

EL GUANTE DE DOÑA BLANCA: TRABAJOS DE UNA EDICIÓN¹

José Cano Navarro

Universidad de Castilla-La Mancha

Lope la escribió en su vejez: Marín y Buxeron [1968:334] afirman que debió de componerse entre 1630 y 1635. Así pues es un aliciente más para conocer esta comedia, ya que el último Lope es tal vez el menos conocido de todos y sobre el que más tópicos pesan.

El objetivo de nuestra comunicación es esencialmente ecdótico: poner en relieve una serie de problemas textuales que forman parte de la exégesis de esta comedia.

1.- La tradición textual

La comedia ha llegado a nosotros a través de los siguientes testimonios²:

¹ Esta comunicación ha sido realizada gracias a una beca de investigación concedida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Fondo Social Europeo.

² Todavía se pueden sumar dos testimonios más, pero que carecen de valor para el texto: un manuscrito de copistas con licencia de mayo de 1737 que se conserva en tres cuadernillos (11, 20 y 20 folios: 213x155 mm.) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [Tes 1: 33-17]. En este mismo lugar se conserva también otro ejemplar impreso [C: 18470.14] que está catalogado a l. o. n. a. l. pero que corresponde a *La vejez del Páramo*.

El guante de doña Blanca es hoy en día una de esas numerosas comedias de Lope en los que los estudiosos no se suelen fijar, y eso que en su momento gozó de cierto éxito editorial y que ha influido, aunque sea indirectamente, en autores tan renombrados como Schiller. Así lo destacó certeramente Menéndez Pelayo [1923: 283 y 292] en sus días: “es, sin duda, de las mejor escritas [...] muy pocas son las obras de su género a las cuales daríamos preferencia”.

Lope la escribió en su vejez: Morley y Bruerton [1968:334] afirman que debió de componerse entre 1630 y 1635. Así pues es un aliciente más para conocer esta comedia, ya que el último Lope es tal vez el menos conocido de todos y sobre el que más tópicos pesan.

El objetivo de nuestra comunicación es esencialmente ecdótico: poner en relieve una serie de problemas textuales que forman parte de la exégesis de esta comedia.

1.- La tradición textual

La comedia ha llegado a nosotros a través de los siguientes testimonios²:

¹ Esta comunicación ha sido realizada gracias a una beca de investigación concedida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Fondo Social Europeo.

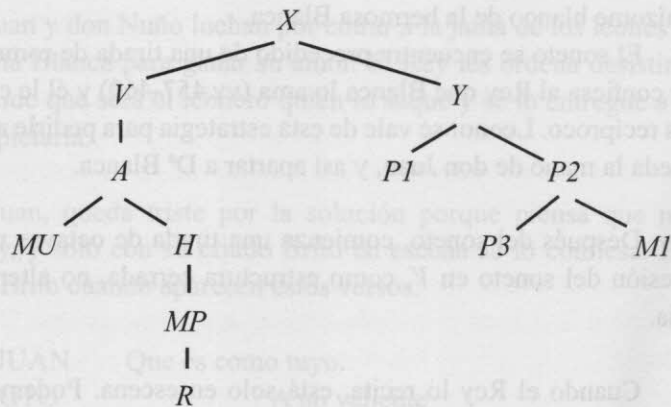
² Todavía se pueden sumar dos testimonios más, pero que carecen de valor para el cotejo: un manuscrito de compañía con licencias de mayo de 1757 que se conserva en tres cuadernillos (18, 20 y 20 hojas; 215x155 mm.) en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [Tea 1-33-18]. En este mismo lugar, se conserva también otro ejemplar impreso [C/18870,14] que está catalogado s.l., s.a., s.i. pero que corresponde a *La vega del Parnaso*.

- V* = *La vega del Parnaso*, Imprenta del Reino, Madrid, 1637, ff. 5r-26v. Ejemplar consultado: Vega [1993].
- P1* = PARTE VEINTE Y NVEVE/CONTIENE/DOZE COMEDIAS/FAMOSAS DE/VARIOS AVTORES./DEDICANSE/AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR/D. Francisco de Cardona, y de Ligne./[...]/*En Valencia*, Por Silueftre Eparfa, a la calle de las Barcas./ Año M.DC.XXXVI. Ff. 135r-154v. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de Madrid [Ti 30<29>].
- P2* = PARTE/TREYNTA,/DE COMEDIAS/ FAMOSAS DE/Varios Autores./ [...] / EN ÇARAGOÇA,/En el Hofpital Real y General de Nuefra Señora de/ Gracia, Año 1636. Págs. 426-465 (por errata pone 365). Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, Madrid [Ti 30<30>].
- P3* =PARTE/ QVARENTA/ Y/ QVATRO DE/ COMEDIAS,/ DE/ DIFERENTES/ AVTORES./ [...] / En Zaragoza, Por los herederos de Pedro/ Lanaja, y Lamarca, Impreffores del Reyno/ de Aragon, y de la Vniuerfidad,/ Año 1652. 40 hojas numeradas. Ejemplar consultado: Österreichische Nationalbibliothek, Viena [+38.V.12 (44)].
- MI* = Manuscrito con letra del s. XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional [Ms. 17448-5], en 4º, 16 folios numerados + portada.
- A* = *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Tomo IX, en la imprenta de don Antonio Sancha, Madrid, MDCCLXXVII; págs. 11-104. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, Madrid [U 564].
- MU* = COMEDIA FAMOSA./ EL GUANTE/ DE/ DOÑA BLANCA./ (DEL CÉLEBRE FREI LOPE DE VEGA CARPIO.)/ Imprenta de don Antonio de Murguía, Cádiz, 1811. 36 págs. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, Madrid [T 15003-11].
- H* = Lope de Vega: *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch, M. Rivadeneyra, tomo XLI de la colección y tercero de las comedias de Lope, BAE, Madrid, 1873.
- MP* = Marcelino Menéndez Pelayo: *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, tomo IX: Crónicas y leyendas dramáticas de España, Madrid, 1899, págs. 209-241.
- R* = Lope de Vega: *Obras escogidas*; estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles, tomo III. Teatro II, Aguilar, 1974³, págs. 919-949.

³ Existen también otras diferencias que serían interesantes pero, por las dimensiones y naturaleza

Tras la *collatio*, podemos afirmar que existen dos ramas bien definidas: por un lado se encuentra la rama presidida por *La vega del Parnaso*, que consideramos que es la última voluntad del autor, y por otro, las partes de diferentes autores, que son anteriores a la edición canónica (*P1* y *P2*) y que presentan unas diferencias significativas: *V* añade unos 165 versos (mayoritariamente en la última jornada) y omite unos 45 versos (principalmente en la primera jornada).

Así pues, vamos a analizar estas variaciones para ver qué valor tienen tanto en ese preciso contexto como en el conjunto de la comedia³. He aquí un ejemplo del posible *stemma*:



2.- OMISIONES

Con este título nos referimos a aquellos versos que aparecen en las partes y que *V* ha suprimido. Son los siguientes:

A) Entre el v. 504 y el v. 505 *P1*, *P2*⁴ introducen el siguiente soneto:

REY	Al descubrir el sol el rostro a Flora, andaba Amor sin celos y sospechas, <i>P1</i> las flechas –ya para desdichas hechas–	ni sospechas <i>P2 P3 MI</i>
<i>P1</i>		

de este trabajo, no daremos cuenta de ellas: la transmisión de errores, la distinta disposición de los versos en unos testimonios y otros, etc.

⁴ *P3* y *MI* siempre siguen a *P2*, de no ser así, lo indicaremos.

las flechas –ya para desdichas hechas – *P1* las flechas ya paradas, dichas
 gastando al aire, cuyas nubes dora. echas *P2 P3 MI*
 Mataba pajarillos, que al aurora *P1* a la aurora *P2 P3 MI*
 trocaba los requiebros por endechas, *P1* trocaban *P2 P3 MI*
 cuando su madre con las mismas flechas
 le dio el castigo que hoy lamenta y llora.
 “¿No había –dijo con mortal suspiro–
 duques o reyes que con mano franca *P1 P2 P3* con franca mano *MI*
 honren tus aras, que desiertas miro?” Errata.
 Corrido Amor, un pasador arranca;
 encorba el arco y, por no errar el tiro,
 hízome blanco de la hermosa Blanca.

El soneto se encuentra precedido de una tirada de romances en los que Leonor confiesa al Rey que Blanca lo ama (vv.457-460) y él le confirma que ese amor es recíproco. Leonor se vale de esta estrategia para pedirle a don Dionís que le conceda la mano de don Juan, y así apartar a D^a Blanca.

Después del soneto, comienza una tirada de octavas reales. Así pues, la supresión del soneto en *V*, como estructura cerrada, no altera el ritmo de la comedia.

Cuando el Rey lo recita, está solo en escena. Podemos interpretar el soneto como el origen mitológico de su amor por Blanca.

Observar también un posible guiño al duque de Sessa cuando Venus pregunta retóricamente a su hijo si no hay duques que honren sus aras. Bien conocidas son las aventuras del duque y la complicidad de Lope. Además que no son ajenas las posibles referencias biográficas ni en esta comedia ni en las del resto del volumen.

B) Entre v.528 y v.529, *P1 P2* introducen una octava real en boca de don Juan. Este galán le cuenta a don Dionís que un rey moro le envía diez caballos y dos leones. Los versos se sitúan al final de la intervención de don Juan.

C)

Esa grita, señor. Es que los llevan
 a la leonera de palacio agora *P1* ahora *P2 P3 MI*
 en fuertes jaulas, porque no se muevan,
 con torvo aspecto y presunción traidora. *P1 P2 P3* con corvo aspecto⁵ *MI*
 Y también porque a herirlos no se atrean,

que el vulgo –que el valor de España ignora–
no perdona, con brazo levantado,
toro rendido ni león atado.

Es una alabanza al genio español, tan típica en Lope. La supresión es acertada porque viene a diferenciar España de Portugal, y unos versos antes (v.525) acaba de dar a entender que son lo mismo⁶.

C) Entre v.835 y v.836, *P1* y *P2* añaden un cuentecillo⁷ que se inserta en el pasaje de romance *e-e* y que su supresión/inclusión no afecta a la estructura métrica.

Don Juan y don Nuño luchan por entrar a la jaula de los leones y sacar el guante de doña Blanca para ganar su amor. El Rey les ordena desistir de sus intenciones: decide que será el leonero quien lo saque y se lo entregue a él para dárselo a su propietaria.

Don Juan, queda triste por la solución porque piensa que no goza del favor del rey, y solo con su criado Brito en escena se lo confiesa. Es en la intervención de Brito cuando aparecen estos versos:

DON JUAN Que es como tuyo.

BRITO

A un valiente

arquitecto le envidiaban

otros, como vemos siempre,

y en presencia de un rey dijo:

“Estos necios que me quieren,
pues que no harán lo que yo”.

Y, como ellos se ofreciesen,

dijo que haría tener

un huevo sobre un bufete.

Trujéronle, mas ninguno

⁵ Es interesante la corrección que hace *MI*: al copista no le debe de conocer el adjetivo ‘torvo’ (fiero, espanto, terrible a la vista) y decide sustituirlo por ‘corvo’ (arqueado o combado). La sustitución, poco acertada, hace que cambie radicalmente el aspecto del león: fiero/asustado.

⁶ En los años de 1630, Portugal está bajo la autoridad de Felipe IV. Pero, la obra se desarrolla, como es típico en una comedia palatina, en una corte lusitana anacrónica: por un lado, es la corte del rey don Dionís (s. XIII), pero, por otro, introduce características de la Portugal colonial de los primeros años del s. XVI.

⁷ La comedia es muy rica en cuentos, la gran mayoría están en boca de Brito. Carmen Hernández [1992] no recoge este cuento porque se basa para su estudio en la edición de Hartzzenbusch.

le hizo tener; e impaciente
el arquitecto, dio un golpe
sobre el jaspe fácilmente
con que le tuvo sentado.

Es el famoso cuento del huevo de Colón. La misión de estos versos es reiterar la comicidad en Brito y decir a su amo, como un nuevo Patronio, que los envidiados injustamente siempre triunfan ante sus adversarios.

Una de las posibles causas para su omisión es que el cuento, como elemento cómico, puede ser demasiado reiterativo porque justamente pocos versos antes, Brito había protagonizado otro lance similar cuando, ante el acaloramiento de los galanes por entrar a la jaula, propone al Rey una solución graciosa: que saquen los leones y entrará él solo a por el guante (vv.826-829).

D) Entre v. 992 y v.993 *P1 P2* añaden, ya en la segunda jornada, una décima en boca del Rey.

Don Dionís ha descubierto y leído el papel que estaba dentro del guante y que escribió don Juan para doña Blanca. Así, se queja ante D^a Blanca de esta situación.

Tal suele algún rebozado,
si presume que le ven
dar con la vaina también *P1* dar en la vaina también *P2 P3 MI*
al que pasó rebozado. *P1* al que pasó descuidado *P2 P3 MI*
Hallé el papel afrentado,
de ver que tu guante intenta
que a oscuras el golpe sienta, *P1 P2 P3* que a oscuras el golpe sienta *MI*
sin que desnudes la espada,
que cuchillada envainada
siempre se dio por afrenta.

La décima no añade nada nuevo (esto pudo ser la causa de su supresión), sino que reitera la idea de traición, la imagen de golpe recibido sin esperarlo. A ello ayuda el campo semántico utilizado en el pasaje: rebozado, sentir el golpe a oscuras, afrentado, etc.

3.- ADICIONES Y MODIFICACIONES

Nos referimos a aquellos versos que *V* introduce o modifica con respecto a *P1* y *P2*. Son los siguientes:

A) vv. 1846-1853. Dos redondillas que *P2 P3 MI* omiten y que *P1* los sustituye por una⁸. He aquí los versos:

JULIA Hasta que el secreto fuese
de este secreto fiador,
no ha osado Blanca bajar
al jardín, por no obligar
a que la viese Leonor.

Allí está junto a la fuente.

¡Llegad! ¿De qué os receláis?

*¿O que es la ninfa pensáis
de su parlera corriente?*

*Que, aunque es famosa escultura
de mármol, es cierta cosa
que es más que la ninfa hermosa;
y no es para vos tan dura⁹.*

En un divertido *quid pro quo*, Julia conduce al Rey embozado hasta doña Blanca pensando que a quien guía es a don Juan. En este *locus amoenus* se dan todos los elementos propicios para que surja el amor: la noche, un jardín repleto de flores, una fuente, los amantes solos... Recuerda el encuentro de Calixto y Melibea.

V añade estos versos que hacen la escena más lírica: hacen que el espectador entre más en la visión, se nos muestra a Blanca mucho más hermosa. Todo esto está ligado con la concepción amorosa dominante en la época: neoplatonismo¹⁰.

B) vv. 1904-1923. Dos décimas puestas en boca del Rey.

Don Dionís se descubre y doña Blanca se sorprende al ver que quién se ocultaba no era don Juan sino el propio Rey. Así le pide disculpas argumentando

⁸ “[JULIA] ya viene. BLANCA Venga en buena hora./Julia, que vienes a ser/ lucero que dio a entender /que viene mi nueva aurora”.

⁹ El subrayado indica los versos que *V* añade.

¹⁰ A este respecto, puede consultarse Cano [2003].

que su comportamiento se debe a su naturaleza femenina. Pero, el Rey lamenta ser despreciado.

Los versos que añade *V*, son una *amplificatio* de esa especie de trabalenguas expuesto en los tres versos precedentes: don Dionís se da cuenta, por las explicaciones de D^a Blanca, de que esta no lo corresponde por ser el rey; y que si solo fuese un galán, como don Juan, lo amaría sin reparo.

Sin esa explicación añadida por *V*, los versos pudieran no entenderse muy bien con solo escucharlos.

que me estimo yo por mí:
sin ser él, ser lo que fui,
cuando lo que soy no fuera.

*Por lo que yo me preciaba,
el despreciarme sentía,
porque para mí tenía
que, sin ser quien soy, bastaba:
galán, y no rey, te amaba.*

*Pues que sobre rey me dan
de bizarro y de galán
título, ¿por qué razón
fueron, Blanca, tu elección
los méritos de don Juan?*

*Dirás tú que un bajo espino,
con silvestre fruto y flores,
tiene méritos mayores
que un alto laurel divino;
y es bárbaro desatino
pensar que no hay fruto en él,
que este mi real laurel
eclipsar, Blanca, pudieras
si entre mi sol te opusieras
y la luna de Isabel.*

C) vv.1934-1943. *V* añade una décima en ese mismo parlamento del Rey. Sigue lamentando que lo desprecie, no como rey, sino como galán y enamorado.

Siguiendo, engañada, vas
 pasos de tu honor ajenos,
 que ser rey en mí es lo menos,
 siendo en el mundo lo más.
 Sin esto culpada estás
 en tan grande atrevimiento,
 mas no tengo sentimiento
 —aunque a tanto extremo pasa—
 del agravio de mi casa,
 que solo el del alma siento.

C) vv. 2144-2155. Se añaden tres redondillas. Es la primera vez que aparecen en escena D. Juan y Brito desde que al final de la jornada segunda lamentaran que D^a Blanca abriera la puerta del jardín al Rey. D. Juan cree que ella se ha burlado de su amor y eso le duele. Brito, como fiel criado, trata de consolarlo argumentando que las mujeres son por naturaleza mudables. Le dice que no se sorprenda, que podría hacerlo si hubiese ocurrido otro fenómeno: y así, enumera una serie de imposibles. Entre ellos se encuentran estas redondillas:

D)

si vieras merecimientos
 premiados, y la virtud
 sin envidia, y en quietud
 inmortal los elementos;
 si vieras que se alcanzó
 sin favor dichoso estado;
 si vieras hombre estimado
 de la patria en que nació
 —porque tan poco los honra
 ejemplo la tuya y mía
 que dijo Dios que no había
 profeta en ella con honra—

Son versos de queja, típicos del último Lope que lamenta cómo la corte parece no prestarle la atención que su persona merece y cómo hay una generación de *pájaros nuevos* que comienza a cantar, con agrado del público, en el parnaso

español. Este tipo de imprecaciones soterradas bajo el manto de la comedia son frecuentes a lo largo no solo de esta obra sino en todo el conjunto de *La vega*.

E) vv. 2180-2199. V añade cinco redondillas en boca de Brito.

D. Juan continúa con su lamento, se sorprende del comportamiento de Blanca, a la que creía un “ángel”. Brito, parodiando este tópico amoroso, le recuerda que Luzbel también era un ángel. Le recomienda, como encontramos en otras obras del Fénix y siguiendo la preceptiva neoplatónica, que cure ese amor con otro amor.

Pero, señor, si en el cielo

un ángel que Dios crió

tan ingrato le salió

que dio con él en el suelo,

¡y era un espíritu alado!

no ha hecho contigo exceso

un ángel de carne y hueso,

con moño y con verdugado.

¡Trata de vengarte de ella

—y no seas necio, señor—,

pues que te adora Leonor,

no menos discreta y bella!

Que, si toda enfermedad

con los contrarios se cura,

amor no, que es más segura

voluntad con voluntad.

Si allá el frío con calor,

y al calor le cura el frío,

aquí —y la experiencia fío—

se cura amor con amor.

F) vv. 2444-2451. La supresión o no incorporación en *P1* y *P2* hace que la tirada de octavas reales quede incompleta.

En esta ocasión, el Rey reprende a don Juan por no estar haciendo guardia en la puerta del jardín cuando él salió.

REY ¿Yo no os dije, don Juan, que era forzoso
seguir al valimiento la traidora
envidia y que a quien yo más bien quería
más lejos de mis cosas le tenía?

DON JUAN Señor, por fuerza soy vuestro valido,
con tanta claridad, si nos quejamos
de disfavor o agravio recibido,

los portugueses con el Rey hablamos.

Nos encontramos también con otro de los elementos típicos en Lope: la envidia siempre persigue a los que son favorecidos. Es una suerte de autoconsuelo para los que no lo son, entre los que se encuentra el propio Lope, según sus quejas.

Curiosamente, el autor de *M1* es un copista inteligente: se da cuenta al transcribir el texto de que se rompe el esquema de la octava real, por eso va a tratar de arreglarlo¹¹. Según el esquema métrico de la octava real (ABABABCC), los versos vienen rimando -oso/-ora: animoso/aurora; presuroso/Flora. Él se encuentra con una rima defectuosa: favorecido/ramos. Para este problema, sustituye "favorecido" por "tan venturoso", consiguiendo así la rima deseada y manteniendo el verso endecasílabo. Pero, no encuentra una solución para "ramos", que deja tal cual.

Por esto y otros detalles parecidos, en los que no nos podemos adentrar aquí, nos damos cuenta de que el copista de *M1*, no es un simple copista, hace *su propia edición*, ya que dónde detecta un error trata de subsanarlo.

Así mismo, es un poeta aficionado: lo deducimos porque conoce los esquemas métricos y es capaz de conseguir la rima (aunque sea fácil¹²) e incluso la medida, pero no en todos los casos ni de un modo aceptable.

¹¹ Esto es lo que se encuentra *M1*: "Volví después y os esperé animoso/hasta que vino a matizar la aurora/con pie de nieve y paso presuroso/ el campo de los cielos y el de Flora./ Pero ¿cómo, señor, favorecido/de la noche entre fuentes, flores, ramos/ dejastes esa dama, que tan presto/salistes a buscarme al mismo puesto?"

¹² En los vv. 1314-1315 (tirada de silva de pareados) existe un ejemplo significativo: en *P2* no

G) vv. 2472-2487 V añade dos octavas reales.

El Rey descubre a don Juan todo lo que ha ocurrido: le confiesa que doña Blanca lo ama realmente a él, que en la cita nocturna no ocurrió nada porque él se supo contener. Las dos octavas, amplían esta idea. Están insertas en una tirada de octavas reales, por lo que su inclusión es correcta.

En esta *amplificatio*, se introduce una alusión clásica (Alejandro) y una bella metáfora sobre sus sentimientos, comparados con el mar.

Trabaron el valor y el apetito
guerra campal al pie de unos laureles,
cuando ser Alejandro solícito
y dar materia a plumas y a pinceles.

Ya, pues, que la licencia le permito,
con tales azucenas y claveles
me la pintaba amor, que en ciego abismo
topaba con la sombra de mí mismo.

Así las ondas de la mar rompidas,
en la arenosa playa dilatadas,
vuelven atrás y, de otras recibidas,
tornan a la ribera acrecentadas.

Ya estaban en sus brazos repetidas
las ansias de mi pecho enamoradas,
que ya volviendo atrás se deshacían
—pues mientras más llegaban, más volvían—.

H) vv. 2546-2555. V añade una décima en boca de don Juan.

Tras las explicaciones que le ofrece el Rey, D. Juan se muestra reacio a volver con doña Blanca y pretende olvidar su amor.

Los nuevos versos introducen otra referencia a la Antigüedad, comparando su situación con la vivida por Alejandro: Alejandro (don Dionís), Campaspe (Blanca) y Apeles (el propio don Juan).

rima desgracias/necios. *MI* se da cuenta e inventa un verso: "REY ¿De quién? De tus desgracias/
solo coge el favor y oye tus gracias/(Don Juan está escuchando. ¡Ah celos necios". La medida del

D)
vienen a ser
viene a pedir
de la corte),
cosa imposi

A
en Lope: la

4.- CONCL

He
ausentes en l
nuevo verso es
verso libre.

DON JUAN La fianza, gran señor,
en vuestro valor está,
si de Blanca vistas ya
las lágrimas y el honor.
Y seréis vos con mi amo

—con honra de los pinceles—
Alejandro con Apeles,
y Blanca será Campaspe,
ocupando bronce y jaspe
vuestros divinos laureles.

D) vv. 2566-2575. *V* introduce otra décima en boca del Rey. Los versos vienen a ser también una *amplificatio* de los tres versos precedentes: doña Blanca viene a pedirle al Rey un favor (después sabremos que lo que quiere es marcharse de la corte), y D. Dionís le dice que pida lo que quiera, que no cree que sea una cosa imposible. Esos versos son una explicación de ese “imposible”.

Además de una nota mitológica (fénix), añade algo muy característico en Lope: la alabanza del genio español.

Que no creo que presumas
pedir estrellas del cielo
ni el fénix, única al suelo,
que nace y muere en sus plumas.
Mas, si innumerables sumas

de oro y diamantes pidieres,
haz cuenta que dueña eres
de cuantas engendra el sol,
porque es blasón español
saber honrar las mujeres.

4.- CONCLUSIÓN

Hemos dado cuenta de aquellos pasajes que están añadidos en *V* y ausentes en la totalidad de las partes, pero existen también fragmentos que tan

nuevo verso es correcta, pero la rima y el significado son cuestionables. Sigue dejando el último verso libre.

solo están omitidos en *PI*, *P2* *P3* y/o *MI*.

¿Cómo explicamos todos estos vaivenes? ¿Podemos pensar que son debidos al impresor para adaptar el corpus de la comedia al formato del volumen? Si solo se tratase de supresiones, podríamos barajar esta posibilidad: Es lo que puede pensarse, para aquellas omisiones que están tan solo en una de las partes¹³.

Pero cuando constatamos, en el caso de *V*, que estos cambios también se combinan con nuevos versos añadidos de un modo, por lo general, impecable, nos hace pensar que nos encontramos en el proceso intermedio de un texto teatral hasta su impresión definitiva. *PI* y *P2* (también los testimonios que la siguen) representan un estado anterior del texto.

Por tanto, podemos afirmar que para la impresión definitiva de *La vega del Parnaso*, un poeta debió de revisar la comedia e introducir las modificaciones que hemos señalado en esta comunicación.

Pero, ¿por qué no pensar que ese poeta fue el mismo Lope? Es lo más fácil, porque, como hemos podido comprobar, muchos de esos añadidos comulgan con sus ideas más típicas, de siempre y de esa etapa de vejez.

Hipotéticamente, se puede pensar en un texto perdido en el que se haya basado *V*, pero me parece que es más plausible que haya sido el propio Fénix quien haya revisado el texto para la imprenta; no pudiendo resistirse, como creador que se enfrenta de nuevo a su criatura, a hacer algunas modificaciones para intentar dotarla de mayor perfección.

¿Es esta situación aislada en el conjunto de comedias de *La vega*? No, Marco Presotto [2001] o Frédéric Serralta [1997] han hablado de las diferencias entre el texto de *La Vega* y el manuscrito del propio Lope para *La mayor virtud de un rey* y *Las bazarrias de Belisa*, respectivamente. Se puede observar cómo existen elementos que se modifican en la impresión definitiva. Bien es verdad, que las modificaciones en nuestra comedia son más significativas y que no se trata del estadio de un manuscrito a una impresión, sino de una impresión a una impresión. Aunque ambos estadios son anteriores.

¹³ Algunas de estas supresiones no tienen en cuenta la métrica v.gr. vv. 2205-2207, omitidos en *PI*. La mayoría eliminan fragmentos cerrados: una décima, una octava real...

Por todo esto, el texto base para la edición crítica debe ser el de *La vega del Parnaso*, aunque haya testimonios anteriores, porque creemos que es el texto definitivo, la última voluntad del autor¹⁴.

Así lo cree también Profeti [1997], quien señala que los textos de algunas comedias que aparecen en P2 son una redacción anterior a las impresas posteriormente por los autores, entre esas obras señala *El guante de doña Blanca*.
Afirma:

Porque en el caso de redacciones anteriores a las impresas por los mismos autores, es la definitiva versión impresa la que merece ser reproducida; y se tendrán que considerar como borradores las versiones primitivas, dignas naturalmente de estudio como todas las variantes de autor, pero sólo como una etapa intermedia hacia el texto definitivo, logrado por el autor con la última reelaboración.

Me gustaría terminar con unas palabras del profesor Serralta [1997: 168] que creo que resumen lo que puede ser el mote de los editores críticos: “una edición tendría que costar mucho trabajo al que la hace, y muy poco al que la lee”.

Referencias bibliográficas

- CANO NAVARRO, J. (2003): “La fuerza del deseo: el caso de *La difunta pleiteada*” en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro; edición cuidada por Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (1992): *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Universidad de Murcia-Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Lieteratura 12.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1923): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo IV, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, págs. 283-292.
- MORLEY, G. y C. BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, versión española de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica.

¹⁴ Para otra ocasión queda la polémica mantenida entre M^a Grazia Profeti y Felipe Pedraza a cerca de si las comedias estaban en el proyecto original del volumen.

- PRESOTTO, Marco (2001): "La mayor virtud de un rey. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto" en *Anuario de Lope de Vega*, VI, 2000, Lleida, Milenio, págs. 275-321.
- PROFETI, Maria Grazia (1997): "Editar el teatro del Fénix" en *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, Lleida, Milenio, págs. 129-151.
- SERRALTA, Frédéric (1997): "La problemática textual de *Las bizzarrías de Belisa*" en *Anuario de Lope de Vega*, II, 1996, Lleida, Milenio, págs. 153-169.
- VEGA, Lope (1993): *La vega del Parnaso*, (facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1637); Reproducción cuidada por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, prólogo de Felipe B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis.