PRÓLOGO

*El mejor mozo de España* ha tenido, a la vez, la buena y la mala fortuna de ser uno de los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro que, de manera más clara, ha apostado por dramatizar un pequeño episodio de origen novelesco relacionado con la vida de los Reyes Católicos. Ha tenido la buena fortuna de centrarse en un tema que ha despertado el interés de la crítica (desde Menéndez Pelayo hasta nuestros días), pero también la mala suerte de ser una obra menor dentro de la producción lopesca, que a menudo ha llamado más la atención como pretexto para estudiar la época de Fernando e Isabel que como obra literaria con valores propios. Su argumento gira en torno a un momento tan anecdótico en sí mismo como el primer encuentro entre los príncipes de Aragón y de Castilla, los futuros reyes. Las implicaciones de ese momento, no obstante, son indudables para el devenir de la Historia, pero es necesario dejar claro desde el comienzo que la obra tiene mucho de lopesca. Pese a las fuentes cronísticas que —sin duda— manejó el dramaturgo, su peripecia dramática nos ofrece un producto bien diseñado para gustar al público en el corral de comedias. Los protagonistas son dos jóvenes que, más que como futuros reyes, están cortados por el patrón de los habituales damas y galanes de la comedia nueva. Sintetiza muy certeramente Ostlund las claves de la comedia diciendo que:

the fictional elements contained in these plays were included for their popular appeal. Lope’s awareness of the likes and dislikes of his audience was clearly a guiding influence in his choice of the fictitious components in each work. In addition to dueling, disguise (in *Cuentas* and *Mozo*), and allegorical figures (in *Mundo*, *Cerco*, and *Mozo*), these components include the dramatization of the oneiric world in *Mozo* and *Mundo* as well as the inclusion of games in *Mozo* and *Cerco* [1997:110].

Lope escribió la comedia en 1611. Tenemos constancia documental de ello de una manera extraordinariamente precisa gracias al epistolario del poeta. En una carta del 2 de julio de 1611 dirigida al duque de Sessa avisa el dramaturgo a su mecenas de que «*El mejor mozo de España* no fue, a lo menos, verdadera, pues no fue de Vuestra Excelencia para cuyas virtudes y grandezas me holgara yo de ser el mayor ingenio del mundo. No le escribí desto nada a Vuestra Excelencia, porque comedias en mí es como paños en Segovia, color en Granada, guadamecíes en Córdoba y vocablos nuevos en don Lorenzo» (Lope de Vega, *Cartas*, ed. A. Carreño, p. 125). Gracias a esta breve alusión toda la crítica ha venido a fechar, sin dudas, la comedia entre finales de 1610 y los primeros meses de 1611, considerando que no pudo pasar mucho tiempo entre la representación[[1]](#footnote-1) y el envío de la carta. Ese es el arco temporal que contemplan Morley y Bruerton a la hora de incluir la comedia en su *Cronología* [1968:62 y 89] y que ha venido a consolidarse en estudios posteriores.[[2]](#footnote-2)

McCready, a partir de esos datos, se atreve incluso a precisar el momento de creación de la obra de manera mucho más precisa. A su juicio, de la epístola citada se desprende que «el duque acababa de recibir noticias de la comedia, y que, si Lope hubiera pensado más en ello, se lo habría mencionado en alguna carta previa. Hay que suponer, además, que si la comedia estuviera escrita antes del destierro del duque, él lo habría sabido. Por lo tanto, podemos suponer que Lope escribió la comedia después del 8 de junio» [1967:13]. Concluye finalmente, tras valorar el tiempo que podría haber tardado en llegarle la carta al de Sessa, que «las fechas *a quo* y *ad* *quem* de *El mejor mozo de España* son el 8 y el 24 de junio de 1611» [1967:15]. Aun así, siendo prudentes, quizá convenga reducir el valor de esos cálculos y limitarnos a ratificar que la comedia se representaría en torno a junio de 1611 y que Lope debió de escribirla un poco antes, en ese mismo año.

En cualquier caso, no cabe duda de que el texto está muy claramente vinculado con el momento histórico en que se escribió. Quizá sea Gitlitz [1999:XIV-XVI] quien ha señalado con mayor claridad la importancia que tiene en el desarrollo de la comedia la aparición de la figura alegórica de España,[[3]](#footnote-3) que se presenta en sueños ante la futura reina Isabel en la primera jornada con un mensaje que fácilmente puede leerse como una referencia a Felipe III y a su misión, en tanto que heredero de los Reyes Católicos, de expulsar de la Península a judíos y musulmanes. El año en que se escribió la comedia coincide con el edicto de expulsión de los moriscos de España, firmado en 1609 y puesto en efecto de manera inmediata y efectiva durante los cinco años siguientes. Sabemos que su aplicación le granjeó al monarca una imagen muy positiva (García García 2011:481-484) y la comedia, sin duda, bebe de ese caudal de rabiosa actualidad.[[4]](#footnote-4) Se podría hablar incluso de una comedia de circunstancias (quizá hasta de algún tipo de encargo),[[5]](#footnote-5) pues la obra de Lope supone una alabanza indisimulada al rey que descansa, en primer lugar, en esa alusión al monarca del v. 127.[[6]](#footnote-6) Pero no es este el único guiño que se le hace al gobernante. Una de las escenas peor trabadas en la acción dramática es precisamente la que tiene lugar en los vv. 1432-1575. Justo antes de que se encuentre Gutierre —enviado por Isabel— con Fernando para tratar del posible matrimonio entre los príncipes de Castilla y de Aragón, veremos al futuro rey con tres nobles y amigos suyos pertrechados con palas y preparados para disputar un juego de pelota. La escena se alarga de manera artificial con los personajes contando sus peripecias de la pasada noche, todas ellas con un marcado carácter erótico o burlesco. Lo que parece un fallo desde el punto de vista de la carpintería teatral puede que fuese, en realidad, uno de los mayores aciertos de Lope: Felipe III era especialmente aficionado al deporte que Fernando practica en escena y, a buen seguro, la identificación con el Católico, «el mejor mozo de España», debió de resultar clara para el público del corral y agradable para el rey.[[7]](#footnote-7)

Por si fuera poco con esas alusiones veladas que se entrevén en la comedia, el rey aparece también indirectamente en la dedicatoria a Pedro Vergel que se publicó —bajo apariencia epistolar— inmediatamente antes del texto dramático cuando se dio a la imprenta en la *princeps* de la *Parte XX*, en 1625. Allí el dramaturgo defiende a Vergel, el dedicatario de la comedia —con el que, sin duda, Lope debía de sentirse identificado, como objeto de los ataques de los envidiosos—, y ensalza sus virtudes poniéndolas en valor por sus «servicios de criado de la casa y corte de Su Majestad [...] que hizo al rey nuestro señor Felipe Tercero en la jornada de Francia». Recuerda en esas líneas Lope la embajada en la que se concertaron las bodas entre el futuro Felipe IV e Isabel de Borbón, en las que estuvo presente el propio poeta acompañando al duque de Sessa (Sánchez Jiménez 2018:277-280).

Todas esas circunstancias, que sin duda darían relieve y actualidad a la comedia tanto en su primera representación como en su posterior lectura, son, aun así, una parte nada más de lo que la comedia encierra. Muy acertada nos parece, en este sentido, la lectura de Gitlitz [1993 y 1999:XIIXXII], que destaca su función en varios niveles: el estrictamente dramático, que asienta sus basas en el modelo de comedia nueva y de enredo que Lope controlaba en su madurez creativa a la perfección; el cómico, en el que se deslizan escenas que poco o nada tenían que ver con el trasfondo histórico que está dramatizando y que sirve para hilvanar los principales episodios de la comedia; y el mítico, en el que a la materia histórica se le superpone una imagen que hace del reinado de Fernando e Isabel, dechados de virtudes en lo personal y en los político, fruto de unos designios inapelables del destino.[[8]](#footnote-8) Ese último es quizá el tema que más ha llamado la atención de la crítica, como lo demuestran los estudios —muy diferentes, metodológicamente— de Entrambasaguas [1952], Alvar [1995], Ostlund [1997] o Caba [2008], todos ellos centrados en la traslación de la imagen épica y nacional de la historia a moldes dramáticos. Se puede argüir, no obstante, que Lope no hacía sino prolongar el mito que los Reyes Católicos se encargaron de crear en torno a sus figuras, rodeados de poetas y cronistas que alababan su llegada frente a un periodo oscuro y peligroso previo; idea que caló hasta tal punto en la sociedad que Fernando de Aragón se convirtió en *el príncipe* por antonomasia y el modelo a seguir por Felipe III y Felipe IV (véase Pérez 2014).[[9]](#footnote-9)

En términos generales, merece la pena dejar constancia de los recursos que utiliza Lope para dar cuerpo a su drama en relación, además, con otras comedias suyas. Esta es, en definitiva, tan solo una de las catorce obras en las que aparecen los Reyes Católicos como personajes,[[10]](#footnote-10) aunque presenta la peculiaridad de centrarse en los años previos a su actividad pública y, aunque más secundariamente, en los problemas que plantea el buen gobierno tanto en el joven y cortés Fernando como en la futura reina, Isabel de Castilla (Ostlund 2001, Zúñiga Lacruz 2015:211-214). Frente a la imagen consolidada de los monarcas que se ve en otras obras muy próximas en el tiempo, como *Fuente Ovejuna*,[[11]](#footnote-11) lo más interesante de *El mejor mozo de España* es el énfasis que el dramaturgo se ve obligado a poner precisamente en la evolución de los personajes, que los espectadores ya saben que terminarán siendo los futuros Reyes Católicos.

Fernando en la ficción es ya, pese a su juventud, «un dechado infinito de virtudes [...] era cortés en extremo, tenía lindo talle y cara, hermosa presencia, por si algo faltara, era divino» (Alvar 1995:137). Lope remarca sus habilidades como futuro monarca y su humildad, aunque no se omiten algunos momentos en que el orgullo o los comportamientos caprichosos pueden aparecer, como ha señalado Brooke [2011]. No obstante, no nos parece que su imagen en conjunto entrañe ningún conflicto, pues su caracterización casa bien con las figuras (más o menos idealizadas) de los galanes protagonistas de la comedia barroca. Isabel, por su parte, sí admite una lectura más rica en matices. Aparece caracterizada a partes iguales como mujer ideal (virtuosa y casta) y como una reina capaz de asumir el encargo divino que le hace la alegoría de España, encarnando las características del buen monarca (es, ante todo, prudente y valerosa) (Zúñiga Lacruz 2015:212), además de como mujer ingeniosa, inteligente y resolutiva (Brooke 2011). Es justo constatar, sin embargo, que Isabel tiene un papel menos desarrollado y más pasivo que el galán. En palabras de Ostlund: «The dramatic Isabel [...], although willing to take up the sword should the need arise, does not actually do so. Isabel’s military role is merely prophesied in *El major* *mozo de España* [...], the dramatic Isabel remains within the boundaries of accepted female behavior. Therein lies her ultimate success as queen» [2001:310]. Sin embargo, conviene matizar esa interpretación, pues la imagen de la princesa no es fija ni estática. En opinión de Caba:

en muchas de sus obras Isabel es representada como un modelo de feminidad y continencia [...]. En el caso de Lope, la eliminación de los matices de «agresividad masculina» de la Reina determina que la representación de esta trastoque la persona histórica de Isabel con la intención de hacerla menos amenazante y más acorde a su propia concepción de la mujer. Esta concepción lopesca de la Reina Católica, más que proponer que la misma era de una naturaleza totalmente sumisa, sugiere que, aunque la Reina tenía resabios muy poco «femeninos», su poder de contención y su conciencia en cuanto al lugar que debía ocupar dentro del sistema la mantenían en el lugar que, como mujer y reina, le correspondía. La multiplicidad de intereses a la que obedecían estas representaciones históricas de los Reyes Católicos se refleja en la convivencia de visiones encontradas de los Reyes y, en especial, de Isabel en una misma obra [2008:80].

Más allá de los futuros reyes, merece la pena destacar también de entre los personajes a Enrique IV, como ejemplo *a contrario* de la figura del monarca, y —sobre todo— a Gutierre de Cárdenas. Pese a lo que promete el tema que se dramatiza y el título de la comedia, él es, a nuestro juicio, el verdadero protagonista de la obra. El personaje, sin embargo, parece situarse en un discreto segundo plano y solo ha llamado la atención de Brooke, de entre todos los investigadores que se han acercado al texto. Ella pone en valor muy justamente su función cuando afirma que es «who largely define[s] the play’s course of action, creating the need for, and the hurdles to, a marriage between Isabel and Fernando» [2011:17]. Él es, en efecto, uno de los consejeros que animan a la princesa de Castilla a tomar la espada contra sus enemigos; él es, en parte, responsable de convencer a Enrique de que declare a Isabel su heredera y es, además, el primero en dudar de la sinceridad del pacto de los Toros de Guisando; y él es, finalmente, el embajador que se entrevistará con los diversos pretendientes hasta encontrar en Fernando al hombre que más le conviene a su señora. Ante una lectura detenida de la comedia, no cabe duda: toda la acción descansa sobre él.

Es interesante notar, por otra parte, que nos encontramos ante una pieza llena de escenas cómicas, pero sin un personaje gracioso tan definido ni tan presente como en otras comedias del periodo. Las chanzas y las burlas se van repartiendo a lo largo de las escenas entre Martín, el picaresco lacayo de los embajadores castellanos, los personajes rústicos (Rincón y Peralta) y Fadrique, que hace las veces de criado de Fernando en las primeras escenas. Los desorientados soldados que no son capaces de reconocer a Isabel, disfrazada de pastora, y los cuentecillos que escucha el protagonista cuando están jugando a la pelota terminan de completar una obra en la que el humor adquiere un tono más coral. Aun así, pese a la importancia que adquieren los aspectos cómicos y burlescos en la comedia, la obra se presentó a sus primeros lectores como «tragicomedia», siguiendo la línea que claramente marca toda la *Parte XX* (d’Artois 2009). El tono dista mucho de los textos trágicos más icónicos de Lope (baste como botón de muestra con recordar el caso de *El castigo sin venganza*), pero parece claro que en el volumen la temática histórica condiciona también la mención genérica, aun cuando la intención poco tiene que ver con motivos estrictamente literarios. Las pretensiones de Lope, que aspiraba en esos años a conseguir un puesto de cronista, condiciona en este sentido toda la producción del poeta.[[12]](#footnote-12) Desde un punto de vista estrictamente teatral, sería más adecuado plantear la adscripción genérica al marco de los «dramas de hechos famosos», en terminología de Oleza [2012:47-54], donde podría situarse junto a *Las almenas de Toro* (*ca*. 1610-1613), *Arauco domado* (*ca*. 1597), *El sol parado* (1596-1603) o *El piadoso aragonés* (1626), entre otras.

El tema no deja dudas sobre su adscripción a ese corpus genérico. La comedia sintetiza en algo más de 2700 versos los sucesos históricos que abarcan desde la muerte del infante Alfonso de Castilla (5 de julio de 1468), aludida en los vv. 161-162, hasta el matrimonio de los Reyes Católicos (18 de octubre de 1469), cuyos festejos y preparativos cierran prácticamente la acción de la obra. Para ello, Lope parece servirse de las crónicas del reinado de Enrique IV que estaban a su disposición, como ya señaló en su momento Menéndez Pelayo [1899:CXII]. Poco se han discutido en este sentido las fuentes de la comedia, que el crítico santanderino limita esencialmente a tres: las *Décadas* o la *Crónica de Enrique IV* de Alonso de Palencia, el *Memorial de diversas hazañas* de Diego de Valera y la conocida como la *Crónica castellana de Alonso de Palencia* de intérprete desconocido, a las que se podrían añadir los *Anales de Aragón* de Jerónimo de Zurita [Entrambasaguas 1952:231].

Menéndez Pelayo es el primero en señalar los problemas que entrañan esas fuentes, pues «ninguna de estas dos obras [*i. e.* la de Palencia y la de Valera] estaba impresa en el tiempo de Lope» [1899:CXII]. No nos cabe ninguna duda, aun así, de que el origen de muchas de las anécdotas que inspiran la pieza beben (directa o indirectamente) de la *Crónica* de Palencia. La primera, y la más relevante para las estrategias dramáticas de Lope, es la que da título a la comedia. Solo en la versión de Alonso de Palencia (o en las obras derivadas directamente de ella) se encuentra la mención de que Fernando de Aragón viajó de Zaragoza hasta Valladolid disfrazado de mozo de espuelas. En palabras de la *Crónica*: «según previo acuerdo, el Príncipe, fingiéndose criado de mercaderes, estuvo cuidando a las mulas y sirviendo la cena» (trad. A. Paz y Meliá, p. 270). La anécdota desaparece por completo del *Memorial de diversas hazañas* de Valera, por ejemplo, que se limita simplemente a indicar que «el prínçipe secretamente se partió, con çinco o seys servidores, por engañar a los que bien no le querían» (ed. J. Mata Carriazo, p. 162).

El detalle es significativo, pues permite dar prioridad a los sucesos contados por Palencia como hipotexto —remoto, si se quiere, pero seguro— de la comedia también a la hora de estudiar otros aspectos de la versión teatral. De la misma *Crónica* parece haber tomado Lope otros detalles, como la caracterización del embajador francés que trae la carta de Luis XI con la intención de que Isabel se case con su hermano, el conde de Guyena. Ese caballero de la Orden de San Juan parece estar cortado por el patrón del cardenal de Arrás, «de tan petulante arrogancia, que creía poder trastornarlo todo a su antojo con su altanero lenguaje, para lo cual le favorecían la dignidad del capelo y su elevada estatura; no contribuyendo poco a aumentar su hinchada soberbia la creencia en que estaba de que el poderío de su patria se reputaría mayor si denostaba de palabra a los que contrariasen sus planes» (trad. A. Paz y Meliá, pp. 223-224). De igual manera, se pueden buscar paralelos en la misma obra al viaje de Gutierre de Cárdenas desde que sale de Valladolid y hasta que llega a Dueñas con el futuro rey; la muerte de Pedro Girón, desubicada en la línea cronológica para hacer que coincida con los sucesos históricos presentados en la comedia; la mención de Alfonso V de Portugal entre los pretendientes de Isabel; o la controversia que hubo entre los partidarios de Isabel de Castilla y de Juana, «la Beltraneja», como aspirante al trono (vv. 896-927). De todos esos detalles se irá dando cuenta en las notas al texto en relación con sus fuentes históricas.

La comedia terminaría publicándose casi quince años más tarde de su primera representación, en 1625, en la *Parte XX* de comedias de Lope. No obstante, tras las cuatro reediciones que conoció la *parte* habrá que esperar hasta el siglo XIX para que vuelva a publicarse, gracias a Juan Eugenio Hartzenbusch. Desde entonces y hasta nuestros días, la comedia ha conocido una considerable buena fortuna, aunque quizá más debida al motivo histórico de su argumento que a la pieza teatral en sí misma. Menéndez Pelayo fue muy duro con la comedia en su estudio y, sin que se le pueda dar la razón en todo, no sería justo decir que estuviera equivocado cuando afirma que, «aunque literariamente no pasa de mediana ni debe ponerse entre lo escogido del teatro de su autor, ha encontrado gracia a los ojos de algunos críticos por lo simpático de su asunto, por su fácil desempeño y por no alejarse demasiado de la historia en sus principales circunstancias» [1890:CXI-CXII]. Desmedidos nos parecen los juicios de Entrambasaguas, que reivindica la pieza por considerar que «el poeta no se propuso solamente la creación de una obra literaria, sino que siguiendo el espíritu épico que vemos animar continuamente los temas de su teatro, intentó también presentar el hecho y las figuras de los Reyes Católicos con las máximas dimensiones humanas e históricas, sin abrumarles con un anecdotismo, acaso demasiado cercano del vivir habitual» [1952:232]. Ese exceso de retórica (que se aprecia también en la nota introductoria a la edición de García Mercadal de la que damos noticia más adelante, por ejemplo) puede llegar a perjudicar —a nuestro juicio— a la comedia, en tanto que pondera demasiado elogiosamente desde presupuestos no literarios una obra que, en efecto, no es de las mejores de su autor.

Con todo, la lectura que ofrece Entrambasaguas es probablemente la que hizo de *El mejor mozo de España* un texto conocido e incluido en muchas de las antologías de obras de Lope de la segunda mitad del siglo XX.[[13]](#footnote-13) Aunque fuese mediada por una lectura histórica más que poética, lo cierto es que la comedia fue muy valorada en esos años. Tanto es así, que existió incluso un proyecto de adaptar al cine la obra de Lope en 1943 con la intención de llevar a la gran pantalla «el primer arranque de la unidad española con el reinado de Isabel, juntándose las armas de Castilla y Aragón y su perdurabilidad al matrimoniar con Fernando, el mejor mozo de España» (en Carmona 2018:57). La película no llegó a realizarse, pero no cabe duda de que el tema y el sugerente título hicieron fortuna en la cultura popular de esa época: en 1962, con el mismo título que nuestra comedia, se intentó sacar adelante otra película decidida a poner en imágenes la vida de Lope y se estrenó una obra de teatro del prolífico comediógrafo Alfonso Paso (Carmona y Gómez Sánchez-Ferrer 2021:63-69). Para ser una obra olvidada durante todo el siglo XVIII y parte del XIX, además de muy poco transitada y leída en los últimos años, no cabe duda de que sus méritos son propios de Lope, «el mejor mozo de España».

PROBLEMAS TEXTUALES

*El mejor mozo de España* conoció, en vida de Lope, las cinco ediciones que han sido presentadas y descritas en la «Historia editorial» con la que se abre este volumen. Como queda claro por lo expuesto allí, la *Parte XX* cuenta con varias emisiones en su primera edición (*A*) pero, en lo que respecta a nuestra comedia, no se encuentra ninguna diferencia material ni en los ejemplares cotejados para fijar el texto ni en el ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid (BH FOA 250), al que hemos acudido puntualmente para comprobar las lecturas de los demás testimonios.

Las ediciones antiguas de la comedia parten, en todos los casos, de un texto poco fiable. Se aprecian al menos cuatro lagunas claras en la obra, a la altura de los vv. 776, 869, 1145 y 1278. En los dos primeros casos y en el último parece claro que lo que falta es indicio de una pérdida de contenido que no se puede limitar a los versos necesarios para completar la estrofa (dos versos de una redondilla, en el primer caso; un verso del romance, en el segundo; y tres versos de una redondilla, en el último). Que todas las lagunas coincidan con el final de una escena en la que cambian los personajes y la acción, junto con la escasa extensión que la comedia tiene (apenas 2729 versos, en total), parecen denotar que las pérdidas son mayores. De manera similar, la tercera de las ausencias detectadas coincide con un salto de contenido que nos hace pensar igualmente que la laguna podría ser muy superior a los tres versos que seguro faltan (de nuevo, en un pasaje en redondillas).

Pese a todo lo anterior, la edición del texto en todos los testimonios antiguos está considerablemente cuidada. Son pocas las erratas que hemos localizado. Apenas ocho casos en *A*:

Ii5v *Dedicatoria* las excelencias : lal excelencias

*Dedicatoria* lengua : lenga

Kk1 275 aprueban : apreban

Kk7v 1200 Sogorbe : Soboreb

Ll2 1546 fadrique : Fed.

Ll6v 2232 Gente : Geute

Ll8 2421 propósito : proposio

Mm1 2560 Pero : ero

Casi todos ellos han sido corregidos a partir de *B*, en donde se introducen —inevitablemente— otros errores, aunque poco relevantes. Merece la pena notar, con todo, que la errata del v. 1546 («Fed.», denominación que no se corresponde con ningún personaje de la comedia) pasará a toda la tradición antigua, con la única excepción de *D* (que deriva de *C*), que enmienda —correctamente, a nuestro juicio— atribuyendo la intervención a Fadrique. La errata, con todo, ha tenido consecuencias de cara a las ediciones modernas, que atribuyen la intervención sin dudas a Pedro. En lo demás, *B* apenas se aparta del texto trasmitido por *A*. Más allá de algunas variantes y tivializaciones de escaso interés, lo único destacable es la corrección de una mala lectura de *A* en el v. 322 (sospechoso *B* : sospecho *A*) o el sorprendente cambio del v. 1925, que pasará al resto de la tradición antigua: Soy desposado *A* : Voy desposado *B*.

Las últimas ediciones (*D* y *E*, edición que sigue de cerca en términos generales las lecturas de *A*) son las que más erratas presentan, aunque en su mayoría responden a errores mecánicos y son fácilmente subsanables. Más interesante resulta, desde el punto de vista textual, comprobar las enmiendas que introduce *C* (que copia el texto de *B*) y que pasan casi sistemáticamente a *D*. Esas variantes en su mayoría no mejoran el texto, pero son importantes para su transmisión moderna pues en algunos casos están en el origen de las lecturas que se encuentran en todas las ediciones contemporáneas a partir de *Har*:

62 picando *ABE McCrea* : guiando *CD Har Men*

646 no sé si agora *ABE McCrea* : no sé que agora *CD* : mas agora no *Har Men*

732 nombre *AB Har Men McCrea* : hombre *CDE*

1062 das *ABE Har Men McCrea* : mandas *CD*

1122 ver *ABE* : haber *CD Har Men McCrea*

1506 sabe *ABE Men McCrea* : saben *CD Har*

1780 procedes *AE McCrea* : procedéis *BCD Har Men*

2031 desempaño *ABE McCrea* : desempuño *CD Har Men*

2080 la *ABE* : le *CD Har Men McCrea*

2359 poco sé *ABE* : sé poco *CD Har Men McCrea*

2596*Per* isabel *ABE McCrea* : fernando *CD Har Men*

La primera edición moderna de la comedia se la debemos a Juan Eugenio Hartzenbusch (*Har*). La obra vio la luz en el tomo tercero de su colección de *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Rivadeneyra, Madrid,1857, pp. 609-631). Allí el texto se presenta con la disposición característica de su editor: se subdividen las jornadas en escenas y se presta mucha atención a los espacios dramáticos, que se consignan sistemáticamente en las acotaciones. También en las acotaciones se introducen numerosos cambios que obligan, siendo prácticos, a dejar de lado el texto allí reproducido en el cotejo de la edición.

En el ámbito puramente textual, parece que la edición de *Har* copia de un ejemplar de *C* o *D*, como se puede comprobar en las variantes conjuntivas señaladas anteriormente. Con todo, merece la pena señalar también que Hartzenbusch introduce algunas enmiendas al texto que, si no pueden considerarse siempre preferibles a la lectura de los testimonios antiguos, sí que presentan una utilidad especial. Baste una muestra de ello para darse cuenta de su valor:

43 cuerda *ABCDE McCrea* : vida *Har Men*

204 sufrir *ABCDE McCrea* : seáis *Har Men*

275 virtud aprueban *BCDE McCrea* : virtud apreban *A* : virtudes prueban

*Har Men*

646 no sé si agora *ABE McCrea* : no sé que agora *CD* : mas agora no *Har Men*

755 por no *ABCDE McCrea* : para *Har Men*

1118 no *ABCDE McCrea* : esto *Har Men*

1290 muestras *ABCDE* : muestra *Har Men McCrea*

1511 digesta *ABCDE* : indigesta *Har Men McCrea*

1576*Per* ramiro *ABCDE* : criado *Har Men McCrea*

1599 quieres *ABCDE* : queréis *Har Men McCrea*

2168 cuanto *ABCDE* : cuantas *Har Men McCrea*

2187 cerca *ABCDE McCrea* : pronto *Har Men*

2329 dará *ABCDE* : darán *Har Men McCrea*

Hemos comentado en notas al texto las principales aportaciones y los valores de dichos cambios, aun cuando no aceptemos para nuestra edición sus propuestas, por lo que no nos extenderemos más en este lugar sobre el tema. Baste por ahora con enfatizar la agudeza de Hartzenbusch como lector de Lope y la fortuna de sus variantes, que pasarán a la edición de Menéndez Pelayo (*Men*) y a un buen número de las posteriores.

La edición del crítico santanderino, en particular, vio la luz en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo X: Crónicas y leyendas dramáticas de España* (Rivadeneyra, Madrid, 1899, pp. 325-364). En muy poco se aparta textualmente de la de su predecesor, aunquees necesario recordar que es la primera que ofrece un estudio de la comediay, además, tiene el mérito de haber restituido en gran medida las acotaciones originales. Si en el caso de *Har* las acotaciones respondían a indicaciones puramente prácticas inspiradas en las ediciones antiguas, en el caso de *Men* se puede seguir de una manera mucho más fiel lo que verdaderamente se lee en la *princeps*. Aun así, el texto de las acotaciones tiende a modificarse también en *Men* con gran variabilidad: se omiten sistemáticamente los verbos que marcan las entradas y salidas de los personajes y a menudo se opta por sustituciones léxicas o indicaciones más breves que las de los impresos del XVII. Optamos, en consecuencia, por omitir también las acotaciones de esta edición a la hora de presentar las variantes en el aparato crítico.

La siguiente edición, preparada por J. García Mercadal en 1951, la imprimió Afrodisio Aguado dentro de la cuidada colección «Más allá», con una portada dibujada por Molina Sánchez en que aparece un joven a caballo de perfil. La serie dista mucho de dedicarse en exclusiva a los clásicos (en ella se pueden encontrar títulos de autores tan dispares como Jorge Manrique, fray Luis de León, William Shakespeare, Camilo José Cela o José Ortega y Gasset). Como libro de bolsillo, con un formato reducido (un 8º), la edición insiste en la categorización de la obra de Lope como «tragicomedia» desde las mismas tapas del volumen e insiste en el prólogo en su valor con unos argumentos muy similares a los que utilizaría también Entrambasaguas [1952].

El texto, con todo, deriva claramente de la versión fijada en *Har*, incluyendo sus creativas acotaciones, siempre atentas al espacio en que sucede la acción; su división por escenas; sus llamativas enmiendas (citadas unas líneas más arriba) y hasta la puntuación de los versos. Con todo, parece que García Mercadal debió de tener a la vista también la edición de *Men*, pues toma en el v. 1737 el nombre que allí se propone («Zoilo») en vez del que se le atribuye en la tradición antigua («Zerda»). Además, introduce otros errores propios, entre los que llama la atención la atribución —por error— a Isabel de los vv. 2026-2036. Por todo lo anterior, la edición carece de interés alguno desde el punto de vista ecdótico, por lo que prescindimos de hacer un cotejo sistemático para nuestra edición.

La comedia se pudo leer nuevamente en el volumen tercero de las *Obras escogidas* recopiladas por Federico Carlos Sainz de Robles para Aguilar(Madrid, 1958, pp. 1041-1072; reed. 19742, 19873) junto con varias comediasdedicadas a la materia histórica de asunto nacional (desde *El último godo* hasta *Los guanches de Tenerife* o *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*). En la nota preliminar a la comedia, el editor reivindica los valoresde la pieza, considerando que es obra «muy interesante, acierto definitivode “sabor de época” versificada con naturalidad y facilidad muy notables»[1987:1041]. Sin embargo, más allá del valor sociológico de la edición, queacompañó a un buen número de lectores de Lope de Vega desde que sepublicó por primera vez, ninguna relevancia tiene desde el punto de vistatextual. Se copia aquí en todo la versión fijada por *Men*, manteniendo inclusola creativa variante «Zoilo» en el v. 1737. Prescindimos, en consecuencia,de un cotejo detenido del texto para nuestra edición.

Será necesario esperar a la edición de Warren T. McCready (Anaya, Salamanca, 1967) para encontrarnos, sin duda, la más interesante de todas las modernas. Aunque es, en opinión de Dixon, una «not-very-critical edition», es la primera que tiene el mérito de volver —parcialmente, al menos— a los testimonios antiguos y hacer, por primera vez, un cotejo crítico. Parte, para fijar el texto, de la reproducción que tienen en la Universidad de California de la *princeps*. El trabajo con las ediciones antiguas, con todo, se limita únicamente a un ejemplar de la de Barcelona (*E*), conservado en la biblioteca de la Universidad de Toronto, y las de *Har* y *Men*, que considera en todo iguales «con una sola excepción (la forma “baquero” en la nota 12 ocurre solamente en la edición académica); por lo tanto señalamos ambas ediciones con la letra *A*» (en Vega Carpio 1967:24). Lo cierto es que hay alguna diferencia más entre ambas ediciones, como se puede ver en nuestro aparato de variantes. Pese a ello, McCready tiene el mérito de haber comenzado el desbrozo de la materia textual de nuestra comedia.

Por todo lo anterior, el cotejo en este caso es completo y sistemático, aunque omitimos las variantes que introduce en las acotaciones para regularizar el número en las indicaciones de entradas y salidas («Sale» / «Salen»; «Vase» / «Vanse») para ajustarse al número de personajes a los que se refiere, pues no añaden información desde una perspectiva ecdótica. Al respecto, conviene dejar constancia de que hemos seguido las lecturas tal y como aparecen en *A*, nuestro texto base, que ocasionalmente vacilan en el resto de la tradición impresa antigua. Creemos que en los impresos esas indicaciones («Sale»/«Salen» o «Vase»/«Vanse») funcionan como una indicación genérica fluctuante, no necesariamente como el verbo de acción que realmente es.

Nuestra comedia volvió a aparecer también entre las *Obras escogidas de Lope de Vega* (Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, Barcelona,1981, vol. I, pp. 215-270).[[14]](#footnote-14) Se trata de una edición limitada de 1000 ejemplares,numerada y especialmente cuidada en sus aspectos materiales. Elejemplar al que hemos podido acceder (el número 95) da buena muestra dela atención al detalle con la que se ha preparado esta edición: los tres volúmenestienen una tapa dura de color rojo, decorada en cubierta con unareproducción orlada del busto de Lope en dorados. La edición, en papelverjurado, ofrece también en las interiores, tras las hojas de guarda (denuevo con motivos vegetales dorados sobre fondo rojo), una imagen de Lopecoronado de laurel.

Todo ese exceso de lujo desde un punto de vista material contrasta enormemente, sin embargo, con el contenido del texto, que carece absolutamente de interés desde un punto de vista ecdótico. La edición no contiene ningún estudio, ni general ni particular, y en el caso concreto de *El* *mejor mozo de España* parece claro que se copia la edición de *Men* por completo, incluso en los casos en que difieren sus lecturas de las de *Har*. Con todo, se omite sistemáticamente la dedicatoria en las comedias que la tienen (también en la nuestra) y se reproduce solamente el texto a dos columnas y sin numerar los versos. Merece la pena destacar, en todo caso, la importancia que tienen también en este caso las comedias de carácter trágico e histórico en la recopilación hecha en esta edición, pues en el mismo volumen se incluyen también *El caballero de Olmedo*, *El mejor alcalde,* *el rey*, *El conde Fernán González*, *El bastardo Mudarra* o *Las almenas* *de Toro*.

Finalmente, la edición bilingüe de *El mejor mozo de España* [*The best boy in Spain*] preparada por D. Gitlitz (Tempe-Arizona, Bilingual Press,1999) opta por tomar el texto directamente de la edición de McCready paracentrarse en la traducción de la comedia al inglés, versión que el propiotraductor nos indica que fue representada en la Universidad de RhodeIslanden 1992 con motivo de los fastos del descubrimiento de América.Más allá de la versión inglesa y de los añadidos que se escribieron para lasituación (una loa y algunos versos finales, que se incluyen en apéndice),poco interés tiene desde un punto de vista textual esta edición. De entrada,se suprime la dedicatoria inicial del texto y, aun cuando se corrige algúnerror de *McCrea* (así, por ejemplo, la pérdida del v. 1426), los demás cambiosque aparecen en el texto son errores que vienen a mermar el trabajohecho por McCready. Llaman especialmente la atención, en este sentido,lecturas como «Don Juana» por «doña Juana» (v. 133), «mozo de palacio»por «moza de palacio» (v. 1924) o la ausencia del nombre del personaje quehabla en el v. 2261*Per* (véase Dixon 2000a). Estas razones son las que nosinclinan, en fin, a no cotejar de manera sistemática la edición.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

La comedia comienza con Isabel, la futura reina de Castilla, pidiéndole a su secretaria, Juana, rueca y huso. Aparece en ese momento Rodriguillo con una guitarra, que le canta un romance inspirado por el ciclo del rey don Rodrigo y la Cava, mientras la dama hila. Con la música, Isabel se duerme y, en sueños, se le aparece una visión alegórica de España, postrada a los pies de un moro y un hebreo. La aparición anima a Isabel a que cambie la rueca por la espada para desterrar a musulmanes y judíos, aunque anuncia que habrá de esperar a «un tercero» para conseguir definitivamente la libertad.

Nada más despertar Isabel, llegan a verla Gutierre de Cárdenas, el marqués de Villena y el duque de Nájera para anunciarle que acaba de morir su hermano, el infante Alfonso, quedando ella como heredera del reino. Dada la situación, los nobles le piden licencia para buscarle un marido. Viéndose amenazada por el posible matrimonio de Juana «la Beltraneja», Isabel pide a sus vasallos que hablen con el rey, Enrique IV, para que la jure por su heredera. Sorprendidos por la fuerza de Isabel, salen de escena los tres hombres para cumplir con lo mandado.

Entran en escena Martín y Rincón en ese momento, dos personajes apicarados que riñen por una letrilla que Martín le ha compuesto a Inés. Tras leer los ridículos versos que le ha escrito, Martín alza la voz para criticar a los «archidiscretos» que juzgan su poesía sin haber escrito un verso. Llega entonces el Rey junto con el marqués de Villena, el duque de Nájera y Gutierre, con quienes trata del encarcelamiento de su mujer y su hija y promete jurar a Isabel por heredera en los Toros de Guisando con la condición de que no se case sin su licencia. La escena termina con Gutierre pidiéndole a Martín que lleve la noticia a Juana mientras él habla con el arzobispo de Toledo.

A continuación, Isabel le plantea a Juana sus dudas sobre el Rey, ante lo que la secretaria le recomienda nuevamente que se case para evitar el peligro. En ese momento llega Martín, que transmite cómicamente y con numerosos disparates el mensaje de Gutierre poco antes de que llegue el noble para dar la noticia de viva voz y recomendarle a Isabel que emprenda el viaje.

Aparecen entonces Fernando de Aragón y Fadrique —que hace las veces de su criado en la comedia—, que vienen de noche hablando de los pretendientes de Isabel que aspiran a reinar en Castilla. Al llegar al pie de unos balcones, Fernando le explica a su acompañante que allí le espera una mujer, sobre la que Fadrique le advierte, pues es mora y hechicera. Aparece en ese momento Celinda, la joven, en lo alto para darle una carta a Fernando que trae dibujada la enseña de los Reyes Católicos: una F y una Y coronadas a ambos lados de una espada. Tras tratar de descubrir lo que quiere decir el emblema, Fernando se decide a adoptar la imagen como enseña y pide que le hagan un traje con las letras bordadas.

Mientras tanto, Isabel se encuentra con el Rey en los Toros de Guisando, donde Enrique IV la declara heredera ante los nobles que asisten y que desfilan para besarle la mano. En conversación privada entre el monarca y la princesa, aquel le pide directamente a Isabel que no se case. Cuando se van, Gutierre, que ha escuchado la conversación escondido, manifiesta sus dudas sobre la sinceridad del Rey y se reafirma en su intención de casar a la futura reina.

Martín, que queda aguardando a Gutierre en escena, se encuentra entonces con Rincón y Peralta, dos rústicos que vienen discutiendo sobre quién debería reinar en Castilla, Isabel o Juana «la Beltraneja». Cuando Gutierre e Isabel vuelven a salir a escena, conscientes del peligro en que se encuentra la dama, deciden marcharse del lugar. Martín, Rincón y Peralta los acompañan.

La jornada termina con la conversación entre el Rey y uno de sus caballeros, ante quien se arrepiente de haber jurado a Isabel como heredera y se enoja al conocer todos los pretendientes que tiene la mujer.

ACTO SEGUNDO

Aparece en escena el duque de Sogorbe con su secretario, quien le informa de que es seguro su matrimonio con Isabel y, en consecuencia, se considera ya rey de Castilla. Tras pagar a sus criados generosamente por su nueva condición de monarca, que ya ha asumido, llegan Gutierre y otros dos nobles castellanos a entrevistarse con el Duque. Al ofrecerles las manos con soberbia, Gutierre decide marcharse inmediatamente de Sogorbe pretextando llevar prisa. En ese mismo momento deciden que no es el mejor marido para Isabel. En consecuencia, cuando el hermano del Duque los alcanza para intentar retener a los castellanos y convencerlos de que están cometiendo una injusticia, Gutierre responde con sorna que su viaje era únicamente para ver Valencia. Cuando quedan solos los castellanos nuevamente, deciden proseguir su camino hacia Calatrava para proponerle a Pedro Girón que sea el esposo de Isabel.

A Isabel, por su parte, la viene a ver un caballero francés de la Orden de San Juan, que le trae una carta del rey Luis XI de Francia en que le propone que se case con su hermano, el príncipe de Güiana. Tras tratar el mensajero con descortesía a Isabel, la princesa lo despide y, en conversación con el duque de Nájera, avisa de que acaba de escribir a Gutierre una carta. Aparece justo entonces en escena Martín, después de entregarle la misiva al noble, avisando al grupo de embajadores castellanos de que los caminos están llenos de guardias del Rey. Siguiendo lo mandado por Isabel en el papel, deciden poner rumbo a Zaragoza para encontrarse con Fernando. Gutierre, antes de despedirse de Martín, aprovecha para preguntarle por la hermosura de Juana, que el criado describe en términos petrarquistas.

Salen entonces Fernando, Fadrique y otros dos nobles aragoneses, Pedro y Sancho. Los cuatro vienen con palas y se visten en escena para jugar a la pelota. Mientras juegan, van contando historias de amores sucedidas la pasada noche, todas con una clara intención erótica o burlesca. Al terminar el juego, llega Gutierre con Juan y Ramiro. Ante la actitud cortés de Fernando, que se quita el sombrero tan pronto como escucha el nombre de Isabel, el castellano anuncia con gran júbilo a sus compañeros que tienen nuevo rey. Termina la escena con los preparativos para llevar a Fernando ante Isabel, que irá disfrazado de mozo de espuelas para sortear los peligros.

Entretanto, Juana e Isabel están conversando sobre los pretendientes de la princesa cuando la secretaria le propone un juego a su señora: ir sacando de una manga papeles con nombres de varón, siguiendo las letras del abecedario, para ver con quién se debería casar. Tras pasar revista a todos los nombres posibles, aprovechan la llegada de Rodrigo para pedirle que saque una de las papeletas: al meter la mano, encuentra dentro de un anillo la correspondiente a Fernando, el nombre asociado en el juego a la letra F. Las dos mujeres toman el suceso como un presagio de lo que está por suceder, asumiendo que el anillo está coronando la letra elegida al azar. Al oír ruido, Isabel decide marcharse de Dueñas, en donde se encuentra, por temor de que se trate del ejército del Rey.

Cuando se reencuentra Martín con el grupo de los castellanos, que van ya con Fernando disfrazado de mozo, les avisa de que Castilla está alborotada ante las noticias de que el de Aragón está de camino. Al ver al futuro rey, a quien cree un simple lacayo, le pide que le acompañe para cuidar de los caballos. Tras beberse el vino que el príncipe trae en sus alforjas, vuelve con otro jarro lleno para brindar con él. Acaba la jornada con Martín alabando al disfrazado Fernando como «el mejor mozo de España».

ACTO TERCERO

Se abre la última jornada con una escena en la que Pedro Girón, maestre de Calatrava y pretendiente de Isabel, muere cómicamente de un mal repentino. El Capitán y los criados que están con él en ese momento consideran que se trata de un castigo divino por el orgullo del Maestre, que lo lleva incluso a blasfemar.

Siguen varias escenas en las que se intensifican los equívocos con Fernando, aún disfrazado de mozo, en la venta en que se detiene el grupo de los castellanos. Comienzan a despertar los celos y el enojo de Martín, que ve cómo Ginés (que a ese nombre responde Fernando en disfraz) no hace ningún trabajo. Isabel, moza del mesón, se encuentra entonces con Martín, a quien despide después de intercambiar con él varios improperios cómicos, y se lamenta por el amor no correspondido que siente por Fernando. Tras declararle la moza sus sentimientos y pedirle que la lleve con él, le da al «mozo» un abrazo que Martín ve justo cuando entra en escena, lo que aviva aún más los celos del lacayo, que le advierte de que deje a la muchacha tranquila.

Salen entonces Gutierre y el resto de los nobles y se sientan a la mesa para cenar con Fernando. Martín los descubre a todos sentados y sin sombrero, lo que levanta aún más las sospechas de que Ginés no es un simple criado. Ante la situación, los nobles salen del paso diciendo que Fernando está comiendo con ellos por una apuesta, ante lo que Martín se invita a sí mismo al convite. Al oír que llega gente, salen todos de escena, dejando a Fernando solo, que en ese momento pondera los trabajos que está llevando a cabo por Isabel de Castilla en un soneto. Llegan en ese momento a la venta Fadrique y un criado. Al reconocer a Fernando, a pesar del disfraz, se une a la comitiva que va con Fernando.

Isabel y Juana, mientras tanto, deciden volver a Dueñas y, para ir con seguridad, optan por disfrazarse de labradoras y partir de noche. Por su parte, el Rey llega con sus soldados y el marqués de Villena; cuando se les echa encima la noche, deciden montar el campamento. Quedan los soldados de guardia mientras comentan la situación de los distintos pretendientes de la princesa castellana. Se encuentran en ese momento con las dos mujeres y sale el Rey, al oír el ruido, que habla con Isabel sin conocerla. Aprovecha la futura reina la situación para recriminarle que no la deje casar poco antes de continuar su camino.

Tras una breve escena en la que Martín y Rincón vuelven a encontrarse y comentan la inminente llegada de Fernando, Isabel se encuentra en Dueñas con el duque de Nájera. En ese momento Juana avisa de que ha llegado Gutierre, que cuenta las vicisitudes por las que han pasado hasta llegar con el galán, que sigue de incógnito. Tras despedirse amorosamente Gutierre de Juana, Isabel queda sola en escena, manifestando sus miedos ante el inminente encuentro.

En las últimas escenas de la comedia, entra Fernando embozado en la sala donde se encuentra Isabel para que la joven pueda ver a su futuro marido sin que nadie más lo sepa. Tras confirmarle a Gutierre que el mozo es de su agrado, le pide a Gutierre que vaya a buscar un obispo para casarse. Después de congratularse la princesa con Juana y Rodrigo por la dicha que ha tenido, vuelve a aparecer Gutierre con Fernando, vestido de gala. Comienzan en ese momento las celebraciones con un grupo de danzantes conducidos por Rodrigo. El regocijo general se interrumpe entonces con una nueva aparición de España o Castilla, como figura alegórica, que anuncia los triunfos de los Reyes Católicos. Termina la comedia con Gutierre prometiéndose a Juana por mandato de Isabel poco antes de que se cierre la acción avisando de que comenzará la segunda parte, aunque no sabemos que dicha continuación llegara nunca a escribirse.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-56 redondillas 56

57-68 romance en *a-a* 12

69-340 redondillas 272

341-352 tercetos[[15]](#footnote-15) 12

353-380 redondillas 28

381-434 endecasílabos sueltos[[16]](#footnote-16) 54

435-776 redondillas[[17]](#footnote-17) 342

777-887 romance en *a-a[[18]](#footnote-18)* 111

888-931 redondillas 44

932-1001 romance en *e-o* 70

ACTO SEGUNDO

1002-1279 redondillas[[19]](#footnote-19) 278

1280-1315 endecasílabos sueltos[[20]](#footnote-20) 36

1316-1451 redondillas 136

1452-1641 romance en *e-a* 190

1642-1929 redondillas 288

ACTO TERCERO

1930-2245 redondillas 316

2246-2259 soneto 14

2260-2331 redondillas 72

2332-2361 endecasílabos sueltos[[21]](#footnote-21) 30

2362-2469 redondillas 108

2470-2551 romance en *a-e* 82

2552-2565 soneto 14

2566-2681 redondillas 116

2682-2729 romance en *a-a* 48

RESUMEN

*Estrofas Total %*

Redondillas 2056 75,34

Romance 513 18,80

Endecasílabos sueltos 120 4,40

Soneto 28 1,02

Tercetos 12 0,44

1. No tenemos noticias más precisas sobre la representación, pero cabe la posibilidad de que la comedia la estrenara la compañía de Pedro de Valdés. Sabemos, al menos, que en enero de 1615 otorgó un poder a Juan de Saavedra para que pudiera poner pleitos contra cualquier autor que representara las obras que a él le pertenecían; entre ellas aparece *El mejor mozo de España* [*DICAT, s. v.* Valdés, Pedro (de)]. [↑](#footnote-ref-1)
2. Aun así, es justo señalar que para Morley y Bruerton la comedia resulta, formalmente, poco representativa de la fecha en que se compuso: «es la única comedia posterior a 1605 que tiene más de un 70 % de redondillas» y, además, «solo hay dos comedias fechadas de 1604-1624 que no tengan octavas: *El mejor mozo de España* (1610-1611) y *¡Ay, verdades, que en amor...!* (1625)» [1968:102-107 y 371]. [↑](#footnote-ref-2)
3. La importancia del sueño en la propia comedia y sus implicaciones en la imagen mesiánica de Isabel han sido estudiadas con detalle por Caba [2008:42-49]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Al tema le dedica también algunas páginas Brooke [2011:23-24] en su análisis de la comedia, quien considera que Lope no solo se beneficiaría de la actualidad política del momento en su comedia, sino que aprovecharía para hacer también una crítica sutil. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sabemos que un poco más tarde, entre 1617 y 1622, recibió Lope el encargo precisamente de escribir una comedia en torno a los mismos personajes, que muy probablemente no llegara a poner en versos dramáticos (véase Ferrer Valls 1993:51-93 y 297-392). [↑](#footnote-ref-5)
6. Dice España en esos versos: «Isabel esclarecida, / trueca la rueca en espada; / que no eres de las mujeres / que han de hilar, mas pelear. / [...] Y quien librar / puede mi cuello tú eres / del moro y del fiero hebreo, / que has de desterrar de España; / que guarda el cielo esta hazaña / a tu valor y deseo. / Aunque siempre quedaré / con temor del moro fiero / hasta que reine un tercero, / que mi libertad me dé» (vv. 115-128). [↑](#footnote-ref-6)
7. Aunque no se justifique de ningún modo en el trabajo de Segura Graíño, es posible pensar —como ella sugiere— que *El mejor mozo de España* «es una obra laudatoria para la Corona que le propiciaría la gracia real» [2004:34]. [↑](#footnote-ref-7)
8. En sus palabras, la comedia es prácticamente «un desfile de escenas cuyos propósitos son celebrar el origen mítico-histórico del reino moderno español; realzar las figuras de Fernando e Isabel como fundadores; refrescar nuestra memoria en cuanto a las circunstancias de su matrimonio; y divertirnos sobre la marcha con los episodios de la obra» [1993:129]. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ese es también el punto de partida de Brooke [2001] para el análisis de nuestra comedia. [↑](#footnote-ref-9)
10. La nómina completa, fijada por el estudio de Ostlund [1997] y recuperada por Caba [2008:29], está integrada por: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (¿1597?), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1596-1603), *Los comendadores de Córdoba* (1596), *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (1596-1598), *Las Batuecas* *del Duque de Alba* (1598-1603), *El hidalgo Bencerraje* (1599-1608), *El caballero de lllescas* (1601-1603), *El niño inocente de La Guardia* (¿1603?), *La hermosura aborrecida* (1604-1610), *El mejor mozo de España* (1610-1611), *Fuente Ovejuna* (1611-1618), *Las cuentas del Gran* *Capitán* (1614-1619), *El príncipe perfecto*, primera parte (¿1614?), y *El piadoso aragonés* (1626). Más recientemente Cimadevilla Abadíe ha matizado la lista de las comedias «propiamente de tema histórico de Reyes Católicos» [2019:52], eliminando de ella *Las Batuecas del Duque de Alba* y *Las cuentas del Gran Capitán*. [↑](#footnote-ref-10)
11. Para darse cuenta de ello basta con recordar los trabajos de Dixon [1988] y de Ostlund [1997:41-56]. [↑](#footnote-ref-11)
12. Para su importancia en relación con nuestra comedia, en particular, véase Caba [2008:81-82]. [↑](#footnote-ref-12)
13. Todas ellas aparecen descritas a continuación a propósito de los problemas textuales de la comedia. [↑](#footnote-ref-13)
14. Agradecemos muy especialmente a Laura Fernández su ayuda con la descripción de esta edición a partir del ejemplar que se conserva en la Universitat de Barcelona (860“15/16” Veg). [↑](#footnote-ref-14)
15. Estructurados sistemáticamente con un primer endecasílabo suelto y los dos siguientes en pareado. [↑](#footnote-ref-15)
16. Agrupados en pareados en los vv. 386-387, 417-418, 423-424, 425-426, 428-429 y 433-434. [↑](#footnote-ref-16)
17. A la altura del v. 776 se aprecia una laguna de, al menos, dos versos en el texto. [↑](#footnote-ref-17)
18. A la altura del v. 869 falta, al menos, un verso. [↑](#footnote-ref-18)
19. A la altura de los vv. 1146 y 1278 se aprecian lagunas de, al menos, tres versos en cada caso. [↑](#footnote-ref-19)
20. Agrupados en pareados en los vv. 1287-1288, 1289-1290 y 1314-1315. [↑](#footnote-ref-20)
21. Agrupados en pareados en los vv. 2356-2357 y 2360-2361. [↑](#footnote-ref-21)