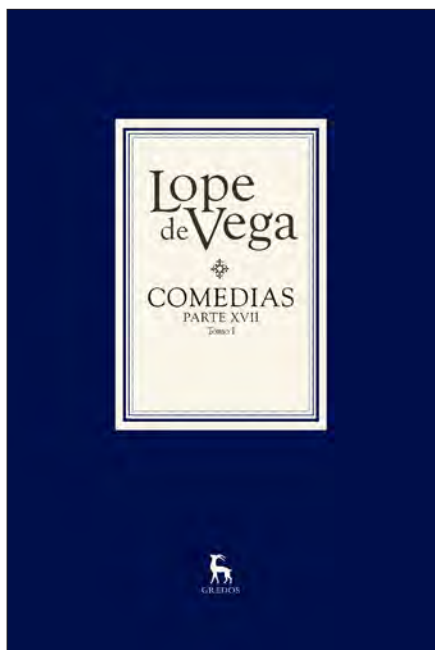


## RESEÑA

TOMO XCIX · CUADERNO CCCXX · JULIO-DICIEMBRE DE 2019



VEGA CARPIO, LOPE DE, *Comedias. Parte XVII*, eds. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., 1158 y 1036 páginas. ISBN: 978-84-89790-00-1.

Restaurando la ordenación por sus numerales de las *Partes* de Lope, alterada en el momento de su publicación por el retraso de la *Parte XVI*, el grupo de investigación PROLOPE ofrece una nueva entrega de sus puntuales y encomiables ediciones críticas con la aparición de la *Parte XVII*. La coordinación en este caso corresponde a Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, cuya solvencia filológica es una muestra más de la vigorosa vigencia del hispanismo italiano y de la fructífera colaboración entre investigadores italia-

nos y españoles que ha caracterizado desde sus inicios a PROLOPE, proyecto que cada vez se acerca más a la otrora inaccesible meta de ver publicadas en edición crítica todas las comedias del Fénix.

La nueva entrega suma doce nuevas comedias, de muy dispar cronología, pues las hay de los años 90 del siglo XVI y también poco anteriores a la edición de 1621, al ya amplísimo repertorio prolopesco. En esta breve reseña, que solo cabe encabezar con una encarecida felicitación a coordinadores y editores por el espléndido resultado de una ardua y laboriosa tarea de años («quien lo probó lo sabe»), nos limitaremos a destacar las aportaciones más relevantes del estudio conjunto de la parte para centrarnos después brevemente en las singularidades de cada una de las comedias, pues es norma

habitual que todas ellas presenten circunstancias y testimonios particulares que afectan a la fijación del texto crítico.

Entrando en el prólogo general, esto es, la historia editorial de la *Parte XVII*, lo primero que cabe señalar es la constatación de la unidad y coherencia editorial de la serie de partes que van de la *XV* a la *XVII*, pues en buena medida se corroboran y continúan los planteamientos generales sobre las tres partes establecidos por Sánchez Laílla (2016) y Giuliani-Artois (2017), al margen de las peculiaridades de cada una de ellas. La brevedad de las páginas dedicadas a la génesis de la parte se justifica en parte por el acertado trabajo realizado por los coordinadores de las dos *Partes* precedentes. Llama poderosamente la atención en esta *Parte*, como advierte Maggi, la antigüedad de la mayoría de las piezas editadas, en buena medida responsable también del predominio de comedias palatinas, historiales (con abundante presencia de motivos moriscos y de la historia medieval de España) y urbanas, y el amplio número de autores de comedias que las representaron, con la llamativa ausencia del autor que estrenó *El hidalgo Bencerraje*, muchos de los cuales ya habían abandonado la actividad escénica e incluso el teatro del mundo. Esta circunstancia, por una parte, explica las notables dificultades y deturpaciones que ofrecen los textos de varias comedias tras una dilatada vida escénica, según reitera el propio Lope en el prólogo y las dedicatorias, razón por la cual se echa de menos en esta sección una valoración global sobre la calidad textual de las obras incluidas en esta *Parte*. Por otro lado, permite a Lope evocar una época dorada, pero ya periclitada, que se opone a las tramoyas y trapacerías de algunos autores coetáneos a la edición de la *Parte XVII*. Es cuestión que se analiza con detalle en el apartado «Rescate y reivindicación: los paratextos de la *Parte XVII*», también de Maggi, inevitablemente entrelazados con los correspondientes a las *Partes XV* y *XVI*, pues todos ellos fueron redactados en fechas muy cercanas entre sí y forman parte de un conjunto perfectamente planificado para la reivindicación de Lope como dramaturgo y candidato a cronista, pese a la singularidad cortesana, tanto por las comedias escogidas como por los dedicatarios, que representa la *Parte XVI*. Frente a esta última, las dedicatorias de la *Parte XVII* se dirigen a caballeros de relieve en la administración cortesana y varias damas vinculadas familiarmente con ellos, así como a otros literatos y amigos del Fénix, algunos de ellos también dedicatarios de *La Circe* y *La Filomena*, que constituyen

una red de vínculos intelectuales en la que Lope estaba especialmente interesado tras los agrios años de polémicas a cuenta de la *Spongia*. Lope aprovecha el tono más distendido de las dedicatorias a estos últimos para ponderar las dificultades textuales de muchas comedias añejas. De particular interés es el análisis del prólogo, en el que el deseo de reivindicarse como poeta científico se une a las quejas por las prácticas ilícitas de autores de comedias y libreros, que menoscababan la estrategia de autopromoción de Lope.

Por lo que respecta a las cuestiones puramente textuales, analizadas por Daniele Crivellari, importantísima parece la determinación de la (in)existencia de supuestas ediciones de 1621 y 1622 atribuidas a la imprenta de la viuda de Alonso Martín que han pervivido como fantasmas bibliográficos<sup>1</sup>. Destaca también la constatación de la escasa pulcritud editorial de las prensas de Fernando Correa de Montenegro (y posteriormente de su viuda), ya apuntada por Sánchez Laílla a propósito de la *Parte XV*, pues el texto de la *princeps* está plagado de erratas, lo que llevó a la introducción de numerosas correcciones en prensa, que alcanzan incluso a adornos tipográficos como cenefas, y a la aparición de diferentes estados que pueden detectarse en los ejemplares cotejados. El análisis de la segunda edición de 1622, realizada en la misma imprenta y de manera casi inmediata a la publicación de la *princeps*, ofrece el resultado esperable de dichas circunstancias: es copia a plana y renglón, corrige e intenta enmendar, no siempre con acierto, e introduce sus propios errores y erratas, a veces también corregidas en prensa con la aparición de diversos estados. Muy relevante es también la constatación de que hay ejemplares de *B* parcialmente conformados con abundantes pliegos de la *princeps*, como ocurre con la primera mitad de *B*<sup>1</sup> y la segunda mitad de *B*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Es de suponer, dado que los ejemplares utilizados y consultados para la *princeps* no coinciden del todo con los identificados por M<sup>a</sup> Grazia Profeti (*La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, p. 199) con la supuesta edición de la viuda de A. Martín, que se habrán examinado los ejemplares que faltan en el listado.

<sup>2</sup> Hubiera sido deseable, sin embargo, que el análisis de esta cuestión se hubiera realizado atendiendo a los pliegos y no a las comedias. Por otro lado, aunque la Historia editorial de la Parte se redacte con posterioridad a las ediciones de cada comedia, no habría estado de más advertir a los editores de que algunos de los ejemplares de *B* utilizan pliegos de *A* para que pudiesen corregir dicha circunstancia en sus estudios introductorios, ya que algunos de ellos no lo advierten y sus conclusiones resultan disonantes respecto a la introducción general de la Parte.

Danielle Crivellari es también el editor de la primera comedia de la Parte, *Con su pan se lo coma*, una de las más cercanas por su fecha a la primera edición, construida sobre la contraposición entre corte y aldea, y que apenas plantea problemas textuales, hábilmente resueltos por el editor, quien dedica especial atención al análisis de las correcciones en prensa que atestiguan los distintos testimonios de la *princeps* y de la segunda edición de 1622<sup>3</sup>.

No parece casualidad que la segunda comedia, *Quien más no puede*, haya sido editada por Marco Presotto, más que acreditado experto en el estudio y la edición de los autógrafos dramáticos del Fénix, pues es la única que cuenta con el original autógrafo, fechado el 1 de septiembre de 1616, lo que convierte a la comedia en la más moderna de cuantas forman la *Parte*. El texto base de la edición es, obviamente, el autógrafo, exhaustivamente descrito y analizado por Presotto en todos sus aspectos, tanto en lo que atañe a los cambios en el proceso de creación y reelaboración por parte de Lope (con un completo apéndice final en las pp. 407-418), como en otras intervenciones no autógrafas y en los elementos que atestiguan su vida en los escenarios: la identificación de los actores de la compañía de Pedro Cebrián y las licencias para la representación. Especialmente brillante resulta también el estudio de la relación entre el autógrafo y la tradición impresa, pues si, por un lado, es evidente la dependencia de esta con respecto a aquel, por otro, las divergencias entre ambas, numerosas aunque por lo general de poca enjundia, parecen mostrar indicios de la existencia de una versión intermedia o de una revisión que no es posible atribuir documentalmente al propio Lope, aunque no pueda descartarse tajantemente. Drama palatino de libre invención ubicado en el pasado mítico de los primeros reinos de España, *Quien más no puede* es también, como advierte Presotto, una comedia que refleja las huellas de las polémicas que más afectaban a Lope en septiembre de 1616, contra los seguidores de Góngora y contra Francisco de Ávila, una vez perdido el pleito sobre las *Partes VII y VIII*<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Podrían señalarse algunas minucias al respecto, como la puntuación de los vv. 1217 («¿Pues no?») y 1266 («y a su gusto las orejas,»), o la anotación del término «peladilla» en el v. 2849, que no es otra cosa que una pedrada como las que recibió don Quijote en la aventura de los rebaños.

<sup>4</sup> Como obra acabada pocos días después de la sentencia contraria a Lope en el verano de 1616, parece lógico ver una alusión al pleito en los versos que se refieren a «algunos/ que

Gonzalo Pontón se encarga de la edición de otra comedia palatina, *El soldado amante* (1593-1595), una de las obras más antiguas del joven Lope, todavía en proceso de aprendizaje. La comedia plantea un arduo problema textual al contar con dos testimonios notablemente divergentes entre sí y de autoridad semejante: la tradición impresa y un manuscrito de la Biblioteca de Palacio que, pese a estudios anteriores, Pontón no descarta como procedente de la famosa colección Gondomar. Puede afirmarse, sin exageración, que la resolución adoptada y el concienzudo análisis de cada testimonio, por separado y enfrentados entre sí, tanto en la introducción como en las abundantes notas que abordan cuestiones textuales, es una extraordinaria lección de crítica textual sobre las comedias que han sufrido múltiples y sucesivas intervenciones de manos diferentes a lo largo de su vida escénica, perspicazmente identificadas y aclaradas por el editor. Compartimos la justificación de sus criterios editoriales, pues, en efecto, debe intentar ofrecerse el texto más cercano al original perdido, aunque el texto resultante nos permita comprender mucho mejor la desazón de Lope, reiteradamente explícita en esta *Parte*, al recuperar textos rotos y desvinculados como viejos vestidos o soldados mutilados, pues, pese a la laboriosa tarea de Pontón, no faltan costuras y cicatrices en versos confusos, insustanciales o directamente incomprensibles<sup>5</sup>.

*Muertos vivos*, «comedia de fingimientos y de falsas verdades» articulados sobre la ocultación y el desdoblamiento de las identidades, es una comedia palatina con resabios bizantinos escrita en el tránsito entre los siglos XVI y XVII. De nuevo dos hispanistas italianas, Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli, se ocupan con pulcritud y saber hacer filológico de la edición y el estudio de esta comedia, cuya más destacada singularidad textual consiste en la existencia de un manuscrito de la Biblioteca Nacional, al parecer procedente de la colección de Agustín Durán, que las editoras consideran apógrafo, aunque quizá se debería haber apurado con mayor exhaustividad esta cuestión.

venden obras ajenas» (vv. 1716-1717). Laplana («Lope y Francisco de Ávila», *Anuario Lope de Vega*, XIV, 2008, pp. 133-154), por su parte, también relacionó con la polémica otros versos de la comedia en los que se alude a las mujeres feas (vv. 283-284 y 1958-1959), ya que Francisco de Ávila escribió una *Loa en alabanza de las mujeres feas* que apareció en la *Parte V* de comedias.

<sup>5</sup> Como, por ejemplo, los vv. 1924 y 3171. Por otro lado, creemos que debería corregirse el segundo *sea* del v. 728, sustituyéndolo por *fea*.

De fechas casi idénticas a la comedia anterior es *El primer rey de Castilla*, uno de los primeros tanteos de Lope en el ámbito de drama historial, que entra con fuerza en el repertorio lopesco en los primeros años del siglo XVII, como advierte su editor, Adrián J. Sáez. El prólogo, excelentemente documentado, detalla con pormenor las fuentes cronísticas, históricas y corográficas empleadas por Lope para elaborar una comedia organizada a modo de tríptico que, en cada uno de sus actos, dramatiza tres etapas sucesivas protagonizadas por tres monarcas, leoneses los dos primeros y castellano el último, que desembocaron en la fundación de un reino de Castilla que se proyecta hacia un futuro imperial hispánico. El texto se edita y anota con corrección y diligencia, circunstancia además favorecida por la ausencia de testimonios ajenos a la tradición impresa<sup>6</sup>.

*El domine Lucas* es otra de las comedias que destaca en esta *Parte XVII* por su notable antigüedad, ya que se considera escrita con probabilidad antes de 1593, cuando Lope se hallaba en Alba de Tormes, lugar donde se desarrolla la acción dramática. Su editor, Miguel M. García-Bermejo, contextualiza perfectamente esta entretenida comedia urbana de tintes picarescos, centrada en la ocultación de la identidad del galán, disfrazado de estudiante pobre para poder ocupar el puesto de maestro de la dama. La obra nos ofrece muchas de las características del teatro primerizo de Lope, con un extensísimo número de personajes y una acción poco trabada y cohesionada, cuyos protagonistas actúan con humorística libertad, rayando la desvergüenza. En cuanto a los problemas textuales de una obra tan antigua, que Lope mismo resaltó en la dedicatoria a Juan de Piña al ponderar cómo la había encontrado «pidiendo limosna [...] rota y desconocida», lo cierto es que no ofrece muchos, dado que solo cuenta con el testimonio de la tradi-

<sup>6</sup> Creemos, sin embargo, que no debería haberse incluido en el aparato crítico el testimonio *C*, dado que se trata de un ejemplar desglosado, como advierte A.J. Sáez, mientras que la presencia del manuscrito de Parma tampoco parece muy relevante. Por otro lado, como detalles menores que solo pretenden mostrar la atención de la lectura, podrían mencionarse dos correcciones que atañen a las didascalias (106*Per* debería estar en 105*Per*, y 1741*Per* debería ser DON SANCHO en lugar de DOÑA SANCHA) y la ausencia de una nota que ayude a aclarar los versos 1313-1335, pues en ellos se trata de la difundida creencia de que lo primero que dice el novio a su futura esposa es siempre una (la primera) necesidad, como atestiguan los chistes de la *Floresta Española* (VI, IV, 20-22).

ción impresa<sup>7</sup>. Por último, cabe destacar muy encarecidamente el trabajo de anotación, completísimo, llevado a cabo por el editor.

La edición de *Lucinda perseguida*, comedia inspirada en una *novella* de Bandello y que manifiesta notables correspondencias con otras obras de Lope, como certeramente indica su autora, Esther Borrego Gutiérrez, cumple con creces los propósitos de PROLOPE. La introducción hace jugosas consideraciones sobre la fecha de composición de la obra, su posible representación, el género de comedia palatina con tintes de tragedia y comedia de capa y espada, la funcionalidad de los personajes y el tratamiento de los temas de la inocente perseguida y de la esposa calumniada. La sección de problemas textuales está bien resuelta: identifica la existencia de un ejemplar de *B* con pliegos de *A* y demuestra que la edición de Cotarelo no presenta fidelidad a un único testimonio. Son también de valor sus consideraciones sobre la métrica de la obra, que no coinciden con las de Morley y Bruerton. El texto se ha transcrito con esmero<sup>8</sup> y está convenientemente anotado, con especial mención a la dedicatoria, por sus dificultades<sup>9</sup>.

Intuimos que Eugenio Maggi se ha reservado la edición de *El ruiseñor de Sevilla* por dos razones: la primera es lo delicioso de esta comedia bocaccesca, que el editor analiza en la primera parte de su prólogo con gran sentido de la oportunidad; la segunda es la existencia de un manuscrito,

<sup>7</sup> Es preciso puntualizar, sin embargo, algunas cuestiones relativas al estudio textual. Hay que señalar que la identificación de los ejemplares de la *princeps*, *A<sup>rs</sup>*, en las pp. 999-1000, no se corresponde con la identificación de los mismos en el prólogo general de la Parte (pp. 22-23), lo cual provoca cierta confusión, que puede resultar especialmente grave si se han trasladado con esta nueva identificación las erratas de la comedia al conjunto de las de todo el volumen. Tampoco parece pertinente considerar con la sigla *S*, de suelta, lo que en realidad es una comedia desglosada que, por serlo, no debería figurar en el aparato crítico, y se echa de menos una mayor precisión terminológica en la exposición al hablar de errores, erratas y variantes.

<sup>8</sup> Caben, sin embargo, algunas interpretaciones divergentes: no nos parece del todo adecuada la puntuación de los vv. 451 y 625-626; la intervención del MARQUÉS en el v. 833 debería ser en aparte; y la lección «Silas» por «Cilas» en v. 1831 es discutible.

<sup>9</sup> Hay también algún exceso, como la extensa nota dedicada a la alabarda (v. 54). Por el contrario, creemos que habrían merecido una nota la dilogía de «esposa» (vv. 388-389), la alusión a la tigre hircana (vv. 561-564); la expresión de ira del v. 703, recogida por Correas; o el tópico del sol que sale (v. 2866).

casi con seguridad una copia destinada a una lectura privada, que le permite hacer alarde de su *finezza* filológica. La introducción, que identifica la obra como comedia urbana o de enredo, propone una nueva fecha para su redacción, adelantando y afinando el periodo indicado por Fernández Montanos, que tiene como *terminus ad quem* el otoño de 1606; por otro lado, recoge el estado de la valoración crítica de la pieza y coteja en detallado análisis la comedia y su fuente (*Decameron*, V, 5). La adopción del manuscrito como texto base se justifica con un sólido argumentario en el que se analiza la calidad dramática de sus pasajes exclusivos, las posibles huellas lopescas en los mismos (con todas las precauciones que el mismo Maggi expone), sus *lectiones difficiliore*s y las correspondientes trivializaciones de los impresos, las incongruencias en la acción que presentan las *Partes* y los abundantes pasajes estragados de *M*. Nada se puede objetar a la decisión tomada, aunque esta obliga a sacrificar algunos versos de los impresos que, no obstante, están rigurosamente consignados en el aparato crítico. La lección de crítica textual se consagra con lo certero de la anotación, singularmente la destinada a justificar la lectura de *M* (véanse, a manera de ejemplo, los vv. 280, 1483, 1521 o 1872), no exenta de interesantes conjeturas interpretativas (véase el v. 360). Destacamos también el puntilloso registro del fenómeno métrico de la sinéresis, que no es ni mucho menos general en el conjunto de ediciones de la *Parte XVII*. Una edición, en resumen, magnífica<sup>10</sup>.

También el editor de *El sol parado*, Fernando Plata, adelanta en algunos años la composición de la obra, ubicándola en los años que Lope pasó en Alba de Tormes al servicio del V duque de Alba. Es la aportación más reseñable del prólogo, junto con la detallada y reveladora identificación de las fuentes empleadas por el autor para esta comedia histórico-legendaria, que ocupan también la atención en la mayor parte de las notas explicativas<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Como no hay obra humana *sine macula*, anotamos aquí el error del v. 832, para el que se mantiene la didascalia PEDRO, correspondiente no al manuscrito sino a los impresos, como se indica en el mismo aparato (*1Per*). Echamos también de menos dos posibles notas: el uso de «ella» con valor de segunda persona (v. 1925) y el tópico, tan abundante en Lope, de los yerros por amor (vv. 2894-2896).

<sup>11</sup> Quizá el interés puesto en este tipo de notas ha motivado el olvido de otras, meramente explicativas pero no menos importantes: no hubieran estado de más explicacio-

Mucho menos convincente es la fijación textual y la elaboración del aparato crítico. A pesar de que el editor parece haber hecho un esfuerzo mayor en la colación de ejemplares, pues a los comunes con el resto de las comedias de la *Parte* ha añadido otros, uno para cada una de las ediciones, el aparato es incompleto, limitándose casi exclusivamente a indicar los lugares en los que A y B difieren en conjunto. Aunque Plata explica pormenorizadamente en la sección de «Problemas textuales» la existencia de estados en ambas ediciones, el reflejo de esta circunstancia en el aparato es anecdótico, y en varios lugares, su registro es formalmente erróneo<sup>12</sup>; por otro lado, de manera incomprendible, y en contra de los criterios generales de PROLOPE, ha tomado la decisión de no apuntar las variantes de Menéndez Pelayo<sup>13</sup>. Las notas en las que explica ciertos problemas textuales o decisiones ecdóticas, algunas tan importantes como una enmienda *ope ingenii*, no eximen en ningún caso de elaborar la correspondiente entrada en el aparato<sup>14</sup>. Por desgracia, la negligencia en la elaboración del aparato crítico arroja dudas sobre otros aspectos de la edición, en los que se detectan fallos esporádicos<sup>15</sup>.

Muy breve es la introducción de *La madre de la mejor*, de Elvezio Canonica, tanto en la parte introductoria, en la que también las fuentes de esta comedia de santos centran la mayor parte del interés, junto con noticias curiosas como su representación en América y su traducción al náhuatl, como en la relativa a los problemas textuales, poco ejemplificados. Por suerte, desde el punto de vista de su fijación, la obra no plantea grandes dificultades, una vez tomada la decisión de obviar la refundición de los dos primeros actos en la *Parte XXVI extravagante* de Zaragoza, 1645, que, en consecuencia, no apa-

nes para «ganar por la mano» (v. 286), «mármol paro» (v. 1821) o la expresión «Deo gratias» (v. 2778).

<sup>12</sup> Véase, a manera de ejemplo, las entradas correspondientes a los vv. 1026 o 1342, en las que se obvia la indicación de los ejemplares que traen la lección aceptada.

<sup>13</sup> Lástima, porque no tiene razón Plata cuando opina que «sus variantes carecen de interés ecdótico» (p. 373). De hecho, habría hecho bien en seguir las enmiendas de don Marcelino a los vv. 876, 1117 y 1346.

<sup>14</sup> Es el caso de vv. 656*Per*, 2548, 2255, 2590, 2630 y 2712-2713.

<sup>15</sup> En el v. 432 debería enmendarse «tu padre» con «mi padre», como reclama el sentido. La nota sobre Alcinda (811*Acot*) tendría que tener su reflejo en la «Nota onomástica». Faltan indicaciones de salida de personajes. Hay errores de puntuación en vv. 1214-1215 y 1722.

recen ni en el aparato crítico<sup>16</sup> ni en las variantes lingüísticas. Las notas bíblicas y sobre aspectos religiosos son en muchos casos de mérito y el texto, en general, se presenta limpio y claro<sup>17</sup>.

Más parvo aún es el prólogo de *Jorge Toledano*, comedia adjudicada a Juan Manuel Escudero Baztán y completada, como la anterior, por los coordinadores de la *Parte*. Apenas se da alguna noticia sobre su datación y sobre su adscripción genérica, a medio camino entre la comedia bizantina y la de cautivos, aderezada con el juicio de Coterelo sobre la obra. El trabajo de edición creemos que no está acabado, pues no hay registro de variantes lingüísticas ni una «Nota onomástica» completa, lo que levanta también sospechas sobre la *constitutio textus*, agravadas por la afirmación de que, en contra de lo que sucede en el resto de las comedias, no se han detectado distintos estados en los ejemplares utilizados y por el hecho de que en ningún lugar se mencione que *B*<sup>r</sup> está compuesto por pliegos de *A*<sup>18</sup>, aunque algunas entradas del aparato así lo corroboren<sup>19</sup>. No ha estado muy atento el editor a las entradas y salidas de los personajes, pues faltan indicaciones al respecto, ni al uso del paréntesis para indicar las intervenciones en aparte o los diálogos paralelos e independientes<sup>20</sup>. Discrepamos también de algunas observaciones sobre el cómputo silábico de ciertos versos<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> A propósito del aparato, la entrada correspondiente al v. 2413 es incompleta, pues falta B. El v. 1316, a pesar de la anotación, debería también tener su registro en el aparato crítico.

<sup>17</sup> La enmienda de v. 589 nos parece muy acertada. Tenemos que hacer, no obstante, alguna observación: el texto de 258*Acot* encierra un error no detectado (¿una «y» parasitaria?); no puede ser GABRIEL quien habla en v. 2801, sino RUBÉN; la copla que ocupa los vv. 2957-2958 no está recogida en la sinopsis de la versificación; y los vv. 492, 478 y 555 presentan errores ortográficos por ausencia de signos de interrogación o admiración.

<sup>18</sup> En la introducción (p. 46), Maggi dice explícitamente que *B*<sup>r</sup> «es prácticamente otro ejemplar de *A*» hasta la dedicatoria de *El hidalgo Bencerraje* (p. 52), esto es, la comedia siguiente a *Jorge Toledano*.

<sup>19</sup> El aparato tiene algún error: en *Ded.* 12 falta *A*.

<sup>20</sup> Valgan como ejemplo los vv. 1908-1919, que, puestos entre paréntesis, facilitarían mucho al lector la comprensión de la escena en la que el REY y ARAFE contemplan y comentan a escondidas el diálogo de JORGE y CELIMA. La situación se repite en los versos siguientes.

<sup>21</sup> No creemos que los vv. 88, 2433 o 3321 sean hipométricos, pues el fenómeno de la dialefa, tan frecuente en Lope en contextos semejantes, justifica su medida. El v. 3120, en todo caso, es hiper métrico.

Cierra la *Parte* la solvente edición de *El hidalgo Bencerraje*, a cargo de Ilaria Resta, con una notable introducción que indaga en el género morisco de la comedia, con todas sus peculiaridades, confrontando el texto con otras obras de temática semejante. Muy interesante es la valoración del manuscrito del siglo xvii que, con el título de *El gallardo Jacimín y hidalgo Abencerraje* se conserva en la Biblioteca Nacional, aunque la editora lo tiene por apógrafo sin mucha argumentación. Con buen criterio, Resta toma de las acotaciones de este manuscrito alguna lección para la fijación del texto<sup>22</sup>, que se presenta con alguna deficiencia no del todo achacable a la autora<sup>23</sup>, pero muy correcto en lo sustancial<sup>24</sup> y razonablemente anotado<sup>25</sup>.

En conclusión, y a pesar de algún desequilibrio en el resultado de las distintas ediciones (inevitable, por otro lado, en una obra de esta complejidad), no podemos más que felicitarnos por este nuevo jalón en la monumental tarea de PROLOPE, que culmina la recuperación del conjunto de colecciones iniciada con la *Decimoquinta parte* con una petición simultánea de licencias en otoño de 1620. El trabajo de Daniele Crivellari y Eugenio Maggi concluye también de forma excelente la clarificación de un episodio especialmente complejo del proyecto editorial del Fénix, lleno de sorpresas como la elección inopinada de impresores, imprevisibles retrasos o sospechas de ediciones fantasma.

JOSÉ ENRIQUE LAPLANA y LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA  
Universidad de Zaragoza

<sup>22</sup> Debería haber adoptado también la lección de *M* en 1473*Acot*, pues el REY no abandona la escena.

<sup>23</sup> Hay problemas con las sangrías de los vv. 302, 317 y 1510, y con el interlineado en vv. 2063-2064 y 2926-2927.

<sup>24</sup> Por señalar alguna posible mejora, los vv. 1642-1645 deberían atribuirse a JAZIMÍN con una didascalia, eliminando la que aparece en el v. 1646.

<sup>25</sup> No hubieran estado de más notas aclaratorias para «epítimas» (v. 209), el tópico de que los reyes no oyen verdades (vv. 408-409), el gesto de poner algo sobre la cabeza (v. 2291) o algunas intervenciones de ZULEMA por la peculiaridad de su lenguaje.

