

Lope de Vega Carpio

Comedias. Parte XIX.

Coordinadores Alejandro García-Reidy y Fernando Plata,
Madrid, Gredos, 2020, 2 vols., I, 1105 p., II, 1121 p.

ISBN tomo I: 978-978-84-2493934-2

ISBN tomo II: 978-84-2493934-2

Roberta Alvitì

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

r.alviti@unicas.it

En los últimos meses de 2020 el grupo PROLOPE publicó la *Parte XIX* de *Comedias* de Lope de Vega. El volumen, de acuerdo con la costumbre editorial según la que se publica cada *Parte*, colecciona doce piezas lopescas, reproduciendo los títulos seleccionados por el Fénix y el orden con el que fueron dados a la imprenta. La coordinación de la *Parte XIX* está encomendada a dos estimadísimos estudiosos de dramaturgia áurea y, en particular, del teatro lopesco: Alejandro García-Reidy y Fernando Plata.

Los dos investigadores, haciendo hincapié en una extensa serie de estudios entre los más válidos y recientes prologan el volumen, empezando por exponer detenidamente el contexto editorial en el que se sitúa la *Parte XIX*, que salió a la venta en el mes de marzo de 1624, en Madrid, en la librería del célebre librero Alonso Pérez, colocada en la calle de Santiago. La fecha está respaldada por el hecho de que el 20 y 27 de febrero se concedieron respectivamente la fe de erratas y la tasa. Para esta *Parte* se preparó una estrategia editorial muy articulada visible ya desde la misma portada en la que se ponía: “*Parte decinueve* / [en carácter de tamaño mucho más grande] y la mejor / [tamaño normal] parte de las comedias / de Lope de Vega Carpio”. La preparación para la imprenta de la *Parte XIX* había empezado por lo menos dos años antes; de hecho, en la primavera de 1622, el Fénix había pedido al Consejo de Castilla el privilegio para la publicación de las *Partes XVIII* y *XIX*, práctica, la de instar la concesión para imprimir dos volúmenes a la vez, que se había vuelto usual para Lope, tanto que esta praxis ha llevado a los críticos a hablar de “series o ciclos editoriales” (D’Artois y Giuliani 2017: 3), Alonso Pérez encomendó la impresión de las dos colecciones a los talleres de Juan González; la *Parte XVIII* se acabó de imprimir en diciembre de 1622 y se puso a la venta a principios de 1623.

En cambio, la *XIX* tomó forma solo a partir del mes de febrero de 1624. Teniendo en cuenta el ritmo con el que una oficina trabajaba y la cantidad de pliegos que compone la *Parte XIX*, o sea, setenta y uno, se puede calcular que para su preparación habrían sido necesarios menos de tres meses (Giuliani 2002: 14-15). La tardanza de tantos meses en la aparición de la *Parte XIX*, aunque no inusual, es bastante significativa y según los coordinadores se debe a “criterios puramente promocionales y de estrategia promocional” (I, p. 4). En efecto, los años entre 1617 y 1625 representan una época intensísima de actividad editorial en la trayectoria profesional del Fénix. También hay que considerar el hecho de que “el mercado editorial de la época, en donde la publicación de una nueva *parte* de comedias de Lope representaba una novedad que quitaba cuota de mercado a las ya existentes” (Di Pastena 2008: 24)

García-Reidy y Plata, por lo tanto, descartan la hipótesis de que el proceso de impresión de la *XIX* fuese particularmente desafortunado; más bien se inclinan por la posibilidad de “que el proceso editorial tuvo lugar de manera habitual, de una tirada” (I, p. 6). Sea como fuere, la *Parte XIX* fue uno de los volúmenes lopescos que más éxito conoció, tanto que Pérez encargó a González una segunda edición, que reproduce a plana y renglón la *princeps*, que se publicó en un momento no determinado de 1625. También se cuenta con una tercera edición, publicada en Valladolid por la viuda de Fernández de Córdoba, cuyos costes corrieron a cargo de Antonio Vázquez de Velasco.

En el apartado “Del tablado al papel”, los dos coordinadores destacan la importancia de las noticias de representación para intentar reproducir la manera en que Lope consiguió recuperar los manuscritos que había vendido a los autores de comedias; dichas noticias aparecen en una tabla en la que se colocan los nombres de las compañías que representaron diez de los doce títulos de la *Parte*. Esto refleja el significativo número de formaciones teatrales con las que Lope colaboró durante su larga actividad de dramaturgo. De esta manera García-Reidy y Plata deducen que “Lope reunió las comedias que estrenó una determinada compañía en la misma *Parte*: dos comedias de Gaspar de Porras se incluyeron en la *Parte XVIII* y dos de Juan de Morales Medrano, en la *XIX*. Dado que, al preparar otros volúmenes parejos como la *Partes XIII* y *XIV*, Lope tendió a concentrar las comedias procedentes de ciertas compañías en una u otra *parte*, podríamos pensar que algo similar sucedió con las *Partes XVIII* y *XIX*” (I, p. 12).

Los coordinadores apuntan que un ulterior método de análisis de la repartición de los títulos entre la *XVIII* y *XIX* estriba en el examen de las supuestas fechas de la redacción de las piezas. Estos datos se presentan de manera muy clara en la *Tabla II*. En ella se aprecia la diversidad de la cronología compositiva de las comedias incluidas en las dos partes. El dato cierto es que “el grueso de las comedias publicadas en las *Partes XVIII* y *XIX* corresponden a la época de madurez de Lope” (I, p. 14).

En el apartado *La “Parte XIX” como proyecto editorial lopesco* los dos coordinadores subrayan la importancia de los paratextos que preceden a cada comedia,

preparados específicamente para cada una de ellas y observan que “la crítica ha ido trazando la rica y compleja realidad que late en cada volumen teatral del Fénix”. Además, García-Reidy y Plata apuntan que el periodo de gestación de la *Parte XIX* se despliega en una época especialmente intensa desde el punto de vista literario. La atmósfera política y cultural está dominada por un factor de suma importancia: la subida al trono de Felipe IV (1621); es lógico que dicha atmósfera reavivara las ambiciones cortesanas de Lope “que se manifiestan sobre todo en dos volúmenes misceláneos ambiciosos: *La Filomena* (1621) y *la Circe* (1624)” (I, p. 16). Sus esperanzas se vieron, sin embargo, pronto frustradas, ya que en el otoño del mismo 1621 fue nombrado cronista real Francisco de Rioja.

Eso no quiere decir que Lope quedara en los márgenes de los ámbitos culturales y literarios del Madrid del Rey Planeta; sin ir más lejos, en junio de 1622 el Ayuntamiento de Madrid encomendó al Fénix organizar las justas poéticas que tendrían lugar para celebrar la canonización de san Isidro, así como la ‘edición’ del volumen que recogería todos los textos poéticos que se habían leído en el certamen.

Luego, sigue el apartado *La “Parte XIX” y su discurso autorial*, en el que los coordinadores, tras examinar la portada, en la *Tabla III* se proponen individualar las convergencias entre las dedicatorias que preceden a cada título de la *Parte XIX*, paratextos que desempeñan el papel de “nodos temáticos del discurso autorial de la *Parte XIX*” (I, p. 21). En la *Tabla*, se presentan sinópticamente el título de la obra, la clasificación genérica, el dedicatario y el asunto principal de la dedicatoria. El dato más llamativo es el elevado *status* social de los dedicatarios; aun más interesante es el hecho de que entre los doce personajes a los que van dirigidas las comedias, aparece un número significativo de mujeres, o sea cuatro: a doña Aña Francisca de Guzmán, mujer de Sancho Flores, del Consejo de Indias, va dedicada la comedia que abre la *Parte*, *De cosario a cosario*, y el tema de la *Dedicatoria* versa sobre “Mujeres ilustres por virtud, entendimiento y matrimonio” (I, p. 22) En segundo lugar, *El serafín humano* va dirigido a doña Paula Porcel de Peralta, mujer de Gregorio López de Madera, del Consejo de su Majestad, y el paratexto habla de historia y literatura; en *La limpieza no manchada*, la dedicatoria, que se detiene en el contexto de su representación, está dirigida a doña Francisca de Guzmán, marquesa de Toral; finalmente, el paratexto que precede a *El vellocino de oro*, que también se centra en el contexto de su puesta en escena, está dedicado a doña Luisa Briceño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de su Majestad. Esta abundancia de dedicatorias a figuras femeninas, elemento que también se encuentra en *La Filomena*, dirigida a doña Leonor de Pimentel, y en varios textos de *La Circe* con las que Lope obsequia a distintas mujeres es “una estratagema de autopromoción por la que Lope dirige sus alabanzas a dos personas simultáneamente: directamente a la dedicatoria e indirectamente a su poderoso esposo” (I, p. 23). Al mismo tiempo destaca el papel de las damas como lectoras preferenciales de sus obras, y no hay que olvidar el hecho de que las mismas damas eran protagonistas

activas de las fiestas reales, como en *El velloncino de oro*. De los paratextos emerge también el papel de la literatura como tema; quizás por este motivo dedica a Góngora *Amor secreto hasta los celos*.

También se manifiesta en estas dedicatorias otra gran preocupación intelectual lopesca: la de la historia, tema que es inescindible, para el Fénix, del de la literatura. Esto resulta evidente en las palabras con las que Lope ofrece su *Fernán González* al Secretario del Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición Luis Sánchez García: “Reciba en prenda de mis obligaciones esta comedia y verdadera historia; que aun en la poesía, a quien trata tanta verdad, no es justo ofrecelle fábulas” (I, p. 926). Concluyen los dos coordinadores: “el aparato paratextual de la *Parte XIX* gira en torno a tres grandes nodos temáticos: la importancia de las mujeres como destinatarios, las reflexiones de índole literaria y, en estrecha relación con este segundo nodo, la historia. Lo que subyace a su vez a todo ello son las aspiraciones cortesanas de Lope” (I, p. 31). A continuación, los dos coordinadores proponen el apartado *La “varietas” de la “Parte XIX”*; esta sección también tiene como punto de referencia la *Parte XVIII*, dado que Lope planeó la configuración de los dos volúmenes contemporáneamente. Observando la *Tabla III* se presenta una visión de conjunto bastante distinta de la *XVIII*: en esta se incluyen cinco comedias de carácter histórico, mientras que en la *Parte* precedente son nueve; de esas cinco, dos son de temática religiosa. La presencia mayoritaria es la de dramas de carácter ficcional que “se caracterizan tanto por la *varietas* (con seis subgéneros presentes) como por la predominancia que adquieren las obras ancladas en varias tradiciones literarias: la mitología, [...], la novela de caballerías [...] y el ciclo carolingio” (I, p. 32). Sorprende que en este repertorio genérico solo dos sean comedias, una urbana y la otra palatina. Continúan García-Reidy y Plata que “solo dos de estas piezas presentan el marbete de tragedia o tragicomedia, por lo que Lope no pretende remarcar especialmente un tono serio para la *Parte XIX*, pero podemos interpretar este fenómeno como indicio de su interés por presentarse como un escritor elevado” (I, p. 32).

Volviendo a la cuestión de la *dispositio*, los coordinadores citan a d’Artois (2010: 33): “sería conveniente hablar no de coherencia sino más bien de zonas de coherencia o de coherencia parcial”. Siguiendo la estela de la estudiosa francesa, García-Reidy y Plata deducen que la configuración de la *Parte XIX* refleja las características editoriales individuables en las *Partes IX, XI-XIII, XVII y XVIII*. Esta actitud se manifiesta en la tendencia a abrir las *Partes* con comedias brillantes y cerrarlas con piezas de tono trágico, que es lo ocurre con la *Parte XIX*, que empieza con *De cosario a cosario* y acaba con *Carlos V en Francia*. Es más: “a todo ello hay que sumar el hecho de que la distribución del volumen y de las dedicatorias se planeó muy probablemente antes de poner en marcha las prensas como revela la repartición de las comedias y sus dedicatorias a lo largo de los pliegos” (I, p. 34). En este punto los editores insertan la *Tabla IV* que ilustra precisamente esta repartición y “como puede verse siete de las comedias

comparten folio con la comedia precedente, por lo que su posición estaba determinada a la hora de tirar estos folios” (I, p. 34).

Muy interesante es también el apartado *La “Parte XIX” como libro impreso* en el que García-Reidy y Plata se detienen “en lo referente a la maquetación: distribución de los versos en una o dos columnas de acuerdo con su extensión métrica, convención en el uso de la redonda y de la cursiva [...] o el empleo o no de espacios en blanco para separar acotaciones según la cantidad que había de incluir en cada página” (I, pp. 35-36). Resulta ser una innovación el uso de algunas cenefas decorativas, de distintos tipos, que preceden a las comedias y las dedicatorias. Se examinan, asimismo, los elementos materiales de la edición: en el apartado *Alonso Pérez y la calidad del papel de la “Parte XIX”*, se destaca cómo el papel de la dos primeras ediciones es “oscuro y de mala calidad; lleva la filigrana con el dibujo de una culebrilla [...] de forma aproximada” (I p. 39), aunque en unos folios finales de la edición de Valladolid, dicho papel se combina con otro de calidad mucho superior. Cierra la introducción el amplio apartado *Descripción de los testimonios*, que ofrece una detalladísima información sobre ediciones, emisiones, ubicación de los testimonios, errores de foliación. Esta sección se complementa con la siguiente, *Panorama textual*, en la que se exponen minuciosamente los detalles ecdóticos de los testimonios.

Los textos de las comedias ofrecidos en esta edición de la *Parte XVII* resultan, de acuerdo con el *modus editandi* PROLOPE, ante todo acrisolados y extremadamente fiables, llevados a cabo con criterios ecdóticos uniformes y de probada eficacia; todos se presentan, con contadas excepciones, primorosos y de admirable calidad. Todo ello es el producto de la impecable formación metodológica y filológica de los estudiosos llamados a participar en las ediciones, que en numerosas circunstancias han sido tan hábiles como para solucionar *ope ingenii* intrincados problemas textuales.

Cada texto crítico se complementa con un profuso aparato de notas, que recogen informaciones de tipo ecdótico, crítico, bibliográfico y lingüístico y, sobre todo, evidencian fragmentos de versos parecidos en otras piezas del Fénix; al mismo tiempo, avanzan hipótesis para la resolución de *loci* particularmente problemáticos desde el punto de vista de la interpretación.

De la misma manera, los textos críticos, según el ya tradicional *usus* editorial de PROLOPE, está precedido por un *Prólogo*, que se despliega a partir de una misma estructura, en el que se ofrecen al lector apartados ineludibles, dedicados a la fecha de redacción, a la fortuna escénica, al género, al resumen de la intriga jornada por jornada, a los problemas textuales y a la métrica. Asimismo, al final de todas las ediciones se encuentran las acostumbradas secciones dedicadas a las *Variantes lingüísticas* y a la *Nota onomástica*.

En la parte general de los *Prólogos*, incluso en el ámbito de un misma *Parte*, es frecuente que se argumenten cuestiones muy diversificadas entre sí que no serían coherentes con las secciones preestablecidas. Varios críticos han opinado que dichos apartados, que son el fruto del *modus operandi* del editor individual,

perjudican la homogeneidad de la edición de la *Parte* en su conjunto. Todo ello, en efecto, se puede comprobar en la *Parte XIX*. Sin embargo, en opinión de quien escribe, no habría que considerar la heterogeneidad de los textos que prologan las comedias como un elemento censurable, sino lo contrario: se debería reparar, en efecto, en el hecho de que cada obra dramática, por cuanto sujeta a unas reglas codificadas, cuenta con sus propias peculiaridades y que cada una se abre a un amplio abanico de oportunidades exegéticas y además estas diversidades manifiestan la deslumbrante *varietas* de la dramaturgia lopesca.

Enrico Di Pastena, que edita magistralmente la comedia que inaugura la *Parte*, se detiene ante todo en el título de la misma, *De corsario a corsario*, subrayando el dúplice significado del término, que designa tanto el ‘corsario’ como quien “es muy versado [...] en ir y venir en algún camino, o trajinar, y tener trato de alguna cosa” (I, p. 106). El editor subraya el parentesco del vocablo con un refrán muy conocido y recurrente en varias obras de la literatura castellana, lo que representaría un reclamo inmediato para el público. Di Pastena destaca la afiliación de la pieza al subgénero de la comedia urbana “género muy reconocible para el público del siglo xvii” (I, p.107): lo demuestran la doble trama amorosa, la presencia de la dama y los galanes particulares, el madridismo de la ambientación y la centralidad, en el contexto, de la Corte, así como la condensación del tempo diegético durante el que se desarrolla la comedia. El estudioso se detiene con particular atención en la figura del primer galán, don Juan, un indiano *sui generis*: “Lope, adapta [...] los rasgos típicos del indiano tradicional a la específica situación dramática y aquí lo hace tratando de forma nada desfavorable a don Juan» (I, p. 113).

Por su parte, Patricia Marín Cepeda edita magistralmente *Amor secreto hasta celos*, una pieza cuya redacción se colocaría alrededor de 1614. Marín Cepeda, tras contextualizar la obra en la biografía del Fénix, indicar su ambientación espacio-temporal, o sea la ciudad Zaragoza en un lapso de tiempo no precisado de la Edad Media, e indicar los rasgos salientes de la obra, se concentra especialmente en su colocación taxonómica. Apoyándose en la categorización propuesta por Oleza (2011-2020) que define *Amor secreto hasta celos* como una comedia palatina que presenta significativos elementos típicos de la comedia urbana. Dicha contaminación con otros subgéneros es típica de la comedia palatina en su época más tardía. Luego, la editora ilustra las características de ambos géneros, que convergen en la comedia; acertadamente afirma que “aunque la trama es imaginativa y carece de correlato histórico, *Amor secreto hasta celos* deja entrever la constante búsqueda de mecenazgo de Lope” (I, p. 284). Otras observaciones muy interesantes están dedicadas a la función de papeles y cartas que los personajes, sobre todo la pareja de los enamorados, don Juan y doña Clara, dama que representa un ejemplo de discreción, se intercambian a lo largo de la comedia. Efectivamente, un vendaval de mensajes vertebró el armazón de *Amor secreto hasta celos*.

La edición de *La inocente sangre* corre a cargo de una pareja de lopistas *de pro*: Sònia Boadas y Laura Fernández. Se trata de un “drama histórico de hecho famo-

sos” o en la terminología acuñada por Ferrer Valls (2004: 167) “drama de privanza”. La pieza se desarrolla durante el reino de Fernando IV el Emplazado y se centra en la cruel e injusta muerte que este último reservó a los hermanos Carvajal víctimas de la envidia, que las editoras consideran el “motor dramático de la obra” (I, p. 417), de don Ramiro y don García de León. Boadas y Fernández estudian la obra en contexto de la biografía lopesca, señalando cómo este título coincidió en una etapa en la que “destacó un fuerte deseo de autopromoción con el objetivo de obtener un puesto de cronista real” (I, p. 419). Las editoras consiguen detallar con más precisión el intervalo cronológico propuesto por Morley y Bruerton (1968: 344), o sea 1604-1612 (con mayor probabilidad, 1604-1608), situando la pieza más cerca de 1604 que de 1608, aduciendo, entre otros detalles métricos, la ausencia de sonetos. No pasa inadvertido el hecho de que la redacción de *La inocente sangre* se coloca en una época de importantes cambios en el ámbito político de la nación, con la coronación de Felipe III en 1598, cuyo reinado estuvo marcado por el valimiento del duque de Lerma, que sumió el país en “la corrupción que condujo al inevitable declive político” (I, p. 420). A pesar del entusiasmo inicial que Lope experimentó hacia la figura del Duque, acabó por desconfiar de los privados que se sucedieron al lado de los monarcas españoles. Las editoras se detienen también en el título, ya que la obra en su edición de la *Parte XIX* lleva el título *La inocente sangre* y con el mismo rótulo aparece en toda la tradición textual, impresa y manuscrita. El título no se encuentra en ninguna de las dos listas del *Peregrino* (1604 y 1618); en la segunda, sin embargo, se halla una que lleva el rótulo de *Los Carvajales*, lo que, a la luz de la trama y de lo que se afirmó a propósito de la fecha, haría suponer que se trata de la misma obra publicada en 1624. Debe mencionarse, por último, el cuidadoso cotejo entre la pieza y las fuentes historiográficas, expuesto a través de detalladísimas tablas sinópticas.

Fernando Rodríguez Mansilla edita *El serafín humano*, comedia hagiográfica sobre san Francisco de Asís, que debió de componerse entre 1610-1615 (Morley y Bruerton 1968: 394). La datación cobra aun mayor fiabilidad si se tiene en cuenta el hecho de que Lope ingresó en la Tercera Orden de san Francisco el mes de septiembre de 1611. Sin embargo, la pieza en cuestión no es una típica comedia de santos que escenifica la trayectoria biográfica completa del venerable protagonista, con la clásica tripartición vida-muerte-milagros, etapas que, generalmente se distribuyen en las tres jornadas. La operación realizada por Lope estriba más que nada en la selección y reelaboración de episodios salientes de la vida del *poverello* con las que el dramaturgo elabora una trama, prescindiendo de un hilo argumental coherente desde el punto de vista temático, espacial y cronológico: la estructura de la pieza se caracteriza por la yuxtaposición de secuencias desligadas, tanto realistas como en forma de visiones o sueños; así que la configuración de la pieza recuerda mucho la de los retablos sagrados. Esta peculiaridad estructural de la obra se explicaría, según Rodríguez Mansilla, con la extrema popularidad del santo de Asís, lo que autorizaría a Lope a confeccionar una comedia de santos no convencional, en la que la disposición argumental podría desarrollarse prescin-

diendo de una escenificación pormenorizada de la biografía franciscana. Por otro lado, esta peculiaridad de la configuración dramática refleja “el modelo de las anécdotas franciscanas recogidas en el extenso *corpus* sobre el santo, archivo de la memoria tardío medieval de san Francisco” (I, p. 620). Lope, desde luego, no descuida el elemento didáctico, propio de estas piezas; sin embargo, no son muchos, ni particularmente cautivadores, los episodios de este tipo, por lo tanto, es muy limitado el recurso a “apariencias y levitaciones”.

Marcella Trambaioli, versadísima estudiosa del teatro áureo, edita *El hijo de los leones*. La estudiosa empieza señalando el marbete genérico de la pieza, o sea el de la comedia palatina, detallando que la obra junto con *Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría* forma un tríptico que constituye un subgénero de las palatinas, o sea, la “comedias de salvajes”, cuya forma codificada se origina de la identidad ficticia del protagonista masculino, quien en este texto se llama Leonido y se presenta, de hecho, como un salvaje. Este último es el fruto del rapto padecido por la noble Fenisa, cuando tenía tan solo doce años, por parte del príncipe Lisardo, que está dotado de todas las características del noble malvado y lujurioso que protagoniza los llamados “dramas del poder injusto”, como por ejemplo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde, el rey*, *Fuenteovejuna*, *La quinta de Florencia*. Leonido, aunque crecido en un ambiente salvaje, alejado de la civilización, posee todas las calidades del noble en el sentido más positivo de la palabra: coraje, generosidad y discreción; lo cual establece un contraste maniqueo con su propio padre y paralelamente produce la acostumbra dialéctica entre corte y aldea, según el celeberrimo *topos* basado en “el menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”. Fenisa, que tras el nacimiento de su niño lo ha abandonado en un bosque, lleva el estigma de la violencia padecida y no ha podido casarse. Leonido, cuando entra en el ámbito palaciego, encuentra a su madre, a la que desconoce, y se enamora de ella, con un claro reclamo al mito de Edipo. Fenisa, aun sintiéndose atraída por él, intuye de manera totalmente instintiva que se trata de su hijo, quien, al enterarse de que la mujer no es virgen, renuncia a ella. Lo que denuncia la conformidad del personaje con la moral de la segunda generación del teatro aurisecular, en la que es meridiana la prevalencia del honor respecto al amor, la aporía entre las dos fuerzas del ánimo, el detrimento y el rechazo de la figura paterna, la recuperación por parte del héroe, a través de sus hazañas y de su coraje de su legítima posición social. Según Trambaioli, a pesar del hecho de que se trate de “una comedia de la madurez, casi *de senectute*”, se habría compuesto, según Morley y Bruerton, entre los años 1620-1622, “no es una de las mejores obras lopescas, además de presentar un par de descuidos” (I, p. 795). En opinión de la editora el menosprecio de la corte representaría “en clave teatral [...] las reiteradas críticas hacia la Corte y la falta de reconocimiento” (I, p. 795), que angustiaba mucho a Lope.

Por lo que se refiere a *El conde Fernán González*, de la edición crítica *stricto sensu* se ha encargado Omar Sanz Burgos, mientras que Adrián J. Sáez ha redactado las notas y el *Prólogo*. Sanz Burgos ha realizado una edición crítica que se

caracteriza por la pulcritud de las operaciones necesarias: *recensio*, *collatio*, *constitutio textus*; el rigor metodológico y ecdótico de Sanz Burgos es, por lo tanto, indudable. El apartado de notas, redactado por Sáez es completo y solvente; en el *Prólogo*, el mismo Sáez empieza señalando la oscilación entre el título habitualmente utilizado y el de *La libertad de Castilla por Fernán González*, indicación que ocupa los vv. 3238-3239 de la comedia, o sea el *explicit* de la misma, *loco* textual tradicionalmente utilizado para citar el título de la obra. Tras indicar los años 1610-1612 como la época más probable para su composición, traza un panorama muy general sobre el Conde, a quien, según la leyenda se debería la formación del estado de Castilla y reseña las fuentes comprobadas y las todavía *sub iudice*, subrayando afinidades y diferencias entre estas últimas y la comedia del Fénix; apunta, además, la reiterada presencia del esforzado Conde en las obras lopescas y concluye esta parte del apartado afirmando que “Lope traza una suerte de gran tapiz de historia patria, al que se cose perfectamente *El conde Fernán González*” (I, p. 936). El investigador se detiene en los cambios introducidos por el dramaturgo en la configuración de algunos personajes para adaptarlos a las exigencias propias del teatro de la época. El profesor Sáez, partiendo del antiguo estudio de Moore (1940), identifica correctamente los romances viejos, eruditos y semi-eruditos que Lope inserta en el tejido métrico-diegético de la obra, *Buen conde Fernán González*, *Juramento llevan hecho*, *Preso están Fernán González*, *Haciendo estaba unas ferias*, etc. Sin embargo, sorprende el hecho de que el profesor Sáez no se detenga en la reelaboración que el Fénix realizó al utilizar los romances preexistentes. Por ejemplo, no analiza si la inserción de dichos textos supuso unos cambios de tipo léxico y / o semántico, si el romance se incluye en su forma íntegra o si solo se emplean unos fragmentos. La utilización de romances tradicionales en las obras dramáticas permitía al dramaturgo establecer, aun cumpliendo con las reglas de la *mise en scène*, un proceso de interacción con el público, quien conocería de antemano los romances utilizados y apreciaría esta contaminación entre el género lírico y el dramático: por este motivo, los dramaturgos en la mayoría de los casos reproducían los primeros versos del romance injertado que servirían como reclamo para los espectadores y desencadenarían un proceso de reconocimiento, como ocurre con *Buen conde Fernán González*, *Juramento llevan hecho*, *Preso están Fernán González*. No se señala, ni en el *Prólogo* ni en las notas que el material romanceril de *Preso está Fernán González* se encuentra disperso a lo largo del segundo acto y sus versos se encuentran en boca de distintos personajes y tampoco se releva el cambio de forma métrica que sufren los octosílabos de este romance que se convierten en quintillas, redondillas, endecasílabos sueltos y tercetos encadenados. El profesor Sáez cita, a propósito de la presencia de los romances, la bibliografía tradicional, pero no unas contribuciones más recientes a propósito de este tema precisamente en esta comedia (Alviti 2018 y Alviti 2019).

El segundo tomo se abre con la edición de la bilogía *Primera parte de don Juan de Castro* y *Segunda parte de don Juan de Castro*; la *Primera parte* está editada por uno de los coordinadores del volumen, Alejandro García-Reidy y la *Se-*

gunda por Fernando Rodríguez-Gallego. El trabajo de los dos editores es muy meritorio ya que los *Prólogos* de sendas obras pueden leerse como un conjunto y al mismo tiempo de manera autónoma.

Las dos obras no constituyen la única bilogía de la dramaturgia lopesca, ya que en ella se encuentran otros ejemplos: las dos partes de *El príncipe perfecto* (la primera del 1614 y la segunda de 1616) y de *Los Tellos de Meneses*, ambas redactas con toda probabilidad “en la segunda mitad de la década de 1620” (II, p. 10); todavía se discute si se pueden considerar una bilogía las dos comedias *Los hechos de Garcilaso y del moro Tarife* y *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* y *El bravo don Manuel* y *La serrana Burgos*. Por lo que se refiere a la fecha de composición de la *Primera Parte* se opina que “Lope pudo escribirla entre 1597-1608, probablemente entre 1604 y 1608”; mientras que la *Segunda parte* se remontaría a los años 1607-1608, más probablemente a 1608. La bilogía, según apunta García-Reidy, figura bajo el marbete de drama caballescico; de hecho, la fuente de la que se sirvió Lope es una novela de caballerías: *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, cuya primera edición castellana se imprimió en Burgos en 1499, a partir de un hipotexto francés publicado en 1482. Lope, al adaptar la novela para la escena utilizó todos los eventos principales de la *fabula* novelesca. No pudo evitar interpolaciones y omisiones de personajes y episodios, pero esta es una operación ineludible en el momento de convertir una novela en una obra de teatro, elemento que García-Reidy señala con puntualidad. Es más: según el estudioso “la voluntad de distribuir la materia en dos comedias se daría desde su concepción dado que Lope se basó en una fuente muy concreta y repartiría de antemano el material del Oliveros de Castilla en dos partes al preparar su plan en prosa” (II, p. 8). Esto explica por qué la *Primera parte* deja unos cabos sueltos que, en efecto, se reanudan en la *Segunda*. El investigador subraya el hecho de que las dos partes del *Don Juan de Castro*, por lo tanto, constituyen indudablemente un díptico. Para dejarlo más claro, el editor trae a colación el ejemplo de las dos partes de *El príncipe perfecto*, que se publicaron en un intervalo de tiempo muy amplio, mientras que la *Primera y Segunda parte* del *Don Juan de Castro* se publicaron en la misma parte, con una foliación consecutiva.

De la edición de la *Segunda parte* se encarga Fernando Rodríguez-Gallego quien declara que “debido a [la] unidad de ambas piezas que constituyeron en la práctica una única comedia dividida en dos partes, la mayoría de las cuestiones tratadas por Alejandro García-Reidy en su completa y documentada introducción es aplicable también a la segunda”; sin embargo, Rodríguez-Gallego ofrece informaciones muy significativas, como por ejemplo la relación que la pieza guarda con las comedias genealógicas de Lope. Por este motivo Ferrer Valls (2001: 29) la incluye entre los “dramas de hazañas militares”, aunque de estos se diferencie por su “carácter excéntrico”, que comparte con *El blasón de los Moncadas* y *El caballero del Sacramento*, ambas cronológicamente muy cercanas a la *Segunda parte*. Rodríguez-Gallego subraya que los tres títulos se distinguen por su marca-

do carácter novelesco y fantástico. Una de las informaciones más interesante que proporciona el editor es el hecho de que las dos partes del *Don Juan* sirvieron de hipotexto para una refundición compuesta, varios lustros más tarde, en colaboración entre Luis de Belmonte Bermúdez, ¿Francisco de Rojas Zorrilla? y Pedro Calderón de la Barca. La pieza tuvo mucho éxito, tal y como atestigua la abundante tradición textual, rica en impresiones sueltas, y las numerosas noticias de puesta en escena que se realizaron hasta bien entrado el siglo XIX.

El otro coordinador de la *Parte*, Fernando Plata, estimado lopista, edita *La limpieza no manchada*. La pieza nació de un encargo encomendado al Fénix para que escribiera una obra para celebrar el estatuto y testamento de defender la limpia concepción de la Virgen. Se trataba de “una cuestión palpitante en la España de esa década” (II, p. 337); el acto muy apoyado por Felipe III, tuvo lugar “en forma pública y solemne” (II, p. 337) el 28 de diciembre de 1619. La comedia escrita por Lope, que en aquella época era ya sacerdote, se representó en el Patio de las Escuelas de la Universidad de Salamanca y, como recuerda Plata, se escribió entre primeros de agosto y mediados de septiembre de 1618. El editor señala que, además del título oficial, la comedia se conoce con otros tres rótulos: *Santa Brígida*, que se empleó a partir de principios del siglo XIX hasta nuestros días; el segundo y quizás más popular de los títulos apócrifos, *El asombro de la limpia Concepción*, se remonta ya al siglo XVII. Se señala también una última posible denominación presente en la *Loa sacramental de los títulos de comedias* (1664), o sea *La pureza no manchada*. La documentación relativa al estreno de la comedia, que tuvo lugar el 29 de octubre de 1618, informa de que la puesta en escena corrió a cargo de la compañía de Baltasar de Pinedo, con la que Lope tenía frecuentes y consolidadas relaciones. Sucesivamente, la misma compañía representó la comedia en Madrid. Algún año después Lope seleccionó la pieza para que se incluyera en la *Parte XIX*. Plata describe con todo lujo de detalles, sirviéndose de la fuente más directa, o sea la *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre del año de 1618*, la fiesta teatral del 28 de octubre de 1618, cuyo punto más álgido fue precisamente *La limpieza no manchada*. Plata apunta acertadamente que “Lope ha dejado constancia a lo largo de su vasta obra de su devoción a la Inmaculada” (II, p. 350), señalando también obras de géneros diferentes relacionadas con el tema; infiere también que “en otras muchas obras suyas aparecen motivos e imágenes asociados a la Inmaculada” (II, p. 351). A continuación, Plata recapitula las opiniones de distintos estudiosos sobre la obra: alguien no considera *La limpieza no manchada* una comedia *stricto sensu*, sino una extensa loa a lo divino repartida en tres actos; otros la juzgan un drama teológico con alegorías típicas del auto sacramental; otros utilizan el marbete de comedia de santos o hagiográfica. Según Plata: “conviene insistir en que la obra es, más bien, una ‘comedia mariana’” (II, p. 351). Merece la pena señalar las observaciones de Plata sobre la cronología diegética de la obra: “Lope presenta una concepción del tiempo no lineal, atemporal, en la que todo ocurre simultáneamente, lo cual viene subraya-

do por el diálogo que une a personajes del Antiguo Testamento (Ester, Job y Jeremías) y del Nuevo (san Juan Bautista) con personajes alegóricos del entorno de una santa del siglo XVI” (II, p. 361). Por lo que se refiere a la ambientación espacial, Plata afirma que el tiempo en las comedias de santos es “intangible” (II, p. 361), ya que no se habla de un lugar que pueda convenirse en las convenciones humanas. Según Plata, en esta clase de piezas el lugar es “punto de encuentro entre la divinidad y la humanidad que intenta elevarse a ella, de ahí el movimiento ascendente marcado mediante el uso de la tramoya” (II, p. 361).

José Javier Rodríguez, el investigador encargado de la edición de *El vellocino de oro*, falleció el mes de septiembre de 2019. Dedicó los últimos meses de su vida a finalizar la edición de esta comedia. Desgraciadamente, el tiempo no fue muy generoso: familiares y miembros de PROLOPE revisaron el ordenador de Rodríguez y se dieron cuenta de que “el trabajo estaba prácticamente acabado” (II, p. 513). Con la colaboración de alumnos, investigadores y profesores de PROLOPE, la obra pudo llegar a la imprenta. *El vellocino de oro* representa la primera teatralización significativa de la figura de Medea en el Siglo de Oro; y no es casual que dicha teatralización se deba a Lope de Vega, muy aficionado a la comedia de tema mitológico. Precisamente con *El vellocino de oro* inauguró su serie de obras de temas sacados del bagaje mitológico de la antigua Grecia. La comedia se compuso para una puesta en escena que sería el culmen de una fiesta palaciega celebrada en mayo de 1622 en el Real Sitio de Aranjuez, para celebrar el decimoséptimo cumpleaños del rey Felipe IV. “A la hora de preparar la fiesta, las damas de palacio se dividieron en dos cuadrillas que rivalizaron para ver quién organizaba el espectáculo más atractivo. Una fue liderada por la reina, mientras que la otra la encabezó Leonor de Pimentel” (II, p. 515). La reina pidió al Conde de Villamediana una comedia para la ocasión: se trata de *La gloria de Niquea*, mientras que la señora de Pimentel pidió una comedia al Fénix, quien compuso precisamente *El vellocino*. La pieza se inicia con una escena en la que Friso y Helenia relatan haber llegado a Colcos volando sobre un carnero dorado. Esta sería solo la primera de una serie de evocaciones que tienen el fin de aumentar el nivel de la espectacularidad, consustancial a este subgénero. Todo ello explicaría las sobrecogedoras apariciones de episodios que estructuran el mito; estas novedades, por supuesto, desempeñaban el papel de mantener al público continuamente suspenso. Un ulterior cambio con respecto a la *fabula* mitológico-clásica es la presencia de Fineo, sobrino del rey Eetes, primo y pretendiente de Medea. Además, destaca la presencia de Teseo, compañero de Jasón: se trata de una inserción lopesca, ya que este último no está presente en ninguna de las citas que en las fuentes clásicas se hacen de los argonautas protagonistas de la hazaña. En *El vellocino*, Fineo es el fiel compañero de Jasón y es uno de los personajes de la acción secundaria, donde ejerce el rol de enamorado de Fenisa, dama de Medea, quien puede ser considerada una ‘taracea’ de las mujeres que han desempeñado la función de confidentes de Medea en los relatos tradicionales. *El vellocino* es una pieza muy breve y peculiar: se trata de 2222 versos colo-

cados en una sola jornada, dividida en dos partes: presenta una trama muy sencilla, articulada en cuadros escénicos bastante autónomos. Rodríguez señala que “el escenario hubo de estar diseñado de manera que pudiera representar diferentes espacios ficticios” (II, p. 519); la división espacial es esencialmente dicotómica: predominan el espacio del mar y el de la tierra. Todos los cuadros son muy espectaculares, y en cada uno de ellos la acción tiene un papel secundario con respecto a la tramoya y a los efectos aparatosos; este es un rasgo típico de la comedia mitológica, rasgo que comparte con piezas compuestas para representaciones particulares. De hecho, *El vellocino* se concibió para ser representado como una fiesta palaciega, un género lúdico que preveía que en la puesta en escena estarían involucrados los propios aristócratas. Esto justificaría el abundante número tanto de personajes como de acotaciones, en su mayoría largas y ricas en detalles, que atañen el vestuario, la tramoya, los movimientos escénicos de los actores, los objetos que se deben utilizar.

Por su parte, la edición de *Las mocedades de Roldán* está encargada a Carmen Peraita, quien principia su prólogo afirmando que la comedia tiene varios textos-fuente, o sea los cuentos del ciclo caballeresco carolingio, centrándose, en particular, en una parte del relato legendario sobre la infancia de Roldán. Por lo que se refiere el punto de vista genérico, la pieza pertenece a las categorías de la comedia palatina, cuyo típico hilo argumental aparece perfectamente respetado en *Las Mocedades*: el protagonista, por varias razones, es desterrado de la corte; ignora su noble linaje y, tras varias vicisitudes, vuelve a Palacio, descubre la verdad sobre su origen “y recobra su identidad perdida” (II, p. 673). Sin embargo, la editora apunta que “de acuerdo con la sub-categoría establecida por Juan Oleza (1981) que *Las mocedades* sería un “drama de hechos famosos” (II, p. 678). La ambientación no es, según la costumbre, ni coetánea ni española. Peraita destaca que la comedia se escribió para Jusepa Vaca, actriz especializada en papeles varoniles, quien, de hecho, interpretaba el papel de Roldán; así que “la estructura dramática está concebida a partir de la lógica de una trama que a la vez parece diseñada para el lucimiento exclusivo y circunscrito [...] de la popular actriz Vaca” (II, p. 674). La editora destaca un elemento de gran interés: en la comedia no aparecen personajes femeninos, excepto la figura de la madre de Roldán, lo que conlleva la ausencia de una trama amorosa secundaria: “la presencia de Vaca —era ella, aunque hiciera de actor, la actriz central de la comedia— parece haber excluido cualquier otra protagonista femenina en la obra” (II, p. 675). También es muy interesante el hecho de que el personaje de Roldán no esté presente en el primer acto y aparezca solo a principios del segundo; sin embargo, es justamente la primera jornada la más vivaz y rica en momentos de emoción, donde abundan descripciones de la ciudad de París. En cambio, “los dos actos siguientes presentan conjuntos de viñetas de acciones e intervenciones, que reiterada y algo esquemáticamente resaltan cualidades de la siempre exacerbada personalidad del joven Roldán” (II, p. 675). La particularidad de la pieza estriba, según la editora, en el hecho de que la exhibida ostentación de las calidades varoniles de Roldán tenían

como objetivo el de ensalzar las capacidades de actuación de Vaca. Por lo que se refiere a las fuentes, Peraita distingue dos textos, ambos italianos: *Le prime imprese del conde Orlando* (1572), de Ludovico Dolce e *I reali di Francia* (1491) de Andrea da Barberino. Respecto a la fecha de composición, Morley y Bruerton (1968: 82) la colocan entre 1596 y 1604; Peraita se detiene en las opiniones de varios estudiosos, se apoya en los datos biográficos de Jusepa Vaca, que debió de nacer alrededor de 1589, y por lo tanto juzga muy poco posible las fechas tan tempranas propuestas por Morley y Bruerton. Por lo tanto, Peraita “retras[a] en algún año la conjetura de su composición, y consider[a] tentativamente que la obra pudo escribirse entre 1602 y 1604” (II, p. 680).

La comedia que remata la *Parte XIX, Carlos V en Francia*, es editada por Luc Capique. Destaca, y eso vale para todos los textos críticos que aparecen en este volumen de PROLOPE, la pulcritud y la limpieza de la edición. El aparato de notas es satisfactorio y cumple sus cometidos de proporcionar informaciones de tipo, léxico, histórico, de interpretación etc. Sin embargo, sorprende la excesiva sobriedad del *Prólogo*, que se abre con algunas observaciones preliminares que reportan las opiniones de Menéndez y Pelayo sobre la pieza, para llegar a las categorizaciones elaboradas por Joan Oleza (1981 y 1997) concluyendo con el reciente volumen de Usandizaga (2014) dedicado a la historia contemporánea en el teatro de Lope: “[Usandizaga] considera [la comedia] como contemporánea ya que relata hechos no tan remotos (unos setenta años). La conclusión de sus análisis de conjunto de comedias determina que Lope, de forma general, tiene como meta celebrar la grandeza de la monarquía hispánica del rey, lo que corresponde al objetivo de esta comedia” (II, pp. 827-828). Sigue un breve apartado, *Fecha y representaciones*. La datación es una cuestión que no presenta problema ya que la comedia se conserva en un manuscrito autógrafo de Lope, con fecha de noviembre de 1604. Capique informa que la comedia fue representada por la compañía de Antonio Granados, explayándose en los estrechos vínculos profesionales entre el dramaturgo y el famoso director de compañía. A continuación, se dedica a estudiar *El trasfondo histórico* que constituye el cronotopo en el que se desarrolla la comedia. Concluye el *Prólogo* un apartado sobre *El uso de la historia en Lope*. Como se puede deducir, el corte de la sección prologal es exclusivamente histórico y documental: faltan reflexiones sobre los personajes, la técnica dramaturgica, etc. Sorprende, además, que, disponiendo de un testimonio tan precioso como el manuscrito autógrafo, Capique no se demore en una descripción más detallada del mismo, aun a la luz del esmerado estudio de Crivellari (2013) sobre los autógrafos lopescos.

Es bien sabido que los editores y sobre todo los coordinadores que deciden involucrarse en tan magna empresa como puede ser la edición de una *Parte* de Lope, Moreto o Pérez de Montalbán, se enfrentan al reto que supone una labor continua y minuciosa, una atención y meticulosidad quirúrgica, sobre todo en el momento de la revisión y armonización de los trabajos de tantos y distintos editores, lo que implica una cantidad de tiempo y paciencia incalculables. Así

que si resulta ineludible tener que subrayar los pocos descuidos, es un deber ensalzar los innumerables merecimientos.

Dicho lo cual, los estudiosos de teatro aurisecular deben, por la decimonovena vez, agradecer la dedicación, el esfuerzo y el entusiasmo del Grupo PROLOPE, que inauguró y sigue realizando uno de los cometidos, tanto filológico como editorial, más encomiables en el panorama ecdótico internacional.

No se puede pasar por lo alto el hecho de que esta *Parte* es la primera que se ofrece al público tras el fallecimiento de Alberto Blecua, el *magister* de tantas generaciones de hispanistas y estudiosos de teatro del Siglo de Oro. Por eso, justo al principio del primer volumen se lee: “A Alberto Blecua se deben la creación de PROLOPE, su dirección -ejercida siempre con sabia y benévola mano- y la energía intelectual decisiva a lo largo de los treinta años de existencia del proyecto. Estuvo presente en las *partes de comedias* con el diseño del plan original, la determinación de los criterios ecdóticos para llevar a cabo semejante empresa, la realización de varias ediciones y las enmiendas más agudas, propias del gran filólogo que siempre fue. [...] Culminar la edición crítica del teatro de Lope ha de ser nuestra forma de mantener vivos su ejemplo y su recuerdo. En el plano personal, queda en cada uno de nosotros el vacío por la desaparición de un individuo excepcional, maestro insuperable y amigo verdadero”.

Bibliografía

- ALVITI, Roberta, “Del romancero viejo al arte nuevo: *El conde Fernán González* de Lope de Vega”, en Isabella Tomassetti, *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, San Millán de la Cogolla, Cilengua (“Instituto literatura y traducción”, 15), 2018, pp. 339-350.
- , “Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con *El conde Fernán González*”, en Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, I, pp. 27-50.
- ARTOIS, Florence d’, y Luigi GIULIANI, “La ‘Decimosexta parte’: historia editorial”, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Barcelona, Gredos, 2017, 2 vols., I, pp. 1-41.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- DI PASTENA, Enrico, “La ‘Séptima parte’: historia editorial”, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., I, pp. 9-59.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- , “El juego de poder: Lope de Vega y los dramas de privanza”, en Ignacio Arellano Ayuso y Marc Vitse, *Modelos de vida urbana en la España del Siglo de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 159-185.
- GIULIANI, Luigi, «La “Cuarta parte”: historia editorial», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 3 vols., I, pp. 7-30.
- MOORE, Jerome Aaron, *The “Romancero” in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1940.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, (1981), pp. 251-308.
- , “Estudio preliminar. Del primer Lope al *Arte Nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 1997, pp. VII-LV.
- (dir.), *Base de datos y argumentos en el teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, 2011-2020, en línea, < <https://artelope.uv.es/>>.

