

Variantes, rastros, hitos e instancias autoriales entre borradores, manuscritos e impresos de *El castigo sin venganza* y la labor del editor*

The Editor's Work: Textual Variants, Traces, Milestones, and Authorial Instances within the Drafts, Manuscripts, and Editions of *El castigo sin venganza*

Ramón Valdés Gázquez

<https://orcid.org/0000-0002-7429-9709>
PROLOPE, Universitat Autònoma de Barcelona
ESPAÑA
ramon.valdes.gazquez@uab.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 1041-1098]

Recibido: 30-04-2021 / Aceptado: 12-07-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.69>

Resumen. *El castigo sin venganza* de Lope de Vega es una obra con una importante tradición textual y ecdótica. En este artículo se examina la trascendencia de algunos errores, correcciones y *pentimenti* que presenta el manuscrito autógrafa en las ediciones más tempranas, se examina el proceso de composición y la ocasión que implicaron los impresos para revisar el texto e incluir alguna nueva corrección. Asimismo, se estudian algunas variantes de interés de la nueva suelta

* Este trabajo se ha beneficiado de la financiación recibida y la participación de su autor en el proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» con referencia PGC2018-094395-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, EU). Debo agradecer a los evaluadores sus observaciones, que he procurado seguir. Agradezco la atenta y generosa lectura previa de Sònia Boadas, Daniele Crivellari, Laura Fernández García, Alejandro García Reidy, Fernando Rodríguez-Gallego, Antonio Sánchez Jiménez y Joan Ramon Veny Mesquida. Los errores son, claro está, responsabilidad exclusiva del autor.

edición pirata recientemente localizada. Todo ello implica la revisión de ciertos pasajes desde un punto de vista ecdótico.

Palabras clave. Edición de textos; Teatro del Siglo de Oro; manuscritos autógrafos; Lope de Vega; *El castigo sin venganza*.

Abstract. *El castigo sin venganza* of Lope de Vega is a work with an important textual and ecdotic tradition. This paper analyses some errors, corrections and pentimenti presented by the autograph manuscript that we see too in the earliest editions. Analyses too the process of composing, and the opportunity to correct the text for its performance and printing. Furthermore, some interesting variants of the new pirate edition, recently located, are studied. These analyses imply the revision of certain passages from an ecdotic point of view.

Keywords. Text editing; Golden Age Theater; autograph manuscripts; Lope de Vega; *El castigo sin venganza*.

*A Maria Grazia Profeti, que en
momentos clave de mi formación me
enseñó a dudar de todo y pararme a
demostrar lo que parecía obvio
Alberto Blecua, in memoriam*

Cuando Sònia Boadas me invitó a participar en el que resultó ser un maravilloso y entrañable encuentro sobre los manuscritos de Lope que, con pasión enervorecida, disfrutamos los participantes en un frío invierno de 2019 refugiados en la calidez de la Università di Bologna, no tuve la menor duda: me quería volver a ocupar del autógrafo y la transmisión de *El castigo sin venganza*. Era un tema por el que ambos nos hemos interesado y sobre el que hemos discutido en ocasiones. Siendo que, además, debía editar la obra para el grupo PROLOPE, tarea que asumiré con Alejandro García Reidy, y que Sònia Boadas planeaba el análisis del autógrafo con técnicas de espectroscopia, la ocasión se pintaba calva. Ya cerca el momento del encuentro, se produjo una felicísima circunstancia y coincidencia: el hallazgo de una nueva edición suelta, que podría ser, incluso, nada menos que la *princeps* de la obra, y el estudio de las variantes que contenía redobló lo oportuno de la elección. Si el panorama de importantes testimonios conocidos de *El castigo sin venganza* presentaba ya un indudable interés, ahora se añadía otra edición suelta publicada muy probablemente en fecha muy próxima a la escritura y con un texto que, sin margen posible de duda, se relaciona con las primeras fases de redacción que recogen el manuscrito autógrafo y el de Melbury House (en seguida me detendré en presentarlos). Por eso, después del hallazgo, aun siendo fiel a la primera propuesta, me pareció oportuno añadir otro aspecto, que implicara el abordaje de los impresos desde los manuscritos... y viceversa. Intentaré explicarme mejor: una aproximación que aprovechara la riqueza de la tradición y que estudiara cómo algunos *loci critici*, problemáticos por la presencia de primeras versiones, *pentimenti* y correcciones o incluso errores o dudas de composición y palabras de difícil lectura en el autógrafo,

trascienden, de alguna manera —y lógicamente— a la tradición impresa, que los puede reproducir, reflejar o, también, corregir. Pero el nuevo hallazgo también desvelaba otras posibilidades: para investigar sobre esta obra, donde espejos y reflejos juegan tan importante papel, la nueva edición suelta, como la tradición impresa, podíamos entenderla, según lo que veníamos diciendo, como una especie de espejo que permitiría desvelar, en el reflejo, al objeto reflejado, es decir, a su autógrafo, sea el autógrafo o sean, según lo que nos cuenten las variantes, incluso, otros borradores o copias intermedias ya desaparecidos. Este enfoque me parece del mayor interés en un contexto de tal riqueza de testimonios tanto para desentrañar los procesos creativos del poeta que abarcan desde el autógrafo a borradores de autor o copias de compañía, como para, tal vez, llegar a ver o entrever e identificar, en la mera tradición impresa, rastros de una tradición manuscrita y del proceso creativo incluso cuando hayan desaparecido algunas evidencias como los borradores, que en el proceso de escritura también jugaron, como cada vez mejor sabemos, un papel fundamental.

A lo largo de las páginas que siguen pretendemos demostrar cómo para la edición del texto de *El castigo sin venganza* resulta fundamental estudiar en profundidad el manuscrito autógrafo, en el que encontraremos desde variantes redaccionales generadas en el proceso de composición e incluso errores autoriales y correcciones introducidas por otros agentes que también deberán ser tenidas en cuenta para constituir el texto crítico, hasta variantes que aparecen en las primeras ediciones y que se deben tener muy presentes pues podrían ser también variantes de autor ante la oportunidad de revisión. Esas variantes, así como la composición y el asentamiento de la obra, se puede considerar que se van dilatando a través de distintos hitos en el tiempo, hitos que van desde una primera redacción y soluciones que luego pueden ser descartadas, hasta la última edición enviada a publicar por Lope, la de la *Parte XXI*, y que se pueden rastrear tanto en el manuscrito autógrafo como en otras ediciones, incluso, tal vez, alguna impresión fuera del control del poeta como la suelta recientemente descubierta. Procuraremos demostrar cómo es necesario un atentísimo examen del autógrafo y escapar a ciertas inercias en la tradición editorial de la obra, que todavía ofrece márgenes para la mejora del texto. Por último, nos plantearemos la hipótesis de si la nueva edición localizada, a pesar de haber surgido al margen del control del poeta, podría de alguna manera haber recogido, ni aunque fuera por accidente, variantes redaccionales de las primeras fases de escritura del autor, lo que tampoco parece del todo descartable, dado su carácter temprano.

1. LA RICA TRADICIÓN DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Convendrá trazar, aunque sea muy sumariamente, un panorama de la transmisión de *El castigo sin venganza* para entender lo que a continuación se discute. Los principales testimonios hasta ahora conocidos de la obra son, para empezar, por supuesto, el manuscrito original autógrafo custodiado en la Boston Public Library (signatura D.174.19; aludiremos a él con la sigla *O*), datado por el poeta en agosto de 1631 y con abundantes pasajes con tachaduras, correcciones y diversas

fases de intervención de mano del propio poeta e incluso de otras manos (por eso hablaremos de O_1 , O_2 , etc.); la suelta de 1634, hasta ahora considerada *princeps* (impresión de Pedro Lacavallería, impresa en Barcelona muy probablemente por iniciativa de Lope para rehuir la suspensión de licencias entonces vigente en Castilla; aludiremos a ella con la sigla S); la edición en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635; al parecer el dramaturgo quiso incluir la obra en cuanto retomó la serie de las *partes* tras la suspensión de licencias; enviada para solicitar el privilegio en mayo de 1635, salió ya póstumamente; la denominaremos A), así como la edición en la colección de las *Doze comedias las más grandiosas que asta aora han salido de los mejores y más insignes poetas. Segunda parte*, en Lisboa (Pedro Craesbeeck, 1647; la denominaremos con la sigla B)¹. Existe además otro manuscrito, el de la colección de Lord Holland en Melbury House (Dorset, Inglaterra; sin signatura ni catalogar, lo llamaremos M), que probablemente se copió, según los análisis paleográficos, por tres manos distintas y en la segunda mitad del siglo XVII, pero de enorme interés, pues su texto refleja un estadio temprano de redacción de la obra previo a algunas de las tachaduras y modificaciones que contiene el autógrafo sobre todo en los versos finales, a las que ya hemos aludido (esta copia se habría sacado del autógrafo cuando este todavía llevaba las lecturas que implican O_1 , es decir, una primera versión de varios pasajes importantes antes de las modificaciones comportarían O_2 , versión más difundida y que es en cambio la que recogen S y A)². Por otro lado, Hermann Tiemann³ dio cuenta de un ejemplar de una edición suelta en la entonces denominada Biblioteca Estatal de Prusia que sigue hoy perdido, cuya búsqueda fue la que nos hizo topar, serendipia mediante, con la nueva edición suelta encontrada ahora en la Biblioteca Nacional de España, que lleva el título *Un castigo sin venganza* y que carece de datos de imprenta y licencias, a la que denominaremos con la sigla T en estas páginas. Sus variantes textuales la relacionan clarísimamente con la misma fase temprana del texto que reflejan O_1 y M y permitirían pensar que —u obligan a cuestionarnos si— T podría haber sido, al ofrecer ese texto temprano, la *editio princeps*, publicada posiblemente entre 1632 y 1634⁴. En nuestro reciente estudio sobre este nuevo testimonio, tras analizar las

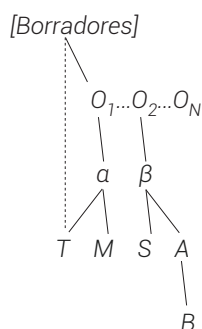
1. Para los ejemplares utilizados, con indicación de sus bibliotecas y signaturas, véase la bibliografía.

2. La cuestión no está exenta de complejidad. Hablaremos de dos fases de redacción principales en O atribuibles a Lope, que afectan especialmente al final y denominaremos O_1 (que coincide fundamentalmente con el texto del manuscrito de Melbury House, y de la nueva edición suelta localizada, una redacción más temprana) y O_2 (que coincide con el texto canónico y más difundido, podría pensarse que definitivo, que derivó a la tradición impresa representada por la suelta de Barcelona y la *Parte XXI*). Sin embargo, es necesario aclarar que en algún pasaje donde analicemos diferentes etapas de intervención, incluso atribuibles a diferentes manos, las podremos enumerar en orden sucesivo, es decir, O_2 , O_3 , O_4 ... O_N , independientemente de la identidad de la mano (sea Lope, un autor de comedias, el censor...).

3. Tiemann, 1939, p. 54.

4. Para todo lo relativo a la nueva edición localizada, véase García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021.

variantes detectadas en un cotejo exhaustivo, hemos ofrecido el siguiente *stemma*, que cabrá matizar (más que corregir, matizar) y no es más que una hipótesis y punto de partida para lo que a continuación vamos a discutir⁵:



2. DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO A LOS IMPRESOS

Resulta ineludible recordar que el manuscrito original autógrafo de *El castigo sin venganza* es, como tal, una realidad textual y codicológicamente compleja, dado que contiene, en el mismo códice, fragmentos en que Lope está todavía componiendo su obra, incluyendo abundantísimas dudas, tachaduras y correcciones (los llamados *pentimenti*), y también otros fragmentos donde está copiando «en limpio» de borradores previos (daremos ejemplos)⁶. Dado que recoge fragmentos donde Lope está copiando, incluye también errores cometidos por él mismo, pues el error, como sabemos, es consustancial a la labor de copia, por mucho que quien la ejecutara fuera el propio poeta⁷. Un clarísimo ejemplo se puede observar a la altura del verso 625, donde parece que se está repasando un fragmento de texto con un borrador o copia previa, y debe reponer un pronombre que, en el proceso de

5. Tenemos alguna duda respecto a la rama β , que no descartamos pudiera ser, frente a lo que este *stemma* refleja, de transmisión vertical, en cuyo caso la línea descendente sería por derivación directa $S > A > B$, donde A podría contaminar teniendo como modelo S, pero remontándose también en algunas lecciones directamente a O o bien β o a otros testimonios, o incluso haber sido revisada por el poeta. Recuérdese que A es enviado al Consejo de Castilla para la obtención de licencia y privilegio todavía en vida de Lope. Reproducimos el *stemma* tal como en su momento lo publicamos; perdónese la línea discontinua entre una entidad de la que no conservamos testimonio y un ente real y con existencia física, pero no se nos ocurre mejor manera de plasmar estas relaciones que normalmente no se tienen en cuenta.

6. Este aspecto fue tratado ya con detenimiento en Valdés Gázquez, 2015, pp. 191-197, aunque no se repite aquí ninguno de los errores de copia allí comentados (algunos a nuestro juicio bastante interesantes e indiscutibles), sino que se complementan ahora con otros.

7. Véase Valdés Gázquez, 2005, pp. 95-108, y Valdés Gázquez, 2015. Respecto a la presencia no solo de errores de copia, *pentimenti* y correcciones de la creación *in itinere*, sino incluso intervenciones de manos ajenas —como veremos también en nuestro caso— en los manuscritos autógrafos lopescos, puede verse Reichenberger, 1953, Presotto, 1997, 1999, 2000a, pp. 13-16, 28-37 y 46-49 y 2000b, Naldini, 2001, pp. 6 y ss., Crivellari, 2013, 2015a, pp. 84-86 y 2015b, Boadas, 2016, pp. 452-455. Desde un punto de vista teórico, sobre los errores «de autor» y «de copia de autor» véase Reeve, 1994, Montaner, 2020, pp. 38-39, que a su vez remite a Paolo Trovato, 2015.

copia, había quedado olvidado. Lo repone en la interlínea, equivocándose primero, un verso antes de lo que correspondería, por tomar como referencia una palabra («parece») que se repite en una anáfora; al darse cuenta, tacha ahí la integración y la añade de nuevo, ahora en el verso correcto, que es el siguiente:

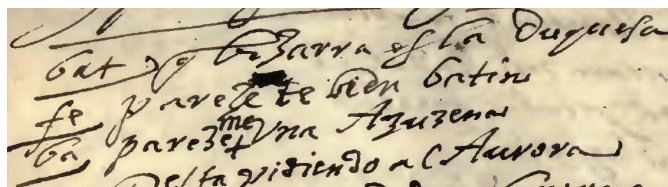


Ilustración 1. Detalle del fol. 11v (acto I) del autógrafo

Este error u otros que ya han sido señalados demuestran un hecho que, en términos de crítica textual, tiene suma trascendencia, y es precisamente que el manuscrito original autógrafo, como tal, contiene fragmentos de copia y también, por ello, algunos errores⁸. Convendrá añadir aquí que, partiendo de esta premisa, en términos ecdóticos, y en una situación de varios testimonios «autorizados», donde el autógrafo lleve errores, algún otro testimonio impreso, como S o A (enviados por Lope a la imprenta), podría ofrecer lecciones correctas y auténticas y resultaría lícito corregir el autógrafo con lecciones de impresos. No es poca cosa, pues el editor podría verse (y se verá) impelido y legitimado a preterir el autógrafo en favor de un impreso, o, incluso, de una lectura ofrecida en el autógrafo por una mano distinta de la de Lope, que corrige un error suyo como copista (postura defendida por Antonio Carreño y Profeti, como veremos). Lope comete un error en el verso 1087 («dormirdos» por «dormidos») que parece mero *lapsus calami* y no plantea dudas. Otros errores también resultan evidentes (y evidente la necesidad de corregir), aunque su causa sí podría plantear más dudas: así, en el verso 1135 («descuidado» por «descuido») o el 1080, en el que, si leemos lo que dice el manuscrito encontramos «o que que no siendo amoroso»: puede ser una simplísima duplografía fácil de solventar, aunque también podría derivar —no es descartable— de algún problema de transmisión más grave y entonces requeriría intervenir de manera distinta a la simple eliminación del nexa sobrante (aunque en este caso parece lo más sencillo y lo más razonable, y además restaura la perfección métrica). La obligación del editor de enmendar, y cómo hacerlo, de cualquier manera, no plantea dudas en estos casos concretos, como veníamos diciendo.

8. No puedo estar de acuerdo con la consideración que alguna vez se ha hecho de estos testimonios como apógrafos. Sobre la definición de la categoría *manuscrito original autógrafo* precisamente para un caso como el que aquí tenemos, donde podemos apreciar tanto fragmentos de «copia en limpio» como de borrador que demuestra que todavía el poeta está en fase creativa, véase Blecua, 1983, p. 39.

Sin discusión posible también error (de copia, o mero *lapsus* en proceso de composición, poniendo el nombre de un personaje por otro) es la repetición de la didascalia o nombre del personaje Aurora a la altura del verso 1722, y, de nuevo, en el verso 1724, cuando ya estaba en el uso de la palabra⁹. Otro error similar se encuentra en la acotación tras el verso 2181, donde se especifica «Vase el Conde» (véase ilustración), que seguirá presente en la escena siguiente, pero una mano distinta de la de Lope tacha «Conde» y lo sustituye por «Marqués», que sin duda es la lección correcta, pues es el personaje que estaba en escena y debe abandonarla para dar paso a la siguiente, y la lección que llevan S (véase ilustración) y A.

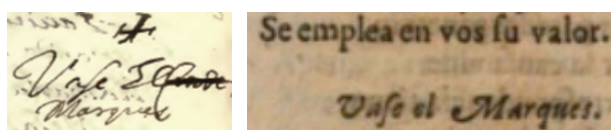


Ilustración 2. Detalles de los fols. 3r (acto III) del autógrafo y 20v de S

Del mismo tenor y evidente resulta también el error que implica la didascalia que atribuye a Casandra en el autógrafo los versos 1680-1681, pues no está entre los personajes en esa escena¹⁰. Perdónese, por favor, la meticulosidad, pero la trascendencia de la conclusión ecdótica a que conduce, esto es, que el autógrafo contiene errores y que, partiendo de la asunción de esa realidad, habrá que estar alerta, porque cabrá esperarlos y resultará necesario y lícito enmendarlos a partir de manos distintas a la de Lope en el mismo autógrafo o bien con los otros testimonios manuscritos o impresos, *ope codicum*, o incluso *ope ingenii*, disculpa, entendemos, este detenimiento.

9. La tradición crítica ha interpretado unánimemente que lo que hay es un cambio del modo de locución, hablando Aurora en aparte para sí misma los dos primeros versos, y ya los otros dos dirigiéndose al Marqués, pero no cambio de personaje, lo que también nos parecería posible (véase nota siguiente).

10. La tradición, tanto de testimonios como de los editores modernos, se divide en la solución, que pasa por eliminar la didascalia del personaje y dejar esos versos también en boca del Marqués (S A B Kos Die Ped), que tenía el uso de la palabra, o atribuírselos al personaje de Aurora (M T Dam Car Gar). A nuestro entender, la lógica del error implica que Lope quería hacer un cambio de personaje, aunque confundiera los nombres de los personajes femeninos entre la que realmente estaba presente en esa escena, Aurora, y Casandra. Por eso, nuestra apuesta de enmienda iría por atribuírselos a Aurora. La misma lógica de fondo (una didascalia de personaje errónea es promovida por un deseo de cambio de interlocutor por parte del poeta), aunque con posible error de copia de por medio (copia de la didascalia siguiente), lleva a pensar que la enmienda necesaria en 1722 pase por su atribución a Federico (volveremos sobre ello más adelante: a nuestro modo de ver la etiología de sesgo cognitivo establecida para los errores de copia por parte de Montaner, 2020, resultaría en gran parte de aplicación también a algunos aquí vistos, ya fueran de copia o de composición, véase también la variante que comentaremos más adelante en el v. 2143: Mantua por Ferrara, así como, a este propósito, y concretamente desde la óptica de los errores de autor, Reeve, 1994, pp. 53-54, que menciona el concepto de los «errores polares» y la facilidad de confundir nombres. Las siglas para los distintos editores modernos citados remiten a sus ediciones de la obra (véase bibliografía, bajo Vega Carpio): Dam: ed. Van Dam, 1928; Kos: David Kossof, 1986; Die: José María Díez Borque, 1987; Car: Antonio Carreño, 1990; Ped: Felipe B. Pedraza, 1999; Gar: Alejandro García Reidy, 2009; Prol: Prologo, 2011; Prof: Profeti, 2013.

En otros casos los errores no son tan evidentes, sino que resultan discutibles, y lo demuestra que algunos editores hayan optado por mantener esas lecturas del autógrafo donde otros han visto necesidad de enmendar, aun siendo muy conscientes los últimos de la trascendencia que tiene intervenir si se tiene a este como texto base. Veremos con algo más de detención un par de casos¹¹.

Error de copia también por parte de Lope, con alteración de orden (sobre la hipótesis de borrador previo), podría ser considerado el que encontramos en el verso 1002, «que de un desprecio señor», según el autógrafo, difícil de entender frente a «que desprecio de un señor», que es la lectura de S A, aunque ciertamente la *selectio* ha suscitado división de opiniones entre los editores modernos. La variante quedaría consignada en un aparato crítico así¹²:

1002 que de un desprecio señor O M T Kos Die Ped Prof : que desprecio de un señor S A B Dam Car Gar Prol

¿Podemos efectivamente entender la lección de O como error y, en cambio, lección tan correcta como auténtica la de S A? Veamos las distintas argumentaciones de los editores (en algunos casos recogemos exclusivamente la parte novedosa de su anotación):

«*Desprecio señor*. La lección del manuscrito es perfectamente aceptable. Se trata de un caso de adjetivación del sustantivo, fenómeno bien conocido, menos frecuente en Lope que en otros poetas contaminados por el culteranismo» (Montesinos, reseña, p. 183 y añade alguna bibliografía). El sentido es: 'Prefiero estar al lado de un labrador que no al lado de un desprecio típico de un arrogante señor'. Van Dam ha preferido (como BAE y Academia antes que él) seguir el texto de la *Suelta* y la *Parte*: «que desprecio de un señor». El sentido de la enmienda está bien, pero tiene la desventaja de cambiar un «texto perfectamente aceptable» donde no es fácil que la combinación de palabras sea un desliz de Lope. Encuentro dos ejemplos más de adjetivación del sustantivo en *Peribáñez*: «labradores desdenes» (v. 1584) y «paños comendadores» (v. 2044). (Kossof)

También pudiera ser «señor de un desprecio», por el hipébaton y refiriéndose la dama a sí misma en masculino, como vimos en «dueño», pero es forzado y no me convence. (Díez Borque)

11. Respecto al carácter controvertido de la definición, identificación y aceptación de los errores en tanto que tales, véase, desde un punto de vista teórico, el reciente, iluminador y magistral artículo de Montaner 2020, especialmente pp. 38-40, y la reciente puesta al día bibliográfica por él aportada. Muy recomendable también, en el ámbito específico de los errores de autor y en autógrafos, el artículo de Reeve, 2011 (original, 1994), y el debate generado a su propósito en *Ecdótica*, 2012; en sentencia, allí mismo, de Beltrami, 2012, p. 162: «Paradossalmente, dunque, l'errore è la parte più solida della critica del testo, ma, naturalmente, non senza problemi, certamente diversi a seconda dei diversi campi di applicazione».

12. Las variantes se ofrecen en este artículo por orden cronológico, situando siempre a la izquierda la lección del autógrafo y sus posibles acompañantes, independientemente de la que se considere adecuado elegir en la *constitutio textus*. Si en algún momento se cita texto editado, será el de la edición de PROLOPE; también se tiene en cuenta el aparato crítico para ella realizado, así como las conclusiones de filiación, para la nueva suelta T, en García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021, que son las que conducen al *stemma* más arriba planteado provisionalmente.

El problema se plantea entre la preferencia del autógrafo frente a la *princeps*, y en la suposición de que Lope no hiciese ningún cambio a la hora de imprimirlo. (Carreño)

Así [que de un desprecio señor] en el M [autógrafo, nuestro O]. Las ediciones primitivas (la *Suelta* y la *Parte*) corrigen «que desprecio de un señor». Las dos formas tienen sentido, pero me parece casi seguro que Lope quiso escribir lo que figura en el autógrafo, *un desprecio señor*, es decir «el desprecio propio de un señor». Obsérvese que en el v. 1025 se habla de «un desprecio autorizado». También podría interpretarse que Casandra prefiere ser villana a ser «señor (dueño, señora) de un desprecio». (Pedraza)

Este verso presenta alguna dificultad: en el manuscrito autógrafo figura como *que de un desprecio señor*, con el sentido de 'señor de un desprecio', es decir, que Casandra prefiere ser una villana a ser una señora de algo que se menosprecia. Esta interpretación implica que Casandra se refiere a sí misma en masculino, algo posible en la lengua de la época, pero no muy usual. La variante que aquí se incluye procede de las ediciones impresas del siglo xvii, la cual clarifica enormemente el pasaje: Casandra prefiere ser una villana feliz a ser el desprecio de un señor, por muy importante que éste sea. (García Reidy)

La verdad es que la pléyade de los editores de *El castigo sin venganza* impone respeto, aunque por suerte la división de opiniones legitimaría cualquiera de las opciones. Eso sí, si consideramos que entre los que defienden la lectura del autógrafo está nada menos que un lopista tan fino y sabio como José Fernández Montesinos (en su reseña a Van Dam, de 1929), atreverse a defender otra postura, ya no frente al autógrafo, sino frente a él y todos los que lo acompañan, parece toda una osadía. Pero cada editor debe asumir su responsabilidad y aguantar su vela y no caben tópicas reverencias. A nuestro entender, el problema no está tanto en la locución *desprecio señor*, que efectivamente se podría entender en la línea propuesta por Montesinos y luego seguida por Kossof, Díez Borque y Pedraza¹³, como en el sintagma completo, que conlleva en la construcción un sentido oracional, a nuestro juicio, absurdo, tal como el propio Kossof lo explicita: 'Prefiero estar al lado de un labrador que no al lado de un desprecio típico de un arrogante señor'. ¿'Al lado de un desprecio'? Realmente parece mucho forzar las cosas. Tal vez sin más elementos, podríamos aceptarlo, pero sigamos todavía, porque más elementos de juicio y apoyatura hay para descartar esta lectura como error y defender la alternativa. La otra propuesta que ayudaría a aceptar la lección de O, aportada por Díez Borque, le parece forzada a él mismo. La alusión a la dama en masculino como *dueño* dentro de la tradición poética trovadoresca ya está traída por los pelos, pero más todavía, efectivamente (porque caería fuera de toda lógica del amor cortés) la alusión a sí misma en esos términos (mi *dueño*): carecería de todo sentido, pero además no se podría entender, insistimos, en una construcción de sentido completo. En realidad, la clave la encontramos en la reflexión de Antonio Carreño: el dilema es fuerte por-

13. Muy fácilmente se podrían aportar más casos de uso gongorino de sustantivo con valor adjetivo en Lope; sin pensarlo mucho se nos ocurre otro verso famoso que también generó variantes, en *Fuenteovejuna*: «rizo copete» (v. 480), por proponer solo uno más entre, seguramente, muchísimos.

que estamos hablando de postergar el autógrafo frente a los impresos. Pero como ya hemos visto, esa operación es inevitable en algunos casos en *El castigo sin venganza*, pues, según lo visto, sería imposible editar el texto completo sin acudir en más de una ocasión a los impresos frente al autógrafo. Deben tenerse muy presentes los problemas específicos que este autógrafo plantea (con sus errores y dudas de composición), así como que, efectivamente, tal como Carreño dice, los impresos S y A pudieron implicar, además, ocasiones para Lope de retocar o revisar su texto, y fueron por él promovidos y sancionados¹⁴. A nuestro modo de ver, el sintagma paralelo («desprecio autorizado») que subraya Pedraza no hace sino, al recuperarlo en su contexto, descartar la propuesta de interpretación del pasaje de Kossof, pues está claro que la imagen es la de la mujer en el lecho al lado de su esposo (y no 'al lado de un desprecio'):

Dichosa la que no siente
un desprecio autorizado
y se levanta del lado
de su esposo alegremente (vv. 1024-1027)¹⁵.

Lo cierto es que la alternativa es tan clara que la lectura de los impresos no necesita siquiera ser elucidada con paráfrasis: 'prefiero ser una ruda villana que despierta al lado de un labrador al desprecio de un señor en oro, púrpura y grana'. Las dificultades de interpretación de *O*, por otro lado, no derivan de un pasaje de mayor mérito literario (y que justificaría concebirlo y defenderlo en tal caso, que descartamos, como *lectio difficilior*), sino de un pasaje que solo, probablemente, revela problemas de transmisión, es decir, de copia del propio Lope o dudas de composición. Y es que esos problemas se evidencian en el autógrafo en el propio verso 1002 y en el siguiente:

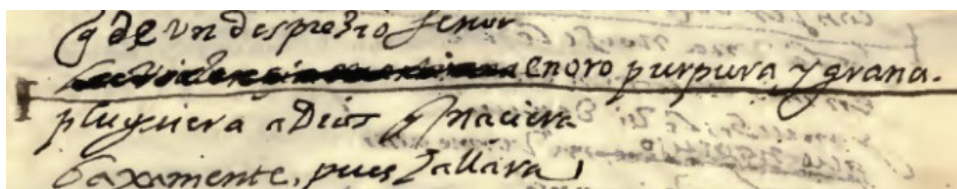


Ilustración 3. Detalle del fol. 1r (acto II) del autógrafo

14. Maria Grazia Profeti ha insistido en esta línea argumental en varias ocasiones, y en concreto respecto a *El castigo sin venganza* (Profeti, 2014, pp. 91 y ss.), aunque no discuta ni argumente su elección en esta variante en su edición de 2013. Luego la citaremos a este propósito. Por supuesto, también se ha discutido y puesto en cuestión el grado de atención que Lope pudo y quiso dedicar a la revisión de sus textos incluso cuando tuvo el control de su publicación (véase Dixon, 1996). Desde un punto de vista teórico, véase también McGann, 1983.

15. Añadamos otro pasaje más que parece apoyar esta línea de interpretación, el que aparece en los versos 1049-1053: «Pero que con tal desprecio / trate una mujer de precio, / de que es casado olvidado, / o quiere ser desdichado / o tiene mucho de necio».

Como puede observarse, en el verso 1002 el «de» está sobrescrito sobre «es» y el verso 1003 que quedó como definitivo es un segundo intento, añadido al final de otro, escrito y tachado previamente¹⁶.

Empezamos a ver así lo que anunciábamos y que resulta lógico: es decir, que algunos pasajes problemáticos en testimonios de la tradición derivan de «problemas» generados en el propio manuscrito autógrafo. Y a veces este planteamiento puede resultar capital para prestarle especial atención al manuscrito y confrontarlo con la tradición, lo que nos podrá ayudar a tomar la decisión de enmendar.

Otro error de Lope que puede ser discutible y también plantearle dilemas al editor, y que implica la presencia de correcciones en el propio documento (aunque muy probablemente debidas todas a otras manos), llega a la altura del verso 2143. Estamos en el inicio del tercer acto y, a su vuelta de las guerras, el Duque, impaciente por volver a ver a su familia, se adelanta dejando atrás al séquito que lo acompaña sin esperar, tampoco, a que nadie salga a recibirlo. Los distintos testimonios leen así:

2143 de Mantua vio *O Dam Kos Die Car Ped Gar Prol* : pudo mirar *M T* : el
Duque vio *S A B Prof*

Desde nuestro punto de vista es obvio que Lope se equivoca en su escritura y comete lo que hoy llamaríamos un fallo de *raccord*, de congruencia o continuidad, un *lapsus*. Sorprende que la tradición editorial no haya comentado el error y que algún editor ni siquiera ofrezca la corrección de los impresos, no ya en el texto, sino siquiera en nota. Solo Profeti acoge la lectura de los impresos. La corte donde se sitúa la obra, adonde lógicamente vuelve el Duque tras la llamada a la guerra del Papa, es la suya propia del Ducado de Ferrara, en donde lo esperan súbditos, familia y casa. De nuevo, la equivocación (como ocurría con equivocaciones de personajes) es fácil de entender, pues Mantua es el otro punto geográfico clave en la obra (tanto como Medina en *El caballero de Olmedo*), de donde proceden Casandra y el Marqués, y adonde quiere huir Batín con Aurora para refugiarse de la tragedia. El rasgo común explica perfectamente la asociación y la confusión de Lope. Tal vez podríamos empeñarnos en justificar esa lectura diciendo que, en su vuelta de la guerra, el Duque pasa por Mantua, y ya al ver sus confines, abandona a su séquito y acelera la marcha hacia Ferrara. Pero ni siquiera eso se sostiene, pues sin duda los de Mantua no son para él los «deseados confines» aludidos en el encabalgamiento oracional con el verso siguiente, y no pueden serlo sino los de Ferrara. Como se puede ver, excepto Profeti, todos los editores modernos de las ediciones consignadas reproducen Mantua, a pesar de que todos los demás testimonios corrigen unánimemente el error, unos con la lectura «pudo mirar» y otros con «el Duque vio» (cambiar simplemente «Mantua» por «Ferrara» estropearía la métrica).

16. Debo agradecer con cariño y muy profundamente a Paloma Cuenca Muñoz su asesoría como paleógrafa en todos los pasajes del autógrafo que presentaban ciertas dificultades o discrepancias de lectura entre estudiosos. En general las ilustraciones aportadas en este artículo son suficientemente claras, pero si algún lector necesita ampliación (tal vez en este caso ayude), la reproducción digital del autógrafo de Boston en Internet Archive (cuyo enlace se proporciona en la bibliografía) permite una visualización óptima.

Por otro lado, véase la sucesión de escrituras y correcciones que contiene el manuscrito (aquí el subíndice de *O* no alude, como en otros pasajes o en el *stemma*, a sus dos principales versiones/momentos, sino a la secuencia de intervenciones en el pasaje):

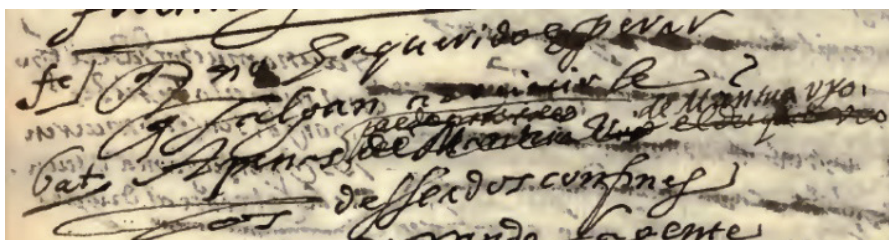


Ilustración 4. Detalle del fol. 2v (acto III) del autógrafo

2143 Apenas de <-de Mantua vio O_1 > <-\p?d? m?ra? O_2 > <-//el duque vio O_3 >
<\de Mantua vyo O_4 >

Conviene confesar que la transcripción parcial de O_2 se ha hecho condicionados por el conocimiento de la lectura de *M* y *T*, y viendo si podía coincidir lo que se veía, y en esa operación hemos llegado a entrever las letras que se han anotado, pero presenta un alto grado de inseguridad¹⁷. Todas las sucesivas intervenciones podrían pertenecer a manos distintas entre sí y a la de Lope¹⁸. En un primer impulso Lope escribe sin duda «Apenas de Mantua vio», tras lo cual encontramos una primera corrección que tacha «de Mantua vio» y añade una corrección en la inter-

17. De hecho, Paloma Cuenca Muñoz puede en cambio leer «seguro "pred...led" (la última letra es seguro una "d"), en medio parece que puede haber enes o erres, pero sin sentido» (comunicación personal del 8 de enero de 2021). En fase de revisión de este artículo, Alejandro García Reidy me comunica que, examinando la variante en las imágenes RAW de alta calidad que proporciona la Boston Public Library a través de Internet Archive para el autógrafo de Lope, no le cabe duda de que la lectura de O_2 es «pudo mirar»: «El que la última letra parezca una "d" es un efecto óptico de las tintas en la versión PDF, pero en la versión de imágenes de alta calidad se distinguen mucho mejor las tintas y lo que parece una "d" es realmente el final de los trazos en círculo con los que se tacharon esas palabras».

18. Así opinan los distintos estudiosos que han considerado este tema (Rennert, Van Dam y García Reidy, este último en una transcripción provisional e inédita de las intervenciones en el autógrafo que ha tenido a bien compartir conmigo y por lo que expreso profundo agradecimiento). Respecto a la lectura de O_2 , en correo personal de agosto de 2020, García Reidy me indicaba: «Sigo sin creer que el "pudo mirar" sea de mano de Lope a partir del trazo de la *p* y la *d*». La constancia en el autógrafo de la sucesión y discrepancia de las soluciones por parte de las distintas manos, probablemente relacionadas con la puesta en escena, hasta el restablecimiento de la lectura original, resulta apasionante, como las que refleja Fernando Rodríguez-Gallego, 2015, en la sección del apéndice sobre el autógrafo de *La corona merceda* dedicada a las intervenciones de manos ajenas a la de Lope (pp. 824-825, por ejemplo; discrepancias similares se producen a veces también en torno a la necesidad y aplicación o no de la censura, lo cierto es que el autógrafo teatral se convierte así en un precioso testimonio de las tensiones que se producían entre los distintos agentes implicados en la creación, censura y puesta en escena; Daniele Crivellari, 2015b, p. 94, con mucho acierto ha manejado la idea del palimpsesto). Desde esta perspectiva, véase también, en el ámbito del teatro isabelino, Chartier, 2017, pp. 183-184; más abajo citaremos algunas reflexiones de Ruano de la Haza.

línea superior difícil de leer (¿tal vez entreveremos «pudo mirar», como leen *M* y *T*?), porque fue luego también tachada, tras lo cual se añadió en la altura original de la línea y al final de esta, «el Duque vio», que también acabó siendo tachado y sustituido por la única lectura que ha quedado viva que coincide con la original de mano de Lope: «de Mantua vyo». Es posible que las lecturas de *O*₂ y *O*₃ correspondan a intervenciones de personal relacionado con compañía de comedias (amanuense, apuntador o autor de la compañía). Si *O*₂ leyera efectivamente «pudo mirar», esa lectura sería la corrección generada en el entorno de *a*. La lógica nos indica que el personal de compañía de comedias (ya fueran las personas relacionadas con el manuscrito y sus copias, ya fueran los propios actores), en su división de papeles y en su «interiorización» y obligado entendimiento cabal del texto, en sus *partes* (por personajes) y la fábula completa, eran (y tal vez sigan siendo) los mejores detectores de este tipo de errores que, en cambio, al cajista de una imprenta, en una labor sin duda más mecánica, le podía pasar más fácilmente desapercibido¹⁹.

En general se considera que corregir este tipo de errores no es tarea del editor filológico, a diferencia de lo que ocurriría con un lector, corrector o editor (o *editing*, como es llamado en el sector), o incluso traductor, de una moderna editorial de ficción literaria en diálogo con el autor al que se publica, por ejemplo. En la tarea filológica, estos errores desde una posición conservadora se deberían mantener intactos si nos atuviéramos a la aplicación mecánica del *stemma* y al principio del texto base y escogiéramos como tal el autógrafo. Sin embargo, y la salvedad es muy relevante, hay que considerar muy seriamente lo que apuntaba Antonio Carreño a propósito del verso 1002, y es que las ediciones *S* y *A* implicaron una posibilidad para la revisión, corrección y *autorización* del texto por parte de Lope, y precisamente en este caso dichas ediciones llevan una lectura perfectamente coherente («el Duque vio») que evita la incongruencia. Como decíamos, Maria Grazia Profeti²⁰ se pronunció también en este sentido y precisamente a propósito de esta variante, y la acogió en su edición. Es cierto que en el autógrafo la corrección que queda al final viva, vuelta a escribir y sin tachar, es, precisamente, la que restituye

19. La colaboración del grupo de investigación PROLOPE con compañías de teatro ha implicado una oportunidad para la detección de problemas textuales, ya fueran incongruencias o problemas métricos; a veces, adonde no llega el editor, por más atención e interés que ponga, llega el actor (sobre todo el conocedor de la técnica del verso) o un atento director escénico. Aquí es necesario y de justicia mencionar al actor Jesús Fuentes, que ha participado asiduamente en producciones de Rakatá, luego Fundación Siglo de Oro. En la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de noviembre de 2018, dirigida por Helena Pimenta y con versión de Álvaro Tato, 2018, este, muy oportunamente adaptó «Apenas vio de Ferrara / los deseados confines» (vv. 1845-1846 de su versión, p. 47); al desplazar la aguda final «vio» a interior del verso suelto impar del romance, pudo cambiar Mantua por Ferrara, sin generar problemas métricos. ¿Se consideraría lícito acoger la lectura de Tato? No con seguridad desde una óptica conservadora de la labor écdótica; sin embargo, se le podría dar toda la autoridad de una intervención *ope ingenii* que resulta objetivamente más que plausible y económica, tal vez tan atendible como las demás (incluso más, dadas sus reconocidas capacidades como poeta y dramaturgo, además de conocedor del Siglo de Oro).

20. Profeti, 2014, p. 90.

el error que venimos comentando. Pero esa corrección no fue escrita por Lope y en cambio S y A fueron muy claramente promovidas y enviadas a imprimir según nos consta incluso documentalmente por él y su más próximo entorno, lo que justificaría enmendar esta lectura del autógrafo *ope editionum*²¹.

Otro pasaje que, según venimos diciendo, resulta complejo desde un punto de vista textual, ecdótico, incluso codicológico y paleográfico, atañe al final de la obra, a sus últimos versos. Lope revisa el final y escribe una primera versión, que identificamos como O_1 (y que es la temprana que recoge a), y luego, en un segundo momento, una versión O_2 (que es la que lleva β), sobre la que una mano sin identificar, O_3 , introduce ulteriores correcciones muy puntuales en dos versos. Veamos en primer término lo que ocurre en la materialidad del manuscrito, desde un punto de vista codicológico, porque es importante tenerlo claro²².

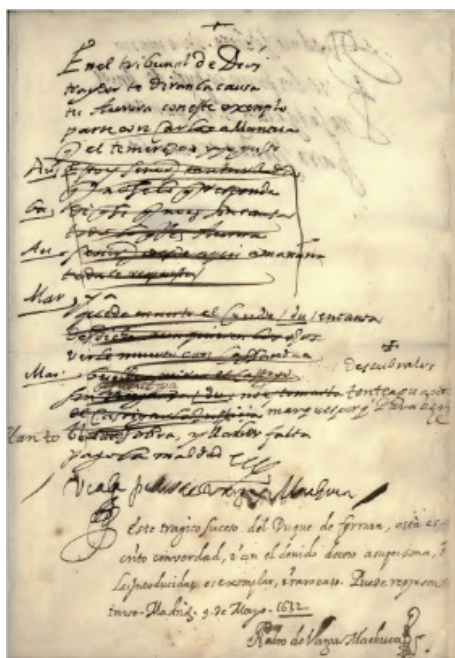


Ilustración 5. Folio sin numerar que recoge la versión O_2 del final



Ilustración 6. Fol. 16v (acto III) del autógrafo que recoge la versión O_1

21. Es Lope quien solicita y obtiene la licencia y el privilegio, y además en el prólogo de José Ortiz de Villena (uno de los testigos de su último testamento en la vigilia de su muerte), escrito ya después de la muerte del poeta, se especifica que él había coleccionado los originales y se los prestó al poeta para confeccionar el volumen (más adelante nos ocupamos; véase también Moll, 1992).

22. Me propongo dar un nuevo enfoque a temas ya tratados en Valdés Gázquez, 2015. Otras visiones imprescindibles al propósito en Couderc, 2006 y Sáez, 2015.

En un primer momento Lope escribe el final de su obra y lo considera hasta tal punto definitivo que incluso la firma, rubrica y data a primero de agosto de 1631. Se entiende, por tanto, que da la obra por concluida. Ese final va en el folio 16v, el último del pliego²³, que queda prácticamente completo (el códice se completaría ya con las guardas en blanco del pliego de la carpetilla en cuyos folios anteriores se escribía la portada y quedaban las hojas posteriores en blanco a disposición de posibles notas diversas, provisión y censuras). Sin poder confirmar si se llegó a representar o no ese final, nuestras sospechas respecto a un manuscrito de compañía relacionado o representado por *a*, invitarían a pensar que sí²⁴. No sabemos exactamente cuándo, aunque con seguridad antes del 9 de mayo de 1632 (fecha de la censura de Vargas Machuca), tacha en el folio 16 del tercer acto algunos versos (desde el 2298) y en el recto del folio que aparece hoy encuadernado a continuación (véase ilustración) encontramos una redacción autógrafa alternativa para el final (O_2 con correcciones incluso posteriores, O_3 , muy puntuales y de otra mano, pero significativas) que seguramente fue la que se sometió a censura, pues bajo esa redacción alternativa de los versos, que tiene el aspecto de un borrador, con abundantes tachaduras, se encuentra también la provisión y la censura por Pedro de Vargas Machuca datada exactamente, como decíamos, a 9 de mayo de 1632²⁵, versión final que pasaría a la tradición impresa debida a Lope (S y A) y que es la más difundida hasta el día de hoy²⁶. Como ya se ha hablado de este tema en otro lugar, no nos detendremos aquí más en ello. Con todo, sí hay una consideración al respecto que antes no se había hecho y que en el contexto en el cual estamos, de estudio de los manuscritos y borradores de Lope, parece ahora oportuna.

23. Véase lo que dice el poeta en el *Arte nuevo* (vv. 338-339) y la descripción codicológica de lo que implicaba un original según Boadas, 2021, § 19: tres bloques de dieciséis folios en cuarto, uno por acto, más los pliegos que cumplían función de carpetillas, en cuyos folios iniciales se ponía la portada y las *dramatis personae*, quedando en blanco los últimos (tal vez aprovechados para provisiones y censuras). Pedraza en sus notas (pp. 585-586) a su monumental edición del *Arte nuevo* con Pedro Conde matiza la veracidad de lo dicho en esos versos, aunque en el caso de *El castigo* sí se atuvo a esa norma.

24. Además, si tenemos noticias de que la obra titulada *Un castigo sin venganza*, y de nuevo, no sabemos si sobre la base de este autógrafo o copia temprana de él derivada, o incluso de la edición suelta recientemente encontrada (o testimonio con ella relacionado), se puso en escena, con el artículo indefinido en el título, *Un castigo sin venganza*, en palacio el 6 de septiembre de 1635 como homenaje póstumo al poeta recién fallecido (véase García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021, pp. 317-318); como mínimo, en tal caso, cabría sospechar que el final representado fuera el de la versión O_1 , ya fuera por *T* o por copia en la esfera de *a*.

25. A Vargas Machuca, precisamente, en el momento de la censura, se deberían también, en nuestra hipótesis, las «correcciones posteriores muy puntuales» (O_3) realizadas en los versos 3013-3015 sobre la versión O_2 . Ojalá lo corrobore el análisis espectroscópico.

26. Insisto en que, como se ha señalado en García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, la nueva edición ahora encontrada, *T*, lleva el primer final, O_1 , así como el primer título de la obra (*Un castigo sin venganza*). Por cierto, *T* también acaba, de manera algo sorprendente en las sueltas de la época, con la invocación que aparece tras O_1 , «Laus Deo», y *S* con la invocación completa «Laus Deo & M. V.». La presencia de este colofón llamaba poderosamente la atención, por infrecuente, del recién fallecido y muy llorado Don Cuickshank. Tal vez haya que interpretar que sugiere la gran proximidad de estos testimonios a *O*.

Cuando Lope escribe el nuevo final —porque de eso no hay duda, es la letra de Lope la que ahí vemos—, lo hace en un nuevo folio. Conforme a su costumbre, aunque no solo suya, pone una cruz en el centro de la parte superior de ese folio y ahí reescribe el final; pero la localización de la caja y de las líneas de escritura da la sensación de un borrador, pues no se preocupa de respetar márgenes del documento formal que es un manuscrito original autógrafo; su aspecto, con una escritura más amplia, mayor módulo e interlineado, y líneas algo inclinadas, es más cercano al de algún folio de los borradores que fueron recogidos en los códices de Daza, Pidal o Durán Masaveu. Muchos de los versos de ese nuevo final acabaron, paradójicamente y a pesar de ser los que pasaron a la tradición más difundida y los considerados por Vargas Machuca para su censura, también tachados con líneas que no sabemos a quién se debieron (tal vez porque para esos versos se podía seguir el final original, O_1). Y por otro lado, el folio que, por decirlo de alguna manera, quedó incorporado al códice y al texto propio del *manuscrito original autógrafo*, si es que eso hay que interpretar por la inclusión en él, tras los versos del nuevo final escrito, de la provisión de la censura y la censura mismas, está falto de uno de los rasgos propios de los manuscritos originales autógrafos de este tiempo de Lope (lo vemos desde *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*) y que se puede ver en todos los folios del códice de *El castigo sin venganza*: la invocación a «Jesús, María, José y ángel custodio». Dicha invocación se componía, a cuaderno abierto, en el centro del códice, entre el ángulo superior derecho del vuelto del folio («Jhsm^a») y el izquierdo del recto siguiente («JosefCust^o»). Como puede verse en la ilustración, en el folio añadido, si es que así fue, falta ese elemento, cuya primera mitad sí se encuentra, en cambio, en el folio anterior, el 16v), de manera que la invocación ha quedado interrumpida. Tampoco incluye la numeración de folio que correspondería por ser el recto, y que fue sistemática hasta el folio inmediatamente anterior (numerado 16 en el recto). Sería oportuno plantearse si pudo pasar tiempo para añadir ese folio después del 31 de agosto de 1631 y si, en fin, lo debemos considerar como parte integrante de la entidad *manuscrito original autógrafo* o si más bien es un folio en borrador, por sus rasgos codicológicos y dado que en él la mayor porción de texto figura tachada, que acabó, sí, integrado *con* el manuscrito original autógrafo. La cuestión tiene relevancia, porque así podremos entender que, a veces, el texto de una obra que puede adquirir el rango de canónico, puede derivar de los originales, pero también de borradores... Esos borradores que pudieron ser previos, en fase de planificación o incluso para la escritura de fragmentos, o que a veces pudieron ser posteriores, como en este caso, a la redacción de la obra completa, en fase de revisión (no inmediata para acabarla, sino un tiempo después para corregirla)²⁷.

27. Recojo las interesantísimas palabras de uno de los generosos lectores de este artículo antes de ser enviado a publicar, Fernando Rodríguez-Gallego, en comunicación personal: «El manuscrito parcialmente autógrafo de *Cada uno para sí*, de Calderón, contiene diferentes tipos de materiales, incluidos borradores que son evidentemente tales (creo que los únicos casos de borradores evidentes de Calderón que han llegado hasta nosotros). En los finales de autógrafos de Calderón tienden a acumularse los problemas. Margaret Greer (1984) trata varios casos. Hay autógrafos, como el de *El gran príncipe de Fez*, en los que (al menos) el último folio ha sido sustituido (aunque la presumible primera versión se conserva en la tradición impresa); otros, como *La desdicha de la voz* o *El secreto a voces*, en los que en algunos folios se ha pegado por encima una hoja con una nueva versión... Y diferentes escenas en las que se han

Volvamos ahora al final, tras estudiarlo desde un punto de vista codicológico, a ver qué es lo que sucede a un nivel textual. Realmente, el nuevo final, como ya se dijo²⁸, adquiere una dimensión dramáticamente más impactante y patética, con la apariencia de los cadáveres (vv. 3011 acot.-3013) y las conmovedoras palabras del Duque (vv. 3013-3015), pero nos estamos fijando ahora en otros aspectos. Se trata, como en el caso que veníamos viendo de Mantua/Ferrara, de un fallo de continuidad, clamoroso por el lugar donde se sitúa; afecta nada menos que a la segunda versión del final, *O*₂, escrita también por Lope en el segundo momento, la más difundida y única editada modernamente (preferimos evitar llamarla «definitiva»). Y hablamos de fallo clamoroso porque, como ya se hizo notar, aun mejorando la primera versión *O*₁, escrita en agosto de 1631, desprovista de dramatismo, en la nueva versión escrita por Lope, *O*₂, todo el secreto del castigo planeado por el Duque —y consecuentemente del agravio que secreto debe seguir siendo— quedaría desbaratado por las palabras que públicamente dice el Marqués, señalando la apariencia de los cadáveres, en los versos 3012-3013: «Vuelve a mirar el castigo / sin venganza»²⁹. Todavía estamos dentro de la fábula y no vale la ruptura del pacto de ficción entre poeta y espectador que se impone en la Comedia Nueva en los ultimísimos versos, los *explicit*, en este caso solo desde que Batín cuatro versos más abajo toma la palabra («Aquí acaba...», v. 3017) y donde suele mencionarse la obra por su título (como se hará también en *El castigo*). Como se podrá ver y ya se ha explicado³⁰, ningún testimonio por sí solo, ni el autógrafo ni las ediciones conocidas, ofrece un texto limpio, coherente ni una solución aceptable, y se impone la necesidad y el deber de una edición crítica activa en la enmienda, una verdadera *constitutio textus*. Y una buena solución podría ser, como propuso PROLOPE,

reescrito pasajes enteros, también de mano de Calderón, por lo que un mismo autógrafo puede llegar a incluir, simultáneamente, dos versiones de diferentes pasajes. Y se trata de autógrafos que partían de copias en limpio del propio poeta (es decir, manuscritos originales autógrafos fetén, con sus correspondientes errores de copia), sobre los que Calderón volvía, en algún momento, para reescribir cosas». En esta línea, véase también Casariego Castiñeira, 2015.

28. Valdés Gázquez, 2015, pp. 208-211.

29. Aunque Lope es explícito (vv. 2848-2857) y requiere poco comentario y argumento, puede verse respecto a la necesidad de mantener el secreto tanto del agravio como de su castigo, Fernando Cantalapiedra, 1995, pp. 12-17. Las palabras con que alude el Marqués en los versos 3013-3014 al castigo del Conde por su presunto crimen —el que le quiere atribuir su padre—, según las escribió Lope en *O*₂ y se han venido editando, no encuentran justificación posible: no tendría sentido alguno que en su concepción mental el Marqués siguiera idéntico razonamiento al del Duque para ir a dar por casualidad con la misma feliz formulación, *castigo sin venganza*, que había alcanzado el noble de Ferrara en monólogo —más bien imaginario, mental— escenas antes (vv. 2835-2914) y que resultaría tan oportuna para el castigo del privado —y verdadero— adulterio como para el castigo del público —endosado, fingido— crimen de ambición política (vv. 2981-2986, 'asesinó a Casandra al enterarse de que esperaba mejores herederos'). Véase también a este respecto Antonio Carreño, 1994, pp. 178-180, aunque con consideraciones pertinentes todo el artículo, como el prólogo a su edición.

30. Valdés Gázquez, 2015, pp. 201 y ss.

acoger en el texto las correcciones de la segunda versión por esa mano, O_3 , quizás del dramaturgo, censor y amigo de Lope, Pedro de Vargas Machuca³¹, para salvar la incongruencia que implicarían los versos 3013-3014 en O_2 y en los impresos:

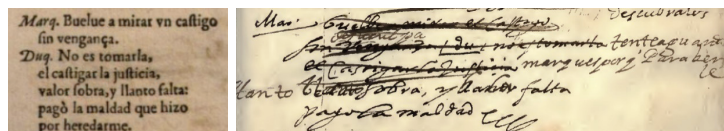


Ilustración 7. A la derecha, detalle del fol. 27r de S; a la izquierda, detalle del folio añadido (s. n.) del autógrafo

Editores modernos, con variantes de puntuación: O_3		Edición de PROLOPE (asumiendo enmiendas de ¿Vargas Machuca?):	
MARQUÉS	Vuelve a mirar el castigo sin venganza.	MARQUÉS	Vuelve a mirar el castigo de su culpa.
DUQUE	No es tomarla el castigar la justicia. Llanto sobra y valor falta*; pagó la maldad que hizo por heredarme.	DUQUE	Tente, aguarda, Marqués, porque para verle llanto sobra y valor falta; pagó la maldad que hizo por heredarme (vv. 3012-3017).

* Nótese que en este verso S y A leen «valor sobra y llanto falta», aunque los editores han preferido seguir las correcciones a O_2 en sobreescritura de O_3 .

31. Entendemos, entonces, que la versión más coherente, patética y lograda es la editada por Prolope, la única que recoge en los versos 3013-3015 las intervenciones (O_3) que juzgamos, como ahora se verá, necesarias y que provisionalmente se atribuyeron en hipótesis a Vargas Machuca, como ya se señaló en Valdés Gázquez, 2015, p. 212; con ocasión del seminario boloñés, Sònia Boadas añadió otro rasgo (aparte de la «P» ya señalada en el estudio mencionado) muy similar entre la censura de Vargas Machuca y los retoques en estos versos: la «g» coincidente en «aguarda» (v. 3013) y la firma del censor («Vargas»). En la ficha de CLEMIT redactada por Héctor Urzáiz, p. 14, no se albergan dudas y se apoya la hipótesis: «En efecto, como ya hemos dicho, es sin duda la letra de Vargas Machuca, las tintas coinciden y tiene todo el sentido que este censor, amigo personal de Lope de Vega (muchísimas de cuyas obras aprobó con grandes elogios) y autor también de algunas obras dramáticas (aunque no se han conservado), terciara en esta reelaboración del final de *El castigo sin venganza*, bien fuera para limar sus asperezas morales (es decir, en su papel de censor), bien para pulir su mecanismo teatral de algún *error de guion* (o sea, como poeta dramático). Estaríamos, pues, ante un caso muy interesante de posible intervención (en más de un sentido) de la censura sobre el texto de una de las obras teatrales más importantes del Siglo de Oro». Remacha luego: «Esta hipótesis del censor como corrector no ya moral, sino literario, de una obra teatral puede refrendarse con algunas otras curiosidades de este tipo a cargo de otros examinadores del siglo XVII» (p. 14), y explica algunos casos, como por ejemplo el de Pedro Lanini, otro censor-dramaturgo, que añadió un verso a una redondilla coja de Rojas Zorrilla; como fallos de continuidad, un censor advertía que en una comedia a veces se hablaba de Alá, a veces de Dios; o de dignidad poética o dramática: respecto a la frase final de un acto: «Mirad esta última, que no es para acabar» (allí mismo). No es necesario decir que los análisis espectroscópicos propuestos por Boadas, 2020, podrán ayudar a confirmar o desmentir hipótesis respecto a la autoría de las correcciones mencionadas.

No se volverá a defender aquí una opción editorial que es la que nos parece necesaria, aunque sí puede ser oportuno detenerse en unas consideraciones a las que nos obliga la realidad de las condiciones materiales de composición y producción del teatro del Siglo de Oro y que son las que poco a poco, a través de los diferentes ejemplos aportados, se nos van revelando. Y subrayamos: teatro. Téngase muy presente que, aparte del poeta, en el proceso de creación y producción que va desde el bufete del dramaturgo hasta la puesta en escena en diversas condiciones y contextos de representación, los agentes y factores que entran en juego se multiplican y dejan a veces su rastro textual (en la tradición y en testimonios concretos): median autor de comedias, apuntador, censores, actor e incluso a veces espectador (¡hasta memorillas!); se abren circuitos y ciclos de copias manuscritas e impresas, tanto legales como ilegales, que implican también, claro, distintos promotores y mediadores (copistas, cajistas, librerías, impresores) y distintas copias de diversa calidad. Sin duda el poeta es el *primum mobile* o, por decirlo en términos reales y apropiados a la persona y la época, el ingenio; no hay que esperar al Romanticismo para verlo encumbrado en el Helicón ni para venerarlo como un ave fénix. O para que Lope, que es de quien estamos hablando, tuviera muy clara conciencia, deseo y orgullo de ser *auctor* laureado³², incluso envidiado, por sus comedias en las tablas y en las prensas; diría más: *auctor* de *la comedia nueva* como en más de una ocasión se reivindicó. En consecuencia, seguirá siendo lícito y necesario, como tarea del editor, tener presente de manera prioritaria, pasando ahora del nivel social y reputacional al textual, el principio de la *voluntad de autor* sobre sus textos también expresa muy reiterada y concretamente en el caso de Lope (al final de estas páginas volveremos sobre el tema), aunque también habrá que entender y asumir ciertos márgenes de intervención en su texto de otros agentes que el sistema de la comedia nueva (y posiblemente nuestro autor) permitía, en mayor o menor grado³³. Agentes que habrá que valorar prudentemente como colaborado-

32. En este contexto, véase Vélez-Sainz, 2006.

33. Más allá de la veneración y reconocimiento social obtenido por el Fénix como gran genio literario desde su propio tiempo («Es de Lope...», «Cuando Lope quiere...», *Fama póstuma...*) resulta difícil abordar en una nota lo que ya ha ocupado muchos artículos y monografías y todavía requeriría más. Como mínimo conviene recordar lo que implicaron, en términos de lo que Foucault, Bénichou y Chartier consideran la función-autor y lo que hoy llamamos propiedad intelectual y derechos morales generados por la propia obra, en definitiva, autoconciencia de autoría, desde el propio valor legal y jurídico del autógrafo firmado por el poeta, a los pleitos interpuestos por Lope y su interés en recuperar *su obra* y *su palabra*, el control de la publicación de *sus comedias* y el empeño que luego en ello puso. Lope reivindicó y pleiteó defendiendo precisamente su autoría y la integridad de sus textos (pues, incluso vendidos a las compañías e impresos por otros, los consideraba de su propiedad intelectual), según declaró, para restaurar su calidad y defender así su fama (en términos jurídicos actuales: derecho moral generado por la propia obra). En la batalla por el control de sus textos, aunque no *de iure* sí *de facto*, quien salió victorioso fue Lope, pues él y su más próximo entorno logró gestionar desde 1617, *velis nolis*, la publicación de sus obras (por mucho que las hubiera vendido), incluso después de su muerte, y se sintió legitimado para seguir atacando la vulneración de los que seguía percibiendo, más allá de la sentencia, como sus derechos (y ahí está en 1634 nada menos que el «Prólogo» a la suelta barcelonesa de *El castigo sin venganza* que él promovió: «vuestra merced la lea por mía», una especie de homologación, de garantía de fiabilidad textual bien trascendente; véase Chartier, 2017, p. 48, respecto a Petrarca). Es tema apasionante, pero no cabe tratarlo aquí en profundidad. Además de las implicaciones múltiples respecto a las teorías en

res o también, claro, según las circunstancias, como coactivos y represores, porque todo ello implicará muy diversas decisiones por parte del editor. En este contexto resultará de gran utilidad manejar el concepto de *Obra*, entendiendo, por un lado, con Alberto Montaner, que «la labor ecdótica es ofrecer un texto crítico o, dicho en otros términos, editar en el horizonte general de la obra (independiente de que se conserve en una o en varias fuentes), en lugar de hacerlo en el específico del testimonio, salvo, claro está, cuando este enfoque resulte oportuno»³⁴, y, por otro, que en su recorrido natural, los agentes recién mencionados que entran en juego en la producción del teatro del Siglo de Oro pueden constituirse legítimamente, en tanto que colaboradores (otra consideración merecerán los represores) en una especie de *segunda instancia autorial* en un contexto que podríamos incluso defender con conceptos operativos para este tipo de situaciones por la teoría de la edición como la autoría múltiple o incluso la comunidad textual³⁵. Aquí es fundamental discernir

torno a la función-autor de Foucault, 1969 (no digamos frente a Barthes), invitaría a ir más allá incluso de lo ya matizado y avanzado por Chartier, 2006, así como luego Chartier, 2017 (con alusiones concretas a Lope en pp. 28 y 33; interesantes aportaciones desde el ámbito de la *comedia nueva* en García Reidy, 2012, especialmente pp. 212-213). Por lo que a Lope respecta, lo deberíamos tener muy claro gracias a lo dicho en innumerables ocasiones, entre otros, por Profeti, 2000, Giuliani, 2004, Sánchez Jiménez, 2006, García Reidy, 2013 y Sánchez Jiménez, 2018. Todo ello tiene consecuencias muy concretas, incluso materiales y procedimentales, en los temas a los que nos enfrentamos: codicológicas en la manera de autorizar sus códices (véase Presotto, 2000; Boadas, 2021), textuales y ecdóticas, en nuestra labor como editores respecto a la pertinencia del criterio, que debe continuar vigente, de la voluntad de autor por más dificultades que nos pueda plantear demostrarla o desentrañarla y tomarnos muy seriamente la enmienda de lo quedó escrito por su mano. Asentado esto, en seguida matizaremos atendiendo a la necesidad de considerar asimismo la intervención de otros agentes, pero partiendo de esta base.

34. Montaner, 2020, pp. 67-68. Respecto al concepto de *Obra* frente a texto y documento, puede verse también el apasionante debate teórico que ha generado la edición digital, por ejemplo, en el número 10 de la revista *Ecdótica* editado por Bárbara Bordalejo, 2013, con aportaciones suya y de Peter Robinson, Hans W. Gabler, Paul Eggert y Peter Shillingsburg; Chartier, 2017, pp. 13 y 224 también se ocupa del tema. Por cierto: uno de los conceptos teóricos que utiliza y defiende Montaner en las conclusiones de su magnífico artículo como vía de solución ecdótica es la de hipertexto, incluidas sus connotaciones digitales. El concepto de *Obra* expuesto por Montaner puede ser muy oportunamente complementado con consideraciones específicas para el teatro, y concretamente el teatro del Siglo de Oro, de Chartier (no solamente respecto al teatro español, sino al isabelino), citado en la nota anterior, o de Ruano de la Haza, en la nota siguiente.

35. Ruano de la Haza, 1990, trazó un panorama fundamental respecto a la autoría compartida entre el dramaturgo y otros agentes en el teatro del Siglo de Oro; lo resume así: «El género dramático es, de todos los géneros literarios, el de naturaleza más colaborativa. Los textos dramáticos existen en diversos estados evolutivos, que van desde el primer borrador que inicialmente escribiera el poeta, pasando por su primera versión en limpio, y las copias que sacaban los autores con tachaduras y añadidos de los copistas, apuntadores y el censor, hasta las versiones pirateadas que se representaban en los pueblos y que guardaban poca semejanza con el original» (p. 494; volveremos sobre ello y puede verse asimismo Ruano de la Haza, 1999, pp. 82-86). También Chartier, 2017, pp. 23 y 183-184, se ha ocupado del tema del rastro autorial de diferentes agentes en diversos momentos en el teatro isabelino. Resultan de gran interés, por ejemplo, en un contexto contemporáneo, las observaciones con inquietudes ecdóticas, perfectamente trasladables, sobre el carácter colaborativo y el papel, hasta cierto punto, coautorial que asumieron directores de escena y actores en la obra de Tennessee Williams o Arthur Miller según Beaurline, 1969, o la que asumen amigos y res-

precisamente, como decíamos, si esos agentes o intermediarios tienen una naturaleza o propósito cooperativo en pro de la Obra para su mejor difusión y una puesta en escena exitosa, o más bien coactivo, coercitivo o represivo dirigido a doblegar en asuntos morales o ideológicos la intención del autor. Y, en consecuencia, llegarían bien diferentes decisiones ecdóticas, rechazo o aceptación, en la línea de las propuestas de Tanselle³⁶ para las modificaciones por intervenciones ajenas en contextos de horizontalidad (sugerencia, igualdad, colaboración) o verticalidad (coacción, imposición, represión). Todo ello sin olvidar, además, que estamos en un contexto comercial («como las paga el vulgo...») y que el poeta siempre está sometido a un cúmulo de intereses propios y ajenos, y de fuerzas y tensiones a las que prácticamente no puede o de las que no quiere sustraerse. Lo que nos corresponde como editores e historiadores de la literatura es conocer o aspirar a conocer en lo posible y tener en cuenta en nuestras decisiones esos procesos y circunstancias condicionantes de la Obra y del texto en su complejo contexto. Y, concluyendo, en el caso y asunto que nos ocupa, por ejemplo, entender que podamos acoger o descartar correcciones de segundas o terceras manos o de otros manuscritos o ediciones, a pesar de contar con el manuscrito autógrafo, según sus motivaciones y unos claros principios ecdóticos...

La reticencia que, en nuestra lógica búsqueda y defensa de *la voluntad del autor*, podemos tener ante cualquier intervención y huella textual ajena a Su mano (perdónese la broma de la mayúscula) tal vez debería, por tanto, revisarse. Teniendo esto presente y lo que veníamos diciendo, habrá que admitir, para empezar, que, efectivamente, las ediciones S y A pueden haber sido motivo y ocasión para el poeta de corregir e incluso repensar en algunos puntos su texto a la luz de las correcciones, incluso aunque fueran ajenas, y habrá que examinar con muchísimo cuidado para discernir lo que sean posibles correcciones del poeta o de otros agentes, pero que pudiera asumir él, ya que él pidió la licencia y aportó, sancionó y autorizó esos textos. Un ejemplo obvio es el de la comentada acotación tras el verso 2181 donde Lope escribió «Conde» y otra mano corrigió «Marqués», que es lo que requiere el texto y lo que aparece en las ediciones S y A; esa misma lógica se podría aplicar a las variantes del verso 1002 («desprecio de un señor») y 2143 («de Mantua vio» / «el Duque vio»). Pero, y ahora lo que proponemos es ir un paso más allá, cabe plantearse que incluso sin tener la sanción del poeta a través de las ediciones por él promovidas, si hay errores obvios en el autógrafo que han sido corregidos por otras manos o en otros testimonios, podría no depender de la voluntad del autor, sino sencillamente, de que en esa ocasión los errores, o los errores y sus correcciones, pasaron inadvertidos. Si las correcciones de otras manos deben analizarse y cabe considerarlas acertadas, ¿no cabría suponer que M y T puedan también enmendar

ponsables de las editoriales en los casos estudiados en un contexto catalán contemporáneo por J. R. Veny Mesquida, 2004 (que observa la posibilidad de aplicar el concepto y término acuñado por Brian Stock de «comunidad textual»). Javier Lluch-Prats, 2009, pp. 235-236, para similares circunstancias utiliza el concepto de «autoría múltiple», conducente al «texto último»; sus intervenciones o variantes son susceptibles de ser aceptadas según las circunstancias con la oportuna justificación y anotación en el aparato (p. 242).

36. Tanselle, 1976, p. 193.

con acierto si lo hicieran independientemente?³⁷ Así parece llevar a suponerlo el hecho de que varios editores modernos hayan coincidido con *M* y *T* en su corrección de la atribución a Casandra, personaje que no está en escena, de los versos 1680-1681, como veíamos:

1680 Per CASANDRA O : om S AB Kos Die Ped : AURORA M T Dam Car Gar
Prol Prof

Recuérdese que, en nuestra hipótesis, *M* y *T* se remontarían a un subarquetipo α que cabría suponer un manuscrito de compañía. Tal vez convenga percibir a un copista de compañía o al autor de comedias como un «colaborador» de Lope (en términos de una revisión que Tanselle consideraría «horizontal») así como en nuestra propia tarea de edición, si lo que está corrigiendo es un error evidente del dramaturgo y está conjeturando cuál era su intención; es más que posible que un copista del ámbito profesional del teatro de la época tenga mayor y mejor capacidad y juicio en su enmienda *ope ingenii* que un filólogo actual; no sería raro.

Volvamos un momento ahora, en nuestras consideraciones a propósito de las distintas manos, testimonios e instancias de autoridad, a la cuestión de los finales de la obra. Recuérdese que, tanto en el autógrafo como en las ediciones, al igual que en la segunda versión del final, todo escrito por Lope además de bajo su control, pervivieron algunos errores. Si fuera cierto que algunas intervenciones que corrigen los errores y las incongruencias del final se deben, como proponíamos, a la mano del censor y amigo de Lope —también dramaturgo— Pedro de Vargas Machuca³⁸, habría que valorarlas como correcciones, contribuciones para perfeccionar la obra que se debe poner en escena respetando el espíritu de lo que el poeta quería escribir, y en tal contexto de manuscrito original autógrafo que contiene todavía errores de copia y de composición y para cuya edición y *constitutio textus* no queda más remedio que asumir las lecturas y correcciones de manos ajenas. Se da aquí el caso paradójico de que es el censor, que es amigo del poeta, quien introduce o sugiere modificaciones, pero claramente modificaciones constructivas, colaborativas, enmiendas textuales y no intervenciones censorias coactivas o coercitivas, por lo que a estos versos se refiere. Muy otra consideración merece, en nuestra opinión y como ya advertíamos, la otra intervención atribuible (lo planteamos como hipótesis, aunque nos parece bastante verosímil) al mismo Vargas Machuca³⁹, pero esta vez cumpliendo su labor de censor, es decir, la cancelación de los versos al

37. Más adelante nos plantearemos incluso, sobre la base que veremos, que puedan llevar lecturas auténticas procedentes de otros testimonios perdidos, pero ya llegaremos, por ahora planteemos que puedan corregir, como cualquier copista, con acierto.

38. Véase *CLEMIT*, así como ahora Presotto, 2019.

39. Sería muy interesante observar qué resultados se alcanzarían aquí con los análisis espectroscópicos de las tintas propuestos y aplicados en otros manuscritos por Sònia Boadas, 2020. Agradezco a Alejandro García Reidy su llamada de atención, en correo personal de agosto de 2020, sobre la similitud de esta censura con la de una quintilla en el inicio del folio 4r del manuscrito de *La corona de Hungría* (custodiado en la British Library), que fue señalada también por Vargas Machuca (indicación que me hizo con toda la prudencia necesaria, claro está, a la espera de confirmación también por posibles análisis con auxilio tecnológico).

final del acto II, en una escena que comporta una de las cumbres estéticas de *El castigo sin venganza*, de la obra de Lope de Vega y de nuestro teatro y me atrevería a decir nuestra poesía dramática del Siglo de Oro. No hay razón estética alguna o de congruencia dramática que aconseje la eliminación de los versos finales de la escena que contiene la glosa del *sin mí, sin vos, sin Dios*; hay, en cambio, pérdida patrimonial (discúlpenos elevarlo a estos términos), literaria, dramática y poética de versos y sentido y, aunque algunos editores no lo percibieran, una clara razón censoria para ello. Las palabras de Federico rozan o entran de lleno en la herejía, o en el error doctrinal en materia de fe (así lo calificaban en estos casos los censores), pues dice, ahí es nada, que le alegra la inmortalidad del alma porque así podrá seguir amando a su madrastra Casandra después de morir. Díez Borque ya anotó en su edición la «irreverencia» que implicaba concebir un alma gozosa de amor adúltero en el infierno y Antonio Carreño⁴⁰ adujo a MacKenzie⁴¹ en su reseña a las ediciones de ambos para confirmarlo, pues esta llamó la atención sobre la censura que comportó un pasaje muy similar de *El galán fantasma* (vv. 1665-1666: «bastarale en tal calma [la muerte], / para tener celos, tener alma»)⁴². Es poco menos que obvio que la norma y acción censoria no puede sobreponerse a la voluntad del autor en términos ecdóticos, y sin duda ese fue el motivo de la cancelación de esos versos y su posterior desaparición en las ediciones S y A, que, aunque fuera con beneplácito de Lope, no reflejan su primigenia ni última o definitiva voluntad, sino el resultado de la coacción y represión religiosa, y a propósito de esto la postura de

40. Carreño, 1996, pp. 72-73.

41. MacKenzie, 1991, pp. 503-504.

42. Estos dos versos fueron los únicos censurados de toda la comedia calderoniana, para la que Lanini no encontró más objeción; pero, sobre estos, anotó: «no se digan dos versos que van prevenidos y atajados en el folio 40, en que dice que el alma divi[di]da de la porción humana puede tener celos, es error, porque el alma separada de la porción mortal no tiene pena ni gloria de las cosas terrenas. Sola es capaz de gozar del bien de la gloria o la pena eterna o temporal del purga[tor]io, o infierno». Es interesante observar luego la discrepancia de Vera Tassis con Lanini en este dictamen y sus razonamientos, pero para eso remitimos ya a Noelia Iglesias Iglesias, 2011 y Germán Vega García-Luengos, 2019, así como la respectiva ficha de *CLEMIT*. Sí interesa observar, en el debate Lanini-Vera Tassis, cómo los dramaturgos y censores (lo mismo le ocurrió a Vargas Machuca), parecen no ser capaces —y es de celebrar— de desprenderse de su gusto por la literatura y amistad con el colega cuando ejercen sus funciones censorias. Lo mismo pudo pasarle a Vargas Machuca cuando releía y corregía el final de la obra, si es cierta la hipótesis (Valdés Gázquez, 2015, pp. 211-212). Tal vez sea impresión nuestra, pero nos atrevemos a añadir que incluso parecería que cancela los versos del final del acto II de un modo que puedan seguir leyéndose y forzado por las palabras que Federico viene pronunciando desde mucho antes; su intervención censoria es mínima y donde menos daño puede hacer. Un censor más riguroso, o enemigo, bien podría haber encontrado motivos para la censura desde el verso en que el conde confiesa haber perdido el temor a Dios (v. 1911), es decir, la glosa toda del *Sin mí, sin vos y sin Dios*, pero ¿cómo osaría cancelar tal maravilla quien era también poeta y, además, amigo del maestro Lope? Sobre el papel de la amistad en las labores de censura, más allá de *El galán fantasma* y lo dicho por los estudiosos señalados, ya fuera de representaciones, ya de libros, véase, para las primeras, lo dicho por Florit Durán, 2017, pp. 33-34, y Presotto, 2019, p. 10, y para los segundos, Cayuela, 2005, p. 53, y Bouza, 2012, pp. 77-80, con alusiones concretas a las amistades de Lope.

la crítica textual, lógicamente, no ha podido ser más clara⁴³. En este sentido, parece impertinente plantearse, como hace Profeti⁴⁴, que la desaparición de esos versos en las ediciones S y A reflejara la voluntad última del poeta, pues si así fue (voluntad de aceptar una decisión ajena censoria), no debemos olvidar el poder coercitivo y represor de los moralistas y la Iglesia⁴⁵, y aquí será más lícito y necesario recuperar su escritura primigenia, en su primer impulso creativo y estético para restaurar su obra, frente a la última voluntad, tal vez, sí, del poeta, pero doblegada por razones e ideas completamente ajenas a su propósito literario. No conviene, por otro lado, entrar siquiera en cuestiones bizantinas sobre si las ideas heréticas deberían atribuirse al ente de ficción conde Federico, locamente enamorado, y no a la persona física del poeta que lo imagina, Lope de Vega Carpio.

3. DIFICULTADES DE LECTURA EN EL AUTÓGRAFO, VARIANTES EN LA TRADICIÓN

Sin duda el editor de *El castigo sin venganza* debe estar dispuesto a comprometerse en múltiples ámbitos, desde la distinción entre variantes equipolentes y errores, hasta el mero acto de transcripción del autógrafo. Parece claro ya que algunas de las variantes que presenta la tradición impresa fueron de algún modo generadas, en su divergencia, por este mismo, y por la escritura, ya sucia, ya temblorosa y ambigua, del Lope cuasi septuagenario. En el verso 445, «Herísteme por la tinta/treta», podríamos optar por seguir la que parece lectura del autógrafo (*tinta*, aunque digamos que tampoco resulta demasiado claro ni siquiera para los paleógrafos; no se confunda el rasgo que se ve en la imagen encima de lo que sería la "i" con un punto o una tilde, pues pertenece a una letra de la línea superior) y S, o la muy diversa que recogen M, copista muy cuidadoso, con A y el resto de la tradición, pero bien distinta y más plausible (*treta*):

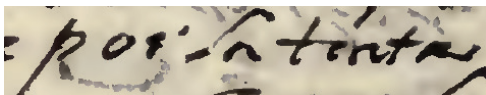


Ilustración 8. Detalle del fol. 8v (acto I) del autógrafo

445 tinta O S : treta M AB T Dam Kos Die Car Ped Gar Prol Prof

Realmente el conflicto que se plantea es grave, y su origen, y la lección nada menos que de O acompañado de S ;frente a A M T, qué interesante! parece claramente originado por la ambigüedad en la grafía de O. Nada menos que el autógrafo y la suelta de Barcelona promovida por el poeta, la hasta ahora considerada *princeps* oficial, «autorizada» y publicada en vida, lee como parecería leer el autógrafo,

43. Véase Firpo, 1961, así como Resta, 1986 y Francioni, 1991; para un contexto contemporáneo, aunque no exento de trascendencia teórica y general, Lluch-Prats, 2009, p. 239.

44. Profeti, 2014, pp. 90-91.

45. Que habían logrado que se cerraran los corrales de comedias en más de una ocasión y que desde 1625 se dejaran de conceder licencias para la impresión de comedias en Castilla, prohibición *de facto* vigente cuando Lope está escribiendo *El castigo sin venganza* y cuando lo imprime por primera vez, para lo que tiene que ir a Barcelona (S).

«tinta». ¿O bien el autógrafo lee «trata»? Difícil leer «treta», que sin duda, por razones de rima (romance en *e a*), debe ser la lectura correcta y parece aludir, en el pasaje, por traslación al movimiento de esgrima en el duelo verbal y de ingenio mantenido entre Batín y Lucrecia. ¿Cabe imaginar que A corrigiera a su autógrafo por revisión de Lope o por contaminación con otros testimonios desconocidos? También podría corregir A, claro, *ope ingenii*, aunque la hipótesis de una contaminación por las circunstancias de su preparación parece también muy posible. Sea como sea, parece innegable que, si *O* lee *tinta* —y eso parece a primer golpe de vista y lo corroboraría asimismo la lectura de *S—*, debemos sin duda postergarlo y enmendar con otros testimonios que derivan de él y ofrecen la lectura, al menos en intención, auténtica⁴⁶. ¡De nuevo, decisión comprometida... pero no queda otro remedio!

Otro lugar ambiguo en el que la tradición se divide lo encontramos en el verso 1036 a propósito de «muchos»... ¿o «muchas»? Ampliamos a la derecha la imagen de las dos últimas letras:

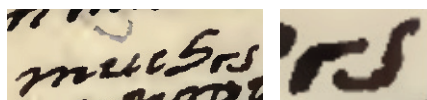


Ilustración 9. Detalle del fol. 1v (acto II) del autógrafo

1036 muchos *O M Dam Kos Die Car Ped* : muchas *S AB T Gar Prol Prof*

La decisión de interpretar ese rasgo como una *a* o como una *o* es comprometida, y tal vez no nos deberíamos dejar influir por cómo lo ha leído gran parte de la tradición editorial (que desde Van Dam ha interpretado «muchos»). En el pasaje el pronombre indefinido cuantitativo puede aludir a dos antecedentes distintos: las 'muchas noches' (antecedente en v. 1034: «Sola una noche le vi») o los 'muchos meses' («en mis brazos en un mes», v. 1035) que el Duque desatendió sus obligaciones conyugales. Cabe entender que parece más perfecta la estructura y correspondencia por contraste: «Sola una noche le vi» / «muchas le vi después», que el engarce del último sustantivo («mes») con el inmediato, entonces, pronombre. En la incertidumbre, en este caso, también nos podríamos apoyar, como método de decisión objetivo para eliminar la equipolencia, en la condición de autoridad de *S* y *A* frente a *M*, ante la inconsistencia de *O*. Si acudimos, por otro lado, a la opinión paleográfica experta de Paloma Cuenca Muñoz, reconociendo la dificultad, y consultada sin condicionamientos, nos aclara en comunicación personal (con las siguientes imágenes adjuntas):

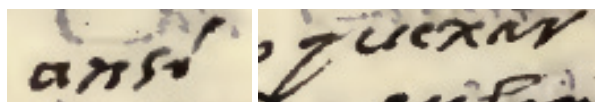


Ilustración 10. Detalles del fol. 1v (acto II) del autógrafo

46. Solo un escrúpulo: más allá de lo requerido por la rima, se ha intentado documentar la expresión *herir por la tinta* sin éxito; sin embargo, es cierto que se ha encontrado en *El licenciado Vidriera* la expresión *conocer por la pinta y la tinta*, y en el pasaje del *Castigo* se alude inmediatamente a la fama de Batín... ¿podría eso justificar la expresión *conocer por la tinta* y la llegada aquí de la palabra? Parece algo difícil, pero quede apuntado, porque, atención, si así fuera, estaríamos enmendando inoportunamente.

me inclino por una «a» porque puede ser más cuadrada (como la de «ansí», v. 1038) y porque a veces la hace de dos o más trazos (como la de «quexar», v. 1039) y aquí lo que sería más lógico que faltara es la parte derecha de letra. La «o» tiene pocas posibilidades por la falta de redondez, solo tenemos un ángulo, y porque siempre la hace de un único trazo, y aquí falta un trazo quizás porque no ha dejado la marca de la tinta.

Otro caso similar de lectura dudosa, aunque no idéntico, se encuentra en el verso 1142:

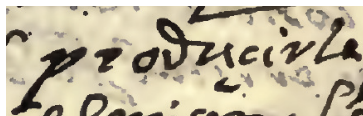


Ilustración 11. Detalle del fol. 3r (acto II) del autógrafo

1142 producirla O Dam Kos Die Car Ped Gar Prol Prof : producirle M S A B T

Aquí la lectura del manuscrito tal vez permitiría decantarse por una lectura («producirla»; se adivina el ojo de la «a», que cae debajo de la ligadura con la «l»), aunque tal vez el contexto y la lectura de S y A con toda la tradición de la época («producirle») lleva a dudar (antecedentes: Aurora o «pensamiento», en el verso anterior). Tal vez «producirle» podría considerarse una trivialización, y «producirla» *difficilior*, lo que, acompañado de la mayor apariencia paleográfica de «a» puede acabar de decantar la balanza. Con todo, una búsqueda textual en la base de datos de Artelope y en CORDE no nos da más resultado que este de *El castigo sin venganza*, sorprendentemente, pero tampoco, de «producirle» o «producirlo», de manera que nada se resuelve.

Algunas lecturas de O han podido quedar ocultas hasta hoy. A nuestro modo de ver, en el verso 1267, frente a toda la tradición de impresos y editores el autógrafo lee en verdad «las»:

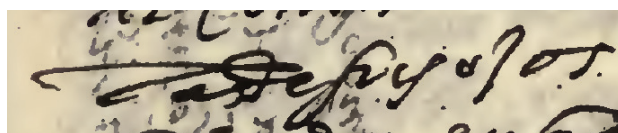


Ilustración 12. Detalle del fol. 5r (acto II) del autógrafo

1267 las O : la M S A B T Dam Kos Die Car Ped Gar

En el contexto (vv. 1264-1267) funciona tanto en singular (cuyo antecedente sería «aurora») como plural (cuyo antecedente sería «nuevas», 'noticias'). En casos como estos es crucial contar con el apoyo de verdaderos expertos. Veamos la explicación de Paloma Cuenca Muñoz (en comunicación personal), en apoyo de nuestra lectura, en que coincide sin asomo de duda por la siguiente razón:

«las de sus ojos»: el problema es que la «s» de doble curva (igual que la de «ojos») está yuxtapuesta a la parte izquierda de la letra «d» uncial. Aquí yo creo que ocurre por «casualidad gráfica», pero es un fenómeno gráfico muy habitual durante el pe-

riodo anterior a este de escritura gótica, en la que un paleógrafo llamado B. Meyer (y por tanto a esto se le denomina ley de Meyer) estableció como característica de este tipo de escritura que «dos letras de curvas contrapuestas se yuxtaponen»: es lo mismo que ocurre aquí con la curva de la «s» hacia la derecha, y la de la «d» hacia la izquierda.

Por otro lado, la tentación de considerar a S y A sistemáticamente como revisión de O y con lecturas auténticas y definitivas, fiables en caso de discrepancia, debe ser descartada⁴⁷. Por supuesto, S y A pueden presentar claros errores, pero debemos estar atentos incluso ante casos de posibles equipolencias. Un buen ejemplo lo tenemos en el verso 1847, donde el autógrafo, acompañado solamente por M, lee «hijas», frente al resto de toda la tradición impresa antigua, «hijos»; es un caso muy similar al anterior en cuanto a la dificultad de lectura que presenta O, con *pentimento* y corrección, que pudo llevar al error: en el pasaje Casandra se está refiriendo siempre a mujeres incestuosas, enamoradas de padres o de hermanos, es decir, *hijas* y de ningún modo *hijos*⁴⁸:



Ilustración 13. Detalle, más ampliado a la derecha, del fol. 14r (acto II) del autógrafo

1847 hijas O M Dam Kos Die Car Ped Gar Prol Prof : hijos S A B T

4. EL CICLO DE LA ESCRITURA Y LA LABOR ECDÓTICA: DUDAS, *PENTIMENTI* Y VARIANTES DE AUTOR ENTRE EL AUTÓGRAFO Y LOS IMPRESOS

Y a pesar de todo y sin duda es cierto que S y A implicaron una oportunidad de revisión. Así pues, ninguna posibilidad debe ser descartada, y tanto O, como S, como A, pueden llevar lecturas auténticas o lecturas erróneas que comporten enmiendas o la necesidad de enmienda y que, tras ser analizadas, verso a verso, palabra a palabra, podrán derivar en decisiones ecdóticas en un sentido o en otro. Como vamos viendo —y es lógico—, entonces, las dudas, los accidentes y dificulta-

47. A pesar de defender claramente la edición ecléctica en situaciones de radialidad estemática, Fredson Bowers, 1964, p. 226, asume en cambio que en el caso tradiciones textuales con presencia de manuscrito autógrafo, este debe ser tomado como texto base, y no cabe contraponer el argumento de una hipotética última voluntad en el caso de convivir con una edición aun controlada por el autor. Las puntualizaciones de Ruano de la Haza, 1990, son muy oportunas, aunque no de aplicación para el caso de *El castigo sin venganza* (sí posiblemente para otros). Eso no obsta para considerar las variantes una por una, y ser libres de elegir otras lecciones de S o A ante errores en O; eso sí, claramente este debe ser nuestro texto base y debemos considerarlo de una altísima autoridad y fiabilidad, superior a la de cualquier otro testimonio, aun siendo tan rica la tradición, y tan autorizada en diversos testimonios. Y esto último es lo que nos permitirá enmendar puntualmente, según esos otros testimonios, O.

48. Se podrían ir añadiendo más y más casos. Por ejemplo, en el verso 1986, en un fragmento añadido en el margen en vertical, la escritura de «Muchas ejemplo» en O genera, añadida la peculiaridad del pasaje, «Muchas ejemplos» en S y «Muchos ejemplos» en AB e incluso discrepancias entre editores modernos.

des de escritura —y posteriormente de lectura— del autógrafo, generaron diversas lecturas en la tradición. Pero a veces no se trata de letras, palabras o versos, sino de revisión y cambios de concepción de enteros pasajes. Ocurre así a la altura del verso 2582. La lectura crítica, con aspiración a auténtica, puede necesitar ser construida a partir de distintos testimonios y momentos, entre los que pasan incluso años. Veamos y expliquemos el caso con detalle.

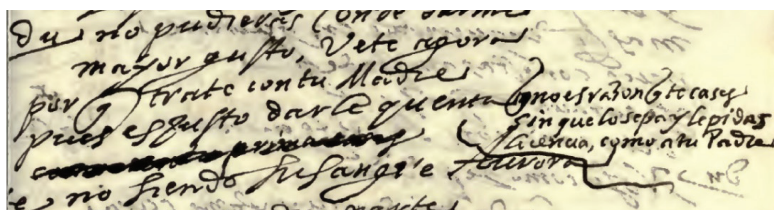


Ilustración 14. Fol. 10r (acto III) del autógrafo

DUQUE	No pudieras, Conde, darme mayor gusto. Vete agora porque trate con tu madre, pues es justo darle cuenta, como con tu prima cases-	2575
FEDERICO	No siendo su sangre Aurora, ¿para qué quiere dar parte Vuestra Alteza a mi señora?	2580
DUQUE	¿Qué importa no ser su sangre siendo tu madre Casandra?	2585
FEDERICO	Mi madre, Laurencia, yace muchos años ha difunta.	

2582 Aurora O M T Kos Die Ped Gar : yo S AB Dam Car

Nos interesa aquí la variante «Aurora»/«yo» más que la sustitución del verso original, el *pentimento* (<-como con tu prima cases>) que se debió de producir en un momento bastante temprano, pues es recogida incluso por *a*. La sustitución del verso original que se hace por otros tres (número impar para conservar la perfección estrófica, romance en *a e*) implica una innovación a nivel de trama: el Duque le dice a Federico que no es razonable que se case con Aurora sin pedir licencia a Casandra, del mismo modo que se la acaba de pedir a él. Esta nueva exigencia de que Federico pida licencia a Casandra provoca más clara y frontalmente el conflicto posterior (vv. 2585-2588). *Stricto sensu* la lección de *O* del verso 2582 tiene sentido tanto en la primera versión del pasaje como en la segunda (tanto «Aurora» como «yo»). Es decir, podría considerarse equipolente. Por ello, siguiendo una aplicación mecánica de la lógica del texto base, sería imposible acoger la lectura de *S* y *A*. Sin embargo, es cierto que el conflicto verdadero, con múltiples implicaciones personales y políticas en el drama, se centra en Federico y en no ser su madre, como él dice, Casandra sino la hasta ahora innominada Laurencia. Y por eso no tiene tanto sentido, según los versos de la segunda versión, que Federico le pida permiso a

Cassandra para casarse con Aurora. El conflicto que planteaba la primera versión, el deber de informar a Cassandra del *casamiento de Aurora* y el que pudiera hacerlo incluso el Duque, queda en nada ante el que ahora se plantea ('tú, hijo mío, deberás informar a tu madre Cassandra'). Así pues, la lectura «yo» que parece imponerse, y que no apareció ni por asomo en *O* (ni en *pentimento* ni en lectura definitiva; no hay problema ahí, lee claramente «Aurora» y nada más), implica un salto cualitativo en patetismo y conflicto dramático tanto cuando aparece en *S* (1634) como cuando luego se confirma en *A* (1635). Sin duda, cabría plantearlo como uno de esos casos, a los que aludían Antonio Carreño y Maria Grazia Profeti, de las ediciones como ocasión para el replanteamiento estético y dramático⁴⁹. Tiene interés observar la distribución de las variantes en dos hitos de transmisión y composición, lo que en cierto modo implicaría que este pasaje comienza a redactarse en 1631 aunque solo se acaba de asentar en su versión definitiva (según los documentos con que contamos) en 1634 (o en el momento de copia/revisión de β): mientras que la sustitución del original verso «como con tu prima cases» por los tres versos 2579-2581 parece temprana pues alcanza a todos los testimonios, la corrección «Aurora» > «yo» se produce en un segundo momento más tardío y se distribuye perfectamente como es más habitual entre las dos ramas: *O M T* frente a *S A B*, o α frente a β . Así, esta última corrección fue sin duda de 1634 o algo anterior, pero posterior a la primera posible transmisión dramática de la obra que implicó α (me refiero por tanto a una primera puesta en escena, de la que α parece rastro). El pasaje es, pues, una muestra de un proceso de redacción o asentamiento textual dilatado (peculiar, no es lo común, aunque sí posible). Solo así, teniendo presentes las distintas variantes generadas en los distintos momentos a través de los distintos testimonios es como se construye la Obra y el sentido perfecto: teniéndolo presente deberemos proceder consecuentemente en nuestra labor ecdótica⁵⁰. Solo merece el nombre de edición crítica la que recompone la Obra sin someterse a un único testimonio privilegiado *si la situación lo permite y lo requiere*, como entendemos que es el caso. Por supuesto, nada más —y nada menos— que una mera —y cabal— hipótesis⁵¹. De nuevo,

49. No es la primera vez que lo vemos. En nuestra opinión es muy posible que Lope, cuando se publicó la segunda edición madrileña de la *Sexta parte*, al volver a publicar el texto de *La batalla del honor*, se planteara retocar en algún punto su obra, tal vez, incluso, algún pasaje que por casuales errores felices de transmisión podría haber llegado a algún giro interesante (véase Valdés Gázquez, 2005, pp. 116-120). En los momentos en que se escribe este artículo está a punto de publicarse la edición de *Barlán y Josafat* de Daniele Crivellari, donde ha editado con mucho acierto, además del tercer acto según el autógrafo, la versión que aparece en la *Parte*. Y con mucho acierto lo podemos decir ahora sobre la base del análisis estilométrico. Análisis solicitados por PROLOPE al grupo ETSO confirmarían la paternidad de Lope del texto del acto III incluido en la *Parte XXIV* (1641, ya póstuma), versión variante respecto al autógrafo, aunque por supuesto son necesarias cautelas y otras fuentes de confirmación (véase Cuéllar González y Vega García-Luengos, 2021). Valga como ejemplo de la autenticidad de esas intervenciones o versiones del poeta con ocasión de la impresión de su teatro, aunque la trascendencia de las variantes que implican *S* y *A* en el caso de *El castigo sin venganza* es comparativamente menor.

50. Ruano de la Haza, 1990 y 1999 se ha ocupado de procesos dilatados de escritura y asentamiento del texto, aunque también a veces relacionados con la redacción de diferentes versiones; los procesos de revisión en *El castigo sin venganza* son más puntuales, están más localizados en lugares muy concretos del texto.

51. Ya hemos citado, y volvemos a recordarlas, las interesantes palabras de Montaner, 2020, p. 66-67, de la labor ecdótica que se plantea como horizonte la recuperación de una Obra, más que la de un tex-

conviene hacer una llamada de atención: seamos conscientes de la trascendencia ecdótica de la decisión. Estamos asumiendo una lectura que no está en el que plausiblemente será texto base en la disyuntiva que presentan lecturas, que, al fin y al cabo, resultan equipolentes. Por supuesto, hay un sustento metodológico: entendemos que S y A fueron autorizados por el poeta y esas variantes son de autor. ¿Pero estamos haciendo labor de taracea? No estamos sino cumpliendo nuestra labor y obligación ecdótica. Algo más diremos en nuestras conclusiones.

Otro lugar que genera una gran confusión se encuentra en el verso 2299. El Duque llega antes de lo previsto a Ferrara a su vuelta de la guerra sin esperar a ceremonias ni ceder al cansancio, espoleado por el deseo de ver a Casandra y Federico. El texto que vive en el manuscrito y que pasó a los impresos es algo difícil de entender desde un punto de vista sintáctico y del sentido, aunque haciendo un esfuerzo (¿forzando sintaxis y sentido?) tal vez se pueda:

que ni cansancio ni trabajo alcanza
a quien de ver a sus queridas prendas
más hiciera en sufrir larga esperanza (vv. 2298-2300).

2299 a quien de ver O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : quien viene ver A B :
quien ha de ver T

Así editan y puntúan unánimemente los editores modernos. El uso de la preposición «de» y el aparente desorden de los elementos dificultan la comprensión del pasaje. Las variantes generadas en la tradición impresa son la demostración palpable de la objetiva dificultad, aunque ningún editor haya actuado. Parecería entenderse 'que ni cansancio ni trabajo afectan a quien más todavía le costaría alargar la esperanza de ver a sus queridas prendas'. Otra posibilidad sería transcribir y leer «a quien de ver ha sus queridas prendas»; aunque haría sentido, tal vez sería forzar demasiado las cosas: aparte del hipérbaton, implicaría un acento insólito en la quinta sílaba del endecasílabo⁵². Otra opción conservadora sería dejar el verso tal cual está, y marcar solamente con la puntuación «a quien, de ver a sus queridas prendas,» entendiendo elidido 'en el caso', o sea, 'a quien, en el caso de lograr ver a sus queridas prendas, más hiciera en sufrir larga esperanza', que haría sentido perfecto. Aunque los editores modernos no hayan visto problema o necesidad de actuar, defender que el pasaje es claro, a nuestro juicio, es negar la evidencia que

to (que es el que ofrecen los testimonios). El mismo Montaner discute con mucho acierto el carácter hipotético de la edición, tantas veces recordado, para defender que la hipótesis reside en el *stemma*, mientras que la edición puede considerarse provisional como acto —y resultado, añadiríamos— científico, pero no hipotética. Aunque el matiz es necesario, entendemos que en las famosas palabras tan citadas de Contini eso era, a fin de cuentas, lo que se quería expresar (véase la interesante discusión en Montaner, 2020, pp. 67 y ss., con especial consideración de Lino Leonardi).

52. Agradezco mucho la discusión de este lugar con Alejandro García Reidy, Antonio Sánchez Jiménez y Daniel Fernández Rodríguez; los dos primeros coinciden en la objeción apuntada, aunque, por el contrario, el tercero entiende que la presencia de acento en la sílaba anterior, la cuarta («ver»), ya haría aceptable el acento también en quinta y esta lectura y verso sería perfectamente posible desde el punto de vista rítmico (consultas por correo electrónico por parte del autor).

revelan las propias variantes generadas, y entendemos que la puntuación propuesta se ofrece como alternativa obligada. Ciertamente, a veces la sintaxis de Lope es enrevesada, pero es nuestra obligación preguntarnos si es de Lope o deriva de problemas de transmisión. Y más allá de las variantes de los impresos, para confirmar las dificultades del pasaje que aconsejan atención ecdótica, basta ver el manuscrito autógrafo. En este sentido es tan revelador como relevante recordar que la lectura de *O* es el resultado de una corrección sobre un *pentimento*, de modo que el pasaje planteó problemas desde sus orígenes y, después, confusión en su descendencia:

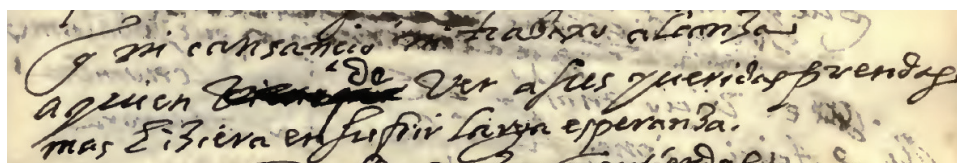


Ilustración 15. Detalle del fol. 5r (acto III) del autógrafo

2299 a quien <-viene que\de> ver a sus queridas prendas *O*

Atendiendo a lo tachado, ¿pudo tener el autor la intención de escribir «a quien viene a ver sus queridas prendas» y realizar mal la corrección?⁵³ Pero más allá de la decisión editorial, a nuestro juicio clara (puntuar), ¿cuándo se originó el problema: en fase de copia, de composición, de revisión? Cabe preguntarse, por ejemplo, si la variante en lección única de *T*, que resulta bastante descuidada, pudo ser una innovación trivializadora o encontrarse en su modelo, un primer intento, que, igual que otros, no acababa de funcionar. Tanto puede ser lo uno como lo otro; no dejemos de contemplar esa posibilidad. Y no dejemos de contemplarla en el contexto en el que estamos: una obra con una gran expectación, y con una transmisión relativamente explosiva, rápida y abundante, así como una cantidad significativa de testimonios tempranos o de autoridad y variantes redaccionales en el proceso de escritura, una importante, podríamos decir, variantística genética. Fragmentos como este y otros de los muchos vistos nos alertan sobre el rastro que dejan en la tradición impresa las dudas en fase de composición o las dificultades gráficas del autógrafo⁵⁴. Por eso proponemos, como decíamos al inicio de estas páginas, mirar ahora al espejo (la tradición derivada, no los testimonios originales, sean el autógrafo o los borradores que originan la tradición, sino a testimonios más bajos) como si el objeto en él reflejado hubiera desaparecido. Y la reflexión la proponemos porque algunas variantes a veces permitirían sospechar una tradición más rica en la órbita del ori-

53. No hace falta decir que la preposición *a* ante complemento directo de persona es prescindible en el momento (véase Girón Alconchel, 2004, pp. 875-876 y Laca, 2006). En fase de revisión de este artículo Alejandro García Reidy me comunica que el examen de imágenes RAW del manuscrito original autógrafo le hace pensar que bajo la primera tachadura se lee «viene por» en lugar de «viene que».

54. Respecto a esta variante, parece oportuno recordar a Beltrami, 2012, p. 169: «È un sano principio metodologico quello di cercare in tutti i modi di dare un senso alle lezioni tràdite»; y en p. 170: «L'opposizione fra errore e buona lezione tende perciò a trasformarsi in opposizione fra lezioni più o meno adiafore, per decidere fra le quali i criteri dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior* sono ragionevolmente applicabili solo in una minoranza di testi stilisticamente più caratterizzati».

ginal que la que nos ha llegado, con manuscritos y borradores perdidos, como la que implicó con seguridad en muchos casos el teatro del Siglo de Oro, donde cabe sospechar que los testimonios que han pervivido, a pesar de ser abundantes, son menos que los que en su momento se generaron y circularon...⁵⁵

5. ¿RASTROS DE *PENTIMENTI* ÚNICOS EN *T*? ¿MANUSCRITOS O BORRADORES PERDIDOS?

Llegados aquí, vamos a ver, y acabamos ya, otro par de variantes, aunque en estos casos en el autógrafo no queda rastro de vacilación alguna. Lo que vamos a proponer ahora implica, en cierto modo, un giro de 180º y, si hasta aquí veíamos cómo dudas y errores relacionados con el proceso de composición quedaban patentes en el autógrafo y trascendían a la tradición impresa, en este momento, tras identificarlos y haber analizado su tipología y observado su mecánica, por el contrario, nos fijaremos en algunos de los pasajes problemáticos que encontramos en la nueva edición descubierta, *T*, y nos plantearemos si podrían haberse originado en dudas y errores del proceso de composición presentes en testimonios tempranos hoy perdidos (borradores o copias tempranas) y aunque en *O*, para estos casos, no haya quedado rastro. Como decíamos más arriba, es como si hasta ahora nos hubiéramos centrado en el estudio del objeto que se refleja en un espejo y cómo efectiva y lógicamente se produce ese reflejo, y a partir de ahora intentáramos entender o discernir ese objeto a través del reflejo en el espejo (la tradición impresa, y concretamente ahora en nuestro caso *T*). Téngase presente que, a pesar de estar en el *stemma* por debajo de *O*₁ y *α*, *T* es un testimonio temprano y posiblemente anterior cronológicamente a *O*₂ y *β*, generado por tanto en un periodo comprendido todavía por el dilatado ciclo de creación, donde serían posibles, según lo visto, variantes de autor. Al fin y al cabo, lo único que defendemos es la necesidad de realizar una inducción sobre una base empírica. Sin pretender afirmar nada, de ninguna manera, rotundamente, sí parece necesario plantearnos algunas hipótesis y posibilidades vista la importancia y calidad de alguna variante única y llamativa en *T*. Veamos ya los fragmentos.

El primero que nos hace sospechar se produce al inicio del acto II: Casandra y Federico están angustiados por el amor que se tienen, por reprimirlo sin poder darle rienda suelta ni expresarlo, ni conocer con certeza los pensamientos del otro siquiera. Casandra intenta entonces sonsacar a Federico sobre cuál es el motivo de su tristeza, y le dice que, si lo que le preocupa es que ella pueda engendrar a un heredero que obstaculice sus aspiraciones de sucesión, no hay motivo, pues —confesión tan indiscreta como provocadora— el Duque no atiende el lecho matrimonial. Replica entonces el conde que él es muy distinto a su padre y luego añade, dolido,

55. Dejo constancia de una observación en comunicación personal de Fernando Rodríguez-Gallego: «si de una obra de relativo interés como *Judas Macabeo*, de Calderón, de la que solo se conserva una noticia de representación (de 1623), nos han llegado dos manuscritos de los años 20 o 30 del XVII con variantes interesantísimas, la cantidad de manuscritos que debieron de existir de obras de las que constan muchas más representaciones tuvo que ser inmensa».

respecto a las suposiciones de Casandra en torno a la presunta preocupación por sus posibles aspiraciones al Ducado (a la izquierda, en primer lugar, el texto de toda la tradición excepto *T*, que va en segundo lugar a la derecha):

Esto persuadido así, ¡de mi tristeza me espanto 1397 que la atribuyas, señora, a pensamientos tan bajos!	Esto persuadido así, ¡me tiene tan admirado que la atribuyas, señora, a pensamientos tan bajos!
--	--

1397 de mi tristeza me espanto *O M S AB* : me tiene tan admirado *T*

Conviene subrayar dos cuestiones. Una: como se puede ver, la variante redaccional es única en *T*. La otra, es la pulcritud del folio en *O* (incluye dos únicas y breves tachaduras en la línea segunda y la sexta: vv. 1372 y 1376), de modo que podríamos calificarlo de «limpio»; ¿tal vez *copia en limpio*? Dicho esto, resulta bastante difícil explicar cómo se puede, a partir de «de mi tristeza me espanto» llegar por error involuntario a «me tiene tan admirado»; parece muy claramente, a decir verdad, una alternativa redaccional asimilable a las que hemos visto en los *pentimenti* del autógrafo⁵⁶. En el texto transmitido y editado, el de la izquierda, la sintaxis es enrevesada (con el sintagma preposicional antepuesto) y necesita reordenamiento para su adecuada interpretación: 'me espanto, señora, de que atribuyas mi tristeza a pensamientos tan bajos'. En cuanto a la variante que encontramos en *T*, se puede ver que la sintaxis fluye mejor, pero tal vez falla en algún aspecto el sentido. Y falla porque el antecedente y sentido del pronombre «la» se pierde, en la lejanía, en los versos anteriores. Nosotros, conociendo la historia textual y la redacción alternativa del pasaje (que leemos previamente), tenemos muy claro que alude a la «tristeza», no tal vez el lector o potencial espectador de la obra, que si la lee o ve y escucha según el texto de *T*, ha dejado la última referencia a la tristeza unos sesenta versos más arriba (v. 1333, «tristeza»; o «pena» en v. 1340), incluyendo desde entonces cláusulas y temas muy diversos. La perfección métrica, sintáctica y —recuperado el sentido gracias a nuestro conocimiento— semántica, posibilitan imaginar un proceso similar al que en estas páginas veníamos presentando. No se puede descartar, claro, que *T* introdujera esa variante por error accidental o como redacción alternativa para suavizar la sintaxis, en un proceso trivializador⁵⁷, pero a la luz de los pasajes que veníamos comentando, ciertamente tampoco puede excluirse que se trate de un problema generado en vacilaciones de escritura del poeta, y que el modelo de *T* incluyera el verso 1397 con la redacción que *T* reproduce: «me tiene tan admirado»⁵⁸. Si fuera así, nos tendríamos que replantear en algún punto

56. Se podrían encontrar explicaciones de un encadenamiento de variantes accidentales que condujeran a ese resultado, desde luego (una laguna en el autógrafo que debe ser rellenada), pero ahora veremos considerar posibilidades alternativas y, visto lo hasta aquí visto, que nos parecen verosímiles.

57. De ser este el caso, parecería preferible imaginar que la enmienda trivializadora fue producto de un copista de compañía de teatro y no del cajista de *T*, que parecía poco pulido y escrupuloso, poco interesado en la calidad de un producto guiado solo por el interés comercial, más que estético. Con todo, recuérdese que *M* lee aquí con *O*, así que esa variación no se puede atribuir sin más a *a*.

58. De la misma manera, cabría replantearse, entonces, como ya hacíamos al finalizar el apartado anterior, si en el caso del verso 2299, lo que podía llevar *T*, también en lectura única, más que resultado de

la hipótesis que implica la filiación representada en el *stemma* o la necesidad de imaginar nuevos elementos en él. De las incongruencias con el *stemma* propuesto (o de sus insuficiencias), que de ningún modo pretendemos invalidar, nos ocuparemos más adelante; por ahora examinamos las variantes. Y respecto a esta variante de *T*, podría haber sido muy bien, precisamente, el primer intento de escritura, más claro y correcto sintácticamente y esta hipótesis se plantea como más plausible que un error de transmisión si imagináramos como punto de partida *O*. El hecho de que el folio 7 del acto II esté tan limpio, como subrayábamos al principio de este párrafo, también permitiría pensar o plantear la hipótesis de que fuera uno de esos fragmentos donde el poeta estaba copiando de borradores anteriores⁵⁹, y en uno de esos borradores o copia con *contaminatio* podía estar, y quedar finalmente descartada, esta redacción primera, que habría podido pasar al impreso ahora descubierta, sin pasar necesariamente a *O* ni al resto de la tradición. Por supuesto, la *selectio*, frente a meras hipótesis que no permiten más recorrido, no plantea aquí problemas y el texto editado será el de *O*, pero ¿es posible que el texto que ofrece *T* en este lugar sea, más que accidente de transmisión, resultado y reflejo del proceso de composición? Entendemos, tras todo lo observado, que es necesario y oportuno plantear la cuestión; y podría resultar trascendente a un nivel ecdótico. Sobre todo, atendiendo además al caso que veremos a continuación, donde esta posibilidad nos parece todavía más cierta.

Recordemos, antes de seguir, que estos rastros de *pentimenti*, si es que fuesen tales (subrayamos el carácter hipotético de lo que ahora estamos planteando), los conocemos solo gracias a *T*, pues hasta ahora no se recogían en ningún testimonio superviviente de la tradición de *El castigo sin venganza*, ni siquiera en *O* (y por lo tanto, ni en la redacción *O*₁ ni en la redacción *O*₂, ni en ningún estrato o estadio de redacción en él presente). Solamente en *T*. Pero conviene recordar la importancia del testimonio: *T*, muy claramente, se relaciona con *a* y con fases tempranas de *O* (es decir, con la que hemos llamado versión *O*₁) y del ciclo de composición. Ya podemos seguir. La otra lección que recoge *T* y que resulta *muy llamativa* corresponde al inicio de la obra. El conde Federico le relata al marqués Gonzaga cómo ha rescatado a Casandra tras el accidente de su carruaje en el río, y cómo le gustaría, cual Júpiter águila imperial, llevarla en sus brazos —o alas, o garras— sana y salva hasta dejarla en los brazos del Duque. El fragmento es el siguiente:

una enmienda trivializadora, conociendo el descuido y el interés mercenario de la edición, no pudo ser más bien un rastro, un resto de redacción primigenia y desechada que llevaba su modelo.

59. También para Crivellari, 2015a, p. 85, la limpieza de algunos folios es indicio de que estos son copia de borradores anteriores: «la presencia de numerosas hojas sin ninguna corrección apunta con toda probabilidad a un dramaturgo que no compone directamente sus versos».

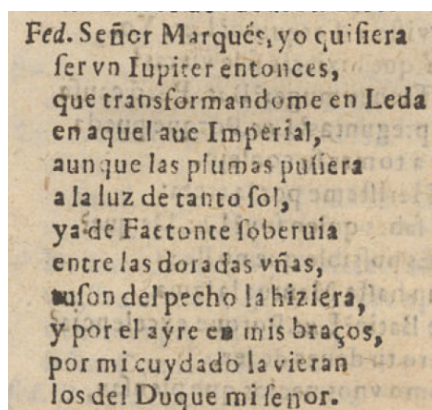


Ilustración 16. Detalle del fol. A4v de T

FEDERICO Señor Marqués, yo quisiera
 ser un Júpiter entonces,
 que, transformándome cerca
 en aquel ave imperial,
 aunque las plumas pusiera
 a la luz de tanto sol,
 ya de Faetonte soberbia,
 entre las doradas uñas
 tusón del pecho la hiciera,
 y por el aire en los brazos
 por mi cuidado la vieran
 los del Duque, mi señor (vv. 561-572).

563 cerca O M S A B : en Leda T

Llama la atención la relevancia que Maria Grazia Profeti, sin conocer la cuestión textual que ahora se suscita tras el descubrimiento de *T*, le ha dado a este pasaje donde —según interpreta— se cruzan referencias a los mitos de Ganimedes⁶⁰, Faetón e Ícaro, como fórmula para simbolizar y ocultar la agresión que implica el amor adúltero e incestuoso. El hecho es que toda la tradición hasta ahora conocida leía en el verso 563 «que, transformándome cerca», mientras la recién descubierta edición *T* lee «que transformándome en Leda». Sin resquicio de duda hemos de considerar que «en Leda» es *lectio difficilior*. Conviene dejar claro, si queremos movernos sobre bases metodológicas sólidas, que hay verdades indiscutibles, y esta lo es. Podremos luego discutir si es variante accidental o redaccional, pero en un primer análisis aséptico no cabe sino considerar que «en Leda», con la alusión mitológica,

60. Profeti, 2012, p. 74. La tradición exegética, tal vez por la confusión del pasaje que podría tener relación con una escritura conflictiva de la que la variante «en Leda» sería manifestación, ha visto una alusión a Ganimedes que a mí se me escapa, y vería tan inoportuna como la de Leda. ¿De quién sería traslación el joven Ganimedes? ¿De Casandra? ¿Qué papel jugarían las latencias de homosexualidad? ¿Casandra raptada, cuando lo que se quiere es hacerla llegar sana y salva al Duque?

es *difficilior* frente al simple adverbio «cerca». Con todas sus consecuencias, como veremos. Establecido esto, sí podemos ya seguir y plantearnos si es una variante accidental de transmisión o redaccional. Aunque se puede observar que el texto en *T* no funciona, y la alusión no tiene continuidad en los versos siguientes, sí presenta, no obstante, varios puntos de anclaje con la situación vivida por Federico y Casandra y para su inclusión en este pasaje: el episodio cerca del río, la asociación con Júpiter y su transformación, el adulterio y la fuerte atracción erótica de los personajes⁶¹. Hay que pensar que, en tanto que *lectio difficilior*, y, por las razones recién dadas, no totalmente inoportuna (aunque por otra parte sí, como veremos), sino con los fuertes puntos de anclaje recién mencionados, sería, muy posiblemente, aparte de *difficilior*, una variante redaccional⁶².

Conviene dilucidar si podría ser una variante de autor o no, o una innovación voluntaria atribuible a un copista relacionado con una compañía de teatro, o con el proceso de impresión (copista o cajista). Comencemos por decir que —y es para nosotros un argumento bastante contundente—, de ser una innovación voluntaria, carecería de toda lógica dejar esa referencia colgada en el primer verso y no desarrollarla en los siguientes convenientemente, como ya decíamos que ocurre en el pasaje en *T*. Por otro lado, en principio, las innovaciones observadas en *a* tienen por objetivo preponderante corregir errores de carácter dramático o escénico más o menos importantes, y resultaría bastante extraña una innovación no requerida en aspectos puramente poéticos, y menos, todavía, para aumentar las referencias eruditas (*ornatus*). Si una tendencia por parte de las compañías hemos podido observar en nuestra experiencia de edición del teatro de Lope es la de eliminar en ocasiones las referencias eruditas, que parecían percibir en algunos casos como lastre para el espectáculo⁶³. Y, de hecho, así sucede también en el propio manuscrito de

61. Nos parece significativo que estos puntos de anclaje son mucho más fuertes que los que pueda ofrecer el episodio de Ganímedes, con el que la crítica ha asociado este pasaje tradicionalmente, como acabo de decir.

62. Discutiendo esta variante con Alejandro García Reidy, me aportó un ejemplo de lo aleatorias que pueden resultar las variantes accidentales, ¡y nada menos que con «Leda»!, en la tradición generada por la primera traducción al castellano de fray Melchor de la Serna de los *Remedia amoris* ovidianos: 461 sido en pelea BNE : a su Lede a BNF : a su Leda BP (p. 71). Con todo, en mi opinión la tradición generada por *El castigo sin venganza* entre el autógrafo y *T* no debería ser tan rica ni productiva en número de copias y copistas ni cabría esperar este tipo de variantes accidentales. Nos resulta muy difícil imaginar un error compuesto o en cascada de origen paleográfico o involuntario que, partiendo de «cerca», derivara accidentalmente en una *falsa difficilior* «en Leda» como enmienda de innovación conjetural, tanto por la cantidad como por la calidad y/o cualidad de copias y copistas en el contexto de transmisión del teatro del Siglo de Oro y, particularmente, de *El castigo sin venganza* en tiempos tan cercanos a su escritura (recuérdese que *T* recoge la versión *O₇*). Debemos imaginar testimonios intermedios perdidos, pero en esas circunstancias y momento no muchos más. Véase Montaner, 2020, pp. 45 y 50-51.

63. Veánse, por poner un par de ejemplos, las observaciones de María José Borja en torno a lo que identifica como la intervención de un autor de comedias que quiere desbrozar el texto de *El hombre de bien* de «referencias cultas» y señala la «relevante caída» de alusiones mitológicas (Borja, 2005, pp. 466 y 467, así como aparato crítico y apéndice), o las de Fernando Rodríguez-Gallego, 2015, p. 825, en su edición de *La corona merecida* respecto a los pasajes mitológicos atajados en el autógrafo para su puesta en escena.

El castigo sin venganza en otra ocasión. En el verso 1892, cuando se está hablando de las dolencias de amor, se acumulan en un primer momento, en dos versos (1892-1893), tres alusiones a médicos famosos: Eróstrato (en realidad Erasítrato), Hipócrates y Galeno.

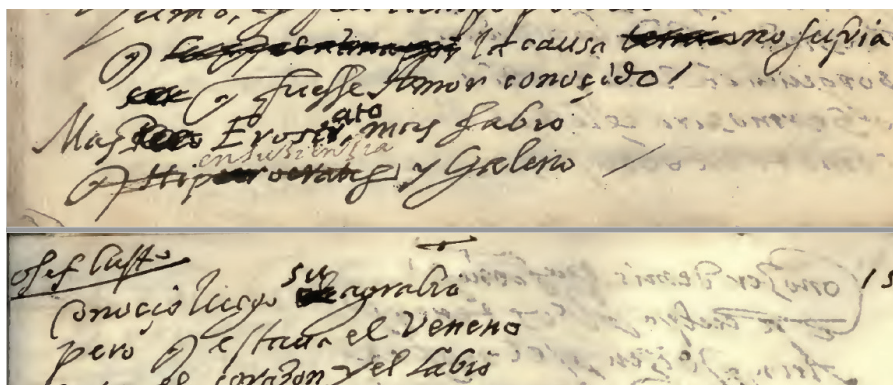


Ilustración 17. Detalle de los folios 14v-15r (acto II) del autógrafo

Es cierto que en el primer impulso de escritura quiere aludir a Hipócrates, aunque también parece manifestar alguna duda. Es una segunda mano, distinta de la de Lope según los especialistas, la que llega para resolver dudas y tachar la referencia a Hipócrates, y así fue luego, sin esa alusión y con la redacción alternativa de la mano ajena a Lope, como pasó a la tradición impresa. Cabe sospechar que esa mano sea la de una persona relacionada con una compañía de teatro. El caso resulta interesantísimo, porque si Lope estaba manifestando dudas en el momento de su escritura (véase que no llegó a escribir «Hipócrates» decididamente y de un solo impulso: escribió primero <q Hip??> y, luego, al parecer tachó esos dos caracteres que somos incapaces de interpretar y hemos marcado con los interrogantes y completó, sí, <q Hip-??/ocrates y Galeno>, se podría entender que, en tal contexto de dudas, se impuso (o contaminó) la intervención de un agente externo, tal vez relacionado con una compañía (un autor de comedias, un apuntador...) como árbitro, por llamarlo de alguna manera, para el establecimiento final del texto de β , pues es un hecho que S (véase la ilustración) y A leen sin la alusión a Hipócrates y con la segunda mano «en su ciencia»⁶⁴.

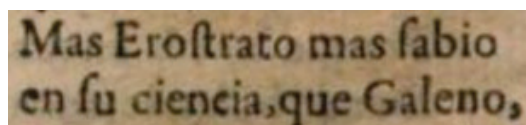


Ilustración 18. Detalle del fol. 18v de S

64. Obsérvese que solo se puede obtener un texto crítico sin atender en su totalidad una intervención u otra en el autógrafo, dadas las tachaduras y texto pervividos. Es el mismo dilema ante el que se encuentra el editor en el final de *El castigo sin venganza* con intervenciones de, tal vez, Vargas Machuca. Asimismo, hacemos notar que aquí Profeti sigue en su edición al autógrafo, y no a los impresos.

Por supuesto, será del máximo interés aquí ver los resultados de la aplicación de las técnicas de espectroscopía propuestas por Sònia Boadas, y si la tinta de estas intervenciones coincide con la de otras atribuibles a agentes de compañía de teatro en el manuscrito autógrafo. En conclusión, de ser una variante redaccional, si la tendencia de las compañías es la de aligerar las alusiones mitológicas, cabría excluir la atribución a una compañía de teatro la inserción de la alusión a Leda.

Menos todavía cabría atribuirlo a ningún agente relacionado con la imprenta, ni el copista que preparara el original de imprenta, ni ningún cajista. El análisis de las variantes y el estudio de toda su historia textual y editorial nos lleva a concebir la impresión de *T* como una operación de puro interés comercial en la que el texto recibió la menor de las atenciones, acabó, como era previsible, considerablemente deturpado y lo que menos podríamos imaginar es a ninguno de los agentes relacionados con la copia preocupados por introducir voluntariamente, ya fuera por afán estético, ya por enmendar o completar algo que no entendieran, una alusión mitológica a Leda, algo absolutamente inverosímil.

Hemos visto que es una *lectio difficilior* y variante redaccional y, como redaccional, hemos descartado su atribución a copistas relacionados con los procesos de puesta en escena y de impresión. ¿Podríamos considerarla *melior*? ¿Podría ser una variante de autor? Procuraremos ahora responder a estas dos preguntas (dos son, y no una), aunque sobre la primera ya hemos dicho algo. La alusión a Leda, en el único testimonio que la conserva, no tiene continuidad, y, aun considerando los puntos de anclaje mencionados, ni en su formulación en el propio verso ni pasado el verso en cuestión, ni siquiera en el inmediato verso siguiente 564 se desarrolla coherentemente el episodio mitológico y habría resultado absolutamente impertinente mantener la alusión y el paralelismo. Para empezar, en el episodio aludido, Júpiter no se transforma en Leda («yo quisiera / ser un Júpiter entonces, / que, transformándome en Leda» leen los versos en *T*), sino en un cisne que yace con Leda, por lo que la mera formulación contiene un error. El episodio de Leda y el cisne, por otro lado, procedente en último término de la mitografía grecolatina, se cargó de un fortísimo erotismo simbólico desde época clásica, bordeando en sus plasmaciones plásticas lo que hoy se denominaría sin ambages pornografía, pues evocaba un acto de cópula (por «obscenidad» y «lascivia» se destruyeron series de grabados de Giulio Romano, pinturas de Leonardo Da Vinci y de Miguel Ángel, esta última, irónicamente, encargada al famoso pintor nada menos que por el Duque de Ferrara)⁶⁵. Aunque realmente la evocación del Conde como un cisne que yace

65. Fue un motivo bastante popular y existen muestras desde época clásica en pintura, frescos (uno recientemente descubierto en Pompeya en noviembre de 2018) y escultura, como en cerámicas, terracotas, mosaicos, tallas, relieves y muy diverso arte suntuario. Tuvo un fortísimo poder de evocación erótica como símbolo de un acto de cópula entre seres humanos en momentos en que no se podía representar más explícitamente. En sus primeras muestras en el Renacimiento, sobre todo en grabados, fue un tema muy delicado y perseguido, como ocurrió con la colección de Giulio Romano, *I modi*, acompañada de poemas del Aretino, cuyas emisiones fueron totalmente destruidas por su lascivia como, al parecer, las pinturas originales de Leonardo Da Vinci y Michelangelo Buonarroti (esta notablemente más explícita, como se puede observar en la que parece ser copia tal vez de Rosso Fiorentino conservada en la National Gallery, cuya nota de adquisición decía en 1838: «Not suitable for public exhibition»). La

con Leda (transfiguración de la madrastra) podría haber resultado bellísima, solo hubiera sido oportuno tal vez más adelante en la tragedia (cuando ya se consuma y explícita el enamoramiento), pero de ningún modo en este momento inicial; y, tanto menos, por sus fuertes connotaciones, verbalizarlo y decírselo Federico ante la propia Casandra al marqués Gonzaga. En fin, un despropósito. En estos momentos lo que corresponde es actuar heroica y honestamente, como hace (todavía), y entregar a Casandra sana y salva. Por ello la imagen y la alusión, que habría sido, como decíamos, realmente bellísima —y hasta aquí podríamos considerarla una variante *melior* frente a «cerca»— queda descartada —en obligado *pentimento*— por el poeta, que, aunque persiste en hacer de Federico un Júpiter, lo hará solo para imaginarlo, o imaginarse el Conde, transformado en águila imperial y desarrollar el episodio en tal sentido, aludiendo a sus brazos como alas. Así pues, respondemos, la lectura no es *melior* de ninguna de las maneras, aunque sí podría ser un *pentimento* como otros que hemos visto y podemos ver en los procesos de escritura de Lope de Vega.

Veremos ahora si podría ser una variante de autor, o si se quiere, un error o un *pentimento* de autor, analizando la tipología de los errores y *pentimenti* de Lope en su proceso de escritura, así como en el ámbito de sus referencias eruditas⁶⁶. Luego intentaremos entender cómo pudo llegar este error hasta *T*, si es que ocupa el lugar que le asignamos en el *stemma*.

Debemos considerar que los *pentimenti* son impulsos o intentos de escritura descartados; muchas veces, ideas fugaces que el poeta vuelca de manera rápida e impulsiva en el manuscrito, tal vez mero apunte, independientemente de su acierto, pudiendo luego tanto desarrollarse o asentarse con mayor o menor dificultad en la redacción definitiva como evolucionar y modificarse, o descartarse por completo inmediata o posteriormente⁶⁷. Los códices de borradores de Lope, como los de Daza, Durán-Masaveu o Pidal, ofrecen un sinnúmero de ideas descartadas, aunque

de Miguel Ángel, encargada por Alfonso d'Este, duque de Ferrara, en 1529 para su colección palaciega, acabó en la colección real de Luis XIII en 1532 e incorporada a la del Palacio de Fontainebleau en 1536. En principio fue quemada por orden del superintendente del palacio, Sublet de Noyers, aunque Jessica Consalvi mantiene que el original de Miguel Ángel podría ser la mencionada pintura —reputada copia a partir del boceto original conservado por Antonio Mini— de Rosso Fiorentino y conservada hoy en la National Gallery. Correggio pintó un ciclo de cuatro obras titulado *Los amores de Júpiter*, por encargo del marqués de Mantua —otra divertida casualidad— para la «Camera di Ovidio o delle Metamorfosi» de su Palazzo Tè (1525), aunque finalmente se las regaló a Carlos V, de modo que acabaron en España; en tiempos de Lope la pintura de Leda fue regalada por Felipe III al emperador Rodolfo II en 1604. Sobre las fuentes mitográficas, la presencia en las artes y su carácter pornográfico y persecución, véase Knauer 1969, Dunand, 1977, Marcos Pérez, 2000, Stern, 2013 y Pacifici, 2014, así como el *Lexicon Iconographicum*, vol. VI (1992), s. v.

66. Entiendo que el concepto de *pentimento* de autor podría, como en nuestro caso, ser cercano, pero en cualquier caso distinto a la categoría de *error de autor* —que tan inteligentemente abordó Michael Reeve, 1994, y debate tan interesante suscitó en *Ecdotica*, 2012—; hay que entender que de ningún modo un *pentimento* es asimilable a un error que queda asentado en el texto «definitivo» de una obra: es solo un intento descartado, y por eso, en tanto que no asentado, no debe considerarse estrictamente un error.

67. Dejemos aquí constancia de uno de los tipos de «errori d'autore» señalados por Reeve, 1994, pp. 50-51, repasando a Mynors y que podríamos relacionar nosotros con los *pentimenti* y aplicar al caso que nos

también de ideas que finalmente quedaron plasmadas aquí o allá. Recuérdese el reciente hallazgo de un fragmento de la comedia *Yo he hecho lo que he podido* por parte de Abraham Madroñal en uno de los códices de borradores de Lope, que demuestra su autoría de la obra (corroborada por la estilometría) que corrió impresa a nombre de Miguel de Bermúdez⁶⁸. Por otro lado, quedan amplias muestras en los manuscritos de Lope y especialmente, por su abundancia, en el propio autógrafo de *El castigo sin venganza*, donde ya hemos visto algunos y podríamos aportar muchos más. Los *pentimenti* pueden ir de ideas y palabras sueltas a versos, pasajes revisados o desechados por motivos estilísticos, de eficiencia dramática o de contenido⁶⁹. Resulta interesante observar que la alusión a Antíoco, que veíamos antes y acabó en boca de Casandra en los versos 1879-1906 se intentó primero en boca de Batín, de manera más fugaz, a la altura de los versos 1315-1319, de donde desapareció por completo. Las alusiones eruditas (mitológicas, culturales, históricas, bíblicas), si son complejas (con diferentes puntos de anclaje que deben ser coherentes entre sí), resultan evidentemente más difíciles de encajar. En nuestro caso, pudo implicar una alusión mitológica compleja (con varios elementos de comparación, como aquí debería ser Federico = Júpiter / cisne; Casandra = Leda; río = Eurotas), pero abandonarla porque no acabe de funcionar. En *La batalla del honor* realiza dos intentos previos que acaba tachando hasta lograr dar con la redacción definitiva de un pasaje en que alude al episodio bíblico de Saúl y David (vv. 1988-1995). En el autógrafo de *Obras son amores* podemos observar cómo en un momento el Deseo le dirige unas palabras al Príncipe en las que, en una primera versión, no aparece una alusión a Adán por comparación antonomástica que luego se añadió y acabó asentada en el texto definitivo («Vos hacéis de Adán desprecio»)⁷⁰. En *Amor, pleito y desafío* se elimina, en cambio, una alusión a Aristóteles («-Aristóteles habló / ¿Qué filósofo no habló», v. 988, según vemos en el fol. 1v del acto II en el autógrafo). En el propio autógrafo de *El castigo sin venganza* queda testimonio de los errores que, por otro lado, podía cometer Lope en estos casos. Volviendo al precioso cuentecillo de Antíoco antes mencionado, podemos ver cómo Lope en un principio escribe «Erosto» confundiendo el nombre del médico que percibió cómo su pulso se alteraba al ver a su madrastra, Estratónice. Al darse cuenta, corrige por «Eróstrato», como puede verse en la imagen que ya hemos reproducido del pasaje. Pero el personaje al que quiere aludir no es ningún inexistente «Erosto», ni tampoco Eróstrato (el

ocupa: «risultati da un mutamento d'intenzione da parte dell'autore, che non avrebbe annullato tutte le tracce dell'intento originario».

68. Comunicación del 2 de noviembre del XII congreso de AISO (Neuchatel, 2-6 de noviembre de 2020).

69. Ya se ha señalado bibliografía al respecto. Encontramos *pentimenti* por reformulación estilística, por ejemplo, a la altura de los versos 498-501, 549-550, 636, 1333-1337, 1362, 1507-1511, 1625-1653, etc. Para la transcripción de *pentimenti* de *El castigo sin venganza*, véase Rennert, 1901, y la edición de Van Dam de 1928; aparte, como decíamos, hemos tenido la inmensa fortuna de contar también con una transcripción provisional e inédita debida a Alejandro García Reidy, cuya generosidad agradecemos. García Reidy está examinando ahora las imágenes de mayor calidad en formato RAW para revisar su transcripción inédita. Quedará constancia en la próxima edición para PROLOPE de *El castigo sin venganza*. 70. *Pentimento*: «Ya vos hacéis de el desprecio. / Pues fuisteis primero vos / Quien se tuvo en tanto»; redacción definitiva: «Vos hacéis de Adán desprecio, / Y el primer necio sois vos / Que se tuvo en tanto precio» (*Obras son amores*, ed. Menéndez Pelayo, p. 107 y nota, citamos su edición y transcripción).

pastor efesio que por hacerse famoso incendia el templo de Diana), cuyo nombre finalmente quedó escrito y pasó también a la tradición impresa, sino Erasítrato, el famoso médico, efectivamente⁷¹. Resulta curioso observar que en otros lugares Lope nombra correctamente al médico de Seleuco, pero no es extraño este tipo de confusiones y dudas en Lope, pues como ha demostrado Giada Blasut (2021) en su brillante estudio sobre las enmiendas autógrafas en *Amor con vista* respecto de las alusiones a Pola Argentaria, a pesar de haber aludido ya en otras ocasiones a ella, y hacerlo correctamente, le hizo falta volver sobre sus polianteas para comprobar y asentar la alusión. En fin, concluyo: en el sistema de trabajo de Lope parece más que posible que la alusión a Leda, aunque finalmente inoportuna y, por supuesto, descartada, fuera una variante de autor, o, si se prefiere, una idea, apunte y, finalmente, descarte o *pentimento* de autor. Y todavía más si a ello añadimos los argumentos por exclusión que antes mencionábamos: ¿a quién si no a él se podía deber? ¿Podría ser una variante accidental? Sí, también, sin duda: no lo podemos excluir, como ya hemos dicho y volvemos a decir⁷². Pero también podemos —o debemos— imaginar que se nos escapa mucho de lo que sucedió en los primeros momentos de la transmisión de *El castigo sin venganza*. Por obvios motivos (económicos, comerciales), hay que pensar que sus copias y circulación manuscrita, aunque con seguridad con más testimonios de los conservados, fue, por otro lado, limitada en comparación a obras en prosa (pongamos por caso la prosa burlesca, política o los *Sueños* quevedescos) o especialmente poéticas del Siglo de Oro. Y aunque nos falten borradores o algún manuscrito donde el *pentimento* pudo quedar reflejado, no cabe imaginar, en cambio, una rica transmisión, ni un papel activo de un copista como si fuera un amanuense medieval culto y experimentado que intentaba restablecer un texto perdido que suponía deturpado y que facilitara este tipo de error, que, en cambio, vemos mucho más verosímilmente como *pentimento*, como escritura conflictiva, en Lope. Pero, si admitiéramos que podría ser una variante o un *pentimento* de autor... ¿cómo puede concebirse y cómo pudo llegar a T considerando el *stemma* que hemos propuesto?

Ciertamente tenemos un problema para explicar que T sea una variante de autor según el *stemma* planteado, pero frente a esa dificultad, nos parece mucho más dificultoso, o inverosímil, entender que esta variante no sea redaccional, y en cuanto redaccional, por descarte, que no sea sino variante de autor. Digamos que lo percibimos como un conflicto entre un dato objetivo⁷³, que es una variante (por orden

71. Aquí tenemos un ejemplo de los posibles límites de acción del editor: ese error debe ser anotado, pero tal vez no corregido, pues no hay ningún apoyo en la tradición para hacerlo y, además, implicaría otro error, pues el mero cambio del nombre haría el verso hipermétrico. La misma prudencia que invita a no asumir la enmienda generada por Álvaro Tato en la variante de Mantua/Ferrara aconsejaría aquí retenerse, y no enmendar, por ejemplo «Y Erasítrato», aunque esta enmienda también se podría sugerir en nota para futuros directores de escena.

72. Recuérdese lo dicho en torno a lo aleatorio, claro, de las variantes accidentales y la aportada por Alejandro García Reidy, con Leda, precisamente, en la traducción de los *Remedia amoris* ovidianos.

73. Creo interesante establecer, en esta era digital, que no solo la información cuantitativa implica *datos objetivos*; nuestras variantes también lo son. Y ni más ni menos que los números, por supuesto, se ofrecen y obligan a la interpretación. Una interpretación «inteligente», por seguir con conceptos de aplicación digital o *cum iudicium*, por seguir con conceptos de la crítica textual.

y en gradación: *lectio difficilior*, redaccional, de autor), frente a una hipótesis que no puede ser sino provisional y construida a partir de las variantes (la interpretación de nuestros datos), que es nuestro *stemma*. Sin ánimo de manipular, también podríamos decir que, como la identificación como variante de autor se basa sobre hipótesis, lo que al final tenemos es una hipótesis frente a otra, sin alcanzar más fuerza probatoria o de invalidación una que otra. Pero es que ni siquiera tenemos que pensar que el *stemma* alcanzado invalida (o es invalidado por) la posibilidad de que esta variante sea de autor. Ciertamente, si admitimos que se trata de una variante de autor, nos genera la necesidad de imaginar una transmisión más compleja en la órbita de *O*, y concretamente de *O*₁ y *a*, con posibilidades de *contaminatio* o de intervenciones de autor en fases anteriores o posteriores y, por tanto, testimonios o pasos intermedios perdidos y por ahora, sencillamente, no contemplados⁷⁴. Aun habiendo sido descartada, la alusión a Leda podría haber llegado, como nos consta (y hemos visto) llegaron otros *pentimenti* y fragmentos problemáticos o censurados, a la tradición textual e incluso a la imprenta, y ser recogido como variante en *T* porque de algún modo estaría en su antígrafo, tal vez como *pentimento* transcrito o que, incluso tachado, trascendió y se instauró en el impreso o su modelo por error, a pesar de su provisionalidad. En este sentido, sabiendo, como sabemos fehacientemente, que *T* desciende de la órbita del autógrafo, y concretamente de las primeras fases redaccionales en él recogidas, no podemos asegurar cuándo se produjo ni de dónde procedería exactamente ese *pentimento*, si desciende por contaminación en su antígrafo de un borrador anterior o si se encontraba en alguna fase de transmisión posterior (y todavía con posibilidad de intervención del poeta) del subarquetipo *a*. Lo que poco a poco vamos sabiendo de los manuscritos y fases de redacción de Lope, a lo que el seminario internacional convocado por Sònia Boadas y el conjunto de estudios resultante contribuye, permitiría suponerlo. Hay que entender que las fases de composición, redacción, revisión y asentamiento de la Obra (y volvemos a aducir y acudir a este concepto, Obra con inicial mayúscula) abarcan desde los borradores (muchas veces no considerados en los *stemmata*) hasta, incluso, los impresos y tenemos testimonio de ellos desde los códices de borradores y los manuscritos originales autógrafos y copias en limpio, hasta las ediciones en vida del autor. Antes, cuando estudiábamos la posibilidad de que «en Leda» fuera una variante de autor, estábamos hablando de tipologías de variantes. Ahora, que queremos entender cómo pudo llegar a *T*, nos interesan las tipologías de documentos en la órbita del proceso de composición que pueden acoger —y generar y transmitir— este tipo de variantes. Y vemos que podemos atestiguar que

74. Véase la interesantísima propuesta, en este sentido, de un posible testimonio intermedio, manuscrito de compañía, entre *O* y *A* en la tradición de *La corona merecida*, por parte de Fernando Rodríguez-Gallego, 2014, pp. 827-828, a la zaga de técnicas analíticas de Naldini para *Quien más no puede* bajo la tutela de nuestra dedicataria, Maria Grazia Profeti. En ámbito no teatral, Alejandro García Reidy (en prensa, en *Bulletin of Spanish Studies*) acaba de dar con un manuscrito que se creía perdido de *La Dragontea*, que podría derivar del original de Lope antes de mandarlo para imprimirlo en Valencia y en el que algunas variantes equipolentes —planteamiento cercano al que aquí proponemos— no cabría descartar fueran «incluso versiones tempranas de los versos debidas a la pluma del Fénix que el poeta habría acabado modificando para la edición». Por supuesto, no lo plantea más que como hipótesis, pero como hipótesis merece la pena ser considerado.

esos documentos comienzan antes del manuscrito original autógrafo, en los borradores, y pueden generarse también después de su redacción en dilatado ciclo de composición. De todo ello conservamos pruebas. Recuérdense los ya mencionados códices Daza, Durán-Masaveu o Pidal. Aparte de planes de comedias, se encuentran desarrollados, en borrador, escenas y versos sueltos como el ovillejo identificado recientemente por Abraham Madroñal de la comedia de Lope —ahora lo sabemos— en el código Pidal. Para la edición de *El castigo sin venganza* que estamos preparando Alejandro García Reidy y yo en estos momentos, mi querido colega ha dado con un nuevo testimonio hasta ahora no considerado, nada menos que dos copias en borrador y versión previa en el código Durán Masaveu con un par de variantes del precioso madrigal que tal vez naciera como composición poética independiente y que, luego, Lope decidiría incluir en *El castigo sin venganza* poniéndola en boca del personaje de la actriz Andreolina en el primer acto («Déjame, pensamiento...», vv. 197-205). Es una verdadera muestra de Crítica genética (si es cierta la hipótesis de composición previa; otra posibilidad es que lo escribiera *ad hoc*, hablaríamos entonces de Filología de autor), y demostración, en cualquiera de los casos, de que los documentos en torno al original autógrafo tuvieron que ser más abundantes y ricos de lo que nos ha llegado y hasta ahora imaginábamos. Hasta de tres versiones de original en borrador «y hasta cuatro y cinco, y aun seis» (entiéndase aquí por original un texto de la obra acabada de principio a fin) habla la valiosísima cita de Faria e Sousa aportada por Sònia Boadas (2021), en el inicio de su artículo. No vamos a insistir más, por otro lado, en el proceso de composición que reflejan los propios manuscritos originales autógrafos (me estoy refiriendo a esta concreta categoría textual y codicológica)⁷⁵, baste remitir, en el monográfico coordinado por Boadas (2021b), a la contribución de Giada Blasut, que demuestra cómo estas alusiones se pueden introducir *a posteriori*, en una fase en que Lope procedería a ampliar el *ornatus* de la comedia, entendiendo que formaban parte de él las referencias eruditas, algo que vemos constantemente en el manuscrito de *El castigo sin venganza*⁷⁶. Otro caso y otra realidad documental: «acabada» *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (y acabada lo entrecomillamos por lo que ahora se verá), el poeta podía proceder todavía a últimos retoques, que podían provenir de presiones externas o de propios deseos de revisión, lo que podía llevarle incluso a, en un manuscrito «acabado», con todos sus pliegos compuestos y sus folios numerados, añadir una hojita volante con una tirada de versos más, como ocurre entre los folios 9 y 10 de dicha obra, para introducir una alusión a un personaje más (un tal Fernando de Silva)⁷⁷. Es más. Después de acabar esa adición que intercala

75. Imprescindible tener en cuenta ahora los matices de la ejemplar contribución de Boadas, 2021.

76. Muchas de las inserciones que se observan en escritura vertical parecen *amplificaciones* de intención exclusivamente estética u *ornatus* realizadas en un segundo momento. Así se sostuvo en su momento (Valdés Gázquez, 2015, pp. 192-193), y coincide con lo ahora visto por Blasut, 2021.

77. En la misma línea debe considerarse lo observado por Ruano de la Haza (1999, pp. 84-85) sobre los retoques y versos añadidos por el propio Calderón (de su mano, incluso en alguna hoja volante) en la copia de *El postre duelo de España* realizada por Sebastián de Alarcón, el actor apuntador y copista de la compañía de Antonio de Escamilla, a la que el dramaturgo había vendido su autógrafo. ¿Dónde situaríamos un testimonio así en nuestro *stemma*? ¿Tal vez bajo O_1 ? ¿Tal vez un testimonio sobre T que represente una hoja volante autógrafa? ¿Cabría aquí una variante de autor como la de «en Leda»? Ob-

en unos versos precisos, todavía realizará una ulterior corrección, y todavía cambiará de nuevo el nombre de «Fernando de Silva» por el de «Álvaro Losada», tal vez por su mayor mérito militar o por indicación de los comitentes. Y no acabemos esta lista sin mencionar la posibilidad de que el texto del acto III de *Barlán y Josafat* en la edición de Pedro Vergés de la *Parte XXIV*, según los recientes análisis estilométricos incluya versos de mano de Lope, intervención que solo recoge una edición sin autorizar siquiera por el poeta (pues es ya póstuma, de 1641), aunque ciertamente —todos los datos cuentan— surgida de su entorno.

Es obligado admitir que el proceso de composición podía ser complejo y dilatado en el tiempo, y que en él muchas veces intervenía no solo Lope, que obviamente era el *auctor* y poeta laureado, sino que también podían dejar su huella agentes externos, como eran comediantes, censores e incluso comitentes de una comedia de encargo, como demuestra Marco Presotto (2021), y como vio también, y tan bien, Crivellari (2015b) en la comedia recién comentada. En lo que a *El castigo sin venganza* se refiere, lo aquí visto llevaría a pensar que al final del manuscrito autógrafo, igual que ocurrió en *La nueva victoria...*, se añadió un folio nuevo que pasó a integrarse en el códice de la obra que ya se daba por acabada (tan acabada como para invocar y alabar a Dios, datar el manuscrito, firmarlo y rubricarlo). Me interesa subrayar que ese folio añadido preferiría definirlo como un folio «en borrador» que queda añadido *a posteriori* y pasa a integrarse, sí, en el manuscrito original autógrafo (de hecho, en él aparece la provisión de la censura y la primera censura de Vargas Machuca, y única que de esta obra se conserva), pero como papel o borrador añadido⁷⁸. Normalmente este tipo de testimonios, una hoja volante, añadida con una variante que pasa a integrarse en el texto, testimonios que sabemos que existen no encuentran acomodo ni reflejo en un *stemma*, pero tal vez deberíamos tenerlos presentes. En nuestro caso, la situación es demasiado hipotética e indefinida como para atrevernos a plasmarlo, pero cabría planteárselo, pues

viamente sí. No es más que una hipótesis, claro está, pero intentamos sustentarla con datos y pruebas, como son los modos de trabajo documentados en la composición de Lope de Vega.

78. Hay algunos aspectos poco claros en la historia del autógrafo de *El castigo sin venganza*: llama la atención que la fecha que corresponde a la primera censura (9 de mayo de 1632) que se encuentra no solo presente un importante lapso temporal respecto a la fecha de composición (1 de agosto de 1631), sino que además el reparto de actores, con la inclusión de María Ceballos en el papel de Cintia, no corresponda con la composición de la compañía en la fecha de la censura mencionada (véase García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021, p. 313, nota). Si a eso sumamos que no solo se añade un folio nuevo, sino que además podrían faltar censuras (solo recoge una), parecería que la entidad «manuscrito original autógrafo» ha sufrido, como otros autógrafos, alteraciones. Las alteraciones del códice pueden ser de aquel momento (como mínimo el folio añadido), o posteriores (eventuales desgajamientos) y no son excepcionales: Fernando Rodríguez-Gallego, 2015, p. 605, da cuenta de cómo las licencias de representación de *El príncipe despeñado* (autógrafo custodiado hoy en la RAE) abren los tres primeros folios del autógrafo de *La corona merecida* (códice conservado en la Biblioteca Nacional de España). Volviendo a *El castigo*, el primer reparto con María Ceballos, la existencia de *T*, y *a*, ¿apuntarían a pensar en una posible representación, y por tanto censura también hoy desaparecida, anterior a las de 1632?

los borradores fueron una parte esencial del proceso creativo, pero también, muy probablemente, jugaron un papel o tuvieron alguna trascendencia en el proceso de transmisión.

También esto nos ayuda a entender, y prestemos atención a todas las palabras, que el propio Lope atendiera y aludiera a sus borradores cuando tomó la tarea de publicar sus partes. En la *Parte XI* (1618), en el prólogo del Teatro, se alude explícitamente a ellos:

Estas que aquí te presento puedo afirmar, como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y treientos del que dice que, de verlas en mí, las toma de memoria [...]. Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope y no de la pepitoria poética de estos zánganos que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores⁷⁹.

Recién muerto Lope, Joseph Ortiz de Villena firma y dirige a los aficionados a Lope uno de los prólogos de la *Parte XXI*, en la cual va a aparecer por primera vez *El castigo sin venganza* en colección de *Parte*, la primerísima salida después de la suspensión de licencias, y allí explica que fue a él precisamente a quien le pidió Lope que «Habiendo juntado en mi poder la mayor parte de sus obras [...] a persuasión suya le di estas doce comedias, sacadas de sus borradores y originales para darlas a la estampa». Es muchísimo lo que sabemos de la historia del proceso de composición del teatro de Lope; conservamos un patrimonio de riqueza inigualable en el contexto del teatro de la época. Y es muy poco. O por decirlo de una manera más positiva... es mucho lo que nos queda por atisbar, imaginar, averiguar, descubrir y aprender. Así, por ejemplo, debe entenderse que el *stemma* que se ha ofrecido al inicio de estas páginas no es más que una hipótesis, una propuesta a la que apuntan las variantes que hasta aquí considerábamos. Pero no se puede descartar —y casi es obligado imaginar— que existieran más testimonios, más copias y folios sueltos con borradores en la órbita del autógrafo y de α , tanto previos como, posiblemente, posteriores al autógrafo, aunque por ahora su indefinición o incerteza nos impida plasmarlos o situarlos precisamente. Y la variante «en Leda» podría estar apuntando a ello.

Vayamos concluyendo. Aunque al fin y al cabo el reconocimiento de la categoría de «variante de autor» a «en Leda» no implica nada, pues de ser ciertas las hipótesis aquí planteadas, en cuanto error o más exactamente *pentimento*, en términos ecdóticos de cara a su incorporación al texto, debe ser descartada como hizo Lope —*pentimento* suyo— si hubiera sido así, sí implica mucho para aceptar la existencia de más copias o borradores en la órbita del autógrafo de las que conocemos, así como en fases de escritura. Y, por otro lado, en términos ecdóticos, sí, nos obligaría a plantearnos si algunas lecciones únicas y equipolentes de *T* que puedan resultar *meliores* podrían ser eventualmente, además, variantes de autor y si *T* podría ser útil para posibles enmiendas *ope codicum* del mismo autógrafo, aunque siempre

79. «Prólogo del Teatro a los lectores» para la *Oncena Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, p. 44.

con la conciencia de que, en principio, eso resultaría excepcional y de que fue una edición ilegal, no autorizada y descuidada⁸⁰. Pero téngase muy presente: toda variante debe ser analizada con primor. Si a alguien se le ocurre que una sola variante puede ser escasa base para replantearnos la filiación (o sencillamente plantear la hipótesis de algún testimonio perdido, pues el *stemma* y la relación entre los testimonios existentes seguirían siendo vigentes) y, tal vez, buscar más apoyo para algunas decisiones ecdóticas, no estará de más recordarle las palabras del Maestro tras el descubrimiento de la edición de Medina del Campo del *Lazarillo*:

Quizá pueda parecer exiguo y aun paupérrimo a quienes no conozcan a fondo la metodología de la crítica textual que con solo dos ejemplos se pueda trazar la filiación de una obra. Añadiré que no hacen falta dos: con uno sobra. Un error es suficiente o la lógica no existe⁸¹.

6. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes hemos visto cómo la transmisión de *El castigo sin venganza* nos ofrece distintos hitos de sumo interés para la constitución de un texto crítico. También su tradición editorial, a pesar de su excelencia, ofrece todavía márgenes de decisiones alternativas y mejora en más de un pasaje si realizamos un examen atento del propio autógrafo y tenemos presentes los distintos hitos redaccionales, variantes, correcciones e instancias autoriales que pueden surgir a lo largo de su proceso de composición como en sus primeras fases de transmisión tanto manuscrita como impresa. Una aplicación mecánica del *stemma* y una atención exclusiva al autógrafo como texto base, a pesar de su indudable autoridad, deben quedar descartados frente a una realidad compleja, por lo rica, de transmisión y composición. En este escenario, resulta capital establecer un sistema de decisión objetivo y congruente ante los *loci critici* y los testimonios, en el que el texto base sin duda debe ser *O*, pero no debemos olvidarnos de las posibilidades y necesidades de atender a correcciones y revisiones en el propio *O* como variantes

80. Recordamos las variantes que en nuestro análisis resultan equipolentes: 282 formaron : formaran *T*; 303 tome : toma *T*; 1315 ¡Ay cielo! En tanto : ¡Ay, cielo santo! *T*; 1440 ha : han *T*; 1499 casto : alto *T*; 1505 decendiendo : decendiente *T*; 1553 lo : la *T*; 1584 he : han *T*; 1688 yo, Conde, mi : Conde, yo, mi *T*; 1698 que a : y a *T*; 1815 nacidas : fundadas *T*; 1818 fuesen : fueran *T*; 1840 no es traición : no hay traición *T*; 1842 rendirme : rendirse *T*; 1947 no hay vida sin vos, que pida : no hay vida que sin vos pida *T*; 1969 puedo : vengo a *T*; 2028 alegre : alegre *T*; 2073 dos : las *T*; 2190 más : y más *T*; 2300 mas : mal *T*; 2555 Antes : Ya antes *T*; 2869 qué corazón : quién con razón *T*; 2956 dos que dices : dos que dice *A* : que me dices *T*; 2958 injusta o justa : justa o injusta *T*; 2972 Aquí : De aquí *T*; 2997 matan : matas *T*. Y remitimos a nuestras propias reflexiones respecto a algunas que se podrían considerar *meliores* sin descartar según la hipótesis a que apuntamos de que pudieran, incluso —algunas, repetimos—, ser auténticas, de autor, en García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021, pp. 302-304.

81. Blecua, 2012, p. 294. Para ser totalmente honestos, a pesar de la aparente irrefutabilidad de la cita aportada, también se podría contraponer otra, en conocido duelo de titanes, de Rico, 2004, p. 23, que, con idéntica, y fundamentada también, contundencia precisamente respondía así a esta: «Según cómo se repartan, pueden no bastar ni centenares» (téngase presente que la publicación original del artículo de Alberto Blecua era de 2003).

que podrían responder a una revisión en S y en A. Por otro lado, en el comentario y elucidación de los lugares críticos hemos visto cómo con frecuencia dudas, correcciones y errores que se encontraban en el propio autógrafo podían trascender a la tradición manuscrita o impresa. En cuanto a la nueva suelta localizada, no deben pasar desatendidas algunas variantes significativas que podrían responder a mecánicas y tipologías similares ya vistas en el autógrafo, pues podrían apuntar a una transmisión temprana más rica en la que tal vez más borradores y más *pentimenti* pudieron tener lugar. Merece, como mínimo, plantearse la hipótesis.

A estas alturas del siglo XXI hay quienes cuestionan la validez del método neolachmaniano para la ecdótica del teatro del Siglo de Oro, para el que destacan sus especiales debilidades. Tal vez los editores del teatro del Siglo de Oro no nos deberíamos sentir tan solos. Quiero decir que, si uno alza la vista más allá de su propio paisaje, por supuesto, observará que no solo para el teatro, sino para otros géneros el método lachmaniano también ha planteado numerosos problemas y mostrado debilidades. Pero ¿solo debilidades? Seguramente, también, una gran utilidad y fortaleza. Dependerá de las situaciones de transmisión, de las obras, de los problemas. Por ejemplo, en la edición del teatro de Lope de Vega, el camino elegido por Alberto Blecua —sin pretender escudarme en su grandeza— y por el grupo de investigación que fundó, PROLOPE, un teatro transmitido principalmente a través de las *Partes* impresas, pero con presencia también de manuscritos de diferente calidad y ascendencia, la filiación de los testimonios y el trazado de *stemma* de las *Partes* y de las comedias ha demostrado también su efectividad. ¿Significa eso que debemos limitarnos a ese método y aplicarlo mecánicamente, siempre y en exclusividad? ¿Que renunciemos a lo que nos ofrezca, por ejemplo, la bibliografía material? ¿La *filología d'autore* si de por medio hay también autógrafos? ¿Las enseñanzas de las ediciones eclécticas? Por supuesto que no, y no creo que, en la labor ecdótica de los editores de teatro, ni siquiera en la tarea de PROLOPE, una postura cerril y exclusivista haya sido práctica común. Más bien, al contrario; hemos ido afrontando los problemas y detectando debilidades y fortalezas en los distintos métodos y herramientas, echando mano de unas u otras según las necesidades no ya de un autor, no ya de una obra, sino incluso de los distintos pasajes⁸². Desde esta perspectiva, en lo que a la ciencia y labor ecdótica se refiere, más que hablar de una crisis de enfoques lachmanianos, bedieristas, neolachmanianos, etc., cabría celebrar que las distintas propuestas, respuestas y tendencias de investigación han

82. Luigi Giuliani, 2018, ha demostrado sobradamente las limitaciones del método neolachmaniano al enfrentarse a la edición de las acotaciones en el contexto del teatro del Siglo de Oro; eran problemas ya planteados en gran parte por Morrás y Pontón, 1995, y que resultan evidentes ante un segmento del texto teatral en el que varios copistas/agentes del proceso de transmisión y «escritura espectacular» sienten no solo la tentación, sino la necesidad y legitimidad de innovar. Es obvio, pues, que, si el copista se siente liberado del deber de reproducción, difícilmente va a funcionar un método que se basa en la voluntad de reproducción fiel de una lectura original; tal vez resulte injusto, entonces, cuestionar la validez del método y condenarlo al cuarto de los trastos viejos sobre la base de las acotaciones. Por otro lado, y además, es posible que en determinados contextos de transmisión la herramienta neolachmaniana sea la única o la más idónea para la edición incluso del texto completo, incluidas acotaciones. Resulta del máximo interés el resumen de Giuliani en torno a las teorías ecdóticas del teatro del Siglo de Oro en sus primeras páginas.

implicado una continua maduración y una mejor fundamentación de las teorías, los principios, los métodos y los procedimientos. Diferentes épocas, diferentes géneros, diferentes autores y obras, diferentes pasajes han implicado el desarrollo de diferentes teorías y herramientas metodológicas para enfrentarnos a la edición de textos. A su vez, las propias teorías y propuestas ecdóticas han generado respuestas y muchas veces, con sus cuestionamientos de teorías opuestas, su afirmamiento y mejora. La edición de nuestro teatro del Siglo de Oro, como otras mil circunstancias de transmisión textual, cada una con sus peculiaridades, han puesto a prueba la validez o utilidad de esas teorías. Las respuestas neolachmanianas a la *New Bibliography* no han dejado de incorporar, a la vez que las contestaban, sus conocimientos, sus progresos y sus logros. El elogio de la variante ha derivado en definiciones y respuestas más sólidas en torno al concepto de error. Las propuestas de la edición ecléctica han afinado las ediciones críticas. La *Critique génétique* nació para explicar textos de los siglos XIX y XX y, entre los artículos que aquí se han mencionado y lo que aquí mismo se ha dicho, es evidente que también hemos encontrado en ella conceptos y situaciones que permiten una aplicación más que productiva al teatro del Siglo de Oro. Algo similar se debe decir de la *Filologia d'autore*, esencial para trabajar con una tradición que incluye autógrafos y ediciones, no ya publicadas en vida del autor, sino por él promovidas y prologadas y, según sus propias palabras, revisadas. Esto por no entrar en ciencias auxiliares o consustanciales como la Codicología, Paleografía, el estudio de la tipografía, la imprenta, la Historia de la Lengua... Estos son los procedimientos, conocimientos y herramientas a poner en juego en nuestra labor ecdótica y científica. Quien se haga cruces por tal canto al eclecticismo en seguida se dará cuenta de su error: si en una obra de transmisión mixta se nos presentan problemas en diferentes lugares o en el mismo, generados por la transmisión manuscrita, con autógrafos y copias, o impresa (autorizada o no), distintos métodos y conocimientos sobre los sistemas y problemas específicos de transmisión son convocados y deberán ser tenidos en cuenta. No es relativismo buenista, sino puro pragmatismo y reconocimiento de lo que es una realidad compleja: nuestro objeto de estudio. Si algo venimos entendiendo en la labor ecdótica es que la edición de una obra se resuelve, y esto vale para los métodos y las herramientas que hay que poner en juego, *passo a passo*, verso a verso, incluso palabra a palabra, coma a coma.

La clave, pues, podría estar en un compendio y uso equilibrado o justificado de las diferentes posturas y avances metodológicos. Sin duda un *stemma* nos va a ayudar a tomar decisiones, pero habría que evitar someternos mecánicamente a él en una *recensione chiusa* y calibrar bien el balance entre el *stemma* como hipótesis y lo que nos permiten intuir o inducir las variantes de los distintos testimonios y aquilatar las que se acogerán en el texto crítico, en un necesario y mutuo condicionamiento; en la medida en que queremos reconstruir la Obra de un autor (Ω), el cual es el *primum mobile*, de ningún modo nos podemos olvidar, en el caso que nos ocupa, del valor del autógrafo, pero tampoco podemos convertirlo en fetiche, como señalaba Profeti, dejar que se nos imponga como una losa y nos paralice, negándonos a enmendarlo por temor a la intervención o la taracea, especialmente si nos constan los errores que contiene y contamos con otros testimonios autori-

zados donde estos se enmiendan o encontramos apoyos para la conjetura. Digamos que frente a la aplicación ciega del principio del texto base y del, nunca más oportunamente dicho, *bon manuscrit*, podremos —¡deberemos!— enmendarlo ante la presencia de errores si queremos cumplir con nuestro deber de editores, con la moderación, el fundamento y el juicio necesarios. Asimismo, habrá que asumir que, en la producción dramática del Siglo de Oro, a la vez que la función autor no solamente conserva, sino que adquiere nueva fuerza, entran en juego otros agentes que también deben ser considerados porque sabemos que actuaban precisamente ante la percepción de los errores del poeta. Digamos que el proceso de escritura y asentamiento de la Obra se prolonga durante su ciclo vital y se abre desde el bufete del escritor hasta la puesta en escena y el envío a la imprenta y van entrando en juego otros momentos en que el dramaturgo puede revisar todavía su texto o sancionar intervenciones ajenas de otros agentes que también pueden dejar sus huellas a veces con intención colaboradora. La voluntad (incluso la intención) de autor podrá discutirse, pero deberá seguir siendo un principio rector y un concepto operativo en nuestras decisiones, como también lo debe ser la autoría compartida (dentro de unos clarísimos y, en principio, reducidos límites, al menos en el caso que aquí estudiamos: el autor es el Fénix de los ingenios).

En el caso de *El castigo sin venganza*, aunque hablemos de autoridad y potencial autenticidad de varios testimonios, no solo de *O*, sino de diferentes manos, de *S*, *A*, ¡¿Incluso *T* si fueran ciertas algunas hipótesis aquí planteadas?!, aunque hablemos, también, de autoría compartida o múltiple y diferentes instancias autoriales, de ninguna manera estaríamos, existiendo *O*, hablando de una situación de textos radiales que justificara mínimamente un método ecléctico, porque *O* sin duda se sitúa en el centro, o en la cumbre de nuestro *stemma*. Así pues, sin duda, *O* tiene un grado de autoridad y autenticidad que nos obliga a su elección como *texto base* y a privilegiar su lectura. Eso sí, desde una práctica ecdótica crítica, documentada, activa e inteligente que no permita, pasivamente, su tiránica imposición paralizante ni un impertinente fetichismo documental, y que nos llevaría a reproducir lo que son errores de *O*, pues sin duda, no lo olvidemos, *O* contiene errores, algunos clamorosos y necesitados de corrección. Es obvio que no es un estúpido fetichismo lo que nos podría llevar a respetar a ultranza el autógrafo: en él tenemos una garantía total de que esa es creación del poeta, su mano, su palabra, su letra. Esta garantía absoluta no la tenemos en el resto de los testimonios, por mucho que nos conste que fuera Lope quien promoviera, prologara o pidiera la licencia para publicar sus ediciones. Pero también tenemos, por otro lado, la evidencia de errores en el autógrafo frente a enmiendas de otras manos en el autógrafo o en las ediciones. Y en tal caso, el autógrafo no puede actuar como un poder paralizante ante el error, pues no cabe duda de que este, la lectura errónea indubitablemente identificada como tal, no representaba la voluntad de Lope y como editores habremos de actuar. Tanto en el autógrafo como en los impresos encontramos correcciones, revisiones. Hemos visto que Lope retocaba sus textos después de acabados. Siendo cierto que se ha cuestionado el grado de implicación de Lope en la publicación de las comedias, también nos consta, porque él lo dijo, que dedicó notables esfuerzos a la tarea. Debemos y podemos evitar, así, ese riesgo contra el que advertía Greg, la reproducción

de un texto uniformemente erróneo. Y si hemos de correr el riesgo de entrar en el terreno pantanoso de la enmienda del autógrafo, tal vez, sí, debemos asumir esos riesgos. Porque, al fin y al cabo, ante la certidumbre, incluso la sospecha fundada, de errores hay que intervenir, pues tan arriesgado es enmendar como no hacerlo. «Conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi», en palabras del tan sabio como sentencioso maestro Contini⁸³. Precisamente el grado de autoridad compartida, aunque fuera mínimamente, y el conocimiento de las circunstancias del proceso de escritura, variación y fijación textual en el tiempo, y otras vicisitudes de transmisión (posibles testimonios tempranos y en buena situación estemática) invitan a tener presentes ocasionalmente lecturas que, ante errores o deficiencias de *O*, nos permiten y nos obligan a realizar intervenciones como algunas de las aquí planteadas. Mínimamente invasivas, muy puntuales, muy autorizadas y muy fundamentadas. Es un privilegio contar con este rico panorama textual que tanta información, si se sabe leer, aporta: entender en el autógrafo cómo se generaron algunos errores que trascendieron a la tradición impresa y, viceversa, inducir cómo se generaron o llegaron a la tradición impresa, algunos errores y algunas de las enmiendas cuyos modelos se han perdido, contribuye a la fijación del texto crítico de la Obra y a un mejor y más activo conocimiento de su transmisión. En tanto que editores, debemos ser capaces de interpretar los datos y tomar nuestras decisiones en el horizonte del que habla Montaner, el de la Obra, que se le ha de hacer llegar actualmente en condiciones de lectura al lector, de representación al director de escena e intérprete o de fruición al espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- Beaurline, Lester A., «The Director, the Script, and the Author's Revisions: A Critical Problem», en *Papers in Dramatic Theory and Criticism*, ed. David M. Knauf, Iowa City, University Press of Iowa, 1969.
- Beltrami, Pietro G., «A proposito di errori nella critica del testo romanza», *Ecdotica*, 9, 2012, pp. 162-171.
- Blasut, Giada, «Enmiendas autógrafas y realización de didascalias en *Amor con vista de Lope de Vega*», en *Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega: creación, revisión y transmisión*, coord. Sònia Boadas, 2021.
- Blecua, Alberto, *Manual de Crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Blecua, Alberto, «La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo (1554) y los problemas metodológicos de su filiación», en *Estudios de Crítica Textual*, Madrid-Barcelona, Gredos-Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2012, pp. 285-302.
- Boadas, Sònia (ed.), Lope de Vega Carpio, *La buena guarda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Lailla, Madrid, Gredos, 2016, vol. II, pp. 427-667.

83. Contini, 1974, p. 361.

- Boadas, Sònia, «[Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega](#)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8.2, 2020, pp. 509-531.
- Boadas, Sònia, «*Las bizarrías de Belisa: un borrador autógrafo de Lope de Vega*», en *Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega: creación, revisión y transmisión*, coord. Sònia Boadas, 2021.
- Boadas, Sònia (coord.), *Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega: creación, revisión y transmisión*, *Criticón*, 142, 2021b.
- Bordalejo, Bárbara (ed.), *Word and Document*, sección monográfica de *Ecdotica*, 10, 2013, pp. 7-93 [con contribuciones de Peter Robinson, Hans W. Gabler, Paul Eggert, Bárbara Bordalejo y Peter Shillingsburg].
- Borja, María José (ed.), Lope de Vega, *El hombre de bien*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, 2005, vol. I, pp. 451-647.
- Bouza, Fernando, «*Dásele licencia y privilegio*». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.
- Bowers, Fredson, «Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors», *Studies in Bibliography*, 17, 1964, pp. 223-228.
- Cantalapiedra, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.
- Carreño, Antonio, «Hacia una poética del final de comedia: de Lope a Calderón», en *El escritor y la escena. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 175-199.
- Carreño, Antonio, «"La sangre muere / en las venas heladas". *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, coord. José Juan Berbel Rodríguez, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 65-82.
- Casariego Castiñeira, Paula, «[Procesos de composición en los folios autógrafos de Cada uno para sí](#)», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.
- Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- Chartier, Roger, «Esbozo de una genealogía de la "función-autor"», *Artefilosofía*, 1, 2006, pp. 187-198.
- Chartier, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos xvii-xviii*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Eudeba, 2016. Edición epub: Buenos Aires / Madrid, Katz, 2017. Primera edición original en francés: *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, París, Gallimard, 2015.

- CLEMIT = Urzáiz Tortajada, Héctor, et al., *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*.
- Contini, Gianfranco, «Ricordo di Joseph Bédier», *Letteratura*, III, 1939, pp. 145-152. Reeditado en *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Turín, Einaudi, 1974, pp. 358-371.
- Couderc, Christophe, «Guardando respeto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 227-234.
- Crivellari, Daniele, «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e linguaggi*, 7, 2013, pp. 63-75.
- Crivellari, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, LXXVII, 2015a, pp. 75-91.
- Crivellari, Daniele, «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015b, pp. 93-111.
- Cuéllar González, Álvaro, y Vega-García Luengos, Germán, «Resultados de los análisis de estilometría de las comedias de las Partes XXIII y XXIV (Vergés, 1641) de Lope de Vega», informe inédito del grupo *ETSO. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* realizado a petición de Ramón Valdés Gázquez (grupo PROLOPE), emitido el 13 de enero de 2021.
- Cuenca Muñoz, Paloma, «Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de *Melisendra* (Res. 88)», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 24, 1999, pp. 149-194.
- Dixon, Víctor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 45-63.
- Dunand, Louis, y Lemarchand, Philippe, *Les Compositions de Jules Romain intitulées Les amours des dieux, con grabados de Marc-Antoine Raimondi*, Lausanne, Institut d'iconographie, 1977.
- Ecdotica dell'errore. In onore di Michael Reeve*, sección Foro, *Ecdotica*, 9, 2012, pp. 149-182.
- Fernández Montesinos, José, reseña de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. C. F. A. Van Dam, *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, pp. 179-188.
- Firpo, Luigi, «Correzioni d'autore coatte», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960)*, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

- Florit Durán, Francisco, «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», en *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, ed. Jaume Garau Amengual, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 21-46.
- Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, 1969, pp. 73-104.
- Francioni, Gianni, «Sulla violenza testuale. La "volontà dell'autore" fra libera espressione e assenso "coatto"», en *Pubblicare il Settecento. Edizioni e ricerche in corso*, ed. Alberto Postigliola, Roma, Società italiana di studi sul secolo XVIII, 1991, pp. 66-81 [publicación original de 1989 con la adición de una apostilla].
- García Reidy, Alejandro, «Spanish Comedias as Commodities: Possession, Circulation, and Institutional Regulation», *Hispanic Review*, LXXX, 2012, pp. 199-219.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- García Reidy, Alejandro, «Un manuscrito temprano y olvidado de *La Dragontea* de Lope de Vega», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- García Reidy, Alejandro, Valdés Gázquez, Ramón, y Vega García-Luengos, Germán, «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, 2021, pp. 270-329.
- Girón Alconchel, José Luis, «Cambios gramaticales en los Siglos de Oro», en *Historia de la lengua española*, coord. Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 859-916.
- Giuliani, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. Xavier Tubau, Lérida, Milenio, 2004, pp. 123-136.
- Giuliani, Luigi, «Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones (siglos XVI y XVII)», en «*Entra el editor y dice*». *Ecdótica y acotaciones teatrales*, ed. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, pp. 11-28.
- Greer, Margaret Rich, «*Calderón, Copyists and the Problem of Endings*», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, pp. 72-81.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma de Calderón de la Barca*», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1177-1196.
- Knauer, Elfriede R., «Leda», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, pp. 5-35.

- Laca, Brenda, «El objeto directo. La marcación preposicional», en *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*, ed. Concepción Company, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 423-475.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich / München / Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999 y 2009, 8 vols., índices y suplemento.
- Lluch-Prats, Javier, «Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo», *Lapurdum*, 13, 2009, pp. 233-244.
- MacKenzie, Ann L., «Some Comments upon Two Recent Critical Editions of *El castigo sin venganza*: Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Edición crítica de José María Díez Borque. Clásicos Castellanos 10 (nueva serie). Madrid: Espasa Calpe. 1987. 281 pp. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Edición de Antonio Carreño. Letras Hispánicas 316. Madrid: Cátedra. 1990. 261 pp.», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, pp. 503-506.
- Marcos Pérez, José María, «La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones», *Minerva. Revista de filología clásica*, 14, 2000, pp. 203-231.
- McGann, Jerome, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Moll, Jaime, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, tomo III, *Literatura española de los siglos xv-xvii*, Madrid, Castalia, 1992, vol. II, pp. 199-211.
- Montaner, Alberto, «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval», *Medioevo Romanzo*, XLIV, 2020, pp. 35-73.
- Naldini, Laura, «L'edizione», en *Lope de Vega, Quien más no puede*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 1-40.
- Pacifici, Paola, «Les amours des mortels. Efficacité et érotisme: modes de représentation du corps performatif au xvie siècle», en *La scène érotique sous le regard*, ed. Françoise Nicol y Laurence Perrigault, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. Hay publicación en [OpenEdition Books](#), 2019.
- Presotto, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 3, 1997, pp. 153-168.
- Presotto, Marco, «Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, LIX, 1999, pp. 349-371.

- Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000a.
- Presotto, Marco, «La mayor virtud de un rey. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 6, 2000b, pp. 275-371.
- Presotto, Marco, «El teatro de Lope y la censura (siglo xvii)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 2019, pp. 9-25.
- Presotto, Marco, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», en *Los manuscritos autógrafos de Lope de Vega: creación, revisión y transmisión*, coord. Sònia Boadas, en prensa.
- Profeti, Maria Grazia, «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 679-685.
- Profeti, Maria Grazia, «Una "tragedia española": *El castigo sin venganza*», *Polygraphiques, T.D.H.-Travaux et documents hispaniques*, 4, 2012 («*Fatum*»: destin et liberté dans le théâtre), pp. 67-79.
- Profeti, Maria Grazia, «*El castigo sin venganza*: del manuscrito autógrafo a la edición de Pedro Lacavallería», en *Lo trágico y lo cómico mezclado*, ed. Agapita Jurado Santos, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 80-99.
- Reeve, Michael, «Errori in autografi», in *Gli autografi altomedievali: problemi paleografici e filologici*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 37-60. Reedición en Michael Reeve, *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 3-23.
- Reichenberger, Arnold, «Notes on Lope's *El piadoso aragonés*», *Hispanic Review*, XXI, 1953, pp. 302-321.
- Rennert, Hugo A., «Über Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV, 1901, pp. 411-423.
- Resta, Gianvito, «Sulla violenza testuale», *Filologia e critica*, 11, 1986, pp. 3-22.
- Rico, Francisco, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su *Parte XIV de comedias*», *Bulletin Hispanique*, 116, 2014, pp. 815-831.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Prólogo» a Lope de Vega, *La corona merecida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. I, pp. 585-829.

- Ruano de la Haza, José María, «*La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico*», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, coord. Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Castalia, 1990, pp. 493-518.
- Ruano de la Haza, José María, «*Editar a Calderón*», *Monteagudo*, 4, 1999, pp. 79-92.
- Sáez, Adrián J. «"Un pecado sin vergüenza": de poder e incesto en *El castigo sin venganza* de Lope», *Rivista di Letteratura Teatrale*, 8, 2015, pp. 25-38.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis Books, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Stern, Laurent, «*Pornography and Disgust*», *Contemporary Aesthetics*, 11, 2013, s. p. [en línea].
- Tanselle, G. Thomas, «The Editorial Problem of Final Authorial Intention», *Studies in Bibliography*, 29, 1976, pp. 167-211.
- Tiemann, Hermann, *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -handschriften*, Hamburgo, Verlag von Lütcke & Mulff, 1939.
- Trovato, Paolo, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method: A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2015.
- Valdés Gázquez, Ramón, «Prólogo» a Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, 2005, vol. I, pp. 65-292.
- Valdés Gázquez, Ramón, «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*», en *El último Lope (1618-1635) y la escena. XXXVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2013*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.
- Vega Carpio, Lope de, *Amor, pleito y desafío*, manuscrito original autógrafo, Biblioteca Nacional de España, Res. 134 [en línea en Biblioteca Digital Hispánica].
- Vega Carpio, Lope de, *Amor, pleito y desafío*, ed. digital Gemma Burgos Segarra, Artelope, 2015.
- Vega Carpio, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. y notas de Felipe Pedraza, fuentes y ecos latinos de Pedro Conde, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega Carpio, Lope, *Comedias. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012.

- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, manuscrito original autógrafo datado en Madrid a 31 de agosto de 1631, Boston Public Library, signatura MS q D.174.19 [en línea en Internet Archive].
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza, tragedia de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634. Ejemplar consultado: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, signatura 1157.24 [en línea en el proyecto Google-BNCF].
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza. Tragedia*, en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635, fols. 91r-113v. Ejemplar consultado: British Library, signatura 11726.l.4 [en línea digitalizado por Google].
- Vega Carpio, Lope de, *La gran comedia de El castigo sin venganza de Lope de Vega*, Lord Holland Collection, Melbury House (Dorset), manuscrito copia, s. l., s. f., sin catalogar.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza. Tragedia. Cuando Lope quiere, quiere*, en *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Segunda Parte*, Lisboa, Pedro de Craesbeeck, 1647. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de España, signatura R/12.260 [en línea en la Biblioteca Digital Hispánica].
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, primera edición del manuscrito autógrafo, de Cornelis Van Dam, Groningen, Noordhoof, 1928.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossof, Madrid, Castalia, 1986.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Barcelona, Octaedro, 1999.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. de PROLOPE, Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), 2011 [en línea en la Biblioteca Digital Hispánica; en línea también en la [Biblioteca Virtual PROLOPE](#)].
- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Maria Grazia Profeti, s. l., More Than Books, 2013 (Clásicos Hispánicos, 21) [publicación electrónica descargable en red. Se detectan problemas en la numeración de versos atribuibles al procesamiento electrónico].

- Vega Carpio, Lope de, *El castigo sin venganza*, versión de Álvaro Tato, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2018 (Textos de Teatro Clásico, 86).
- Vega Carpio, Lope de, *Obras son amores*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, tomo II, *Autos y coloquios*, Madrid, Real Academia Española (Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra), 1892, pp. 99-114.
- Vega Carpio, Lope de, *Un castigo sin venganza*, suelta sin pie de imprenta [más datos en García Reidy, Valdés y Vega, 2021]. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de España, signatura T/55351/29 [en línea en Biblioteca Digital Hispánica].
- Vega García-Luengos, Germán, «Calderón y la censura», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 2019, pp. 87-109.
- Vélez-Sainz, Julio, *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- Veny Mesquida, Joan Ramon, «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis romànics*, 26, 2004, pp. 155-182.