

RESEÑA

Lope de Vega, *La boba para los otros y discreta para sí*, ed. A. Zapatero Molinuevo, Cátedra, Madrid, 2020, 248 pp. ISBN: 9788437640914.

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.427>>

En el extenso corpus de comedias de Lope de Vega se encuentra un significativo grupo de obras basadas en la presencia de un personaje principal que es caracterizado, en momentos puntuales o de forma estable, como un bobo o como un loco, recurso aprovechado por el autor en la gran mayoría de casos para el desarrollo de varias de las situaciones cómicas que informarán el argumento. A su vez, dentro de ese grupo se puede establecer una subcategoría de piezas en las que aquel personaje es solamente un falso bobo: un impostor que, por diversos fines, se tiene que hacer pasar por un “simple” ante ciertas personas antes de descubrir su verdadera naturaleza en las escenas finales del argumento. Aunque las obras de una y otra categoría no se encuentran todavía en el repertorio más consagrado del Fénix, se trata de un corpus cada vez mejor conocido, gracias a una creciente atención crítica y, sobre todo, a las cada vez más numerosas ediciones científicas, como la que Ane Zapatero presenta ahora de *La boba para los otros*. Se trata de un gran avance en la difusión y conocimiento de la obra de Lope, dado que la comedia no había sido objeto de ninguna edición especializada desde su inclusión en el volumen 11 de la Nueva Edición de la RAE, en el año de 1930, por lo que se trata de la primera edición basada en criterios ecdóticos y filológicos rigurosos, lo que incluye especialmente un exhaustivo cotejo de 13 testimonios y ediciones, a los que se han añadido asimismo cuatro ejemplares de la *Parte XXI* de comedias de Lope, de 1635, donde se incluyó originalmente la pieza. Como se indica en varias secciones del trabajo, aunque sin una justificación detallada al respecto, la edición se ha hecho en parte con base en los criterios del grupo de investigación

PROLOPE, que ofrecen una sólida base metodológica para el análisis del texto y la exposición del aparato crítico.

La primera sección del estudio introductorio se ocupa de aspectos muy diferentes de la pieza, que requerirían acaso una subdivisión en incisos para facilitar una mejor comprensión al lector. En la primera parte se ofrecen los datos conocidos sobre la posible fecha de escritura y al menos de una representación en vida de Lope, para después situar la pieza en el contexto del llamado «ciclo *de senectute*» del autor y de otras piezas de la misma época del subgénero de la comedia palatina, sección en la que se analizan aspectos como su sentido cómico, el motivo del ocultamiento de identidad, la oposición corte y campo, o el carácter enteramente ficticio de los personajes y situaciones descritos en el texto. En una segunda sección, la editora estudia elementos generales del argumento y la caracterización de los personajes, como la importancia especial que se da a la idea de la «inclinación de la sangre» y al argumento de orden político, por encima del de tipo amoroso, señalando también con acierto que en esta pieza se da «una situación inusual» y muy interesante en el teatro áureo, «la querrela de dos mujeres ambiciosas que compiten por el poder» (p. 19). En esta misma sección, se recogen aportaciones de la crítica especializada para poner la obra en relación con otras piezas del propio Fénix, concluyendo que sus principales antecedentes, en distintos aspectos, pudieron ser las comedias *La dama boba* y *El cuerdo loco*. En la nota 11 de estas páginas, la editora da por hecho que el personaje de Fabio de la comedia es un trasunto del propio Fénix, con base en otros casos análogos donde supuestamente se daría esa identificación, y lo relaciona con las conocidas aspiraciones del escritor al cargo de cronista real, pero no se aporta ningún elemento concreto del texto para sustentar esa hipótesis, salvo una mención genérica del personaje donde afirma tener «virtud y letras» a pesar de ser un criado. La tercera sección de este inciso termina con una breve exposición de los datos hoy conocidos sobre refundiciones del siglo XIX, la traducción al alemán de H. Schlegel de 1935 y algunas reposiciones escénicas contemporáneas y su impacto en la crítica teatral.

El segundo apartado del prólogo, que es también el más extenso, se ocupa de los «Problemas textuales», iniciando con la descripción bibliográfica de todos los testimonios que forman la historia textual de la obra (así como de los ejemplares de la *Parte XXI*). La editora también ofrece un panorama breve sobre las circunstancias conocidas de edición de la *princeps*, aparecida después de la muerte de Lope; y

una asimismo breve descripción analítica de todos los testimonios. En este punto sería útil para el lector contar con la descripción de las siglas asignadas también a las ediciones modernas en el «Aparato crítico», que no se comienzan a detallar hasta la p. 69, pero que se utilizan abundantemente desde varias páginas antes; y también aclarar que el volumen de la NRAE de 1930 no fue preparado por Emilio Cotarelo, sino por Justo García Soriano, aunque sea un criterio habitual de PROLOPE asignarle la sigla *Cot*.

En el apartado dedicado al cotejo, Zapatero describe con detalle las variantes textuales para el establecimiento de la filiación de los testimonios, tras lo que concluye que el de más valor es la edición *princeps* (A), y en segundo lugar un manuscrito no autógrafo, sin fecha, procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna (M), siendo el resto de testimonios copias *descriptae* en último término descendientes de A. Aunque se trata de un análisis muy meritorio, dadas las dificultades textuales de la obra y el numeroso corpus de testimonios, la descripción ecdótica en ocasiones es algo confusa, con amplios rodeos para demostrar filiaciones relativamente claras; en este sentido, podría ser más concisa y sistemática, sobre todo dado el hecho de que las variantes de valor textual no son muy numerosas. Tampoco se entiende del todo el orden y prioridad que se establece para el análisis los grupos de testimonios, ya que, por ejemplo, se da al inicio una gran importancia al grupo VY (la edición de Teresa de Guzmán del siglo XVIII, y una edición de principios del XIX), o se tratan los problemas de A y M, los testimonios más importantes en opinión de la editora, de forma discontinua y reiterativa. En algún caso se usan de forma imprecisa términos del análisis ecdótico: por ejemplo, al referirse a «variantes aceptables» (sería más preciso *equipolentes* o *adiáforas*); una confusión de «errata» y «error» (véase n. 32); o al señalar que M «evita» los errores de A (debería ser *enmienda*, porque de otra forma no se aclara bien la posible filiación entre ellos). También creemos muy posible que los errores comunes a toda la tradición sean más numerosos que los señalados en el análisis.

En este apartado la editora señala con acierto la filiación y características particulares de las ediciones modernas y también de los dos grupos de sueltas UX y ST, *descriptae* de A (si bien faltaría una demostración más clara de la existencia del arquetipo α que la editora plantea para la rama UX, sus errores conjuntivos). Pero, en nuestra opinión, cabe ahondar un poco más en la relación del resto de testimonios. La editora indica, con cautela, que no es posible establecer una filiación clara entre

A y M. Sin embargo, en el análisis asume, por una parte, que el manuscrito es posterior, lo que no es más que una conjetura bibliográfica y, por otra, se considera al mismo tiempo la posibilidad de que el manuscrito pueda descender de un testimonio anterior a A a partir de su falta de puntuación, lo que es un indicio inexacto: dado que las imprentas manipulaban libremente la puntuación de los textos teatrales, que carecían de ella, ese único rasgo no presupone ninguna relación secuencial en la filiación (ambos testimonios podrían descender del mismo arquetipo). Más allá de este aspecto, lo cierto es que las variantes solamente apuntan a que M estaría en ramas inferiores respecto de A, como indican por ejemplo los errores del v. 293, y las lagunas de los vv. 951-956, 2754-2757, todo ello no subsanable por conjetura. Por otra parte, respecto al lugar de M en el *stemma*, también cabe señalar que no parece descender de forma independiente de A, sin ninguna relación con los demás testimonios, sino que forma parte de la misma rama de VY, como indican las variantes del v. 1779 y la enmienda *facilior* del v. 1820 (que es altamente improbable en sentido inverso respecto a la variante de A), junto a otras muchas lecturas comunes. Dentro de esa rama encontraríamos en efecto que de M no desciende ningún otro testimonio (de nuevo, véanse las lagunas de los vv. 951-956, 2754-2757, la laguna del v. 2542 o la enmienda de los vv. 1867-1868, 2017); así que tendríamos, por una parte, un subarquetipo común a toda la rama (α), del que descendería por una parte M, y por la otra, a su vez, un subarquetipo común a los testimonios VY (β), como indican primero los errores conjuntivos de los vv. 727, 1681, 2378, 2403-2404, 2423, 2720, y después numerosos errores separativos, como las lagunas de V en los vv. 52, 120-122, 884, 1062-1063, 1644-1648, 2145, 2245, 2588, las lagunas de Y en los vv. 962-963, así como las enmiendas independientes a los vv. 1307, 2212-2213. La variante del v. 2605 indica que V desciende de un testimonio manuscrito.

En el apartado «Nuestra edición», Zapatero indica con precisión todos los criterios de modernización del texto, que como es habitual en ediciones científicas recientes, mantiene las formas antiguas solo en los casos de posible valor fonético. Sin embargo, otros criterios de exposición de la información textual se explican de manera insuficiente. Por ejemplo, se indica que se van a corregir directamente las erratas de A, sin consignarlas, pero no se aclara el procedimiento para los demás testimonios, y así observamos que en el aparato crítico se recogen exclusivamente las erratas de M, sin justificación clara de este criterio. Tampoco se explica el procedimiento seguido para las variantes lingüísticas, que no son recogidas en el apar-

to. En cuanto a la presentación del texto, sería también útil para el lector no especializado una exposición sobre el sangrado de estrofas, o el uso de paréntesis para los apartes dramáticos, y de guiones para los paréntesis sintácticos. En este sentido, hay una cierta falta de consistencia en la aplicación de los paréntesis de apartes, ya que no aparecen en todas las escenas del texto en las que claramente se da la situación escénica, y también en el uso de la indicación expresa de *Aparte*, que no parece seguir un criterio estable.

Finalmente, Zapatero lleva a cabo por primera vez para el texto, como indicábamos al inicio, una detallada anotación que aclara los pasajes de lo que es ciertamente una obra con muchísimas dificultades de lectura. En tal sentido, nos gustaría a continuación hacer una serie de comentarios y sugerencias sobre ciertos pasajes y notas, con la intención de enriquecer un poco más el análisis de esta interesante obra del Fénix.

Hay aspectos poco claros de la sintaxis, puntuación o sentido, incluidas algunas enmiendas de interés de otros editores, que valdría la pena aclarar o señalar, aun cuando representen pasajes de difícil comprensión para el editor: toda la secuencia de los vv. 329-356, de las más oscuras del texto, 404 (Diana no conoce a Teodora, ni esta está presente), 495-497, 541 (tiene sentido la enmienda de *Cot*), 553-556 (parecen versos contradictorios con lo dicho inmediatamente antes), 641 (sobra la coma tras *riscos*), 656 (la mención de *naturaleza* no tiene sentido en el contexto de Nápoles y Florencia, y de lo que discute el pasaje), 880-881, 1073, 1144 (*si honesta/hermosa*, no es contradictorio, el sentido debería ser algo cercano a *si simple o grosera/hermosa*), 1205-1206 (hay un error, el sentido debería ser *no el juicio alterado, sino el juicio concertado*), 1369-1370, 1419 (tiene más sentido la enmienda de *M*), 1597 (tiene sentido la enmienda de *Har*), 2061 (la lección editada no tiene sentido, podría ser la enmienda de *VY*), 2501 (no tiene sentido condicional: *Vengarase*), 2572 (es preferible *terliz*, como enmienda *V*), 2574 (*amor de sus desdeños ofendido*), 2637-2638, 2764-2765.

También serían útiles algunas breves explicaciones léxicas y de sentido en los vv. 71-73 (el aire en la hierba), 129 (*Plasencia* de Italia, también en 1412), 513 (*él*, el entendimiento), 653 (*tal vez*), 742 (*accidentes*), 751-754 (*hierros/fuego/cabellos*), 876-877 (*órgano/FA*), 1168 (caer en el lazo), 1353 (*deslumbrado*), 1493-1494 (*cambray/randas flamencas*), 1526-1532 (léxico de la esgrima), 1624 (*sentirse*), 1659 (*asistir*), 1746-1747 (*empeños/prendas*), 1900 (*mundo, carne y diablo*), 1981-1982, 2150 (*es-*

trañen), 2282-2286 (el atavío persiano de Fabio), 2351 (*los moros, el tocino y el vino / pipa*), 2378 (*bayeta y frisa*) 2391 (*cólera adusta*).

Finalmente, creemos que en algunos casos las notas no se corresponden del todo con el sentido del texto, o no se trata de alusiones tan concretas como señala la editora: vv. 4-5, 70, 352, 1158, 1597, 1758, 2358, 2412-2418. Las notas a los vv. 1409 y 2552-2554 pueden resultar confusas para el lector, porque parecen sugerir o incluso dar por hecho que Lope tomó modelos históricos para su comedia, cuando en el prólogo se ha demostrado con solvencia que se trata de un argumento de libre invención, con solo imprecisas referencias al ambiente o el pasado de Italia.

No obstante estas breves sugerencias y comentarios sobre la edición, es indudable que los lectores especializados y los profesionales del teatro pueden ahora contar con un trabajo muy exhaustivo de análisis textual, estudio literario y anotación que profundiza significativamente en el conocimiento de esta comedia, hasta ahora relativamente olvidada en la crítica filológica. Y asimismo, los lectores no especializados pueden disfrutar hoy más fácilmente de un texto que nos ofrece algunos de los rasgos más significativos, aunque hoy poco conocidos, de la creación del Fénix: por una parte, las tramas palatinas de ambición, poder y justicia y, por otra, el diseño de un personaje femenino caracterizado por su valor, iniciativa e ingenio, mostrado especialmente en las escenas cómicas de su impostada “simpleza”.