</sup>), aunque, a pesar de esa labor de revisión, mantiene varios de los errores de A.

En realidad, creo que este *stemma* no está suficientemente justificado en las páginas anteriores, con excepción de la contaminación presente en el manuscrito de la BHM, que sí se explica bien (1989, 66-7). Por lo demás, no se atiende a la relación entre CN y VT; de alguna manera se da por hecho que VT, por estar en mejores condiciones, hubo de tener una fuente distinta de CN, y, por considerarse mucho mejor texto que este, es el que se utiliza como «texto base», sin que apenas se corrijan lecturas de VT, a pesar de que, con cierta frecuencia, parecen ser espurias y no deberse a Calderón, sino al ingenio de su amigo Vera Tassis. Los propios editores (1989, 62-3) listan una serie de claros errores comunes de CN y VT, que, de acuerdo con su *stemma*, habría que atribuir a A, y que se mantienen en B, a pesar de que en ese otro supuesto testimonio perdido se habrían introducido una nueva serie de modificaciones que dan a *Guárdate del agua mansa* su forma definitiva.

Una vez que se decide tomar como texto base de la segunda versión el editado por Vera Tassis, resulta interesante para nuestro propósito fijarnos en diferentes lugares en los que quizá, en vez de editarse lecciones de Vera Tassis seguramente debidas a intervenciones *ope ingenii* de este editor, se habría debido seguir otra variante para reconstruir el texto de Calderón. A este respecto, son especialmente ilustrativas las lagunas de CN solventadas por Vera Tassis en pasajes comunes al autógrafo. Ya al principio de la comedia, en un pasaje idéntico en ambas versiones, nos encontramos con este lugar, en un romance en *a-o*:

<sup>8</sup> «Las modificaciones que GAM presenta respecto de AM pertenecen, creemos, al menos en su mayor parte, al propio Calderón» (1989, 75), aunque «Tampoco podemos estar absolutamente seguros de que algunas de las alteraciones y dificultades que hemos señalado en GAM no tengan por responsable a Vera Tassis o a otro desconocido arreglador» (1989, 76).

AM	CN	VT
Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decídmeme sus condiciones, <i>que habiéndolas yo dejado</i> niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario, (vv. 131-36)	Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decídmeme sus condiciones,  niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario,	Y ya que ausentes las dos, solos, Mari Nuño, estamos, decídmeme sus condiciones, <i>que como las dos quedaron</i> niñas, no puedo hacer juicio que no sea temerario,

Como puede observarse, un verso del autógrafo se pierde en CN, en laguna evidente a través de la métrica. En VT se detecta y se corrige, pero con un verso distinto del original.

Un poco más adelante, en otro pasaje sustancialmente idéntico entre ambas versiones, leemos:

AM	CN	VT
y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero, <i>y cuésteme mi dinero</i> el gusto, mas no el pesar. (vv. 352-56)	y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero,  el gusto, mas no el pesar.	y así tengo por mejor a la que me ha de engañar engañarla yo primero, <i>que yo por amigo quiero</i> el gusto, mas no el pesar.

De nuevo un verso del autógrafo se pierde en CN, laguna fácilmente detectable por métrica (el pasaje está en redondillas) que se soluciona con la adición de un verso distinto en VT. Nótese además cómo el sentido más bien cínico de las palabras de don Félix en AM se pierde por completo en VT, a pesar de lo cual fue esta la lección editada por Arellano y García Ruiz, que también siguieron a VT en el pasaje anterior.

Algo diferente es el siguiente pasaje:

AM	CN	VT
Los más vienen así, y luego son los más agudos, más <i>políticos y discretos.</i> <i>Yo no puedo desear más</i> que ver que vuelva a mis nietos la casa de mis mayores. (vv. 788-93)	Los más vienen así, y luego son los más agudos, más  de ver que vuelva a mis nietos la casa de mis mayores.	Los más vienen así, y luego son los más agudos, mas <i>explicaros cuán contento</i> <i>y alegre estoy no es posible</i> de ver que vuelva a mis nietos la casa de mis mayores.

En este caso la laguna (debida a un clásico salto de igual a igual, de *más* a *más*) no se detecta por métrica (estamos ante un romance en *e-o*) pero el texto queda sin sentido. VT se percata del problema y añade dos versos para solucionarlo, aunque se alejan no poco de la versión autógrafa.

Muy interesante es también el siguiente pasaje:

AM  
 Aquel emblema lo acuerde  
 del perdido caminante  
 a quien de noche acontece  
 que asombrado del estruendo  
 con que del monte descende  
 pequeño arroyo, se asusta,  
*pavoriza* y estremece,  
 y huyendo de él da en el río,  
 porque, *ledo*, le parece  
 que no hay malicia en cristal  
 que apenas sus guijas sienten,  
 en cuya paz anegado  
 que no tiene *el* riesgo advierte  
 la ruidosa, porque el riesgo  
 el agua mansa le tiene.  
*Vase.*  
 DOÑA CLARA  
 ¿«Que no tiene el riesgo advierte  
 la ruidosa, porque el riesgo  
 el agua mansa le tiene»?  
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó  
 [...] (vv. 1884-902)

CN  
 Aquel emblema lo acuerde  
 del perdido caminante  
 a quien de noche acontece  
 que asombrado del estruendo  
 con que del monte descende  
 pequeño arroyo, *le* asusta,  
*pavorea* y estremece,  
 y huyendo de él da en el río,  
 porque *todo* le parece  
 que no hay *más buen* cristal  
 que apenas sus guijas *siente*,  
 en cuya paz anegado  
 que no tiene *el* riesgo advierte  
 la ruidosa, *por* el riesgo  
 el agua mansa le tiene.  
*Vase.*  
 DOÑA CLARA  
 ¿«Que no tiene *el* riesgo  
 la ruidosa, porque el riesgo  
 alguna mansa le tiene»?  
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó  
 [...]

VT  
 Aquel emblema lo acuerde  
 del perdido caminante  
 a quien de noche acontece  
 que asombrado del estruendo  
 con que del monte descende  
 pequeño arroyo, *le* asusta,  
*le perturba* y estremece,  
 y huyendo de él da en el río,  
 porque *a todos les* parece  
 que *es manso* cristal  
 que *aun las* guijas no le *sienten*,  
*y en su agua perecen. Pues*  
 que no tiene riesgo advierte  
 la ruidosa, porque el riesgo  
 el agua mansa le tiene,  
*y, así, fue del agua mansa*  
*lo mejor guardarse siempre.*  
*Vase.*  
 DOÑA CLARA  
 ¿«*Qué escucho, cielos, qué escucho?*  
 ¿«Que no tiene riesgo advierte  
 la ruidosa, porque el riesgo  
 el agua mansa le tiene»?  
 Sin duda ¡ay de mí! que oyó  
 [...]

En él se observa cómo en CN se corrompe el texto de AM, aunque todavía remitiendo en sus lecturas a este, mientras que en VT, para solucionar las deficiencias de la *princeps*, se adoptan diferentes estrategias, que lo llevan a alejarse más del texto de AM. Así, la lectura *pavoriza* de AM pasa a *pavorea* en CN, que carece de sentido. Además, en el verso anterior, el correcto «*se asusta*» de AM había pasado a «*le asusta*», lo que hace que VT transforme el absurdo *pavorea* en «*le perturba*», a partir de «*le asusta*», con lo que el protagonista del relato deja de ser sujeto para convertirse en objeto. De igual modo, la lectura *ledo* del original no es entendida en CN, que lo cambia en *todo*, dejando el texto sin sentido. VT, para hacerlo inteligible, interviene, pero a partir de la lectura de CN, con lo que aleja el texto aún más de AM, alterando incluso lecturas correctas, como «en cuya paz anegado», que en CN había dejado de tener sentido por modificaciones anteriores.

En todo caso, la diferencia más llamativa es la adición de tres versos por parte de VT, en un lugar en el que CN se había mantenido fiel a AM. El problema proviene, seguramente, de que, en apariencia, no se respeta en el autógrafo la forma métrica y se suceden dos versos que riman en un romance (en *tiene* y en *advierte*). Sin embargo, la supuesta anomalía se debe a que doña Clara repite textualmente los tres últimos versos pronunciados por doña Eugenia, pero debe entenderse que la recta construcción del romance prescinde, en realidad, de la repetición, recurso al que era aficionado Calderón y que encontramos en otras de sus comedias (como sucede en *También hay duelo en las damas*, vv.

3039-41, o *No hay burlas con el amor*, vv. 2730-733). En CN se mantiene en lo sustancial la lectura de AM, aunque se estropea el pasaje, al suprimirse *advier-te* y cambiarse *el agua* por *alguna*. Vera Tassis, sin embargo, además de corregir esos errores de CN, decide intervenir de manera más amplia para ajustar el texto a la forma métrica, repetición incluida (según hace también, por cierto, en lugares similares de otras comedias en los que la forma métrica se ve alterada por una repetición, como en el citado de *También hay duelo en las damas*), a lo que suma una referencia explícita al refrán *Guárdate del agua mansa* que le sirve de título a su versión.

En suma, las diferencias entre VT y AM en pasajes que, en lo sustancial, se mantienen inalterados entre ambas versiones parecen deberse, más que a intervenciones de Calderón, a los intentos de VT de corregir el texto corrupto (o aparentemente corrupto) de CN, lo que con frecuencia lo aboca a alejarse aún más del original. Sin embargo, Arellano y García Ruiz se atienen en todos estos casos a su texto base, y editan las lecturas de Vera Tassis.

Y que las diferencias entre ambas versiones pueden deberse —en ocasiones— a las correcciones de Vera más que a intervenciones del propio poeta se aprecia asimismo en pasajes que se mantienen inalterados en CN con respecto a AM (es decir, en los que no hay error por corregir), pero que, sin embargo, en VT se alteran. Véase, por ejemplo, este pasaje, común a las dos versiones:

AM	CN	VT
Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni se le sea <i>dado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto (vv. 551-56)	Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni se le sea <i>dado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto	Y una mujer como tú no ha de exponerse a los daños de que parezca delito nada ni le sea <i>notado</i> hacer profesión de risa que tan presto ha de ser llanto

En CN el pasaje se mantiene idéntico al autógrafo, pero VT suprime *se* y cambia el participio *dado* por *notado*, tal vez por considerar el verso erróneo<sup>9</sup>, o más probablemente por el propio gusto del amigo de Calderón, que en otros lugares también cambió el verbo *dar* cuando no se utilizaba en su acepción más común<sup>10</sup>.

Más claros aún son otros lugares, que se corresponden con los hábitos editores de Vera Tassis. Uno muy básico lo encontramos en el v. 2167 de AM, que lee «propia dádiva de un loco», lectura que pasa tal cual a CN, pero que VT corrige, de acuerdo con su habitual gusto cultista, en «*propria* dádiva de un loco»

<sup>9</sup> También lo ven como erróneo Arellano y García Ruiz, que enmiendan el texto del autógrafo, suprimen *se* y editan «nada, ni le sea dado», pero entiendo que la lectura, aunque pueda resultar extraña, es una construcción impersonal correcta. Compárese este pasaje de la primera parte del *Quijote*, capítulo 52: «guardando, pero, las leyes de la caballería, que mandan que a ninguna doncella se le sea fecho desaguizado alguno» (Cervantes 2015, 658).

<sup>10</sup> Hesse (1941, 19) recoge el ejemplo «es bien que no me agradezcas / el amigo que te ha *dado*», de *Peor está que estaba*, que VT cambia por *enviado*.

(v. 2662), que es lo que editan Arellano y García Ruiz, aun siendo a todas luces lectura ajena a Calderón. De igual modo, al final de la comedia dice el figurón don Toribio en AM: «Pues quedo sin esperanza / de mi amor, lograrle tengo» (vv. 2916-917), lectura mantenida por CN, que cambia *lograrle* por *lograrla*, haciendo referente a la esperanza, por probable error. VT mantiene la innovación de CN y va aún más allá, pues no le gustaban estas perífrasis con el verbo *tener*<sup>11</sup>, por lo que lee: «lograrla intento» (v. 3502), que es lo que editan Arellano y García Ruiz por figurar en su texto base, aun siendo una segura innovación de VT.

Otra variante atribuible a Vera Tassis la encontramos en el v. 918 de AM, que lee «ninguna deidad me venza», lectura mantenida en CN pero que VT corrige en «beldad alguna me venza» (v. 1216), con lo que tenemos una sustitución típica de Vera, tal vez por evitar una palabra de ámbito religioso aplicada de manera profana, así como su gusto, sistemático, en cambiar *ninguno* por *alguno* en construcciones negativas, rasgo del que Hesse (1941, 77-7) recoge decenas de ejemplos, en ocasiones también con inversión de los términos.

Un último aspecto en el que se aprecia con claridad que gran parte de las innovaciones de VT no pueden deberse a Calderón se encuentran en el habla de don Toribio, el figurón, pues solo el autógrafo le atribuye «un lenguaje arcaico y transgresor capaz de expresar cómicamente la ridiculez rústica y obsoleta del figurón» (Arellano y García Ruiz 1989, 61), como subrayan los propios editores. Gran parte de este idiolecto propio del personaje se pierde ya en CN, pero en otros casos VT va aún más allá. Por ejemplo, en un pasaje Toribio dice dudar entre sus dos primas y se compara a un burro entre dos piensos, y concluye:

AM	CN	VT
yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, por no <i>encentar</i> a <i>nenguna</i> me quedaré de hambre muerto (vv. 717-20)	yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, por no <i>incenar</i> a <i>ninguna</i> me quedaré de hambre muerto	yo así en medio de las dos, que sois mis mejores piensos, <i>no sabiendo a cuál llegue antes</i> me quedaré de hambre muerto

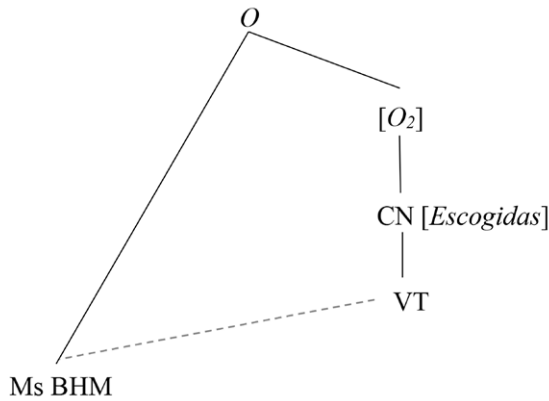
Como explican los propios editores, don Toribio utiliza «un arcaísmo (*encenar* ‘comenzar’) y un rusticismo (*nenguna*) propios del personaje» (1989, 61). En CN se regulariza, seguramente por error, *nenguna* en *ninguna*, mientras que *encenar* pasa a *incenar*, lectura en la que aún se reconoce el arcaísmo. VT, sin embargo, no debe de entenderlo y cambia el verso por completo, y con él los rasgos propios del habla de Toribio.

Más adelante, dice este, de nuevo refiriéndose a sus dos primas: «¿Pues cómo pueden no estar / mis primiesposas decentes?» (AM, vv. 1924-925). En CN, el neologismo chistoso *primiesposas* se separa, por lo que el verso queda en «mis primas esposas decentes», que resulta hipermétrico. VT corrige drásticamente y edita «siempre mis primas decentes», con lo que el chiste de AM se pierde ya por completo.

<sup>11</sup> Hesse (1941, 22) recoge este otro ejemplo, de *Ni Amor se libra de amor*: «seguirte tengo, o bien seas», que en VT pasa a «seguirte quiero, o bien seas».

Como vimos, los propios editores muestran en ocasiones sus dudas sobre que «algunas de las alteraciones y dificultades que hemos señalado en GAM no tengan por responsable a Vera Tassis o a otro desconocido arreglador» (1989, 76), y también de manera puntual expresan dudas similares, como ante el añadido de dos versos (vv. 1063-64) por parte de VT, una réplica de don Alonso, no presente ni en AM ni en CN, que les lleva a anotar: «Es posible que [estos versos] sean invención de VT para proporcionar una pregunta lógica a la “respuesta” de don Toribio» (1989, 171).

Se echa en falta, en suma, un más detenido examen de las variantes, que creo que podría haberles llevado a concluir que VT debió de seguir el texto corrupto de CN, que corrigió y enmendó en la medida de sus posibilidades, pero sin tener en cuenta el autógrafo ni ningún testimonio relacionado con este. Así, un *stemma* más ajustado, a la par que económico, me parece que sería el siguiente:



De acuerdo con él, Calderón escribe una primera versión de *El agua mansa*, conservada en el manuscrito autógrafo que ha llegado hasta nosotros. A raíz de las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria, en 1649, reelabora su comedia en una segunda versión cuyo original se ha perdido y que se imprime por primera vez en la *Octava parte de Escogidas* con el título, todavía, de *Agua mansa*. Años después, VT edita de nuevo la comedia, intentando arreglar los errores y lagunas de CN a partir de su propio criterio, como se aprecia con facilidad al observar que, en los lugares comunes con O, enmienda errores y lagunas de CN sin recuperar nunca las lecturas de O.

Por ello, una edición de la segunda versión debería basarse más bien en CN, pues representa en realidad el primer testimonio de esta versión, y debería mantener el título que Calderón quiso darle a la comedia, *El agua mansa*, que es el que vuelve a aparecer tanto en la lista de los títulos de sus comedias conocida como de Marañón o Carlos II, como en la que envió al duque de Veragua poco antes de su muerte, nunca *Guárdate del agua mansa*. Dados los problemas y errores que presenta esta versión, debería corregirse, bien de acuerdo con el autógrafo (en los pasajes coincidentes entre ambas versiones), bien atendiendo a las

lecturas de Vera Tassis en aquellos lugares no coincidentes con la versión autógrafa, pues, aunque seguramente no se basen en algún testimonio autorizado o genuino, el amigo de Calderón demostró su buen olfato corrector en multitud de ocasiones, y en no pocos lugares de *El agua mansa* recupera también lecturas del autógrafa a partir de lugares estragados de CN<sup>12</sup>.

Una situación parcialmente similar la encontramos respecto de *Las manos blancas no ofenden*. Para la colación contamos con cuatro testimonios fundamentales: dos manuscritos y dos impresos, que mantienen entre sí relaciones complejas difícilmente reducibles a un *stemma* cabal. Los impresos reproducen en gran medida la situación de *El agua mansa*, pues el primero se corresponde con una *parte* de *Escogidas* (*E*), en este caso la *Nona* (Madrid, 1657), mientras que el segundo vuelve a estar incluido en la *Octava parte* de comedias de Calderón (Madrid, 1684) dada a la imprenta por Juan de Vera Tassis (dejaremos de lado ahora los manuscritos, cuyo texto los acerca más, en todo caso, a la *parte* de *Escogidas* que al texto de Vera, aunque con muchas peculiaridades; puede verse Rodríguez Gallego 2017). Sin embargo, y frente a lo que sucedía en el caso que acabamos de exponer, en este Vera Tassis sí tuvo acceso, sin duda, a un texto distinto del de *Escogidas*, pues su versión contiene 145 versos no presentes en la de *Escogidas*, que, además, no son obligados por métrica o sentido, de manera que es inviable pensar que Vera se los haya podido inventar para suplir lagunas o carencias de su texto base, en caso de haber sido este *Escogidas*. Existen, además, muchas otras diferencias de todo tipo que no parecen atribuibles a intervenciones del amigo de Calderón.

Por ello, en este caso sí parece obligado basar la edición en el texto de Vera, pues el de los demás testimonios parece deturpado en distinto grado. Sin embargo, editar partiendo de Vera Tassis presupone ya el riesgo de incluir en el texto crítico lecturas más propias del amigo de Calderón que del propio poeta, por lo que la detallada *examinatio* de las variantes será también obligada. Fijémonos en un par de pasajes:

*EM<sub>1</sub> M<sub>2</sub>*  
Responde, porque no *piense*  
de nuestro secreto nada.

Dígalo el *ver que, topando*  
en el correo una carta  
con su nombre, supe della  
que su padre la avisaba  
que estaba aquí

*VT*  
Responde, porque no *entienda*  
de nuestro secreto nada.  
(vv. 1181-182)

Dígalo el *que habiendo hallado*  
en la estafeta una carta  
con su nombre, supe della  
que su padre la avisaba  
que estaba aquí  
(vv. 3342-346)

<sup>12</sup> A este respecto, quizá el mayor problema consista en cómo editar las lagunas de CN detectables por métrica en lugares no coincidentes con el autógrafa. Vera, según su costumbre, las enmienda, pero con versos que seguramente son suyos y no de Calderón, como se aprecia en las lagunas de CN en pasajes sí coincidentes con el autógrafa, en las que las adiciones de Vera se alejaban siempre de él.

Se trata de variantes adiaforas, ya que en ambas ramas el texto tiene sentido completo y respeta la métrica. En principio, un editor bédierista que siguiese el texto de *VT* como base editaría sin duda las lecturas de este, tal vez incluso sin pararse demasiado en estas variantes (y así sucede, por ejemplo, en la edición de Martínez Blasco de 1995)<sup>13</sup>; pero en este caso es importante acudir al *usus scribendi* del escritor y, más aún, al del editor: por alguna razón, Vera Tassis le tenía manía al verbo *pensar*, que cambiaba casi sistemáticamente en sus ediciones de textos de Calderón. Por ello, puede conjeturarse con casi total certeza que lo que escribió Calderón fue *piense*, no *entienda*<sup>14</sup>.

Más interesante es el segundo ejemplo: por un lado, podemos estar prácticamente seguros de que Calderón utilizó el verbo *topar*, que a Vera Tassis tampoco le gustaba, por lo que lo cambiaba sistemáticamente por *hallar* o *encontrar*<sup>15</sup>; pero, por otro, en lo que se refiere a la variante *correo-estafeta*, es posible que la lectura *correo* sea una *lectio facilior* de la rama de *E* y los manuscritos, ya que *estafeta* aparece en cinco comedias de Calderón, incluida la autógrafo *La desdicha de la voz* (v. 1256). Además, parece haber ciertas diferencias de significado entre *correo* (más bien la persona, aunque no exclusivamente) y *estafeta*, que quizá hagan preferible esta última lectura, aunque siempre quepa la duda de en qué medida se trata de una innovación veratassiana.

Otro ejemplo calderoniano interesante que podemos traer a colación, y sin variantes veratassianas por el medio, es el de *La puente de Mantible*, comedia hoy un tanto olvidada, pero que fue publicada por el propio autor, con todos los honores, en su *Primera parte de comedias*, de 1636, la que supuso su «puesta de largo» editorial después de los diez años sin licencias y que incluía varias de sus obras maestras, como *La dama duende*, *El príncipe constante* y, abriendo el tomo, *La vida es sueño*.

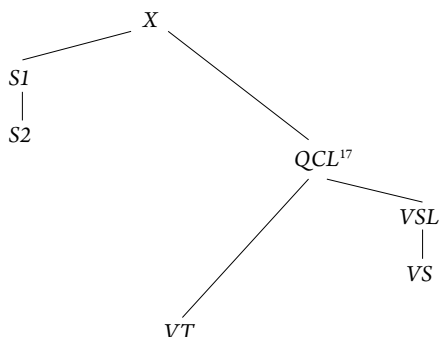
No fue esta, sin embargo, la *editio princeps* de la comedia, que unos pocos años antes se había publicado en dos sueltas sin datos de imprenta y con atribución nada menos que a Lope de Vega, impresas en Sevilla en torno a 1632,

<sup>13</sup> Más recientemente, sin embargo, y de manera más rigurosa, Verónica Casais Vila, aun editando la versión de Vera Tassis, corrige esta a partir del examen de variantes para depurarla «de las intrusiones tassianas» (Calderón de la Barca 2020, 87).

<sup>14</sup> Hesse (1941, 10-1) recopila diferentes ejemplos en los que Vera sustituye formas de *pensar* por otras del verbo *entender*.

<sup>15</sup> Pueden verse los abundantes ejemplos que recoge Hesse (1941, 1-4). Algo similar sucede con la reciente edición de *Los empeños de un acaso* debida a Manuel Galofaro, en la que el editor, aun habiendo testimonios anteriores, utiliza como texto base la edición de Vera Tassis, y, aunque es consciente de que «parece existir una tendencia en Vera Tassis a realizar modificaciones y a substituir ciertas palabras o expresiones por otras, el desconocimiento por nuestra parte de un manuscrito calderoniano nos obliga a aceptar los términos empleados por Vera Tassis» (Calderón de la Barca 2022, 126). Sin embargo, el conocimiento de los usos de Vera Tassis le podría haber permitido al menos corregir formas como *proprio*, en el v. 1844, o *encontró*, en el 2712, en favor de *propio* y *topó*, según leen los otros testimonios antiguos.

de acuerdo con el tan añorado Don Cruickshank (2010, 224)<sup>16</sup>. Las sueltas presentan un texto bastante recortado (hasta 225 versos), en particular en la tercera jornada (probablemente para ahorrar papel), e incluyen varios errores, pero su texto es de relevancia por representar una rama distinta de la de la *Primera parte*, que no desciende de ellas, aunque sí comparten diferentes errores comunes. El *stemma* de la comedia (ver Calderón de la Barca 2016, 85) vendría a ser como sigue:



En lo que alcanzo, el primero en tener en cuenta las sueltas para editar la comedia fue Luis Iglesias Feijoo (véase Calderón de la Barca 2006), en la que preparó del conjunto de la *Primera parte* para la Biblioteca Castro. Iglesias destaca lo atinado de algunas lecturas de las sueltas, y apunta: «Ambas ofrecen un texto bastante bueno, que permite salvar algún error o errata de la Parte, pero tienen asimismo bastantes cortes» (2006, xxxviii). Iglesias sigue, sin embargo, un criterio muy conservador al editar la obra, toma el de la *Primera parte* como texto base y lo reproduce incluso en pasajes en los que las sueltas me parece que leen mejor.

Así, y comenzando por algunos ejemplos menores, en el v. 1427<sup>18</sup> se dice del río del Agua Verde que fluye «fatal, lóbrego e inmundó», lectura de *QCL* compartida por *S1* salvo por un pequeño detalle, la conjunción, que es y en la suelta. Se trata de una variante a todas luces equipolente, muy menor, pero, si acudimos al *usus scribendi* de Calderón, reflejado en sus autógrafos, observaremos que su tendencia era a escribir y aunque la palabra siguiente empezase también por *i*, de manera que probablemente escribiese «y inmundó», que en *QCL* se regularizó en «e inmundó». No se trata, pues, de una auténtica adiaforía, por lo que el *usus scribendi* de Calderón nos autoriza a elegir «y inmundó», como también

<sup>16</sup> De una, la más antigua (*S1*), se conserva un único ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Austria, con signatura \*38.V.4.(Vol.1,7); de la otra (*S2*), que desciende de *S1*, se conservan ejemplares en la British Library, con signatura 11728.h.212, y la Real Biblioteca, con signatura VIII/17152 (3).

<sup>17</sup> *QCL* es la sigla con la que se suele conocer la *princeps* de la *Primera parte* de Calderón, y *VSL* y *VS*, las de dos reediciones posteriores.

<sup>18</sup> La numeración de versos remite a la de Calderón de la Barca (2016).

«y Irene» (*SI*, v. 762*acot*) o «y importa» (*SI*, v. 1577), frente a las correspondientes lecturas de *QCL* «e Irene» y «e importa».

También parece que debe preferirse la lectura de *SI* antes que la de *QCL* en pasajes que no fueron detectados por los testimonios dependientes de *QCL*, como:

<i>QCL</i>		<i>SI</i>	
GUIDO	Señor...	GUIDO	Señor...
EMPERADOR	No, no os disculpéis.	EMPERADOR	No, no os disculpéis.
ROLDÁN	Señor.	ROLDÁN	Roldán.
EMPERADOR	Llevad, Roldán, vos luego a vuestro primo preso a su tienda. (vv. 480-83)	EMPERADOR	Señor. Llevad vos luego a vuestro primo preso a su tienda.

Como puede apreciarse, en *QCL* Roldán se dirige al emperador sin que este le llame antes; en *SI*, al contrario, es el emperador el que se dirige en primer lugar a Roldán, y solo entonces este le contesta, lo que parece más lógico. La lectura de *QCL* parece un error por contaminación del v. 480, también iniciado por *Señor*, por lo que se situó a Roldán, en principio un fragmento de verso, como locutor.

Observemos este otro pasaje:

<i>QCL</i>	<i>SI</i>
Pues ya el relámpago vimos <i>brillante</i> entre nubes leves, pues ya vimos la tormenta amenazar con desdenes y vimos la tempestad prevenir iras crueles, [...] (vv. 2435-440)	Pues ya el relámpago vimos <i>brillar</i> entre nubes leves, pues ya vimos la tormenta amenazar con desdenes y vimos la tempestad prevenir iras crueles, [...]

También en este caso se observa que, aunque la lectura de *QCL* tenga sentido, por lo que se mantuvo en toda la tradición posterior, es seguramente la de *SI* la auténtica, en consonancia con los infinitivos de los versos siguientes, *amenazar* y *prevenir*.

Podemos, por último, destacar el siguiente pasaje, en el que Iglesias Feijoo también mantuvo la lectura de su texto base, *QCL*:

<i>QCL</i>	<i>SI</i>
esa poderosa eminencia, de quien es pensil el cielo, pues logra por jardines sus esferas y <i>por</i> estrellas <i>sus</i> rosas (vv. 2881-885)	esa poderosa eminencia, de quien es pensil el cielo, pues logra por jardines sus esferas y <i>sus</i> estrellas <i>por</i> rosas

En este caso, la puente de Mantible (*esa poderosa eminencia*) es tan grande que tiene como jardín (*pensil*) el propio cielo, de tal manera que las esfe-

ras celestes son los jardines de la puente y, de igual modo, las estrellas son sus rosas, según lee *SI*. No tiene, pues, sentido en realidad la lectura de *QCL*, ya que son los elementos relacionados con el cielo (*esferas* y *estrellas*) los que, metafóricamente, se toman *por* los jardines y *por* sus rosas, en perfecto quiasmo típico de Calderón. Estamos de nuevo ante un caso en el que el examen detenido del pasaje permite comprobar que la aparente adiaforía no es tal, lo que obliga a elegir la lectura de *SI*, aun no siendo el testimonio que se utilice como base de la edición.

En esta línea, y si acogemos lecturas de *SI* cuando creemos que pueden ser las auténticas, en detrimento de las de *QCL*, quizá debería hacerse lo propio también con cuatro versos de *SI* que se perdieron en *QCL*:

	<i>SI</i>		<i>QCL</i>
EMPERADOR	¡No más, que bien está! Dentro Fierabrás.	EMPERADOR	¡No más, bien está! Dentro Fierabrás.
FIERABRÁS	¡Oh, cuán veloces, viles cristianos, venís! ¿Tanto de mi vista hūís que no os alcanzan mis voces?	FIERABRÁS	¡Esperad, que no dan la gloria al que la intenta, si después no la sustenta!
ROLDÁN	¿Qué es esto?		
FIERABRÁS	¡Esperad, que no dan la gloria al que la intenta, si después no la sustenta! (vv. 508-15)		

La laguna se produce en un pasaje en redondillas, y, aunque no se corresponde con un corte limpio de una redondilla, se da la circunstancia de que la omisión no afecta a la métrica, pues los fragmentos que quedan encajan perfectamente. A mi entender, la laguna debió de producirse por un salto de ojo de una intervención de Fierabrás iniciada a mitad de verso a otra intervención de Fierabrás también iniciada a mitad de verso, con la circunstancia de que el resultado, como se acaba de indicar, encajaba en la métrica del pasaje y no afectaba al sentido. Seguramente por ello, Iglesias Feijoo se acoge a su texto base y no recoge estos cuatro versos en su edición; pero, si de lo que se trata es de reconstruir *X* y corregir sus errores, entiendo que deberían incorporarse a una edición crítica de la obra<sup>19</sup>.

Problemas de este estilo se presentan también respecto de otra obra de Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, que plantea la dicotomía de en qué medida mantenerse fiel a un determinado texto base en lugar de abrirse a las lecturas de otra rama independiente del *stemma*. La comedia se publicó en 1637 en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo, preparada también por iniciativa de este. Frente a lo que sucedía con *La puente de Mantible*, la *parte*

<sup>19</sup> Para más detalles, véase Rodríguez-Gallego 2016.

sí se corresponde con la *editio princeps*, pero de nuevo tenemos un testimonio anterior, en este caso manuscrito, el 14.927 de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1635 (es decir, dos años antes de la aparición de la *Segunda parte*) y que lleva la firma de Diego Martínez de Mora, esmerado copista que también nos ha dejado buenas traslaciones de *El sitio de Bredá* y de *Saber del mal y el bien*, obras recogidas en la *Primera parte de comedias* de Calderón, aparecida un año antes de la *Segunda*, así como de *Un castigo en tres venganzas*, publicada, muerto Calderón, en la *Novena parte*.

Aunque conocido ya desde tiempo antes, la importancia del manuscrito no fue puesta de relieve hasta 1958, en un artículo de Edward Wilson sobre el texto de *A secreto agravio* en el que llegaba a la conclusión de que «the manuscript must remain the basis for the critical text, but both the two *Partes* and even Vera Tassis will also have to be consulted» (1973, 101). El artículo de Wilson se insertaba en una línea de polémicas en torno a las distintas ediciones de la *Segunda parte* y su valor textual, candentes en aquel momento. Y, precisamente también por las polémicas y dudas en torno a la *Segunda parte*, yo mismo dediqué un artículo a la comedia (Rodríguez-Gallego 2007) para, frente a la postura de Wilson, defender que, al contrario, debía ser el texto de la *Segunda parte* el que se utilizase como base para una edición de la comedia, dado que, en general, parecía ser más completo y presentar menos errores que el manuscrito, aunque este resultase muy útil para enmendar los errores de la *parte* y rellenar sus lagunas (en lo que se aprecia cómo yo también pensaba en ese momento en términos fundamentalmente de texto base).

En todo caso, si me interesa ahora volver sobre esta comedia es porque, al margen de los errores de una rama que se pueden solventar a partir de la otra, las relaciones entre ambas destacan por su notable adiaforía, que afecta en ocasiones a versos enteros. En este caso, el problema se agrava al haber indicios de variantes de autor, de manera que se siembra la duda de en qué medida algunas variantes pueden deberse al paso por una compañía, que interviene en el texto para corregir errores o modificar pasajes que puedan resultar oscuros, o bien al mismo Calderón, que en algún momento de la transmisión de la comedia, y tal vez a instancias de una compañía, interviene para revisar algunos pasajes (práctica que, en lo que a él respecta, está atestiguada en diferentes manuscritos íntegra o parcialmente autógrafos), en cuyo caso ambas variantes serían auténticas aunque se correspondieran con redacciones distintas.

Que la comedia fue revisada en grado relativamente amplio se aprecia ya en las acotaciones, más abundantes y minuciosas en el manuscrito (Rodríguez-Gallego 2007, 236-37), lo que constituye un primer elemento que distancia a ambas ramas y que delata una intervención consciente por parte de alguien (fuese para suprimir y reducir acotaciones, fuese para añadirlas).

Si atendemos ya al texto dramático, los errores o lagunas evidentes de una u otra rama no plantean tampoco mayor problema. Observemos, por ejemplo, este lugar:

QC<sup>20</sup>  
 ¿Posible es que tal dijese  
 sin que, desde el corazón  
 al labio, consuma y queme  
*el pecho este aliento, esta*  
*respiración fácil, este*  
 veneno infame, de todos  
 tan distinto y diferente [...]?  
 (vv. 1083-89<sup>21</sup>)

M  
 ¿Posible es que tal dijese  
 sin que, desde el corazón  
 al labio, consuma y queme  
 .....  
 .....  
 veneno infame, de todos  
 tan distinto y diferente [...]?

En el texto, la ausencia en *M* de dos versos de *QC*, aunque no detectable por métrica (se trata de un romance), sí deja el sentido bastante forzado, lo que obliga a recuperar sin duda los versos de *QC*, para que el pasaje tenga sentido completo.

Más interesante es este otro lugar, en el que se lee en *QC*:

Doña Leonor de Mendoza [...]
   
llegará a Aldea Gallega,
   
donde salgo a recebilla
   
con tan venturosas muestras
   
como veis, y un bello *barco*
  
tan *venturosa* la espera
   
que juzga por perezosas
   
hoy del tiempo las ligeras
   
alas, porque el bien que tarda
   
no llega bien cuando llega
   
(vv. 324-39)

El pasaje, que pertenece a un romance en *e-a*, presenta una pequeña anomalía en la concordancia de *barco* y *venturosa*, que fue detectada ya por distintos testimonios de la tradición impresa, que corrigieron en *venturoso*. Sin embargo, el manuscrito muestra que el error se debió a la omisión de cuatro versos:

Doña Leonor de Mendoza [...]
   
llegará a Aldea Gallega,
   
donde salgo a recibilla
   
con tan venturosas muestras
   
como veis, y un bello barco
   
*que las ondas lisonjea*
  
*del Tajo, por no haber visto*
  
*tan hermoso cisne en ellas,*
  
*la está esperando, y un alma*
  
tan *venturosa* la espera
   
que juzga por perezosas
   
hoy del tiempo las ligeras
   
alas, porque el bien que tarda
   
no llega bien cuando llega.

<sup>20</sup> *QC* es la sigla tradicional de la *princeps* de la *Segunda parte* de Calderón.

<sup>21</sup> La numeración de versos se corresponde con Calderón de la Barca (2011).

Como se puede observar en el texto del manuscrito, *venturosa* concordaba con *alma*, y la pérdida de esos cuatro versos ocasionó la anomalía en el texto de *QC* (pensar que, al contrario, se añadieron cuatro versos en *M* para salvar la anomalía parece imposible, pues iría en contra de las enmiendas más habituales, que tienden siempre a la economía, como se aprecia en los testimonios impresos que se limitaron a enmendar en *venturoso*).

Algo parecido sucede con este pasaje, en el que se lee en *QC*:

D. LOPE [...] Si en vos es ciego el amor,  
en mí, mudo.

MANRIQUE Y desafortunada  
en mí endemoniado así.  
(vv. 930-34)

El texto no tiene problemas métricos (es un romance en *e-e*), pero carece de sentido. La manifiesta mala lectura de *QC* fue corregida ya en *VT* y en *Z* con la enmienda «ha sido» en lugar de «así»; sin embargo, el manuscrito nos muestra cómo en realidad el problema de *QC* proviene de la omisión de dos versos que dotan al pasaje de todo su sentido:

D. LOPE [...] Si en vos es ciego el amor,  
en mí es mudo.

MANRIQUE Y de esa suerte,  
en mí endemoniado, así  
*hoy en los tres llega a verse*  
*mudo, endemoniado y ciego*<sup>22</sup>.

Hasta ahora parece que ir editando el texto de *A secreto agravio* no es especialmente complejo, pues se trataría de ir eligiendo un texto u otro en función de los errores que presentase uno de ellos. Pero hay pasajes que lo complican, como este:

*QC*

D. LOPE [...] Consolaos  
de que la fortuna os deja  
un amigo verdadero  
y que no ha tenido fuerza  
contra vos, pues no os quitó  
este valor que os alienta  
esta alma que os anima  
y este brazo que os defiende.  
No me respondáis; dejad  
las cortesanas finezas  
entre amigos escusadas  
(vv. 345-55)

*M*

D. LOPE [...] Consolaos  
de que la fortuna os deja  
un amigo verdadero  
y que no ha tenido fuerza  
contra vos, pues no os quitó  
ese valor que os alienta  
esta alma que os anima,  
*este pecho que os granjea*  
y este brazo que os estime.  
D. JUAN *Dejad que bese la tierra.*  
*Échase a sus pies y levántale don Lope.*  
D. LOPE No me enternezcáis, dejad  
las cortesanas finezas  
entre amigos escusadas

<sup>22</sup> Se trata de un guiño a un pasaje evangélico al que se alude también en otras obras de Calderón.

En principio, cabe calificar la variante como adífora, pues cada uno de los pasajes, por separado, tiene sentido completo y respeta la métrica (un romance en *e-a*). En *QC* se omiten una acotación (algo habitual en otros lugares de la comedia) y dos versos presentes en *M*, uno de ellos pronunciado por otro personaje; sin embargo, se introducen otras variantes en el impreso para que la omisión no se aprecie y, de alguna manera, se reinterpreta el pasaje, pues parece suprimirse en *QC* el cierto patetismo de que don Juan se eche a tierra, a los pies de don Lope, quien, por lo que se deduce de la indicación indirecta de «No me respondáis», debe de limitarse a cortar un intento de don Juan por intervenir.

En autógrafos calderonianos no son infrecuentes este tipo de intervenciones, con pequeñas omisiones de versos y reescrituras de versos adyacentes para que estas no se adviertan. ¿Se trata de una variante de autor? ¿Es, al contrario, la de *M* la lectura genuina y proviene la de *QC* de algún atajo de compañía o de un intento de arreglar tal vez la omisión de un verso o algún error de transmisión? Erik Coenen, en su edición de la comedia, no duda de que el texto del impreso constituye una «versión revisada» de los versos del manuscrito, pero le parece poco cuidadosa, por lo que expresa sus «dudas sobre la autoridad de la intervención» (Calderón de la Barca 2011, 86-7).

Un pasaje similar es el siguiente:

QC

¿Hay, honor, más sutilezas  
que decirme y proponerme,  
más tormentos que me aflijan,  
más penas que me atormenten,  
más sospechas que me maten,  
más temores que me cerquen,  
más agravios que me ahoguen  
y más celos que me afrenten?  
¿No?, pues no *podrás* matarme  
si mayor poder no *tienes*,  
que yo sabré proceder  
callado, cuerdo y prudente [...] *...*  
hasta tocar la ocasión  
de mi vida y de mi muerte;  
y en tanto que *esta se llega*,  
¡valedme, cielos, valedme!  
(vv. 1164-181).

M

¿Hay, honor, más sutilezas  
que decirme y proponerme,  
más tormentos que me aflijan,  
más penas que me atormenten,  
más sospechas que me maten,  
más temores que me cerquen,  
más agravios que me ahoguen  
y más celos que me afrenten?  
¿No?, pues no *podrán* matarme  
si mayor poder no *tienen*,  
que yo sabré proceder  
callado, cuerdo y prudente [...] *...*  
hasta tocar la ocasión  
de mi vida y de mi muerte;  
y en tanto que *aquesta llama*  
*me esté atormentando siempre*  
*todo será confusiones*.  
¡Valedme, cielos, valedme!

De nuevo se trata de una variante que cabe considerar adífora, pues ambos testimonios tienen sentido completo y respetan la métrica (un romance en *e-e*). En *M*, el sujeto de *podrán* y *tienen* vendrían a ser los celos que se mencionan en el verso inmediatamente anterior. En *QC*, por su parte, se omiten dos versos si presentes en *M*, pero la omisión no se percibe pues no afecta a la métrica y, además, se modifica el verso inmediatamente anterior para hacer sujeto a la muerte, lo que parece tener bastante fuerza; además, así el verso «¡valedme, cielos,

valedme!» pasa a quedar integrado en la construcción sintáctica, de acuerdo con otros lugares calderonianos, según observó Coenen (Calderón de la Barca 2011, 88-9). Al tiempo, *podrán* y *tienen* se convierten en *podrás* y *tienes*, con lo que su sujeto pasa a ser el honor, al que se apelaba versos antes. ¿Son variaciones conscientes? ¿Son variantes de autor? En el caso de la omisión de dos versos, ¿vuelve a tratarse de una omisión errónea, solo que, en este caso, ya en algún testimonio anterior se había introducido una corrección para que la omisión se percibiese? ¿Se debe tal vez a la intervención de un censor, quizá molesto por si la llama pudiese considerarse trivialización de las del infierno, según ha sugerido Coenen (2011, 89)?

Las dudas respecto de variantes adiaforas, o aparentemente adiaforas, se producen también sin que afecten a omisiones de versos. Veamos, por ejemplo, estos dos lugares:

QC  
Lo que yo una vez amé,  
lo que una vez aprendí,  
podré perderlo, ¡ay de mí!,  
olvidarlo no podré.  
*¿Olvido donde hubo fe?*  
Miente amor. ¿Cómo se hallara  
burlada verdad tan clara?  
(vv. 489-95)

Basta, basta, pensamiento;  
sufrimiento, basta, basta,  
que verdad puede ser todo  
y, cuando no, aquí no hay causa  
para mayores extremos:  
*sufre, disimula y calla*  
(vv. 816-821)

Ms  
Lo que yo una vez amé,  
lo que una vez aprehedí,  
podré perderlo, ¡ay de mí!,  
olvidarlo no podré,  
*porque es constante mi fe.*  
Miente amor. ¿Cómo se hallara  
burlada verdad tan clara?

Basta, basta, pensamiento;  
sufrimiento, basta, basta,  
que verdad puede ser todo  
y, cuando no, aquí no hay causa  
para mayores extremos:  
*un volcán tengo el alma*

En principio, ambos pasajes parecen tener sentido, al tiempo que respetan la métrica. Sin embargo, en ambos casos parecen superiores las lecturas de QC. En el primero, la versión un tanto más neutra del manuscrito cuenta con mayor fuerza en QC gracias a la interrogación retórica, que al mismo tiempo dota de más sentido a la respuesta que da la propia Leonor («Miente amor»). El segundo se corresponde con el final de un monólogo en el que don Lope analiza cómo actuar tras descubrir a don Luis — posible amante de su mujer— en su casa y escuchar la historia que este le cuenta. Don Lope duda si creer a don Luis o no y, en todo caso, intenta no precipitarse. En este contexto el verso de QC encaja a la perfección, pues recoge el estado tormentoso en que se encuentra el personaje («sufre»), así como su voluntad de mantener la frialdad («disimula y calla»), en tanto que el verso del manuscrito, más grandilocuente, se ciñe al tormento en que está don Lope. Debe notarse además que la fórmula «sufre, disimula y calla», que supone un ajustado esquema de la actuación que desarrolla don Lope en la comedia, aparece aquí por primera vez en la versión impresa y es

reiterada poco después como verso final de la segunda jornada (lugar en donde aparece ya también en el manuscrito, aunque con la leve variante: «disimula, sufre y calla»), así como otras dos veces en un monólogo en la tercera jornada (vv. 398 y 417), en donde parte y manuscrito finalmente coinciden. Con un verso similar sanciona don Juan el relato de don Lope sobre cómo ha muerto don Luis: «Desta suerte ha de vengarse / quien espera, calla y sufre» (vv. 760-61). Por estas razones, entiende Erik Coenen que «Se vislumbra aquí la mano del poeta, que al repasar el texto podría haber querido fortalecer el impacto retórico de la frase “sufre, disimula y calla”» (2011, 84).

Parece, pues, complicado que las lecturas de *M* supongan intentos de modificación de las de *QC*. ¿Pueden provenir las lecturas de *M* de lagunas que se quisieron rellenar? ¿Pueden ser las de *QC* variantes introducidas para afinar el texto, y, por tanto, corresponderse con variantes de autor?

Volviendo a diferencias entre las dos ramas en cuanto a la ausencia o presencia de versos, hay casos que, bajo la apariencia de omisiones por error de una de las dos ramas no presentes en la otra, tal vez escondan problemas que provienen del arquetipo. A este respecto resulta de interés el siguiente pasaje:

	QC		Ms.
D. LOPE	[...] Ea, Manrique, guía con esa luz.	D. LOPE	[...] Ea, Manrique, guía con esa luz.
MANRIQUE	No oso, que yo de duendes soy poco goloso.	MANRIQUE	No oso, que yo de duendes soy poco goloso.
D. LEONOR	No entréis, señor, aquí: yo soy testigo que aseguraros este cuarto puedo.		..... .....
D. LOPE	Pues ¿de qué tienes miedo?	D. LOPE	Pues ¿de qué tienes miedo?
MANRIQUE	De todo.	MANRIQUE	De todo.
D. LOPE	Suelta, digo. Y tú vete de aquí que antes es dicha que falte otro testigo a mi desdicha. (vv. 1570-578)	D. LOPE	Suelta, digo. <i>Quítale el hacha.</i> Y <i>véteme</i> de aquí, que antes es dicha <i>Apte.</i> que falte otro testigo a mi desdicha.

Este lugar se encuentra en un pasaje en sextetos lira, y ya hemos de tener en cuenta que los fragmentos que combinan heptasílabos y endecasílabos, sobre todo en diálogos de réplicas cortas y versos partidos, suelen ser más dados a incluir errores, y, de hecho, poco antes hay otra laguna en *M* que afecta a un verso partido.

En este caso, nos hallamos dentro de una serie de diecisiete sextetos lira con esquema abbaC (es decir, los cinco primeros versos heptasílabos y el sexto endecasílabo) que solo se altera levemente en dos estrofas, al menos en *QC*, curiosamente las dos en las que parece haber lagunas en *M*. Quizá el pasaje más interesante sea el copiado arriba, en el que las intervenciones de don Lope y Manrique cierran una estrofa, que se ajusta al esquema indicado, mientras que la de Leonor inicia una nueva estrofa, que lo altera debido a la medida de los versos, pues el sexteto se abre con dos endecasílabos y se cierra con otros dos, cuando solo sería esperable uno, de tal manera que queda un esquema ABbaCC: se res-

peta el esquema de rima pero no la medida. No obstante, la irregularidad en el manuscrito es mayor, pues faltan los dos versos iniciales, de tal manera que la estrofa queda trunca, en solo cuatro versos.

Quizá no sea casualidad la presencia anómala de dos endecasílabos en *QC* precisamente en un lugar donde existe una laguna en el manuscrito. Ha de notarse también que tras la intervención de Leonor solo presente en *QC* don Lope responde directamente a la de Manrique y no parece haber reparado en absoluto en las palabras de su esposa, que podrían suprimirse sin que se viese afectado el sentido del pasaje. ¿Estaría presente la laguna de esos dos versos ya en el arquetipo, y se intentó solucionar en *QC* o en algún antecedente de manera un tanto precipitada, añadiendo dos versos que restituían el esquema de rima aunque no respetando la medida del patrón estrófico, y sin que se insertasen particularmente bien en el contexto dramático? ¿Es posible atribuir a Calderón esa adición? ¿Cabe pensar que sean versos genuinos, achacables a un despiste métrico de Calderón, y que tal vez hasta se suprimiesen en la rama de *M* precisamente por interrumpir el fluido discurrir del diálogo entre don Lope y Manrique? También Erik Coenen destaca la «torpeza» de esta intervención (2011, 87), aunque incorpora los versos en su edición.

Un caso parcialmente similar es el siguiente:

*QC*

Quéjase, porque amar sabe,  
una yedra si perdió  
el duro tronco que amó;  
y con acento süave  
se queja una simple ave  
y en amorosa prisión  
.....  
así aliviarse pretende,  
que al fin la queja se entiende  
si se ignora la canción  
(vv. 464-73)

*M*

Quéjase, porque amar sabe,  
una yedra si perdió  
el duro tronco que amó;  
y con acento süave  
se queja una simple ave  
y en amorosa prisión  
*cuando le falta su unión;*  
así aliviarse pretende,  
que al fin la queja se entiende  
si se inora la canción

Tenemos aquí una décima en *QC* a la que le falta un verso, sí presente en el manuscrito. La laguna se detecta ya por métrica, y de ahí que se solventase *ope ingenii* en otros testimonios de la tradición impresa, como *Z*, que añadió «canta suave canción», o, ya en el siglo XIX, Hartzenbusch (la laguna pasó desapercibida a Vera Tassis), quien añadió «del que la cogió a traición» (lectura que han seguido todas las ediciones modernas), aunque antes de «y en amorosa prisión».

En principio, podría pensarse que la laguna no tiene mayor importancia, pues se puede solventar gracias a *M*, pero la solución propuesta por Hartzenbusch puede alertar de que tal vez el verso esté descolocado en este testimonio. Así lo entendió Fernández Mosquera (Calderón de la Barca 2007), quien lo incorporó a su edición, aunque antes de «y en amorosa prisión», corrección que le parece acertada a Erik Coenen, quien se pregunta: «¿Podría ser que ambos textos de-

rivaran de un mismo manuscrito autógrafo, en el que este verso figuraba como corrección al margen, donde fácilmente pudo pasarlo por alto el cajista de la *Segunda parte* y equivocarse el copista Martínez de Mora al colocarlo en el texto?» (2011, 90). Parece poco plausible que ese mismo autógrafo fuese utilizado tanto al componerse la *Segunda parte* como al copiar Martínez de Mora su manuscrito, pero sí lo es más que la situación descrita se corresponda con el arquetipo *X*, copiado sin el verso añadido al margen en una rama, y con él, pero mal situado (siempre que aceptemos esta hipótesis), en la otra rama.

Por no alargarme en exceso, quiero traer a colación un último caso relativo de nuevo a omisión de versos:

QC

pero al salir de la cuadra  
topé un hombre que me dijo:  
«¿Quién va?». Yo, que imaginaba  
que eran mis propios contrarios,  
no les *respondo* palabra.  
De una sala en otra entré  
hasta aquí. Esta es la causa  
de haberme hallado, señor,  
escondido en vuestra casa  
(vv. 1630-642)

M

pero al salir de la cuadra  
topé un hombre que me dijo:  
«¿Quién es?». Yo, que imaginaba  
que eran mis propios contrarios,  
no les *respondí* palabra.  
*Siento espadas y yo huyendo  
de tres volví las espaldas,  
que en ventaja conocida  
es más cordura que infamia.*  
De una sala en otra entré  
hasta aquí. Esta es la causa  
de haberme hallado, señor,  
escondido en vuestra casa

En ejemplos anteriores habíamos visto casos de omisiones que creaban errores, o bien de omisiones acompañadas de otras variantes que hacían que la omisión no se percibiese. En este caso tenemos un tercer tipo, pues se trata de un corte limpio, de manera que en *QC* no se ven afectados ni el sentido ni la métrica. En *M* se explicita que don Juan entra de una en otra sala por ir huyendo, pero es información prescindible, pues ya en versos anteriores indicaba don Juan, el personaje que habla, que había subido por la escalera de la casa huyendo de tres hombres que le embistieron. ¿Podría por ello pensarse que estos versos se eliminaron voluntariamente, como tal vez otros ya omitidos en *X* (la comedia tiene 2753 vv. en la edición de Erik Coenen, algo corta para los usos de Calderón, aunque no exageradamente)? ¿Pudo ser Calderón el que los omitió, como hizo también en algunos autógrafos, para acortar la extensión de una determinada obra? ¿Se trata de una omisión errónea, solo que, frente a lo que sucede en otros casos en que también se perdían dos o cuatro versos, aquí no se generó ningún error?

Como se puede apreciar, el panorama que ofrece la comedia es complejo, al presentar dos ramas independientes que incluyen no pocas variantes de importancia aparentemente adiaforas, que tal vez puedan ser en algunos casos variantes de autor. ¿Cómo proceder?

En los últimos años se han publicado un par de ediciones de importancia de la comedia. En la suya de la *Segunda parte* de Calderón para la Biblioteca Castro (que, de acuerdo con las normas de la colección, carece de notas y aparato

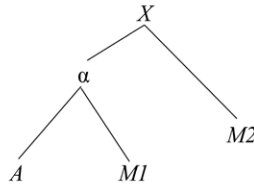
crítico), Santiago Fernández Mosquera adopta una posición conservadora, coherente con el deseo de dar preeminencia a la *parte*. En la breve nota textual (Calderón de la Barca 2007, lxvi-lxviii) se entiende que es el de *QC* el texto más completo y fiable, por lo que se adopta como base, y únicamente se interviene en él ante errores manifiestos, por lo que solo se incorporan versos de *M* cuando se refieran a pasajes erróneos de *QC*, en concreto, los tres tratados más arriba. Sin embargo, cuando en *M* haya versos no presentes en la *parte* pero esta tenga sentido, se respeta el texto de la *parte*, considerando que esas omisiones pueden deberse a variantes de autor, en particular cuando van acompañadas de otras variantes en los versos adyacentes. En todo caso, se trata de la primera edición de la comedia que se sirvió sistemáticamente del manuscrito para subsanar los errores de la tradición impresa.

Poco después publicó Erik Coenen una edición de la comedia en Cátedra, con un breve estudio textual y un aparato de variantes que recoge las de los testimonios más antiguos. En su estudio textual, se plantea Coenen el problema de las diferencias, a veces sustanciales, entre *QC* y *M*, y concluye que, «si por un lado hay variantes que hacen pensar que el propio Calderón revisó el texto para el impreso, otras sugieren o bien que lo hizo demasiado precipitadamente, o bien que lo hizo otra persona, o bien que lo hicieron varias» (2011, 89). Por ello, «he preferido elegir en cada caso concreto la variante que más satisfactoria me resulta, preocupándome más por la eficacia del texto sobre las tablas que [por] el rigor metodológico. Si adopto el impreso como texto base, es solo porque tiene menos erratas evidentes» (2011, 91). Este eclecticismo se aprecia ya en lo que respecta a las acotaciones, pues entiende que «resulta muy probable que el manuscrito sea más respetuoso que el impreso con las acotaciones incluidas originalmente por Calderón» (2011, 91), y no considera que los cambios que se introducen en *QC* respecto a ellas se deban al dramaturgo.

En lo que respecta a los pasajes analizados antes, el eclecticismo se aprecia en que edita según *M* el pasaje en que don Juan se postra a los pies de don Lope, aunque prefiere la versión de *QC* en el que se suprimen los versos relativos a la llama. Los dos versos pronunciados por Leonor en el pasaje en sextetos lira, aun considerados una intervención torpe, se incorporan a su texto crítico (cabe intuir que por razones métricas), como también se editan los cuatro versos solo presentes en *M* cuya omisión no se detecta en *QC*.

En el teatro de Lope se encuentran menos *stemmata* binarios que en el de Calderón, pues la tradición textual de sus comedias, a pesar de su enorme abundancia, suele reducirse a esquemas lineales en el que todos los testimonios se remontan a uno solo, normalmente la *editio princeps*. Un caso muy interesante se refiere no a una comedia, sino a un auto, el de *El niño pastor*, publicado póstumamente en el volumen *Fiestas del Santísimo Sacramento (A)*, de 1644, compilado por José Ortiz de Villena. Del auto se conservan, además, dos manuscritos, uno de 1628 (*M2*) y otro sin fecha (*M1*). La relativa independencia de los tres testimonios puede presumirse ya del hecho de que cuentan con sendos títulos distintos: *El niño pastor (A)*, *El divino pastor (M1)*, *El pastor ingrato (M2)*, y esta impresión la confirma el cotejo, que muestra que ninguno de estos tres tes-

timonios deriva de ninguno de los otros, aunque existen entre los tres algunos errores comunes, al tiempo que también *A* y *M1* presentan algún error común no existente en *M2*, de manera que nos queda el siguiente *stemma* (Vega Carpio 2019b, 107):



En general, la edición del auto no presenta excesivos problemas, en tanto en cuanto *A* es el texto más completo y en mejor estado, con bastante diferencia, por lo que, desde una perspectiva *bédierista* no particularmente rigurosa, debería ser adoptado sin duda como texto base. Sin embargo, hay algunas lecturas interesantes por plantear una disyuntiva relevante desde un punto de vista metodológico. En primer lugar, las adiaforas que oponen la rama de  $\alpha$  a la de *M2*, que no son pocas, y algunas de importancia; aunque me interesan más ahora variantes como estas:

<i>A</i>	<i>M1</i>	<i>M2</i>
¿Que no hay <i>nada</i> que me <i>den</i> ?	¿Que no hay, <i>por Dios</i> , que me <i>dar</i> ?	¿Que no hay, <i>por Dios</i> , que me <i>den</i> ?
¿Nada sobra para mí?	¿Nada sobra para mí?	¿Nada sobra para mí?
(vv. 525-26)		
¿Y tú qué le prometiste, pues que no le conociste?	¿Y, <i>en fin</i> , qué le prometiste, pues que no le conociste?	¿Y, <i>en fin</i> , qué le prometiste, pues que no le conociste?
(vv. 776-77)		

Como se puede observar, y dejando de lado el error *dar* de *M1* (que no respeta la rima consonante con *también*, del verso anterior), tenemos dos casos de lecturas adiaforas que enfrentan, por un lado, a *A* y, por otro, a *M1* y *M2*. En casos como este, y otros similares, un *bédierista* que hubiese decidido adoptar *A* como texto base, por ser el más completo y el que presenta menos errores, también editaría aquí, y en otros pasajes similares, las lecturas de *A*, posiblemente sin dudar, o sin fijarse; sin embargo, un editor neolachmanniano que operase a partir del *stemma* aplicaría aquí la ley de la mayoría y editaría la lectura común de *M1* y *M2*. De hecho, mirando bien los pasajes, es posible que la lectura de *A* en el primer caso se viese atraída por el *nada* del verso siguiente, y el *tú* del segundo por otro *tú* tres versos anterior, lo que vendría a confirmar que la lectura coincidente de *M1* y *M2* es la auténtica.

Un segundo ejemplo lopesco que quería tratar se refiere a otro caso poco habitual de *stemma* binario, aunque sin posibilidad de acudir en él a la ley de la mayoría en ningún caso, frente a lo que sucedía en el anterior. Se trata de la segunda parte de *Don Juan de Castro*, comedia que presenta la situación excepcional de

haberse incluido en dos *partes* distintas del Fénix: la *XIX*, de 1625 (*A*), y la *XXV*, publicada, ya muerto Lope, en Zaragoza en 1647 (*D*), rasgo que solo comparte con otra comedia: *El postrer godo de España*, que también volvió a publicarse en la *Parte XXV* después de haber aparecido antes en la *VIII*. La segunda parte de *Don Juan de Castro* añade a este otro rasgo excepcional, y es el de reeditarse en solitario, sin la primera parte que la acompañaba en la *Parte XIX*, a pesar de que, argumentalmente, empieza la segunda parte donde acababa la primera (véase Rodríguez-Gallego 2020).

En la *Parte XXV*, la continuación de *Don Juan de Castro* se publica sin que se indique su condición de ser una «segunda parte» de una comedia anterior y se le cambia el título, que pasa a *Las aventuras de don Juan de Alarcos*, lo que ya puede invitar a pensar que su texto se aleja del de la *Parte XIX*. Y así sucede: el publicado en la *XXV*, aunque se corresponde sustancialmente con el incluido antes en la *XIX*, presenta más de 800 variantes con respecto a este y constituye una rama textual independiente. Una porción no pequeña de estas variantes se refiere a notables errores en el texto de la *Parte XXV*, por lo que, dado que la versión de la *XIX* es, en general, más completa y correcta (y fue, además, incluida en un volumen publicado por el propio Lope), podría pensarse que una edición crítica habría de tomar esta como texto base y solo enmendar aquellas lecturas manifiestamente erróneas; pero, en realidad, un análisis más de detalle invita a adoptar diferentes lecturas de la *Parte XXV*, en el convencimiento de que son estas las genuinas.

Un primer elemento que contribuye a no desechar las lecturas de la *Parte XXV* es que en ella han sobrevivido, aunque no sistemáticamente, usos habituales de los autógrafos de Lope, como es que las acotaciones empleen el modo subjuntivo:

- 198*Acot*<sup>23</sup> Vanse. Salen el rey de Irlanda y Francelisa y Fenisa A : Éntrense marchando, y salen el rey de Irlanda y Francelisa, hermana suya, y Feniso *D*  
 2147*Acot* Sale Páez, en hábito de irlandés A : Páez entre, vestido a lo inglés *D*  
 2831*Acot* Duérmese. Tibaldo dentro, a voces A : Den golpes dentro y diga Tibaldo *D*

En ocasiones incluso omiten el verbo, según también era frecuente en los autógrafos lopecos (Pontón 2018, 72; Boadas 2018, 106):

- 1970*Acot* Vanse. Sale Belardo, labrador, y Rugero A : Rugero sustentándose sobre la espada, con un pastor, Belardo *D*

Este pequeño detalle nos muestra que, aunque haya sido muy manipulado y esté en gran medida corrupto, en el texto de la *Parte XXV* aún puede hallarse la mano de Lope.

*D* nos permite subsanar también algunas lagunas de *A* detectables por métrica, con versos que podemos presuponer que son genuinos, por tratarse de una

<sup>23</sup> La numeración de verso remite a Vega Carpio (2020).

rama textual diferente, por lo que no debe dudarse a la hora de incorporarlos al texto crítico. Pero en *D* también hay versos que faltan de *A* en pasajes en los que el texto de esta también es correcto en cuanto a métrica y sentido, como sucede, de manera notable, en este:

*A*

Fue discreto proceder,  
 porque tuviese valor  
 el hombre a quien *él* la diese,  
 y quien las historias viese  
 no lo tendrá por error  
*dalle a su hija un marido*  
*tan valeroso y tan fuerte.*

*D*

Fue *un* discreto proceder,  
 porque tuviese valor  
 el hombre a quien *se* la diese,  
 y [quien] las historias viese  
 no lo [tendrá] por error  
*pues, dejando las hermanas,*  
*nos dicen de Josué*  
*que de este parecer fue*  
*las historias soberanas.*  
*Su hija [no] quiso dar*  
*menos que a quien le ganó*  
*una ciudad.*

IRLANDA

*Bien sé yo*  
*que tú no la has de gozar,*  
*porque, en viéndome vencido,*  
*he de hacer darte la muerte*  
 (vv. 1311-325)

Como puede apreciarse, *D* cuenta con dos redondillas no presentes en *A*, y modifica por entero otros dos versos. La referencia a Josué, ya anunciada por el verso «y quien las historias viese», parece demasiado culta como para ser un añadido de autor de comedias. Además, los dos versos alternativos de *A* no acaban de encajar muy bien en el fragmento, por lo que da la impresión de que fueron una manera de evitar que se resintiese la métrica después de eliminarse en el texto de la *Parte XIX*, o en algún antecedente, la referencia a Josué, quizá por considerarse poco apropiada para el tablado<sup>24</sup>. Por ello, si el principio de fidelidad al texto base invitaría a mantener la lectura de *A* y relegar la de *D* al aparato, esta última parece corresponderse con la auténtica, por lo que debería ser adoptada en la *constitutio textus*.

Dada la independencia de ambas ramas, existen bastantes lecturas dudosas en las que la *Parte XIX* presenta un texto aceptable que parece mejorar si adoptamos la lectura de la *XXV*. Ante tal situación, al editor se le plantea el problema de en qué medida debe ser conservador y tratar de mantener como texto base el de la *Parte XIX*, publicada por el propio Lope, en vez de dar cabida a lecturas quizá mejores de la *XXV*, aunque en conjunto presente muchas menos garantías.

<sup>24</sup> De todos modos, de ser genuinos los versos de *D*, constituirían un pequeño error de Lope (o quizá de su fuente), pues, aunque se trata de una alusión al libro bíblico de Josué, no se refiere a su protagonista, sino a Caleb, quien prometió dar a su hija por mujer a quien tomase la ciudad de Quiriat Séfer (Josué 15, 16).

En algunos casos encontramos pasajes que se habían ido transmitiendo sin modificaciones en los sucesivos testimonios de la comedia, pero que, a la vista de la *Parte XXV*, posiblemente sean erróneos. Dos ejemplos son los siguientes:

A	D
<p>No me espanto del dolor que causa toda partida, hijos, donde vive amor; pero es razón que <i>la</i> impida la grandeza del valor. (vv. 39-43) ***</p>	<p>No me espanto del dolor que causa toda partida, hijos, donde vive amor; pero es razón que <i>le</i> impida la grandeza del valor. ***</p>
<p>RUGERO Él sabe cuanto en secreto <i>pasé</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. ¿Si es demonio?</p>	<p>RUGERO Él sabe cuanto en secreto <i>pasa</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. PÁEZ ¿Si es demonio?</p>
<p>PÁEZ Eso sospecho. RUGERO Que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho. (vv. 171-78)</p>	<p>RUGERO Eso sospecho, que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho.</p>

En el primer ejemplo, la lectura «*la*» de *A* había pasado desapercibida, pero posiblemente la correcta sea «*le*», de *D*, referida al «dolor». En el segundo pasaje, tenemos en primer lugar la variante *pasé*: *pasa*; aunque la primera fue mantenida incluso por Hartzbusch, parece tener más sentido la de *D*, que tiene por sujeto a «cuanto»; aún más acierta *D* en la distribución de las réplicas: en efecto, es más apropiado que sea Páez, quien hace las veces de gracioso, el que pregunte, refiriéndose a Roberto, «¿si es demonio?», y que Rugero le conteste, con lo que además enlaza con los versos siguientes a través de la conjunción causal «que».

Más complejos son lugares en los que varía por completo un verso de una rama a otra, de tal manera que da la impresión de que solo uno de los versos es el genuino, mientras que el otro, o bien sea resultado de una deficiente transmisión, o bien quizá intente solventar una laguna. Un ejemplo puede ser este:

A	D
<p>tú por quien bárbaros moros desde el Sil gallego al Tajo, desde el Tajo al claro Betis y desde el Betis al Dauro... (<i>No sé, por Dios, lo que digo;</i> no sé, por Dios, lo que hablo, porque, mirándole al rostro, del mismo rostro me espanto. (vv. 942-49)</p>	<p>tú por quien bárbaros moros desde el Sil gallego al Tajo, desde el Tajo al claro Betis y desde el Betis al Dauro, <i>tiemblan, temen, lloran, huyen...</i> (No sé, por Dios, lo que hablo, porque, mirándole al rostro, del mismo rostro me espanto.</p>

En *A* la oración queda pendiente sin haber llegado al verbo; en *D*, sí se añaden, no un verbo, sino cuatro, nada menos, en notable enumeración. Frente a esto, en

A tenemos un caso de paralelismo y *expolitio*, pues dos versos consecutivos nos vienen a decir lo mismo cambiando solo un verbo por otro sinónimo, aunque debe notarse también que lo hacen en un contexto que tiende a la amplificación, como se aprecia en los tres versos anteriores, contruidos a partir de un marcado paralelismo reforzado por la anáfora «desde». En todo caso, a mi entender, la lectura de *D* debió de ser la original, y su pérdida debió de ocasionar el que la laguna se rellenase, de manera hábil, a partir de un verso que varía sobre el siguiente de los conservados. Un pasaje paralelo que encuentro en *El Argel fingido*, de ca. 1599, publicada en la *Octava parte*, parece reafirmar esta conclusión:

Cuando Aureliano y tu dama,  
y la ocasión de mi muerte,  
conocen velas y casco,  
*gritan, lloran, claman, temen.*  
[gritan, lloran, *tiemblan*, temen *A*]  
(vv. 1534-537)

Como puede observarse, el cuarto verso citado coincide, en dos de sus verbos (que son tres en la lectura de la *Parte VIII*)<sup>25</sup>, con el de la *Parte XXV*, lo que parece reafirmar la autoría de Lope.

Podrían seguir aduciéndose otros pasajes, pero en todo caso me interesa insistir en la idea de que reproducir el de la *Parte XIX* como texto base habría conducido a un texto seguramente alejado del escrito por Lope en un grado difícil de establecer; por ello, parece preferible adoptar lecturas de la *XXV*, aun cuando las de la *XIX* sean correctas, siempre que el análisis detallado de la variante y el *usus scribendi* del autor parezcan mostrar que las de la *XXV* son las auténticas, aun a riesgo de incurrir en un texto híbrido que aleje el texto crítico del escrito por Lope.

Un último caso que quería tratar es también de Lope, y se refiere a la comedia *¡Ay, verdades, que en amor...!*, de la que se conserva el manuscrito autógrafo (*O*), de 1625, y que fue publicada en la *Parte XXI* del autor, penúltima de las preparadas por él, aunque se puso a la venta ya póstumamente, pocos días después de la muerte de Lope, en agosto de 1635. Frente a las anteriores, las dos últimas *partes* compiladas por Lope tienen una característica en común, y es que, después de los diez años sin que se concediesen licencias para imprimir novelas y teatro en los reinos de Castilla, varias de las comedias contenidas en ellas se habían publicado ya, con frecuencia de manera irregular, en los reinos de Aragón, o bien, saltándose la legalidad vigente, en los de Castilla. Así, frente a lo que solía ser habitual en las *partes* anteriores, en la *XXI* y la *XXII* con frecuencia no es el texto de la *parte* el que constituye la *princeps* de una determinada comedia.

<sup>25</sup> Guillermo Serés, en su edición de la comedia (Vega Carpio 2009), sigue un manuscrito de la British Library con un texto más completo que el de la *parte*. Esta, sin embargo, presenta en este verso una lectura aún más cercana a la de la segunda parte de *Don Juan de Castro* en su versión de *D*: «gritan, lloran, *tiemblan*, temen».

En el caso de *¡Ay, verdades!* no nos encontramos exactamente con un caso de este estilo, pues la *princeps* sí se corresponde con la *Parte XXI*, de 1635 (A), pero al año siguiente se publicó una nueva edición, en Valencia, en la *Parte veinte y nueve* de la colección espuria de Lope (B), la que después sería conocida como de *Diferentes autores*. Se trata de un volumen muy interesante, pues contiene dos comedias de importancia de Calderón, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, así como otra obra de Lope, *El guante de doña Clara*, que en 1637 sería recogida también en *La vega del Parnaso*. Pero lo relevante de esta nueva publicación de *¡Ay, verdades!* es que, aun siendo del año siguiente, no deriva de A, sino que constituye una rama independiente. Ambas presentan algunos errores comunes, como el siguiente:

¿Querer? ¿Cómo puede ser  
donde es Argos mi cuidado?

Que *las alas* del pavón  
no se igualan a mis celos,  
ni las luces de los cielos  
como mis cuidados son.

Si un hombre un átomo fuera  
y en sus aposentos, Clara,  
cubierto del sol entrara,  
pienso que mi amor le viera.  
(vv. 267-76)<sup>26</sup>

Don García, personaje que pronuncia estos versos, alude aquí al mito de Argos e Ío. Como es conocido, Argos, antonomasia del vigilante, era un gigante de cien ojos (de los que solo descansaban dos por turno, mientras los demás permanecían vigilantes) al que Juno encargó la vigilancia de la ninfa Ío (transformada en una hermosa vaca), para evitar que Júpiter se uniese a ella. Mercurio, enviado por Júpiter, a través del sonido de su flauta consiguió dormir al gigante y que cerrase sus cien ojos, y lo decapitó. Juno hizo que los cien ojos de Argos pasasen a ornamentar la cola del pavo real o *pavón*, ave de la diosa (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 583-723). Así, las que se igualan a los celos de García no son las *alas* del pavón, sino sus ojos, que son los que destacan por su abundancia, y que es lo que leemos en el manuscrito autógrafo.

También es el autógrafo el que nos confirma la innovación introducida en el arquetipo común X en este pasaje en el que Celia se refiere a algunas guerras del momento, y en el que leen así AB:

Agora un mozo galán,  
allá en Flandes o en Milán,  
está mejor.  
(vv. 686-88)

<sup>26</sup> La numeración de versos remite a Vega Carpio (2022).

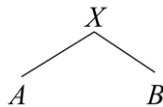
El texto de *AB* no tiene ningún problema, pero varía con respecto a *O*, que leía «*en Génova o en Milán*». Seguramente al perder actualidad la ocupación de Génova por tropas saboyanas y francesas, que tuvo lugar en 1625, alguien lo cambiase por *Flandes*, conflicto siempre de actualidad, lectura presente ya en *X*, de donde pasó a *A* y a *B*.

Y es que *B* no deriva de *A*, sino que ambas provienen de un arquetipo común, como se aprecia en diferentes variantes, entre las que podemos destacar las relativas a las ausencias y presencias de versos, confirmadas en este caso por las lecturas de *O*:

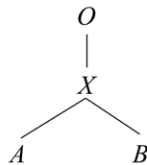
	<i>A</i>		<i>OB</i>
CELIA	No quiero yo que tú pienses que me escriben en lenguaje, menos que merezco, honesto.	CELIA	No quiero yo que tú pienses que me escriben en lenguaje, menos que merezco, honesto.
JUAN	Lee si quieres, que es tarde.	JUAN	Lee si quieres, que es tarde, <i>que a mí no se me da nada de que sea tierno o grave.</i> (vv. 1413-418)

En este pasaje, dos versos de *A* se pierden sin dejar huella, pues su ausencia no se detecta ni por métrica (es un romance en *a-e*) ni por sentido (justo a continuación, Celia lee un soneto). *B*, sin embargo, conserva esos versos, que también estaban en *O*.

En suma, en lo que respecta a la tradición impresa de la comedia, tenemos un clásico *stemma* binario:



Se trata del tipo de *stemma* que marca el cisma entre neolachmannianos y bédieristas, según hemos ido viendo, solo que en este caso se corona con el manuscrito autógrafo:



La presencia del autógrafo nos permite completar el panorama de la transmisión de la comedia, así como llegar a conclusiones respecto de cómo actuar editorialmente ante un *stemma* binario. Es evidente que, por haberse conservado el autógrafo y no existir indicios de reescritura, la edición de la comedia debe basarse en el autógrafo, salvo en casos de error manifiesto. Pero ¿qué habría pasado de no existir el autógrafo?

Por un lado tenemos un testimonio publicado por el propio Lope en su serie genuina de *partes*, un Lope que seguramente llevaba esperando con cierta ansia que se levantase la prohibición de publicar teatro en Castilla para retomar su serie y, además, poner coto a las publicaciones espurias de los reinos de Aragón, y un Lope que aprovecha, además, para incluir en esa *Parte XXI* algunas comedias recientes de las que se debía de sentir particularmente orgulloso, como *El castigo sin venganza*. Por el otro lado tenemos una publicación por completo ajena a Lope, aparecida en Valencia sin ningún tipo de control autorial, y dentro de una serie que acababa de ser manifiestamente repudiada por Lope, al utilizar el número *XXI* que enlaza con el lugar donde había dejado él la suya en 1625, el *XX*, y añadirle el adjetivo *verdadera*.

Así que, en principio, los datos externos juegan en favor de la *Parte XXI*, y también el cotejo se muestra favorable a ella, pues, en general, resulta un testimonio más completo y con menos errores que *B*. Por ello, y también en principio, un filólogo bédierista optaría seguramente por tomar *A* como texto base y corregirlo solo en caso de error manifiesto. ¿Qué supondría una decisión como esta?

Volvamos al pasaje visto antes, en el que se omitían en *A* dos versos de *B* sin que la laguna afectase ni a métrica ni a sentido. Es posible que un bédierista extremo estimase que, al ser correcto el texto de *A*, y ante la duda del posible origen de los versos de *B*, optase por no incluirlos en su texto crítico, de manera que estaría dejando fuera dos versos genuinos de Lope.

Un caso parcialmente similar es el siguiente:

A

El generoso marqués  
de Santa Cruz restauró  
lo que Génova perdió,  
y fue por tierra después;  
del gran Filipe a los pies  
rindió, Celia, las banderas  
de las armas extranjeras.

El de Feria, que dilata  
con eterno aplauso y loa  
el nombre de Figueroa,  
invicto a César retrata  
(vv. 1980-993)

B

El generoso marqués  
de Santa Cruz restauró  
lo que Génova perdió,  
y fue por tierra después;  
del gran Filipe a los pies  
rindió, Celia, las banderas  
de las armas extranjeras  
*con el hispano estandarte,  
porque es en la tierra Marte  
y Neptuno en las galeras.*

El de Feria, que dilata  
con eterno aplauso y loa  
el nombre de Figueroa,  
invicto a César retrata  
(vv. 1980-993)

Aquí de nuevo volvemos a tener tres versos presentes en *B* y no en *A*, cuya ausencia en la *princeps* no afecta en absoluto al sentido: son, a ese respecto, completamente prescindibles. Sin embargo, aquí la métrica sí delata su ausencia: se trata de los tres versos finales de una décima. Las décimas, además de buenas para quejas, lo eran también para curiosas variantes o pasajes problemáticos, y el propio Lope a veces se olvidaba de que estaba escribiendo en redondillas e incluía una quintilla indebidamente, o alguna otra combinación métrica (Arjona 1955; Valdés 2005,

104-5). ¿Qué habría hecho aquí un bédierista, en particular un bédierista extremo? ¿Mantener el texto de *A*, pues tiene sentido, considerando que los tres versos de *B* fueron un añadido espurio por parte de alguien? ¿Incorporar los versos de *B*? ¿Marcar la laguna con líneas de puntos, pero sin incorporar los versos de *B*?

Más interesantes son otras lecturas propiamente adiaforas. Observemos, por ejemplo, los siguientes versos (vv. 1183-190), que dicen así en *A*:

INÉS           ¿No quieres tú darle celos?  
 CELIA        Tretas ordinarias son.  
 INÉS           Lo que está calificado  
                   por bueno, aunque antiguo sea,  
                   eso es justo que se crea.  
 CELIA        Inés, ¿qué haré?  
 INÉS           Yo he pensado  
                   que finjas que de Milán  
                   te ha escrito aquel don García,

En el v. 1188 *B* presenta la variante: «Pues ¿qué haremos?», en lugar de «Inés, ¿qué haré?». Tanto *A* como *B* tienen sentido, e incluso podría pensarse que el *haré* de *A*, a pesar de la fea rima interna, se ajusta mejor al *finjas* de la respuesta de Inés. Dicho de otra manera, un filólogo bédierista no se pararía mucho a pensar en el pasaje, por tener *A* sentido, y lo editaría, descartando la lectura de *B*, que es, sin embargo, la genuina, y coincide con *O*.

En otro lugar, leemos en *A*:

ALBERTO     (Este es don Juan, el galán  
                   que en casa de Celia vi.  
 GARCÍA     ¿Qué quiere don Juan aquí?  
 CLARA       Seguro estás de don Juan,  
                   (vv. 2423-426)

En *B*, sin embargo, se lee en el v. 2425: «Pues, Clara, ¿don Juan aquí?». La lectura de *A* tiene sentido pleno, de manera que un filólogo bédierista, sin duda, la mantendría, pero de nuevo es *B* la que lee de acuerdo con el autógrafo, por lo que otra vez estaríamos perdiendo una lectura genuina. (Todo esto, claro está, suponiendo que no haya variantes de autor, pues parece tratarse en todos los casos de variantes mecánicas: no parece que Lope revisase en detalle el texto al imprimirlo, algo que estaba lejos de su manera de proceder).

Podría seguir dando ejemplos, pues, dejando de lado las meramente lingüísticas, tengo anotadas hasta 59 variantes adiaforas entre *A* y *B* en las que las de *B* están avaladas por coincidir con *O*. Creo que esta situación confirma lo que ya se sabía, y es que, al menos desde un punto de vista teórico, en casos de *stemmata* binarios, ante una lectura adiafora tantas posibilidades tiene de ser la auténtica la de una rama del *stemma* como la de la otra rama; o, dicho de otra manera: ante un *stemma* binario, elegir el que se considera el *bon manuscrit* y seguirlo con fidelidad como texto base salvo en los casos de error manifiesto constituye una manera segura de no reconstruir el original perdido, pues, en los casos de adiaforía, un

porcentaje difícil de determinar de las lecturas auténticas se correspondería con las del testimonio descartado. Dicho aun de otro modo: reproducir con fidelidad el *bon manuscrit*, un texto que con seguridad existió, según gustan de decir los bédieristas, constituye un camino seguro para no hacer aquello que se supone que deben hacer los críticos textuales: acercarse lo más posible al original del autor.

Esto, por supuesto, desde una perspectiva exclusivamente teórica. Pero, ¿y en la práctica? Aquí no cabe sino reconocer con humildad que, en muchos casos de adiaforía, hallar pautas más o menos fiables para optar por una u otra variante es casi imposible. En ocasiones la labor de examen parece conducir a resultados exitosos, como ante esta variante:

Por vengar tantos agravios  
hago tan gran *ceguedad*,  
que, si te digo verdad,  
voy con el alma en los labios. (vv. 2515-518)

Así es como lee A, mientras que B, en lugar de *ceguedad*, trae *necedad*. ¿Podría considerarse que la buena es la lectura de A? *Ceguedad* es palabra relativamente frecuente en Lope, y encaja métricamente, por lo que quizá podría pensarse que se trata de un acto cometido a ciegas, sin pararse a pensar; sin embargo, basta acudir a esos lugares paralelos de Lope para observar que, en ellos, las ceguedades nunca se cometen, sino que la *ceguedad* es algo que se tiene, se padece, o bien algún principio activo, normalmente en construcciones de corte metonímico, que incurre en algo o conduce a algo (*mi ceguedad hace que...*). Al contrario, en Lope con frecuencia se hace referencia a una «gran necedad», que en ocasiones, además, *se hace*, como en *La varona castellana*, donde «tal vez el más entendido / hace una gran necedad» (vv. 1614-615), o *Los Porceles de Murcia*, donde un personaje dice a otro: «Tú has hecho gran necedad» (v. 490). En este caso, el principio del *usus scribendi* podría llevarnos a optar por la lectura de B, y haríamos bien, porque es lo que escribió Lope.

Pero elegir no siempre resulta tan fácil, y el examen de variantes no siempre conduce con facilidad a la lectura correcta. Observemos, por ejemplo, este otro lugar, también de ¡Ay, verdades!:

(¿Es propio de la nobleza  
si un hombre que se casara  
con una dama supiera  
que había querido a un hombre  
un año con tal *fineza*  
que, siendo los días de él  
trecientos sobre sesenta  
y cinco, tantos papeles  
puede mostrar de su letra,  
y que con celos el alba  
trocaba perlas con ella [...])?  
(vv. 2714-724)

Así es como lee *A*, sin que se presente ninguna dificultad. Pero *B*, y *O*, leen *firmeza*. Si *O* no existiera, ¿cabe pensar que alguien enmendaría la lectura de *A*, que hasta parece encajar mejor con la *nobleza* del v. 2714, por *firmeza*, que parece hasta cierto punto una lectura más *vulgar*, más *normal*? De hecho, Cotarelo, aunque reproducía el autógrafo en su edición, editó *fineza*, por considerarla mejor lectura («*La corrección del impreso parece buena*», escribió), aunque Juliá mantuvo, en la suya, la de *O* y *B*. Sin embargo, Lope escribió, de su puño y letra, *firmeza* (que, en realidad, es forma frecuentísima en su *usus scribendi*, como en *Porfiando vence amor*, vv. 1447-449: «¡Así te quiera / con tal firmeza esta dama / que no te desprecie ausente»), y *fineza* parece fácilmente explicable a partir de elementos paleográficos, aunque resulte una variante aparentemente feliz.

Otro pasaje interesante a este respecto es el siguiente, en el que se pregunta García, embelesado ante la posibilidad de conquistar el amor de Celia (vv. 2152-156):

¿Yo en los brazos de Celia? ¿Yo abrazado  
de la mujer más tibia que ha tenido  
amor entre los hielos del olvido?  
¿Yo cerca de sus *rosas* y jazmines?  
¿Yo querido de Celia?

Así es como leen *O* y *B*, pero en *A*, en vez de «*rosas* y jazmines», tenemos «*rayos* y jazmines». En principio, la lectura «*rosas* y jazmines» es perfecta, y encaja de manera impecable con toda la imaginería petrarquista que empapaba la lírica de la época. Pero, precisamente por eso, ¿cómo se llega a la lectura *rayos*? ¿Sería muy exagerado considerarla *lectio difficilior*, que apunta a la mirada de la dama, en antítesis con los *hielos* del verso anterior? ¿Sería lícito por ello que un esforzado filólogo neolachmanniano, después de examinar la variante, rechazase *rosas* por *facilior* y optase por *rayos* como *difficilior*? Sin embargo, Lope escribió *rosas*, de acuerdo con su *usus scribendi* (compárese, por ejemplo, *El capellán de la Virgen*, vv. 2506-509: «Con sus caras dan envidia / a las damas toledanas, / que sus jazmines y rosas / son del campo y no del arca»).

También encontramos lugares paradójicos. Tras el v. 904 García abandona el tablado y *A* acota *Váyase*, mientras que *B* trae *Vase*. Un filólogo habituado a los usos de Lope pensaría que aquí es *A* el testimonio que ha respetado la lectura de *O*, mientras que *B* la habría pasado al más habitual indicativo. Sin embargo, en esta ocasión Lope escribió *Vase*<sup>27</sup>; *Váyase* es innovación de *A* (que incorpora, por cierto, no pocas acotaciones nuevas, respecto de *O* y *B*). Al contrario, tras el v. 340 se indica en *A* que *Salen Leoncio, Pradelio, Leandro, acuchillando a don Juan*; en *B* se omite el verbo, y se indica simplemente *Leoncio, Pradelio y Lean-*

<sup>27</sup> Algo que no es, en realidad, tan paradójico, teniendo en cuenta que el autógrafo es de 1625, pues apunta Boadas (2018, 109) que Lope pasa de utilizar casi de manera exclusiva formas en subjuntivo en sus autógrafos más tempranos a un paulatino uso de más formas en indicativo, en particular ya entrados los años veinte, formas de indicativo que afectan más bien a las salidas de escena (*Vase*), como se aprecia en Boadas (2018, 97-8) y Vega Carpio (2022, 232).

*dro, acuchillando a don Juan*. En este caso, como cabría esperar, es *B* la que, con la ausencia de verbo, se ajusta a los usos de Lope, reflejados en *O*, aunque se aleja de lo escrito por el Fénix al añadir una *y* ante *Leandro*, no presente en *O*, aspecto en el que resulta más fiel *A*, que mantiene el asíndeton.

En todo caso, esto no quiere ser una llamada a la resignación, al menos en la práctica, en la creencia de que, hagamos lo que hagamos, resulta casi imposible, ante un *stemma* binario, reconstruir el original del autor. Antes al contrario, precisamente esa finalidad de reconstruir el original es la que debe obligarnos a examinar una a una las variantes adiaforas buscando posibles elementos de juicio para optar por una u otra, lo que con frecuencia puede arrojar resultados positivos. Cabe lamentar que, en los últimos años, en las últimas décadas, a pesar de seguirse supuestamente postulados neolachmannianos, plasmados, en el caso español, en manuales tan conocidos como el de Alberto Blecua, se haya extendido, en el uso común, la práctica bédierista de acogerse a un texto base y no separarse de él salvo ante errores muy evidentes, y a veces ni en esos casos.

Escribía Greg (1950-51, 28) hace años (el subrayado es mío):

there is a definite limit to the field over which formal rules are applicable. Between readings of equal extrinsic authority no rules of the sort can decide, since by their very nature it is only to extrinsic relations that they are relevant. The choice is necessarily a matter for editorial judgement, and an editor who declines or is unable to exercise his judgement and falls back on some arbitrary canon, such as the authority of the copy-text, is in fact abdicating his editorial function.

Y añade (1950-51, 29) que «the result is that what many editors have done is to produce, not editions of their authors' works at all, but only editions of particular authorities for those works».

En esta línea insiste años después Lino Leonardi, en una cita que tomo prestada del manual del profesor Trovato (2014, 98): «We could say that today the majority of editions of Romance texts consist in the transcription of one of the manuscripts carrying the work, with corrections in variable measure», lo que constituye un «return to a pre-scientific practice». También Frédéric Duval, en su artículo “La philologie française”, en una cita que tomo asimismo del manual de Trovato (2014, 82), se queja de una situación similar: «le refus d'une réflexion sur les dimensions théoriques de telle ou telle option d'édition a conduit beaucoup de jeunes éditeurs français à être bédieristes sans le savoir». Y, cabría añadir, también editores españoles, jóvenes y no tan jóvenes.

El caso español me parece que no constituye una excepción a este panorama, y creo que pueden distinguirse dos razones para ello. La fundamental tiene que ver seguramente con el tiempo y con la comodidad: el corpus que se quiere editar es muy amplio y se viene de muy atrás, por lo que se busca avanzar con cierta rapidez, y, ante un *stemma* binario, está claro que optar por una de las ramas y editarla corrigiendo solo errores muy evidentes es mucho más rápido y cómodo que analizar una a una las decenas de variantes adiaforas que se nos puedan presentar.

En otras ocasiones se tiende hacia esta suerte de bédierismo por una segunda razón, que radica, me parece, en el miedo a la contaminación, al eclecticismo. Sin

embargo, ese miedo a la contaminación, aunque muy legítimo ante reescrituras y variantes de autor, no ha de ser excusa cuando las variantes puedan ser debidas, más bien, a la transmisión. Como se ha visto a propósito de *¡Ay, verdades, que en amor...!*, la teoría lachmanniana es cierta: en casos de *stemmata* binarios, las lecturas auténticas se reparten por las dos ramas y, aunque no vayamos a tener nunca la garantía de poder reconstruir con precisión el texto salido de la pluma del autor, eso no nos exime del esfuerzo de al menos intentarlo.

Procuremos limitar, pues, la proliferación invasiva del texto base. Restrinjamos su uso a los casos de *codex unicus* e intentemos renunciar a él ante los *stemmata* binarios, esforzándonos por analizar el texto variante a variante: aunque el empeño con frecuencia conduzca a un callejón sin salida, al menos habrá valido la pena, pues examinar las variantes adíforas buscando razones para elegir una u otra creo que constituye una de las partes más atractivas de nuestro oficio. En todo caso, y como Greg hace más de setenta años, «My desire is rather to provoke discussion than to lay down the law» (1950-51, 36).

## Bibliografía

- Arellano, Ignacio. 2007. *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Arjona, J. H. 1955. "Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias." *Hispanic Review* 23, 2: 108-28.
- Bleuca, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Boadas, Sònia. 2018. "Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas." En «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, coords. L. Giuliani y V. Pineda, 91-116. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- Bowers, Fredson. 1972. "Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text." *The Library* 27, 2: 81-115.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1989. *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, coords. I. Arellano y V. García Ruiz. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 1995. *Las manos blancas no ofenden*, ed. Á. Martínez Blasco. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2003. *La desdicha de la voz*, ed. T.R.A. Mason. Liverpool: Liverpool University Press.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2006. *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2007. *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2011. *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2016. *La puente de Mantible*, ed. F. Rodríguez-Gallego y A. J. Sáez. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2020. *Las manos blancas no ofenden*, ed. V. Casais Vila. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2022. *Los empeños de un acaso*, ed. M. Galofaro. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2024. *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano. Madrid-Frankfurt am Main; Iberoamericana-Vervuert.

- Calderón de la Barca, Pedro. En preparación. *También hay duelo en las damas*, ed. F. Rodríguez-Gallego y M. Vitse. València: Universitat de València.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, ed. G. Pontón y S. Iriso. Barcelona: Vicens Vives.
- Cruikshank, D. W. 2010. "Calderón de la Barca, Pedro (Madrid, 1600-Madrid, 1681)." En *Diccionario filológico de Literatura Española (siglo XVII)*, dir. P. Jauralde Pou, coords. D. Gavela, y P. C. Rojo Alique, vol. I, 172-232. Madrid: Castalia.
- Greg, W. W. 1950-51. "The Rationale of Copy-Text." *Studies in Bibliography* 3: 19-36.
- Hesse, Everett W. 1941. *Vera Tassis' Text of Calderón's Plays (Parts I-IV)*. New York: New York University.
- Moreto, Agustín. 2010. *De fuera vendrá*, ed. D. Gavela García. En *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. M. L. Lobato, coord. J. Farré Vidal, vol. II, 1-179. Kassel: Reichenberger.
- Ovidio. 1995. *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. 2011. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- Pontón, Gonzalo. 2018. "La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega." En «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, coords. L. Giuliani, y V. Pineda, 69-90. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- [Prolope]. 2008. *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*. Bellaterra: Grupo de investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Proteo. [2020]. *Comedias de Agustín Moreto. Criterios de edición*. <<http://www.moretianos.com/doc/NormasEd2020.pdf>> (2024-09-02).
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2007. "Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón." *Criticón* 99: 217-41.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2016. "Entre partes autorizadas y sueltas pirata: *La puente de Mantible*, de Calderón de la Barca." *Neophilologus* 100, 4: 563-76.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2017. "Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*." *Revista de Filología Española* 97, 1: 113-44.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. 2020. "El texto de la segunda parte de *Don Juan de Castro*, de Lope: entre las *Partes XIX y XXV*." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 26: 548-75.
- Ruano de la Haza, José María. 1991. "La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico." En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, coords. I. Arellano, y J. Cañedo, 493-517. Madrid: Castalia. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt552>>.
- Trovato, Paolo. 2014. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padua: libreriauniversitaria.it edizioni.
- Valdés, Ramón. 2005. Prólogo a Lope de Vega Carpio, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda, y G. Pontón, vol. I, 67-141. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2008. *Los Porceles de Murcia*, ed. F. Lobera Serrano. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, vol. II, 705-834. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2007. *La varona castellana*, eds. G. Pontón y G. Serés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, vol. III, 1155-292. Lérida: Milenio.
- Vega Carpio, Lope de. 2009. *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés. En *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, vol. II, 575-721. Lérida: Milenio.

- Vega Carpio, Lope de. 2015. *Porfiando vence amor*, ed. J. Cano Navarro. En *La vega del Parnaso*, coords. F. B. Pedraza Jiménez, y P. Conde Parrado, vol. II, 177-316. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega Carpio, Lope de. 2019a. *El capellán de la Virgen*, ed. A. Madroñal. En *Comedias. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez, y A. J. Sáez, vol. I, 1071-218. Barcelona: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2019b. *El niño pastor*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Autos sacramentales completos de Lope de Vega*, vol. V, 89-201. Kassel: Reichenberger.
- Vega Carpio, Lope de. 2020. *Segunda parte de Don Juan de Castro*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Comedias. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, vol. II, 153-333. Barcelona: Gredos.
- Vega Carpio, Lope de. 2022. *¡Ay, verdades, que en amor...!*, ed. F. Rodríguez-Gallego. En *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, vol. I, 213-426. Barcelona: Gredos.
- Wilson, E. M. 1973. "Notes on the text of *A secreto agravio secreta venganza*." En *The textual criticism of Calderón's Comedias*, coord. D. W. Cruickshank, 95-106. Londres: Tamesis.