

FERNÁNDEZ, Laura y Gonzalo PONTÓN, *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2012. ISBN: 978-84-89790-00-1. 1074 y 1025 páginas.

A mediados del reinado de Felipe III, Lope de Vega decidió intervenir en el negocio que suponía la publicación de sus comedias y, tras pleitear en vano contra Francisco de Ávila en 1616 a propósito de las *Partes séptima y Octava*, se inclinó por dar él mismo las comedias a la estampa. Se abrió así una etapa de frenética editorial que, en los años 1617 y 1618, produjo las partes IX, X, XI y XII, a razón de un volumen cada seis meses.

El libro que nos ocupa, la *Parte XI* de comedias de Lope, supone un hito moderno de actividad editorial y filológica: es la última producción de las partes de manos del grupo Prolope, producción que se ha convertido en el más importante proyecto que ha merecido jamás la obra del Fénix, y en un modelo de la filología contemporánea. Con volúmenes como la *Parte XI*, Prolope proporciona a los lectores textos depurados, presentados con criterios uniformes y científicos, y un aparato crítico utilísimo, que va desde estudio textual hasta introducciones y notas de mano de cada uno de los editores, pues aunque cada parte la dirigen uno o dos estudiosos de Prolope, el grupo suele externalizar las ediciones de las comedias individuales, cada una responsabilidad de un filólogo diferente. Así, en el caso concreto de la *Parte XI*, la lista de autores puede leerse como un elenco de los mejores lopistas —y siglodeoristas— del momento, y salidos de diversas universidades: Luis Gómez Canseco, José Enrique Laplana, Teresa Ferrer Valls, etc. Esta calidad científica viene acompañada de una gran pulcritud de presentación, si cabe mayor en esta nueva etapa en la editorial Gredos, que además tiene sobre la anterior la uniformidad en la disposición y el número de volúmenes por parte (dos).

La introducción, de los coordinadores del libro, Laura Fernández y Gonzalo Pontón, explica la historia del texto, exponiendo en detalle y con abundantes referencias el contexto editorial al que hemos aludido arriba. Además, dedican unas páginas que se nos antojan esenciales para precisar algunos aspectos esenciales. En primer lugar, aclaran el modo en que Lope llevó a cabo las ediciones «en parte a remolque de las necesidades o de las propuestas de los libreros que le costearon la iniciativa» (Fernández y Pontón, 2012: 3) y muy ayudado por el duque de Sessa, que no solo proporcionó muchos de los textos del volumen, sino incluso ayuda material para el trabajo de impresión, al ceder criados como mano de obra para la imprenta.

En segundo lugar, Fernández y Pontón explican los motivos que llevaron al Fénix a implicarse de tal modo en este proyecto, que fueron más profesionales que económicos, como se ha afirmado con demasiada frecuencia. Al respecto conviene recordar que el beneficio pecuniario de la impresión era muy inferior al que le proporcionaban las obras nuevas que Lope seguían entregando a los autores de comedias, motivo que debemos añadir a otro tal vez más importante: en una sociedad precapitalista como la de la España del momento el dinero no tenía el peso que cobra en la nuestra. Y es que no todo el dinero valía igual —no tenían el mismo prestigio las rentas obtenidas de las posesiones agrícolas que las de la venta de productos manufacturados (o escritos) por uno mismo—, y además sabemos que la «opinión» (‘prestigio, honor’) tenía entre los españoles áureos un peso mayor que el que goza entre nosotros. Por ello, no nos debería extrañar que, además de por dinero, fuera sobre todo por prestigio por lo que Lope decidiera imprimir sus obras: es lo que

Fernández y Pontón han llamado «proyección», o «reivindicación del talento y la preeminencia de Lope» (2012: 5). El Fénix practicaría esa estrategia durante toda su carrera, como muchos han estudiado, pero resultaba una necesidad acuciante en los años de la *Parte XI*, en que Lope andaba preocupado por responder a detractores como Torres Rámila, al que ataca en la materia preliminar del volumen.

Por último, el estudio introductorio de Fernández y Pontón resulta interesante por las páginas dedicadas al «orden y concierto» (2012: 12) del libro, es decir, a la espinosa cuestión de si podemos especificar cuál fue el criterio de selección y ordenación de las comedias del volumen. En este punto la opinión que avanzan los dos autores nos parece modélica: teniendo en cuenta que Lope disponía de poco de donde elegir (prácticamente solo lo que había en la biblioteca de Sessa) y que el ritmo de trabajo fue muy rápido, no parece prudente proponer que hubiera demasiada intención autorial en la selección de las obras, pero tampoco conviene leer la *Parte XI* como un producto del azar: «No parece que la composición de las *partes* controladas por Lope obedezca al puro capricho de principio a fin, pero igualmente es insostenible que respiren igualdad y coherencia; al fin y al cabo, se trataba de una miscelánea, la reunión en un nuevo contexto de elementos de procedencia y condición diversas» (2012: 13). Tras presentar este *caveat*, Fernández y Pontón indican cuáles podrían haber sido los criterios de selección: sobre todo, elegir «comedias de amores», que tratan los temas del honor en tensión con el amor, de la amistad, y de la privanza. Temas que se tratarían con diversos tonos, predominando los ligeros al comienzo del volumen, y los oscuros al final (2012: 16).

Al final de esta excelente introducción, los coordinadores explican cuáles son los testimonios (que no presentan problemas textuales muy llamativos, y que tienen alta calidad, pues Lope se preocupó de buscar buenos originales o copias) y los criterios de edición. Son estos impecables, aunque cabría discutir una decisión por otra parte muy extendida entre los editores modernos: modernizar la grafía según criterios fonéticos pero mantener, contra este principio, una miríada de excepciones que parecen puramente fonéticas. La primera decisión (modernizar) se toma apelando, sabiamente, al poco interés que suscitaba la ortografía en la mayoría de los autores de la época y a la intervención de los cajistas, así como al hecho de que «para los interesados será mucho más útil estudiar las grafías antiguas en los originales» (2012: 32). Sin embargo, la segunda (conservar algunas lecturas) se basa en una opinión parecida, pero contraria: lo que no se moderniza será «de gran utilidad para la fonética histórica» (2012: 33). Cabría argumentar que los interesados en fonética histórica podrían también acudir a los originales, y sobre todo que algunos de los rasgos que los coordinadores deciden mantener no parecen fonéticos, sino gráficos: es el caso de la *s* líquida, por no hablar de la separación de palabras, que les lleva a separar ‘dello’ (por ‘de ello’) pero a mantener ‘a Dios’ (‘adiós’) o la *a* embebida (‘voy hablarla’ por ‘voy a hablarla’). Dudamos que los españoles del XVII pronunciaran la *s* líquida en ‘scena’ (dirían ‘cena’, o, con cultismo, ‘escena’), y no vemos la diferencia entre los casos de separaciones de palabras que hemos indicado. Por ello, convendría una modernización fonética o, mejor, una que tuviera en cuenta la diferencia entre criterios fonéticos y fonológicos (habría que distinguir entre grafías que representan

alófonos y grafías que representan fonemas¹), algo que, que sepamos, no se ha hecho todavía en la edición de obras áureas.

La calidad excepcional del trabajo de los coordinadores se refleja también, con pocos altibajos, en el de los editores de las comedias. La primera es un excelente ejemplo de esta tendencia general, pues la *Parte XI* se abre nada más y nada menos que con *El perro del hortelano* en edición de Paola Laskaris. Como sabemos, esta comedia palatina ha alcanzado grandes cotas de merecida popularidad desde los años 90, gracias sobre todo a la versión cinematográfica de Pilar Miró, pero no disponíamos de una edición a la altura de la obra. La de Laskaris lo está, pues resuelve con profesionalidad los problemas textuales existentes (la obra se conserva, además de en los testimonios de la *Parte XI*, en sueltas y un manuscrito), y además aclara muchos aspectos oscuros. Así, la introducción explica la hibridez genérica que caracteriza la comedia, aunque habría sido todavía más útil si hubiera contextualizado el tema de los celos, omnipresente en Lope, pero muy importante en particular en esta pieza. Las notas son igualmente brillantes, aclarando motivos y dando oportuna noticia de las contribuciones críticas sobre la comedia, que no son pocas. No estamos de acuerdo, sin embargo, con la nota al v. 1499, que no alude a la volubilidad de la condesa, como afirma Laskaris, sino a la de Teodoro, que en su «mudancita» «a las mujeres imita», como afirma, recurriendo al tópico misógino, Tristán (vv. 1489-1490). Tampoco nos parece hubris la actitud de Teodoro al final del acto III, según afirma Laskaris (2012: 244), sino dignidad propia de su nuevo estado nobiliario. El resto de las notas es apropiadísimo, y la puntuación, fina y útil.

La segunda edición del libro, de *El acero de Madrid*, es tal vez la mejor de la *Parte XI*. En ella la erudición de Luis Gómez Canseco no conoce fin, ilustrando el texto con un estilo claro y, sobre todo, muy ameno. Gómez Canseco aclara en la introducción los problemas de datación, género, fuentes, representaciones y testimonios — recordemos que las ediciones de Prolope siguen en esto un modelo común—, pero donde se salta el guión es en las magníficas notas, que ilustran pasajes paralelos, costumbres de la época —*El acero de Madrid* es rico en comentarios satíricos—, elecciones estilísticas, etc., todo con una riqueza generosísima. De hecho, esta comedia está mucho más intensamente anotada que las demás, lo que significa que los coordinadores no han impuesto estrictamente un criterio de anotación, lo que nos parece loable y les agradecemos sobremanera, pues permite el despliegue de la erudición amena del editor. Podríamos destacar muchas notas acertadas de Gómez Canseco, pues lo son todas, y van desde los aspectos explicativos o referenciales que hemos señalado a las enmiendas —o faltas de enmienda—, como la del v. 3144. Sin embargo, hay un lugar que tal vez podría haber explicado (el uso de los tercetos en la carta de los vv. 169 y siguientes) y un segundo para el que habríamos elegido otros

¹ Los editores de obras áureas no parecemos plantearnos la pregunta de los alófonos y cómo representarlos. Es decir, en el doblete ‘efeto / efecto’, ¿estamos ante dos alófonos o ante dos fonemas? En el primer caso, las grafías representarían diferentes maneras de pronunciar el fonema /k/ en posición implosiva: una que correspondería a una pequeña aspiración, doblete o, incluso, a un alófono 0 (‘efêto’) y otra que daría fe de una /k/ más o menos clara. Sería, pues, un caso semejante al modo en que se pronuncia la palabra en la zona de España con sustrato leonés o gallego, en la que la /k/ de ‘efecto’ se puede pronunciar como [k], como aspiración o doblete [efêto], como [θ] o como [0] ([efêto]). En el segundo de los casos, estaríamos ante un doblete del tipo ‘quizás / quizá’, en el que la primera opción exigiría un alófono de [s] en posición implosiva (que se puede pronunciar de diversos modos) y el segundo, ningún fonema extra. Parece que solo un proceso de reflexión conjunta, apoyada en estudios de historia de la pronunciación, podría sacarnos de esta coyuntura.

textos paralelos: se trata del comentario a los vv. 690-691, en que señala en nota que muchos franceses trabajaban de buhoneros y practicaban la venta ambulante de mercería. El particular es cierto, pero el pasaje que anota Gómez Canseco no se refiere a esas actividades, sino a la venta matinal de aguardiente y letuario, que Lope consideraba característica de estos gabachos en varios textos. Por último, cabe agradecer a Gómez Canseco la perfecta puntuación, aunque en dos ocasiones opta por la interrogativa en lugar de una exclamativa (vv. 2123 y 2536 y ss.).

La tercera edición es la que Elizabeth Wright nos ofrece sobre otra comedia urbana, *Los ramilletes de Madrid*, sobre el que la autora ha publicado aclarando aspectos como los que ilustra en su introducción, que se centra en un detalle muy característico de las comedias urbanas del Fénix: su relación con la actualidad del momento. A veces, Wright percibe comentarios políticos que no notamos, como cuando afirma que la disputa entre Marcelo y unos italianos, provocada sobre una discrepancia de opiniones poéticas, «introduce un eco irónico de la política internacional del momento» (2012: 471). Pero sí que nos parece apropiadísima su observación sobre el campo semántico botánico que domina las metáforas amorosas de la obra (2012: 473), y celebramos igualmente la labor de detectar fuentes en diversas relaciones, que ha sido muy fructuosa. El texto que presenta Wright es muy correcto, pese a pequeños errores como el de atribuir el v. 57 a Fabio, y no a Marcelo. Las notas son muy apropiadas e informativas, como la que ilustra un uso satírico de la opilación y la referencia a «Hortelano era Belardo» (vv. 279-280)². En algunas ocasiones, sin embargo, dejan ver una tendencia a favor de la referencia histórica, obviando la literaria, como en la nota a los vv. 506-508, que explica con propiedad la geografía madrileña de la época pero no la referencia al motivo virgiliano del *latet anguis in herba*. También echamos de menos una explicación de las conexiones con *El acero de Madrid*, que son obvias en ocasiones (en los vv. 820-21, por ejemplo). En cuanto a la puntuación, es en general correcta, aunque no estamos de acuerdo con la propuesta para los vv. 475 y ss., y con la separación de palabras del v. 779, que lee «en cinta Jimena está» y no «encinta». Tampoco nos parece apropiado el uso de mayúsculas en el v. 888 («de mi Marcelo, o Martelo»), que alude al amor ('martelo'), y que quizás merecería una explicación en nota. Nota que también sería de agradecer para ilustrar un aparte del Alférez («¡La más cuerda, al fin de lana!», v. 1876) cuyo sentido no nos parece obvio.

La cuarta comedia de la *Parte XI* es *Obras son amores*, que edita Carlos Mota. Es una curiosa comedia húngara con referencias a la geografía balcánica, en un producto que para el editor contiene elementos de ambientación urbana, palatina y fronteriza. Mota aclara con solvencia el contexto húngaro y aporta algunas notas de mucho mérito y relevancia, como la que ilustra la decoración pictórica (2012: 653). No obstante, el texto presenta algunos problemas a nivel de puntuación y ortografía, así como otros defectos menores. En cuanto a la puntuación, Mota interpreta mal un giro común en las comedias lopescas, la pregunta introducida por «mas», como en los vv. 285-286: «¿Mas que Laura fue / la causa?». El editor lo puntúa como «Más: que Laura fue / la causa», lo que dificulta notablemente la comprensión del pasaje. No es un problema aislado, pues repite la puntuación en otras ocasiones, lo mismo que ocurre con la falta de marca de apartes en dos conversaciones entre Marín y Julia (2012: 659-60 y 694) que resultan difíciles de entender sin estos signos. Además, Mota deja pasar un error

² De hecho, esta comedia es muy rica en referencias a los romances de Lope.

en numeración de los versos (en el v. 1655) y, sobre todo, yerra al incluir una enmienda *ope ingenii* que más bien parece una simple propuesta de separación de palabras (2012: 656), y que en todo caso no justifica el contexto. Pese a ello, la mayoría de las notas son acertadas y contenidas. De hecho, podría haber incluido alguna más: hay dos referencias explícitas a *Las grandezas de Alejandro* (vv. 3012-13 y 3031-32) que el editor podría haber señalado.

A continuación aparece una de las ediciones más brillantes de la obra, la de *Servir a señor discreto*, que debemos a José Enrique Laplana. El editor aclara con erudición el problema de las fuentes italianas y su adaptación hasta formar una comedia urbana, así como la relación de la pieza con el conde de Palma, al que Lope alaba en el texto. Además, Laplana solventa con solvencia los problemas textuales —con enmiendas como la de 2012: 872—, puntúa con finura y anota con precisión y pertinencia, logrando notas brillantísimas. Pongamos tres como ejemplo: la que explica el contexto de los vendedores de poesía, que en la obra resulta satírico (2012: 805), la que aclara la parodia del diálogo de los enamorados (2012: 826), que nos recuerda un soneto del *Burguillos*³, y la que documenta un dicho de Diógenes (vv. 2585-88). Por el contrario, Laplana ha considerado innecesarias algunas notas que no nos parecen ociosas. Así, y por ejemplo, no ha explicado el contexto del beber frío (v. 636) o las bromas sobre perros que sufre la mulata Elvira, y que son alusión despreciativa —pero cómica y ligera— a su raza (vv. 791-96; 887-88) muy recurrente en la obra. En suma, la de Laplana es una edición erudita y utilísima, casi modélica, a la que solo se le pueden achacar un par de erratas («plieto» por «pleito», en dos ocasiones seguidas, vv. 126 y 127) y una nota fallida: es la que interpreta que las cejas de Elvira están en «rizo o chamebote» (v. 1373) «por alusión al pelo rizado de la negra» (2012: 844), alusión imposible —las cejas no son rizadas—, que más bien hay que interpretar como una metáfora del ceño fruncido de la mulata, que con su enfado hace que sus cejas tomen una forma parecida al fruncido de esas telas.

Judith Farré nos ofrece la edición de *El príncipe perfeto*, comedia historial portuguesa que la editora entiende, en la línea de Merveena McKendrick, como un *speculum principis* para mostrar las discrepancias entre Felipe III y su idealizado antepasado, Juan III de Portugal, que no solo es un monarca perfecto, sino que además gobierna sin validos (2012: 923-924). Tras una útil introducción, Farré presenta un texto muy pulcro que se abre con una ronda nocturna del príncipe don Juan, motivo tópico —procede de las rondas más o menos míticas de Nerón, Harún al Raschid o Pedro el Cruel— muy común en las comedias en las que Lope comenta sobre los poderosos, como *El castigo sin venganza*, y que Farré podría haber anotado. También habría sido oportuna una nota en el v. 647 (y, otra vez, en los vv. 1606-1607), que alude al tópico del portugués enamorado, o en el retrato del monarca de comienzo del acto segundo, que se basa en la tópica descripción de Alejandro Magno airado. Sin embargo, y en general, las notas de Farré son adecuadas e incluso eruditas, por lo que lo que destacamos como errores son la excepción en su trabajo. Vamos a señalar en concreto dos: en primer lugar, conviene recordar que «la blanca» ('la espada', en oposición a la espada de esgrima, «negra») no alude a la «navaja», como piensa la editora (2012: 946); en segundo lugar, los lectores sabrán que los bancos de Flandes no aluden «a las casas de crédito de Flandes» (2012: 993), sino a unos bajíos que dan pie a una broma

³ También es muy burguillesca la alusión a la «fulana de estameña» (v. 1850), que en el poemario de 1634 se convertiría en «musa de estameña».

muy común en Lope (aparece asociada a un premio de justas de Tomé de Burguillos), basada la dilogía de la palabra. En cuanto al texto, la puntuación es muy correcta — notamos fallos aislados de acentuación, como un «quién» que debe llevar tilde en el v. 55—, así como el texto, aunque dudamos sobre la «Taprobana» del v. 1490, que es normalmente «Trapobana» en Lope, y que quizás necesite enmienda (en este caso, además, *ope codicum*).

Más irregular en sus interpretaciones es la edición de *El amigo hasta la muerte* que ofrece Josefa Badía Herrera, aunque no por ello deja de ser un trabajo sólido, bien estructurado y documentado. La estudiosa nota con solvencia algunos detalles métricos —los endecasílabos de rima interna— que, como veremos más adelante, otros editores no localizan, y además nota con inteligencia en la introducción la mezcla de subgéneros que se da en la comedia. Sin embargo, su interpretación del criado (Guzmán) como un alter ego del dramaturgo, o como un guiño a Mateo Alemán (2012: 38), nos parece muy alejada del sentido del texto. De modo semejante, Badía incluye notas realmente modélicas e inmejorables (sobre las mudas, a los vv. 113-119, que sirve como excelente punto de referencia sobre los afeites áureos; sobre el poder rejuvenecedor del agua del Jordán, en el v. 228), pero también otras en las que malinterpreta el texto, como la que ilustra el v. 131, en la que entiende mal un interesante chiste del gracioso (que se burla de la exageración y falta de decoro de su amo) como una profunda metáfora. Tampoco es acertada la nota a los vv. 211-212: «Resolución de mujer, / tudesco sin paso atrás», en la que «tudesco» no es ningún ‘capote’ ni ninguna metáfora para el ceño de la dama (2012: 33), sino un mercenario alemán que no retrocede en la furia del combate. Y otro tudesco: el de los vv. 899-900 («¿Para qué te haces tudesco / y pasas tragos de acíbar?») no alude a ningún ‘malencarado’ (2012: 60), sino a la tópica borrachez de los alemanes, un clásico desde Tácito. Igualmente errada es la nota a los vv. 1673-1708, que no explica que lo que está haciendo Julia es regalar albricias, o la del v. 1713, que no detecta que la «cama de viento» es una hamaca. Por otra parte, la puntuación es muy correcta (hay una excepción en el v. 771, mal distribuido: debería leer «De tu virtud soy galán»), lo que confirma nuestra impresión de que Badía ha hecho un trabajo profesional y sólido, con un par de lunares correspondientes a interpretaciones demasiado libres del texto.

En cuanto a la edición de *La locura por la honra*, de Florence d’Artois, se revela como muy acertada y digna de una comedia que, como reclama la editora, merecería más atención crítica. En la introducción, d’Artois toca el tema de la locura y su molde ariostesco, así como una de las especialidades de la editora: el «patrón trágico» al que pertenecerían muchas obras del Fénix. Especialmente certera nos parece la reflexión acerca de los supuestos mensajes políticos de las comedias lopescas, que, recuerda d’Artois, han de leerse siempre en el contexto de las necesidades internas de la dramaturgia y de la acción, que pueden llevar a Lope a (aparentemente) «defender» soluciones opuestas (2012: 189). Las notas son igualmente interesantes (un modelo de nota contenida pero utilísima puede ser la que ilustra el v. 249, o el v. 974, o los vv. 2007-2104), aunque faltan algunas que nos parecen necesarias. Un ejemplo serían las que deberían acompañar el soneto de Mirón (vv. 197-210), que no explica el motivo de las tórtolas (tan folklórico, tan lopesco), la falsa prolepsis que supone la alusión a unos celos sangrientos, o la curiosa imagen que adjudica al amor (y no a la codicia) la invención de la navegación. Tampoco parece sencilla la referencia a los «montes de la luna» del v. 889 (un clásico en la literatura sobre brujas, muy usado en otras comedias lopescas), que d’Artois deja pasar sin anotar, o los vv. 2116-2119, que enuncian el

problema clave de la obra y que además contienen la anagnórisis del personaje, y que por tanto deberían haber sido resaltados. Del mismo modo, entre tanta nota útil alguna resulta incompleta o errada, como la que aclara los vv. 289-290, que no percibe que los «puntos» aludidos son los de la honra. Tampoco parece apropiado hablar de «traición» de Angélica a Orlando (2012: 282), a no ser que adoptemos sin más el punto de vista del héroe carolingio. De modo parecido, no estamos de acuerdo con la nota al v. 2681, que habla de la poca valentía del Príncipe (huye del Conde enloquecido) cuando lo cierto es que la opinión general en el Siglo de Oro (y probablemente en el nuestro) es que pelearse con un loco furioso no es valentía, sino imprudencia, como vemos en el pasaje del loco Celio al comienzo de la *Arcadia* lopesca. Como las notas, la puntuación es muy correcta, casi modélica, solventando pasajes realmente complejos (un ejemplo en los vv. 437-439). Solamente parece un error la atribución de los vv. 1382 y ss. a Flordelís, aunque no nos consta si el fallo procede del texto base o de la editora. De modo semejante, los vv. 2467 y ss. incluyen un error de puntuación que tiene consecuencias más graves, pues llevan a d'Artois a interpretar mal una enmienda (errada) de Cotarelo. D'Artois puntúa así:

¿Carlos a Jerusalén
no teniendo otro Delfín?
Francia, aunque es muy santo el fin,
no lo considera bien.

Pero esa posición de «Francia» como sujeto nos parece aberrante, siendo posible la siguiente puntuación, que no exige además especular sobre qué opina o deja de opinar el país ante la resolución de Carlos:

¿Carlos a Jerusalén
no teniendo otro delfín
Francia? Aunque es muy santo el fin,
no lo considera bien.

Donde «considera» tendría como sujeto a «Carlos».

Otra joya de comedia, o más bien tragedia, es *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que edita modélicamente Teresa Ferrer. La editora explica con claridad las relaciones de esta obra con *El perro del hortelano* (con la que comparte, además de otros temas y «pasos» señalados por Ferrer, el de los celos y el de la revista de criados) y con los dramaturgos valencianos, que habían escrito tragedias y tragicomedias de materia palatina como la de la obra que nos ocupa. Ferrer solventa con igual elegancia los problemas textuales, explicando los fallos de editores anteriores, y en especial de Menéndez Pelayo. Además, nos ofrece un texto modélicamente puntuado (tan solo notamos la falta de acento en el «venía» del vv. 2894, que sin duda responde a una errata) y anotado con mucho juicio, pues los comentarios añadidos al pie son de longitud adecuada sin dejar de ser esclarecedores. Valgan como posibles ejemplos las notas a los vv. 70, 172, 679-682, 729-730, 857-858, o 1767-1768, algunas de notable dificultad. De hecho, no encontramos ninguna nota errada, pues la única con la que discrepamos, la que ilustra los vv. 822-824, no es incorrecta, sino tal vez incompleta, pues no recoge el juego de palabras sobre la expresión «sacar suerte en blanco», que explica el pasaje. Sí que hallamos pasajes que podrían merecer notas de diverso tipo. Así, los vv. 167-170 tienen una notable semejanza con varios pasajes de *La locura*

por la honra, que podría haber sido explicada. De modo semejante, hay palabras o construcciones que no son transparentes para la mayoría de los lectores, y que por tanto podrían haberse anotado: «decorar» (v. 182), en el sentido de ‘aprender de memoria’, la fábula del sátiro y el fuego (vv. 284 y ss.), o el juego de palabras sobre la construcción «secretario de cifra» en los vv. 602 y ss. Por último, un chiste del gracioso sobre una dama que se quedó misteriosamente embarazada (vv. 2211-2212) usa la misma expresión que un soneto del *Burguillos*: «había duende» («Había duende en una casa y amaneció preñada una doncella», núm. 127 de la edición de Carreño). En cuanto a la métrica, Ferrer resume la estructura de la polimetría pero, como suele ser habitual en las ediciones modernas, no la comenta, pese a que hay algunos usos métricos (el cambio en los vv. 480 y ss., o las octavas reales, tan relacionadas con la tragedia) que podrían merecer comentario, y pese a que hay un ejemplo de endecasílabos blancos con rima interna (vv. 903 y ss.) que la editora no detecta, pero que resulta sumamente interesante.

A continuación, Manuel Cortejo nos ofrece una edición de la comedia urbana *El arenal de Sevilla*, ilustrada por una erudita introducción sobre el género de la comedia urbana y la adecuación de la obra al mismo. También son muy completas las notas a pie, aunque en ocasiones demasiado extensas. Pese a ello, no deja de haber en las notas algunas indicaciones bastante crípticas, como la que se limita a explicar que «el cuartón, el tiro, el pino» es una «enumeración de tres clases de madera» (2012: 488). Del mismo modo, hay algunos pasajes que necesita anotación y no la reciben, como la amenaza de «pringar» (vv. 191-192) o, en la misma página, la broma sobre el color de la mulata, comparado con «membrillo cocido» (vv. 201). Sin embargo, debemos resaltar de nuevo que la anotación es, en general, muy correcta, al igual que la puntuación, que aclara eficazmente el sentido de los versos.

En cuanto a *La fortuna merecida*, edición que nos brinda Ana Isabel Sánchez, se encuadra en la relación de Lope con el conde de Lemos, como explica la editora en la introducción, en la que, basándose en esa indudable conexión con el magnate, propone una nueva datación para la obra, precisando la de Morley y Bruerton: el término *post quem* estaría en agosto de 1606 (llegada de Lemos a Valencia) y el *ante quem* en 1618 (aparición de la *Parte XI* y caída de Lerma) (2012: 615). Es decir, es una comedia que debemos relacionar con los dramas genealógicos, y más concretamente con los de privanza, como aclara la editora. Sánchez también solventa los escasos problemas textuales de la obra, así como la anotación, que incluye notas completísimas, como la dedicada a ilustrar la palabra «hechura» (vv. 136-149), por poner solo un ejemplo. Se echan de menos, sin embargo, notas para explicar expresiones tal vez no conocidas por todos los lectores, y en todo caso importantes por los conceptos que sustentan. Es el caso de las «casas a la malicia» (v. 168), de las costumbres del armiño (v. 289), o de los colores de las cruces de las órdenes militares (vv. 1793-1794), que tampoco ilustran, como hemos visto, otros editores en el volumen. La puntuación es, sencillamente, modélica. Tan solo notamos lo que parece una errata: la acentuación aguda de «engendrará» en el v. 1974, que debería ser llana. Y un aparte no apuntado: el de los vv. 2083-2084.

El broche del volumen es la interesante comedia *El bautismo del príncipe de Marruecos*, preparada por Gonzalo Pontón. El editor nos ofrece una introducción sobre las circunstancias de escritura de la comedia, que retrotrae a 1601 basándose en la necesaria actualidad de los hechos contados en la obra. Además, Pontón explica

cómo la comedia se relaciona con el problema morisco, lo que añade una dimensión extra a la obra. Solo cabe señalar un pequeño error en estas páginas introductorias: la por otra parte muy común opinión de que Lope fue secretario del duque de Alba, don Antonio, cuando no fue sino su gentilhombre: durante la estancia de Lope en Alba de Tormes, el cargo de secretario lo ocupaba Jerónimo de Arceo. Como es costumbre en este volumen, Pontón solventa muy bien los problemas textuales y puntúa con claridad los versos de Lope (abajo apuntamos un par de pasajes en los que disentimos de su interpretación), a los que añade una completa anotación al pie que no peca de extensa, y que aclara con gran erudición referencias complejas, que ilustra, por ejemplo, con la crónica de Conestaggio (véase un ejemplo en los vv. 687-689). Aunque Pontón explica con economía y claridad la inmensa mayoría de los pasajes oscuros de la comedia, hay algunos que tal vez podría haber aclarado. Es el caso de las hazañas de Carlos V (las capturas del elector de Sajonia y Francisco I) en los vv. 121-122, del color de las cruces de las órdenes militares (vv. 745-746), de la palabra «tendaleta» (2012: 857), de la «barra» (de Sanlúcar) (v. 756), o de las didascalias implícitas del v. 844 («¡Salva es esta!») y 1026 (no solo «Salga el rey», sino «Salga [aseteado]»), así como de los simbólicos (y bíblicos, y lopescos) «ciprés, cedro y palma» del v. 2568. Como anticipábamos, la puntuación es excelente, aunque añadiríamos una coma tras «tendré» en el v. 509:

Mira tú cómo tendré,
vivos dos reyes, corona
de África.

Tampoco estamos de acuerdo totalmente con la diéresis del v. 674 («quitarle el cargo y a la India envialle»), pues aunque nos parece una posibilidad clara, no se puede excluir una escansión alternativa («Qui - tár - le el - cár - go - y a - la - Ín - dia en - viá - lle»), y por tanto no parece prudente colocar la diéresis. Por último, nos parece que el «de ese» del v. 2175 debería ser un «dese»: «Ahora bien, dese un decreto / de lo que se debe hacer».

Es, en suma, una edición digna de la comedia, y de un volumen que augura una edición definitiva del resto de las partes de comedias de Lope.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

COUDERC, C., y H. TROPÉ (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. [Travaux du Centre de Recherche sur L'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles.] ISBN: 978-2-87854-611-8. 272 páginas.

Hasta no hace mucho tiempo parecía que los ingenios españoles eran incapaces de escribir tragedias, fuese por su manido distanciamiento de los preceptos clásicos o por el imperio que la religión cristiana ejercía en la práctica literaria. Nada más lejos de la realidad, pero afortunadamente estos tópicos ya se encuentran desterrados —salvo coletazos trasnochados— de la crítica, de lo que da buena muestra esta colectánea coordinada por C. Couderc y H. Tropé. Todo libro tiene su propia historia, y la que