

EL TEXTO DE LA SEGUNDA PARTE DE *DON JUAN DE CASTRO*,
DE LOPE: ENTRE LAS PARTES XIX Y XXV*

FERNANDO RODRÍGUEZ-GALLEG (IEHM / Universitat de les Illes Balears)

CITA RECOMENDADA: Fernando Rodríguez-Gallego, «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*, XXVI (2020), pp. 548-575.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.339>

Fecha de recepción: 28 de abril de 2019 / Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2019

RESUMEN

En este artículo se analizan los complejos problemas textuales de la segunda parte de *Don Juan de Castro*. La comedia fue publicada en 1624 dentro de la *Parte XIX* de Lope, y volvió a ser incluida, ya póstumamente, en la *Parte XXV, perfecta y verdadera* (1647), en la que lleva un título distinto, *Las aventuras de don Juan de Alarcos*. La situación, en principio, invitaría a editar el texto de la *Parte XIX* sin mayores complicaciones, pues la versión de la *Parte XXV* introduce diferentes cambios que alejan la comedia del original lopesco. Sin embargo, presenta también varias mejores lecturas que la *princeps*, algunas de importancia considerable, que plantean al editor la duda de en qué medida intervenir en el texto de la *Parte XIX* en la creencia de que en la *XXV* sobrevivieron lecturas fidedignas perdidas en la *XIX*. Esta situación podrá servir también, parcialmente, como aproximación al estado textual de la *Parte XXV*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Don Juan de Castro*; crítica textual; *Parte XIX*; *Parte XXV*.

ABSTRACT

This article analyzes the complex textual problems of the second part of Lope de Vega's *Don Juan de Castro*. The play was published in 1624 within Lope's *Parte XIX*, and it was included again, posthumously, in Lope's *Parte XXV, perfecta y verdadera* (1647), in which it has a different title, *Las aventuras de don Juan de Alarcos*. The situation, in principle, would invite to edit the text of *Parte XIX* without major complications, because the version of *Parte XXV* introduces different changes that move the play away from Lope's original. However, it also presents several better readings than the *princeps*, some of considerable importance, which proposes the problem of to which extent the text of *Parte XIX* should be corrected, in the belief that reliable readings lost in *Parte XIX* survived in *Parte XXV*. This situation may also serve, partially, as an approximation to the textual status of *Parte XXV*.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Don Juan de Castro II*; theatre plays *partes*; textual criticism.

* Este trabajo se ha visto beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación con referencias PGC2018-094395-B-I00 y PGC2018-096004-A-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

Gran cantidad de las comedias de Lope de Vega siguen unas pautas de transmisión textual similares. Fueron publicadas por primera vez en alguna de las partes de Lope, volvieron a aparecer en las reediciones de estas, de haberlas, y a menudo no regresaron a la imprenta hasta el siglo XIX, en las ediciones de Hartzenbusch o, más tarde, en las de Menéndez Pelayo.¹ La edición de estas comedias puede resultar relativamente sencilla, siempre que el texto de la *princeps* se halle en buen estado, aunque la transmisión lineal obliga al recurso a la enmienda *ope ingenii* en caso de que se localicen errores métricos o de sentido.

La segunda parte de *Don Juan de Castro* (ca. 1607-1608; Morley y Bruerton 1968:315-316) se aleja parcialmente de este esquema. Fue publicada en Madrid en 1624 dentro de la *Parte XIX* de Lope, que contó con dos reediciones (Madrid, 1625, y Valladolid, 1627), pero ha sobrevivido también en dos testimonios que se alejan de estas pautas habituales: un manuscrito conservado en la biblioteca palatina de Parma y la *Parte XXV, perfecta y verdadera* (Zaragoza, 1647), de Lope, en la que la comedia volvió a ser incluida, ya póstumamente, y en la que lleva un título distinto, *Las aventuras de don Juan de Alarcos*.

A priori estos testimonios tampoco parecen complicar sobremanera la situación. El manuscrito parmesano, como sucede en otros casos similares, remite a la tradición impresa, en concreto a la primera edición, y la *Parte XXV*, ya desde el cambio de título, parecería una refundición que aleja la comedia del original lopesco, como se indica en nota en la edición de la obra de la Real Academia Española:

1. Así sucede, por ceñirnos por ejemplo a las *Partes XV y XVI*, con *La malcasada*, *La vengadora de las mujeres*, *La Santa Liga* e *Historia de Tobías*, en la primera, y nada menos que con *El premio de la hermosura*, *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *La serrana de Tormes*, *Las grandesas de Alejandro*, *La Felisarda*, *La inocente Laura y Lo fingido verdadero*, en la segunda. De vez en cuando afloran, sin embargo, casos de extrema complejidad, como el de *El soldado amante*, incluida en la *Parte XVII*, última publicada hasta ahora por el grupo de investigación PROLOPE. La comedia cuenta, al igual que la segunda parte de *Don Juan de Castro*, con dos ramas independientes entre sí que presentan centenares de variantes, pero ninguna es plenamente satisfactoria, lo que obliga al editor a examinar en detalle las diferentes variantes. Puede verse el detallado estudio textual de Pontón [2018b].

Esta comedia, publicada por Lope en la *Parte 19.^a* de las suyas (1623 [sic]), es sustancialmente la misma que, con el título de *Aventuras de D. Juan de Alarcos*, se imprimió en la *Parte 25.^a* póstuma (Zaragoza, 1647). Apuntamos las variantes de este texto, aunque, en nuestro concepto, no deben achacarse, sino a algún refundidor desconocido. Algunas son meras erratas de imprenta. Prescindimos de las más evidentes y monstruosas. [1913:91]

Este panorama parece invitar, pues, a editar sin mayores complicaciones el texto de la *Parte XIX*, publicado por el mismo Lope, y enmendar solo los errores evidentes. Sin embargo, el cotejo detallado de estos dos testimonios, *Parte XIX* y *Parte XXV*, muestra que la realidad no es tan sencilla, y coloca al editor en una situación incómoda, en la que, ante dos ramas independientes, el grado de enmienda que puede necesitar la que está en mejor estado, la de la *Parte XIX*, resulta difuso en no pocas ocasiones, como se intentará mostrar en las siguientes páginas.

La *Parte XXV* no ha despertado demasiado interés entre los estudiosos, a falta de que lleguen los volúmenes correspondientes dentro del proyecto de edición del grupo de investigación PROLOPE. Editada en 1647 en Zaragoza por la viuda de Pedro Vergés a costa de Roberto Deuport (más conocido como *Duport*)², contiene, como era canónico, doce comedias, todas ellas de autoría fiable, al menos según la magna obra de Morley y Bruerton, con una sola excepción, *Los cautivos de Argel*, comedia peculiar por su carácter de refundición de *El trato de Argel* cervantino. Los citados Morley y Bruerton la sitúan entre las comedias de dudosa o incierta autenticidad, pero atendiendo sobre todo al problema de la refundición de una comedia previa, pues, de acuerdo con ellos, «el verso no es concluyente» [1968:430]. Su más reciente editor, Natalio Ohanna, no duda, sin embargo, de la autoría lopesca, y atiende a diferentes pasajes de la comedia que a su entender

2. El impresor zaragozano Pedro Vergés había publicado, en 1641, la *Parte XXIV*, costeada por su homónimo el librero madrileño Pedro Vergés (Moll 1992:203). A ambos Vergés se debió también la publicación en Zaragoza, en 1643, del volumen compilatorio de autos sacramentales de Lope de Vega *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales, con sus loas y entremeses* (Moll 1992:203). El propio Moll [1992:203] trata brevemente sobre la *Parte XXV*, de la que indica que fue la primera parte de Lope no promovida desde Madrid. La dedicatoria que incluye Duport en la *Parte XXV* ha sido editada por Trambaioli [2013]. Sobre Duport pueden verse Jiménez Catalán [1927:64] y Rey [2006], y, sobre Pedro Vergés y su viuda, también Jiménez Catalán [1927:33-34 y 39], quien describe asimismo la *Parte XXV* [1927:237], con un leve error en el título («veinticinco» en lugar de «veintecinco», que es lo que figura en la portada).

encajan con el *usus scribendi* del autor [2016:31-49],³ autoría de Lope que parece confirmar el reciente estudio estilométrico de Germán Vega.⁴ En el resto de comedias de la parte no parece haber dudas respecto a la autoría de Lope.

En cuanto a la tradición textual, siete de las comedias de la *Parte XXV* parecen tener a esta como testimonio más relevante, mientras que en las otras cinco existen testimonios anteriores. De acuerdo con los datos que nos proporciona Artelope,⁵ dos de ellas, la segunda parte de *Don Juan de Castro* y *El último godo*, habían aparecido ya en partes anteriores de Lope: la *XIX* y la *VIII*, respectivamente. A su vez, *El desprecio agradecido* se había publicado antes en *La vega del Parnaso*, colección también póstuma, aunque fiable, y, años después, en la *Parte XXXIX de Escogidas*, con atribución a Matos Fragoso. Por último, otras dos comedias se habían editado previamente en partes de la colección de *Diferentes autores: Lo que ha de ser*, en la *Parte XXII* (Zaragoza, 1630),⁶ y *El juez en su causa*, que se publicó en la *Parte XXIII* (Valencia, 1629) y, pocos años después, en la *Parte XXVIII* de la misma colección (Huesca, 1634).

De estas cinco comedias que presentan una situación textual en apariencia asimilable a la de la segunda parte de *Don Juan de Castro*, pues se publicaron antes en otros testimonios, lamentablemente solo dos cuentan con edición crítica: *El postrer godo de España* y *El desprecio agradecido*. Daniela Profeti y Milagros Rodríguez Cáceres, en su edición de esta última, indican que los tres testimonios principales de la comedia presentan errores comunes, entre los que destacan algunas lagunas detectables a través de la métrica. Y añaden:

P [la *Parte XXV*] no parte de la misma fuente que *V* [*La vega del Parnaso*]: al margen de las cuestiones gráfico-fonológicas y morfológicas, presenta numerosas lecturas di-

3. La edición ha dado lugar a algunas interesantes reseñas. En la suya, Benedetta Belloni [2018] apenas se detiene en la cuestión de la autoría, mientras que Victoria Pineda [2017:215] apunta que, «si bien ninguna de las pruebas expuestas [por Ohanna] puede considerarse irrefutable por sí misma, el conjunto de todas ellas es suficientemente sólido, y es justo valorar el trabajo de Ohanna al haberlas sabido reunir». Por su parte, Daniel Fernández Rodríguez elogia «el riquísimo tesoro de datos reunidos por Ohanna», aunque matiza «que nuestro conocimiento parcial del temprano teatro áureo aconsejaría no darla por hecha [la autoría de Lope] a ciencia cierta» [2019:726].

4. La ponencia de Germán Vega, aún inédita, puede consultarse en línea en el siguiente enlace (de *Los cautivos de Argel* trata en el minuto 2:36): <<https://youtu.be/qfvLxA4jnH8?t=9370>>. Consulta del 24 de abril de 2019.

5. Véase <<https://artelope.uv.es/>>. Consulta del 24 de abril de 2019.

6. La comedia se conserva también en un manuscrito anterior, con fecha de 1624, custodiado en la British Library.

ferentes, a menudo relevantes: vv. 189, 192, 356, 434, 497, 1056, 1702, 1905, 2012, 2083, 2162, 2298, 2368, 2412, 2557... A veces se trata de decir lo mismo con otras palabras; por ejemplo, en el v. 2778: *no te quiero* de *P*, frente a *te desprecio* de *V*. Entre esas variantes distintas, figuran bastantes correcciones necesarias (vv. 423, 688, 1346, 1383, 1443, 1486, 2574...) y considerable cantidad de erratas y errores propios (vv. 66, 181, 217, 353, 494, 664, 693, 725, 1158, 1861, 1938, 2155, 2718...). (Profeti y Rodríguez Cáceres 2015:512)⁷

Más interesante es aún el caso de *El postrer godo de España*, pues, como indica su editor, Jorge García López [2009:730], tratando sobre el texto contenido en la *Parte XXV*, que considera una rama independiente de la *Parte VIII* [2009:741]:

Se trata de una impresión muy deficiente, con numerosos versos deturpados por completo, inconexos o mutilados, pero que, para desesperación de editores, ha conservado escenas necesarias para el sentido y, por lo tanto, lo que parecen algunos de los trazos autoriales de *El postrer godo*.

Debe destacarse asimismo [2009:740] que:

Otras veces la diferencia entre *C* [la *Parte XXV*] y *AB* [la *Parte VIII*] consiste en la redacción de la acotación, puesto que en *A* y *B* está redactada desde el punto de vista del espectador o del creador, mientras que *C* nos presenta acotaciones que parecen escritas desde el punto de vista de los representantes que están en la escena.

Se trata de acotaciones en las que *AB* recurren al modo indicativo («*Vanse*», «*Salen*»), mientras que en *C* se opta por el subjuntivo («*Éntrense*», «*Salga*»). Frente a lo que apunta García López, las variantes de *A* no reflejan el punto de vista del «creador», pues Lope empleaba mayoritariamente el subjuntivo en sus acotaciones autógrafas (Pontón 2018a; Boadas 2018:106-109), de tal modo que, adoptando las palabras de García López, también las escribía «desde el punto de vista de los representantes», conservado en la *Parte XXV*, como también sucede respecto a la segunda parte de *Don Juan de Castro*.

7. Se revisan aquí las conclusiones de una edición anterior de Profeti, en la que señalaba la autora: «In conclusione i testimoni ci dimostrano che siamo di fronte ad una tradizione diretta ed unica della commedia, il cui capostipite può considerarsi *V* [*La vega del Parnaso*], mentre *P25* [la *Parte XXV*] ne è una copia» (Profeti 2006:11).

García López entiende que las divergencias entre ambos textos se deben a que el zaragozano proviene de una compañía teatral que la adaptó a sus necesidades y la sembró de errores, aunque también conservó versos y escenas, necesarios para el sentido, que se habían perdido en la *Parte VIII* [2009:736 y 741]. Así pues, «no constituyen una doble redacción [...] autorial» [2009:738]. Ante la independencia de los textos, sostiene García López que el editor la *Parte XXV*, Duport, probablemente obtuviese los suyos de una compañía, de tal manera que la indicación tópica de que las comedias estaban «sacadas de sus verdaderos originales» quizá reflejase esta situación, pues el origen de los textos «en la lejanía significaba haber salido de la genuina pluma del Fénix» [2009:741].⁸

Como veremos, la situación textual de nuestra comedia repite en gran medida las pautas señaladas por los editores de *El desprecio agradecido* y *El postrer godo de España*. Así, en primer lugar ha de destacarse una situación muy ingrata para su editor, en particular cuando debe elaborar un aparato crítico positivo: entre el texto de la *Parte XIX* y el de la *Parte XXV* existen más de 800 variantes, es decir, cerca de un tercio de los versos de la comedia presentan variantes de diverso signo, en general de poca entidad, aunque con frecuencia provocan que los versos varíen por completo.

Que en la *Parte XXV* existía una clara voluntad de cambiar el texto se aprecia ya desde el mismo título, *Las aventuras de don Juan de Alarcos*. La comedia se presenta además como única, por así decir, pues se suprime su carácter de segunda parte de una comedia anterior, también editada en la *Parte XIX*. El cambio en el título se refleja no solo en los paratextos, sino también en los versos finales de la comedia, un tanto forzados en la *Parte XXV*:⁹

8. Con esta hipótesis avanzada por García López coincidía años después Daniel Fernández Rodríguez al tratar de la relación entre la novela *La esclava de su amante*, de María de Zayas, publicada en Zaragoza en 1647, y *La esclava de su galán*, comedia de Lope recogida al frente de la *Parte veintecinco*, publicada también en Zaragoza en 1647, aunque con diferentes impresor y editor. Fernández Rodríguez plantea la posibilidad de que Zayas haya conocido la versión impresa de la comedia de Lope, y, entre otros argumentos, indica: «Puestos a suponer, cabría pensar también que los manuscritos empleados para la *Parte veintecinco* procediesen de alguna compañía que hubiera estado representando en Zaragoza; de ser así, nuestra autora podría haber tenido noticia de *La esclava de su galán*, probablemente una de las más celebradas de los repertorios locales dada su larga y exitosa carrera sobre las tablas» [2018:635].

9. Utilizo la sigla *A* para la *Parte XIX* y la *D* para la *Parte XXV*, de acuerdo con las que serán empleadas en la edición crítica de la comedia que se incluirá en la de la *Parte XIX*, con la que se corresponde la numeración de versos.

<i>A</i>	<i>D</i>
<p><i>Aquí, senado discreto, acaba el estraño caso del hacer bien a los muertos y del gran don Juan de Castro.</i> (vv. 2962-2965)</p>	<p><i>Senado discreto, acaba el estraño caso el español sucedido que llaman don Juan de Alarcos.</i></p>

El cambio en el título se traslada, como es obvio, al nombre del protagonista, que pasa a llamarse don Juan de Alarcos, al tiempo que la amada de este, Clarinda, se convierte en Lucinda en la *Parte XXV*. Sin embargo, el descuido perceptible en el texto de la *Parte XXV* se aprecia ya en las constantes incoherencias con respecto a estos cambios, pues, de hecho, en la mayor parte de menciones del nombre de los personajes se mantienen los de la *Parte XIX*. Así, en estos siete casos se cambia en *D* el de don Juan de Castro, con mayor o menor fortuna:

<i>A</i>	<i>D</i>
<p>que es un Roldán paladín <i>el don Juan de Castro sé</i> (vv. 257-258)</p>	<p>que es un Roldán paladín; <i>el otro un Alarcos fue</i></p>
<p>con que <i>a los Castros</i> y a España su padre y su patria honró (vv. 289-290)</p>	<p>con que <i>al de Alara</i> [sic] y a España su padre y su patria honró</p>
<p>El hombre que está preso es don Juan de Castro (vv. 603-604)</p>	<p>El hombre que está preso es don Juan de Alarcos</p>
<p>una voluntad y un gusto, y un mismo don Juan de Castro (vv. 1056-1057)</p>	<p>una voluntad, un gusto, y un mismo don Juan de Alarcos</p>
<p>que solo al amor se rinde quien tiene sangre de Castro. (vv. 1076-1077)</p>	<p>que solo al amor se rinde quien tiene sangre de Alarcos.</p>
<p>abre aquí, don Juan de Castro. (v. 2833)</p>	<p>abra aquí, don Juan de Alarcos.</p>
<p>el <i>tao</i> de san Antón <i>traerán desde hoy más los Castros</i> en sus armas generosas. (vv. 2956-2958)</p>	<p>el <i>día</i> de san Antón <i>alzará, y más los Marcos</i> con sus armas generosas.</p>

Puede notarse cómo, junto a lugares en los que «Castro» se transforma, sin más, en «Alarcos», tenemos un caso de «Alara» y otro más llamativo, cerca del final, en que se hace referencia a unos supuestos «Marcos», en un pasaje bastante corrupto en el que también se pierde el «tao» de san Antón.

Junto a estos siete pasajes, en otros dos se suprime directamente en la *Parte XXV* la alusión al apellido Castro, tal vez por mera corrupción textual, pero en todas las demás ocurrencias del linaje, hasta catorce, nada menos, se mantiene «Castro» en la *Parte XXV*, por lo que puede suponerse la confusión que debió de embargar a los lectores de la parte viendo cómo un mismo personaje unas veces era Castro y otras Alarcos, aunque nunca las dos cosas a la vez.

Algo similar sucede con el paso de Clarinda a Lucinda, que solo es sistemático en los paratextos, pero no en los diálogos, en los que mayoritariamente se mantiene «Clarinda». En ocasiones, la cercanía entre un verso en el que se cambia y otro en el que se mantiene es notable, como:

	<i>A</i>		<i>D</i>
[FRANCELISA]	Tú y aqueste general, ¿cómo habéis de repartir a Clarinda hoy, si el vivir con ella ha de ser igual?	[FRANCELISA]	Tú y aqueste general, ¿cómo habéis de repartir a Clarinda , o el vivir con ella ha de ser igual?
	Porque, si la ley de Dios manda que una haya de ser, <i>quede</i> yo para mujer del que deje de los dos.		Porque, si la ley de Dios manda que un[a] haya de ser, <i>quedo</i> yo para mujer del que deje de los dos.
JUAN	No me has preguntado mal.	JUAN	No me has preguntado mal.
FRANCELISA	Busco lo que me conviene.	FRANCELISA	Busco lo que me conviene.
JUAN	Yo pienso que a quedar viene sin Clarinda el general.	JUAN	Yo pienso que a quedar vien[e] sin Lucinda el general.
	(vv. 1348-1359)		

Y a veces el descuido absoluto de la *Parte XXV* hace que, mientras en el locutor o en la acotación el personaje sí aparece como «Lucinda», en el diálogo que se refiere a ella se mencione a «Clarinda», en versos inmediatos o muy cercanos:

Dentro Clarinda.

CLARINDA ¿Señor?
JUAN Despierta
(vv. 2882-2884)

LUCINDA ¿Señor?
JUAN Despierta

Sale Clarinda.

CLARINDA	¿Qué mandas, esposo amado?
JUAN	¿No te acuerdas que una siesta te dije, estando en tus brazos, mis aventuras, Clarinda ?
CLARINDA	¡Ay, cielos, qué extraño espanto! (vv. 2917-2921)

*Entra **Lucinda**.*

LUCINDA ¿Qué mandas, esposo amado?
JUAN ¿No te acuerdas que una siesta
te dije, estando en tus brazos,
mis aventuras, **Clarinda**?
LUCINDA ¡Ay, cielo, qué estrañó espanto!

Como puede suponerse, el despiste en los pobres lectores de la *Parte XXV* debía de ser mayúsculo.

El defectuoso estado del texto de la *Parte XXV* se aprecia en otros muchos lugares, como las siguientes lagunas:

- 1085 Castro en cuanto soy y trato *A* : *om D*
1334 que no puede haber deshonra *A* : *om D*
1366 JUAN. Será el asalto crüel *A* : *om D*
1456 que, si no, bien sabe el cielo *A* : *om D*
1581 aunque sus brazos lo son *A* : *om D*
1723 Mas id delante, y a mi esposa amada *A* : *om D*
1755 Allí, don Juan, el imposible allano *A* : *om D*
2226 la bellísima Lucela *A* : *om D*
2282 ni en vos, mi señor, la prueba *A* : *om D*

	<i>A</i>		<i>D</i>
JUAN	Presto, mi bien, <i>lo</i> veréis, que los deseos son <i>cosa</i> <i>que tien[e] cuerpo y se ven.</i>	JUAN	Presto, mi bien, <i>los</i> veréis, que los deseos son <i>cosas.</i>
CLARINDA	<i>Menos os creo, mi bien,</i> <i>y más estoy sospechosa.</i>		[...]
	Y de deseos no habléis, pues que tan mal los cumplís.	LUCINDA	[...]

(vv. 1910-1916)

A todas estas lagunas, detectables por métrica, podemos sumar esta otra:

IRLANDA	Mostrado ha el rey de ese modo ser padre, cuyo atributo ha sido siempre piadoso. Vamos, que de tu contento puedo decir que estoy loco.
FRANCELISA	<i>Pues ¿yo qué diré, Rugero,</i> <i>si por marido te gozo?</i>
RUGERO	<i>Di que de un furioso Orlando</i> <i>has hecho un tierno Medoro.</i>

(vv. 2787-2795)

Los versos resaltados en cursiva se encuentran solo en *A* y se perdieron en *D*, sin que la supresión afectase a la métrica por tratarse de cuatro versos de un romance en o-o. Al ser versos que contienen una alusión al *Orlando furioso* de Ariosto, es probable que fuesen suprimidos por un autor de comedias que, o bien no entendiese la alusión (o creyese que el público no la entendería), o bien le pareciese que era una manera sencilla de reducir algo la extensión de la comedia. Contrastá, en todo caso, esta supresión con una similar, aunque en sentido contrario, que analizaremos más adelante.

Junto a estas lagunas, también se encuentran en *D* innumerables lecturas absurdas:

A

Pintábanle [al sol] en forma humana
los indios, y esto *conforma*
con tu más que *humana forma*,
pues es *forma* soberana.
(vv. 439-442)

Yo soy el conde de Andrada;
yo soy aquel español
notorio desde *El Ferrol*
del Sil a la Citia helada.
(vv. 467-470)

Desde los penoles altos
de las entenas se mojan,
todas con diversas *velas*,
ya latinas, ya españolas.
(vv. 677-680)

Arturo de Inglaterra
por sus hazañas se llama
de los Nueve de la Fama
(vv. 1667-1669)

Eres Tibaldo
(v. 2859)

D

Pintábanle [al sol] en forma humana
los indios, y esto *confirma*
con tu más que *hermana firma*,
pues es *firma* soberana.

Yo soy el conde de Andrada;
yo soy aquel español
notorio desde el *farol*
del sur a la Citia helada.

Desde los penoles altos
de las entenas se mojan,
todas con diversas *letras*,
ya latinas, ya españolas.

Hartura de Inglaterra
por sus hazañas se llama
de los Nueve de la Fama

En este Baldo

Al final de la primera jornada, la *Parte XXV* incluye una intervención del gracioso Páez que, aunque encaja métricamente, no parece tener demasiado sentido, por lo que tal vez se quisiese rematar con algún disparate del gracioso que pudiese hacer reír a la concurrencia por la manera en que estuviese interpretado:

A

RUGERO Roberto.
ROBERTO Señor.
RUGERO ¿Irás
a ver y hablar a mi hermano?
ROBERTO De paz bien podré.
RUGERO Pues ven,
porque una carta escribamos.
(¡Ay, hermosa Francelisa!)
ROBERTO (Hoy sabré cuál es mi amo.)
(vv. 1118-1123)

D

RUGERO Roberto.
ROBERTO Señor.
RUGERO ¿Irás
a ver y hablar a mi hermano?
ROBERTO De paz bien podré.
RUGERO Pues ven,
porque una carta escribamos.
(¡Ay, hermosa Francelisa!)
ROBERTO (Hoy sabré cuál es mi amo.)
PÁEZ *Pase la palabra. ¡Hola,*
soldados! ¡Alto! ¡Hagan alto!

Sin embargo, la *Parte XXV* nos sirve también para subsanar algunos de los no escasos errores y lagunas presentes en la *Parte XIX*, como por ejemplo las omisiones siguientes:

- 1569 de haber, Arnaldo, caído *D* : *om A. Tampoco Hartzenbusch se percata de la laguna.*
- 1842 heme pensado perder *D* : *om A. Hartzenbusch detecta la laguna y la señala en nota al pie.*
- 1966 sin él otra vez te veo *D* : *om A. Hartzenbusch tampoco detecta la laguna.*
- 2680 dentro de un año mujer *D* : *om A. Hartzenbusch no detecta la laguna.*
- 2780 que os hallase en la orilla *D* : *om A. En este caso Hartzenbusch [1860:415a] sí señala con una línea de puntos la laguna (aunque aventura que como inicio de verso) y anota «Falta».*

O errores como estos:

A

Clarinda bella, hoy ha llegado el día
que de la hermosa luz de vuestros ojos
me dividen de Marte los *despojos*
con quien el tierno amor se desafía.

Amor muestra en el campo cobardía;
los celos le apadrinan con antojos;
Marte lleva de entrabmos los *despojos*
y va el honor por la venganza mía.
(vv. 11-18)

porque el gallego *español*
con una y con otra herida
vengó muy bien en su vida
de su señor la *traición*.
(vv. 371-374)

D

Lucinda bella, hoy ha llegado el día
que de la hermosa luz de vuestros ojos
me dividen de Marte los *enojos*
con quien el tierno amor se desafía.

Amor muestra en el campo cobardía;
los celos le apadrinan con antojos;
Marte lleva de entrabmos los *despojos*,
que va el honor por la venganza mía.

porque el gallego *infanzón*
con una y con otra herida
vengó muy bien en su vida
de su señor la *prisión*.

Nótese en el primer ejemplo la repetición de «despojos» en posición de rima en *A*, no presente en *D*, además de que el primer «despojos» de *A* no parece tener mucho sentido, según entendió Hartzenbusch [1860:396a], que enmendó brillantemente en «enojos», con lo que recuperó la lectura de *D*. En el segundo pasaje

tenemos, en primer lugar, un error de *A*, ya que «español» no respeta la rima consonante en -ón; la segunda variante es más compleja, pues tanto «traición» como «prisión» encajan métricamente. Sin embargo, esta segunda también resulta preferible, pues lo que venga el «gallego infanzón» es que su señor ha sido hecho prisionero, es decir, «la *prisión* de su señor», aunque también podría mantenerse la lectura de la *Parte XIX*, si entendemos «la traición de su señor» como ‘la traición sufrida por su señor’.

En principio, no hay razón para dudar de la fiabilidad de las lecturas de la *Parte XXV*, pues no parece derivar de la *Parte XIX*, sino de una rama distinta. Ambos textos presentan errores comunes de cierta relevancia, entre los que destaca la omisión común de dos versos, en una octava real y en un romance:

A

Tiénenme todos por don Juan Hispano;
el *arzobispo* llega y nos desposa,
juntando aquella hermosa y blanca mano
a mi robusta mano venturosa.
Allí, don Juan, el imposible allano.

[-osa]

Mas ¿qué dirás cuando Roberto llega
y cuenta que don Juan, preso, navega?
(vv. 1751-1758)

D

Tiénenme todos por don Juan Hispano;
el *obispo* llega y nos desposa,
juntando aquella hermosa y blanca mano
a mi robusta mano venturosa.

[-ano]

[-osa]

Así mas ¿qué dirás cuando Roberto llega
y cuenta que don Juan, preso, navega?

IRLANDA [...] que le *tengo* como a ti.
FRANCELISA Mil años te guarde el cielo.
Que se ha embarcado recelo.
IRLANDA ¿Si es este?
FRANCELISA Pienso que sí.
RUGERO *Sale Rugero.*
RUGERO ¡Ay, Dios, en la *orilla* están!
[... -o o]
¡Rey famoso! ¡*Esposa* mía!
IRLANDA ¡Gran Rugero!
FRANCELISA ¡Amado esposo!
RUGERO Para que no os embarquéis
vengo por la playa solo,
(vv. 2750-2759)

IRLANDA [...] que le *tenga* como a ti.
FRANCELISA Mil años te guarde el cielo.
Rugero entre.
RUGERO Que se ha embarcado recelo.
IRLANDA ¿Si es este?
FRANCELISA Pienso que sí.
RUGERO ¡Ay, Dios, en la *villa* está!
[... -o o]
Rey famoso, *el paso muda.*
¡Gran Rugero!
FRANCELISA ¡Amado esposo!
RUGERO Para que no os embar[quéis]
vengo por la playa solo,

Como puede observarse, en el primer pasaje, a la omisión común de un verso en -osa (que no fue detectada por Hartzenbusch) suma *D* la de un verso en -ano,

omisión de la que probablemente sea resto el «así» con que se inicia el verso siguiente en *D*, hipermétrico, y que tal vez nos indique que el «Allí» de *A* es un error por «Así», presumible lectura correcta (así también lo entendió Hartzenbusch, que enmendó la lectura de la *Parte XIX* en «Así»). En el segundo, todos los testimonios comparten la irregularidad métrica, pues falta un verso que rime en o-o, ya que el pasaje en redondillas terminó dos versos antes y a continuación parece haberse iniciado un romance, aunque con esta irregularidad de que se haya omitido el primer verso con rima (quizá, dado que estamos en un lugar de transición entre dos formas métricas, el problema métrico haya sido incluso más grave).¹⁰

El cotejo nos muestra además que ambas partes deben de remontarse a un antecedente común, pues algunos lugares evidencian que la *XXV* no puede descender de la *XIX*. Así sucede en este lugar, en el que la *Parte XXV* tiene unos versos no presentes en la *XIX*:

<i>A</i>	<i>D</i>
Fue discreto proceder, porque tuviese valor el hombre a quien <i>él</i> la diese, y quien las historias viese no lo tendrá por error <i>dalle a su hija un marido</i> <i>tan valeroso y tan fuerte.</i>	Fue <i>un</i> discreto proceder, porque tuviese valor el hombre a quien <i>se</i> la diese, y [quien] las historias viese no lo [tendrá] por error <i>pues, dejando las hermanas,</i> <i>nos dicen de Josué</i> <i>que de este parecer fue</i> <i>las historias soberanas.</i> <i>Su hija [no] quiso dar</i> <i>menos que a quien le ganó</i> <i>una ciudad.</i>
<i>IRLANDA</i>	<i>Bien sé yo</i>
	<i>que tú no la has de gozar,</i> <i>porque, en viéndome vencido,</i> <i>he de hacer darte la muerte</i>
	(vv. 1311-1325)

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

10. A estos cabe sumar uno más leve en el v. 650, «como a centro en quien reposa», cuando el sujeto es «todos», por lo que Hartzenbusch enmendó en «reposan».

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 demasiado culta para el tablado.¹¹

En otro lugar, son solo tres los versos de la *Parte XXV* no presentes en la *XIX*, y forman una redondilla incompleta, pues, de acuerdo con la métrica, faltaría un primer verso, en -eos. Es posible que sean el resto de una redondilla genuina, aunque, en su estado actual, parezca preferible no incorporar estos versos al texto crítico, ya que rompen la secuencia métrica y carecen de sentido:

	<i>A</i>		<i>D</i>
<i>CLARINDA</i>	Siento su ausencia.	<i>LUCINDA</i>	Siento su ausencia.
<i>EDUARDO</i>	Es razón; pero dame el corazón que otra cosa sientes más. (¿Hate dicho alguna cosa?)	<i>EDUARDO</i>	Es razón; pero dame el corazón que otra cosa sientes más. <i>De Floriana don Juan</i> <i>dijo como capitán</i> <i>con Clarinda sus trofeos</i> (¿Hate dicho alguna cosa?)
<i>FLORIANA</i>	Sospechas pienso que tiene. (vv. 1680-1684)	<i>LUCINDA</i>	
		<i>FLORIANA</i>	Sospechas pienso que tiene.

Además de esta independencia con respecto a la *Parte XIX*, otro 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 (algo que también sucede en el texto de *El postrer godo de España* conservado en la *Parte XXV*, según apuntamos más arriba):

- 198Acot 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
 1710Acot Vanse. Sale don Juan, Rugero A : Váyanse, y entre Rugero y don Juan D
 2147Acot Sale Páez, en hábito de irlandés A : Páez entre, vestido a lo inglés D

11. De todos modos, no he encontrado alusiones a este motivo en otras obras de Lope. En textos del Fénix existen bastantes referencias a Josué, aunque casi siempre partiendo de su componente más militar, en particular del lance en que Yahvé hizo que tanto el sol como la luna se detuviesen para que Josué pudiese liquidar a sus enemigos, pero no he hallado ninguna otra referencia al motivo de la hija de Josué.

2279Acot Vanse, y salen don Juan y Clarinda *A* : Éntrense, y salgan Lucinda y don Juan *D*

2831Acot 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 lopescos (Pontón 2018a:72; Boadas 2018:106):

1970Acot 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.¹²

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 el texto de la *Parte XIX*, publicada por el propio Lope, en vez de dar cabida a lecturas quizá mejores de la *XXV*, que presenta muchas menos garantías.

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. Algunos ejemplos son:

A

No me espanto del dolor
que causa toda partida,
hijos, donde vive amor;
pero es razón que *la* impida
la grandeza del valor.
(vv. 39-43)

D

No me espanto del dolor
que causa toda partida,
hijos, donde vive amor;
pero es razón que *le* impida
la grandeza del valor.

12. La *Parte XXV* utiliza, sin embargo, el término «jornada» en lugar de «acto», que es lo que encontramos en la *XIX*, aspecto en el que esta última se acerca más a los usos de los autógrafos de Lope que la *XXV*.

ROBERTO	¿Defeto?	ROBERTO	¿Defeto?
FLORIANA	¿Pues no ha dado en estar, siendo discreto, más necio que porfiado?	FLORIANA	¿Pues no, <i>si</i> ha dado en estar, siendo discreto, más necio que porfiado?
ROBERTO	No lo entiendo.	ROBERTO	No lo entiendo.
FLORIANA	Pues sabed que ha estado siempre en la cama con la cara <i>en</i> la pared, y no sé yo <i>que</i> quien ama hace tan poca merced. (vv. 81-88)	FLORIANA	Pues sabed que ha estado siempre en la cama con la cara <i>a</i> la pared, y no sé yo <i>si</i> quien ama hace tan poca merced.
RUGERO	Él sabe cuanto en secreto <i>pasé</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. ¿Si es demonio?	RUGERO	Él sabe cuanto en secreto <i>pasa</i> en palacio, en efeto, de la princesa el desdén. ¿Si es demonio?
PÁEZ		PÁEZ	
RUGERO	Eso sospecho.	RUGERO	Eso sospecho,
	Que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho. (vv. 171-178)		que, como por una sombra este engaño habemos hecho, algún demonio me asombra y teme la cruz del pecho.

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, no parecía errónea la lectura de *A* en la primera variante, y así se había ido transmitiendo, pero la de *D* parece ajustarse mejor a la ortología de Lope (Poesse 1973:69 y 79), y posiblemente el «si» se perdiere en *A* por error. La segunda variante parece equipolente: aunque quizá la lectura «en» se deba a contagio del «en la cama» del verso anterior; y, en lo que respecta a la tercera, la concordancia de tiempos parece hacer mejor la lectura de *D*, pues la conjunción «que» presente en *A* encajaría mejor con un subjuntivo en el verso siguiente: «y no sé yo que quien ama haga tan poca merced». Es decir, tres lecturas de *A* que habían pasado más bien desapercibidas posiblemente sean erróneas, sobre todo dos de ellas, y es la presencia de *D* la que nos permite comprobarlo.

En el tercer pasaje, tenemos en primer lugar la variante *pasé* : *pasa*; aunque la primera fue mantenida incluso por Hartzenbusch, 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, parece más adecuado 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 primer ejemplo podría ser este:

<i>A</i>	<i>D</i>
¡Ah, lengua!, ¿por qué te puso la naturaleza en parte <i>que pudieses deslizarte?</i>	¡Ah, lengua!, ¿por qué te puso la naturaleza en parte <i>tan húmeda aunque con arte</i>
¡Nuestra fábrica compuso! ¿Qué mucho que te deslices, si siempre en húmedo estás?	nuestra fábrica compuso? ¿Qué mucho que te deslices, si siempre en húmedo estás?
(vv. 335-340)	

En él parece evidente que la lectura de *D* es mejor que la de *A*. Ya a Hartzenbusch [1860:398c, n. 1] le había resultado extraño el texto de *A* y había añadido una nota tras el verso «*Nuestra fábrica compuso*» («Parece que falta algo entre este verso y los siguientes»), y en la edición de la Real Academia Española, aunque se edita el texto de la *Parte XIX*, se anota que «*Aquí es mejor el texto de Zaragoza*» [1913:97b, n. 2], y se recoge la correspondiente variante. En efecto, el problema de la *Parte XIX* no está en que falte texto, según creía Hartzenbusch, sino que con la lectura de *D* el pasaje cobra sentido y el verso «*nuestra fábrica compuso*» encaja también en la secuencia sintáctica. Así, quizá la lectura de *A* sea un intento, no muy afortunado, de llenar una laguna, en el que se tuvo en cuenta el verbo *deslizarse*, que aparece dos versos después.

Otros lugares son más dudosos:

<i>A</i>	<i>D</i>
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. 942-949)	tú por quien bárbaros moros desde el Sil gallego al Tajo, desde el Tajo al claro Betis y desde el Betis al Dauro, <i>tiembran, temen, lloran, huyen...</i> (<i>No sé, por Dios, lo que hablo,</i> porque, mirándole al rostro, del mismo rostro me espanto.

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, construidos 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.
(vv. 1534-1537)

Como puede observarse, el cuarto verso citado coincide, en dos de sus verbos,¹³ con el de la *Parte XXV*, lo que parece reafirmar la autoría de Lope.

También parece mejor *D* que *A* en este otro fragmento:

<i>A</i>	<i>D</i>
<p>Bien pensó que no pudiera, <i>según esperó</i> mi amor, que en ser firme persevera, halló fuerza en mi valor y una barca en la ribera.</p> <p><i>Encontré</i> con una nave, donde, <i>el</i> acogerme incierto, pues toda <i>el</i> armada sabe que hay bando contra Roberto <i>para que mi vida acabe.</i></p>	<p>Bien pensó que no pudiera <i>seguirle, pero</i> mi amor, que en ser firme persevera, halló fuerza en mi valor y una barca en la ribera.</p> <p><i>En ella salí del puerto,</i> <i>y abordé</i> con una nave, donde, <i>de</i> acogerme incierto, pues toda <i>la</i> armada sabe que hay bando contra Roberto,</p>

13. Serés, en su edición de la comedia, 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, *tiembran*, temen».

Y al agua me eché desnudo
y, nadando, así de un cabo
que darme la vida pudo;
trepé; acogiome un esclavo;
vine entre la gente mudo
(vv. 813-827)

al agua me eché desnudo
y, nadando, así de un cabo
que darme la vida pudo;
trepé; acogiome un esclavo;
vine entre la gente mudo

En el pasaje habla Roberto, criado de don Juan de Castro, que ha querido unirse a la armada de Rugero, quien se hace pasar por don Juan de Castro. En la primera variante la lectura de *D* es a todas luces mejor, ya que difícil es encontrarle el sentido a la de *A*. Así lo entendió también Hartzenbusch, que enmendó el texto de *A ope ingenii* y, de manera brillante, recuperó la lectura de *D*. Más compleja es la variante de la segunda quintilla, iniciada en *D* por un verso que no existe en *A*, lo que se compensa en esta con un verso final no existente en *D*. De nuevo parece mejor la versión de *D*: con ella queda mejor explicada la transición entre hallar una barca y encontrar con una nave, ya que introduce el enlace «En ella [en la barca] salí del puerto», y también se enlaza mejor con la quintilla siguiente, que se abre con el verbo principal de la cláusula de relativo iniciada por «donde»; en *A*, sin embargo, el verso «para que mi vida acabe» supone una solución de continuidad bastante brusca entre ambas quintillas.

Quizá sea más complejo este otro pasaje:

A
Deseo saber de ti,
ya que *tienes* solo un ser
y un rostro y un parecer,
qué *piensas hacer de mí*.
Tú y aqueste general,
¿cómo habéis de repartir
a Clarinda *hoy, si* el vivir
con ella ha de ser igual?
(vv. 1344-1351)

D
Deseo saber de ti,
ya que *tenéis* solo un ser,
un rostro y un parecer,
una vida, un no y un sí
tú y aqueste general,
¿cómo habéis de repartir
a Clarinda *o* el vivir
con ella ha de ser igual?

En él está hablando Francelisa, hija del rey de Irlanda, quien se dirige a don Juan de Castro, sorprendida de que sea idéntico a Rugero, quien también se ha hecho pasar por don Juan de Castro al llegar a Irlanda para rescatar al genuino don Juan. Dado que Clarinda es la esposa de don Juan, pregunta Francelisa cómo la han de repartir, ya que son dos los don Juanes. El sentido del pasaje nos indica, en

primer lugar, que la lectura «tienes», de *A*, es errónea, pues Francelisa se refiere al «tú» con el que habla y al otro supuesto don Juan (así lo entendió también Hartzenbusch, que enmendó la lectura de *A* en «tenéis», con lo que coincidió con *D*). Más difícil resulta el verso que varía por completo en ambas ramas. Quizá la lectura genuina sea la de *D*, perdida en *A*, donde se intentó subsanar mediante una pregunta en gran medida similar a la que plantea Francelisa a continuación. En este caso, la lectura de *D* (para la que no encuentro paralelos ni en CORDE ni en TESO) tampoco está del todo clara, aunque parece referirse a la expresión «No haber entre algunos, o no tener, un sí ni un no», que *Autoridades* define así: «frase con que se explica la conformidad de voluntades y pareceres entre los que viven juntos o se tratan, y la paz y concordia con que viven», lo que se ajusta muy bien a las palabras de Francelisa, que quiere insistir en la unidad de parecer entre Rugero y don Juan. De rechazarse la lectura de *D* y preferirse la de *A*, habría, en todo caso, de corregirse, según hizo Hartzenbusch, para editar «pensáis», de acuerdo con el «habéis» de dos versos después.

Otro pasaje difícil es el siguiente:

<i>A</i>	<i>D</i>
<p>Pero ya vienen allí: el rey la muerte me da. <i>Mas ella no lo dirá;</i> <i>quiero escuchallos de aquí.</i> (vv. 423-426)</p>	<p><i>Abriendo y llamando está;</i> <i>¿qué hice, triste de mí?</i> Pero ya vienen aquí, y el rey la muerte me da.</p>

La redondilla la pronuncia Feniso, alcaide de la prisión donde está encerrado don Juan. Feniso acaba de ceder a los ruegos de Francelisa y le ha prestado la llave para que pueda ir a hablar con el preso. Después de ponderar la fuerza de las mujeres, Feniso, que se había quedado solo, cierra su intervención con esta redondilla, referida a don Juan y Francelisa (sujeto de «vienen»). Como puede observarse, los dos versos iniciales de la redondilla en *A* coinciden con los dos últimos de la estrofa en *D*, con dos leves variantes, mientras que los otros dos versos son por completo distintos. La secuencia parece más lógica en *D*: Feniso observa cómo Francelisa accede a la prisión («Abriendo y llamando está») y teme las consecuencias que le puedan sobrevenir por ello («¿qué hice, triste de mí?»). Sin embargo, el daño está ya hecho («Pero ya vienen aquí»), por lo que pronostica las re-

presalias que el rey de Irlanda pueda tomar contra él («y el rey la muerte me da»). En *A*, sin embargo, Feniso detiene sus reflexiones al ver que ya se acercan («Pero ya vienen allí»), y aventura las represalias que la situación puede tener para él («el rey la muerte me da»), aunque de inmediato intenta conservar la esperanza («Mas ella no lo dirá») y anuncia su voluntad de esconderse («quiero escuchallos de aquí»), lo que anticipa la acotación «Escóndese», que aparece a continuación únicamente en la propia *Parte XIX*, pues en la *XXV* solo se indica la salida a escena de Francelisa y don Juan.

Ambos textos tienen sentido. A mi juicio, el de *D* es más adecuado porque parece más gradual, mientras que el de *A* resulta algo más brusco. Además, la alusión explícita a que Feniso se quedará escondido escuchando a don Juan y Francelisa no tiene desarrollo posterior. En efecto, a continuación sigue un largo diálogo entre don Juan y Francelisa en el que no hay ningún aparte de Feniso en que comente lo que oye (frente a lo que sucede con cierta frecuencia con los escondidos), ni nada que nos indique que los está escuchando con atención. Al contrario, da la impresión de que Feniso más bien abandona la escena, ya que tiempo después se indica en *A* que «Sale Feniso», alertado porque el rey se acerca. Es decir, parece que a Feniso le interesaba sobre todo vigilar una posible irrupción del rey, no tanto escuchar la conversación de don Juan y Francelisa, lo cual queda mejor reflejado en los versos que pronuncia en *D*.

Pasajes como estos, que afectan quizá a una sola palabra, a pequeños sintagmas o a versos enteros, son constantes a lo largo de la comedia, que sobrepasa las 800 variantes entre ambas ramas, como ya se ha dicho. Así, y aunque la aparente fiabilidad externa de la *Parte XIX* pueda hacer inclinar la balanza hacia ella en caso de duda, no parece aceptable reproducir el texto de esta siempre que aparentemente tenga sentido, anteponiéndola a lecturas mejores de la *Parte XXV*. Por tratarse de dos testimonios independientes, aunque con origen común, habrá de examinarse variante a variante para ver cuál encaja mejor en un determinado pasaje, teniendo en cuenta el *usus scribendi* del autor y los pasajes paralelos, de manera que el editor pueda contar con una base más rigurosa sobre la que elegir una u otra. Partiendo de trabajos de Greg y Bowers, Ruano de la Haza planteaba, a partir de casos similares al que aquí nos ocupa, una idea que conviene subrayar:

El crítico textual se convierte, pues, en creador, dentro de ciertos parámetros, de un texto ideal. El texto que crea o reconstruye es diferente de todos los textos existentes

y por eso las variantes se harán en relación no al texto base sino al texto que se está editando [1991:515].

Se corre el riesgo, así, de dar cabida en el texto crítico a versos o pasajes que quizá se deban antes al buen hacer de una compañía teatral, que corrige o modifica un texto deturpado, que a lo que haya salido de la pluma de Lope al escribir la pieza en torno a 1607-1608, muchos años antes de que llegara a la imprenta. Pero es esta una circunstancia consustancial al teatro del XVII y que probablemente tampoco evitaría el editor ciñéndose al texto de la *Parte XIX*, que puede haber sufrido mayores modificaciones aún que el que más tarde fue publicado en la *Parte XXV*. Como recordaba el mismo Ruano de la Haza [1998:46]:

[E]l texto definitivo de una pieza teatral es, a menudo, un texto escrito en colaboración. [...] [P]ropongo que rechacemos la noción romántica de las relaciones perfectas e incontaminadas entre un autor y su obra y que consideremos la producción de un texto teatral una práctica colectiva, en la que intervienen, entre otros, el dramaturgo, el autor de comedias, el copista, el impresor, el actor, el memorón, y el censor.

En conclusión, a pesar del mal estado del texto de la segunda parte de *Don Juan de Castro* en la *Parte XXV*, hemos observado que su consulta permite detectar y subsanar no pocos errores y lagunas de la *Parte XIX*, y que en otras ocasiones, ante lecturas en apariencia equipolentes, parece mejorar el sentido si optamos por las lecciones de la *Parte XXV*. Así, y aunque el de la *XIX* sea el texto que fue publicado por el propio Lope, el de la *XXV* nos ayuda a completarlo y mejorarlo en gran medida; además, a pesar de las abundantes corrupciones de la versión zaragozana, hemos comprobado que constituye una rama independiente de la *Parte XIX*, de tal modo que sus lecturas pueden ser genuinas. Al tiempo, el texto de la *XXV* también fue manipulado voluntariamente por alguien desconocido, de tal manera que es difícil saber, en caso de discrepancias en apariencia equipolentes, si la *Parte XXV* ha conservado lecturas genuinas, corrompidas en la *XIX*, o bien si son estas las buenas, y fueron modificadas en la *XXV* quizá para ajustarlas mejor a algunos pasajes. El editor habrá, por ello, de examinar cada variante con rigor y en detalle, sustentando sus decisiones, en la medida de lo posible, en el *usus scribendi* del autor. Se creará, así, un texto ecléctico, aunque riguroso, diferente del que pueda presentar otro editor partiendo de presupuestos similares,

pero que quizá opte por soluciones diferentes en algunos lugares. El límite entre la deseable reconstrucción del texto que haya podido salir de la pluma de Lope, partiendo de dos ramas independientes corruptas en distinto grado, y la indeseable creación de un texto híbrido, puede ser nebuloso en no pocos lugares, por lo que habrá de sustentarse sobre un riguroso examen de cada variante.¹⁴

14. Encajan muy bien aquí unas palabras de Pontón referidas al análisis de un determinado pasaje de *El soldado amante*: «Si extrapoláramos, con la debida prudencia, esta cala al conjunto de la comedia, deberíamos tender a preferir el texto de la *princeps*, pero sin obviar sus errores, que no son escasos, y por consiguiente atendiendo con relativa frecuencia a las lecciones del manuscrito, sea para seguirlas, sea para poner en duda las del impreso. Un empeño complejo para el editor, con no poco riesgo (y más que probable insatisfacción)» [2018b:443].

BIBLIOGRAFÍA

- BELLONI, Benedetta, reseña a «Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, edición, introducción y notas de N. Ohanna, Castalia, Barcelona, 2017, 331 pp. ISBN: 9788497407892», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIV (2018), pp. 349-356.
- BOADAS, Sònia, «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)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018, pp. 91-116.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las cosicas de doña María: ecos de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante de Zayas* (y unos apuntes sobre la *Parte veintecinco perfeta y verdadera*)», *eHumanista*, XXXVI-II (2018), pp. 627-640.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, reseña a «Ohanna, Natalio, ed. Lope de Vega. *Los cautivos de Argel*. Barcelona: Castalia, 2017. 331 pp. (ISBN: 978-84-9740-789-2)», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, XXXV 2 (2019), pp. 725-730.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo» a *El postrer godo de España*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio, Lérida, 2009, vol. II, pp. 725-747.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed., Lope de Vega, *Don Juan de Castro (segunda parte)*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Rivadeneyra, Madrid, 1860, vol. IV, pp. 395-416.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Tipografía La Académica, Zaragoza, 1927.
- MOLL, Jaime, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III. *Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Castalia, Madrid, 1992, vol. II, pp. 199-211.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OHANNA, Natalio, ed., Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, Castalia, Madrid, 2016.
- PINEDA, Victoria, reseña a «Lope de Vega. *Los cautivos de Argel*. Edición de Natalio Ohanna. Castalia, 2016. 331 pp.», *Bulletin of the Comediantes*, LXIX 2 (2017), pp. 213-218.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Haskell House, Nueva York, 1973.

- PONTÓN, Gonzalo, «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Edizioni Ca' Foscari, Venecia, 2018a, pp. 69-90.
- PONTÓN, Gonzalo, «Prólogo» a *El soldado amante*, en *Comedias. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018b, vol. I, pp. 421-473.
- PROFETI, Daniela, «I problemi ecdotici», en Lope de Vega, «*Comedias» della «Vega del Parnaso*», II, *El desprecio agradecido*, ed. D. Profeti, Alinea, Florencia, 2006, pp. 7-12.
- PROFETI, Daniela, y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, «Estudio» de *El desprecio agradecido*, eds. D. Profeti y M. Rodríguez Cáceres, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico dirigida por F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. II, pp. 497-636.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *CORDE. Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española, Madrid, en línea, <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>. Consulta del 25 de abril de 2019.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ed., *Don Juan de Castro (segunda parte)*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Comedias novelescas, segunda sección*, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1913, vol. XIV, pp. 89-131.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, en línea, <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>. Consulta del 25 de abril de 2019.
- REY, Alfonso, «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*», en *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 70-81.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «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*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Castalia, Madrid, 1991, pp. 493-517.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, LXXII (1998), pp. 35-47.
- TESO: *Teatro español del Siglo de Oro*, ed. C. Simón Palmer, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Dédicace. *Parte Veinticinco, perfeta y verdadera de las comedias*», en *Comedias. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018b, vol. I, pp. 421-473.

dias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, []. Deuport, Roberto», en *Les idées du théâtre*, en línea, <<http://idt.huma-num.fr/html/Vega-ParteXXV-Dedidace.html>>. Consulta del 25 de abril de 2019.

VEGA CARPIO, Lope de, *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio, Lérida, 2009, vol. II, pp. 575-721.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Barcelona, 2016.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Barcelona, 2017.

VEGA CARPIO, Lope de, *La segunda parte de las comedias famosas de don Juan de Castro*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIX*, coords. A. García Reidy y F. Plata Parga, Gredos, Barcelona, en preparación.