

Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla¹

MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES
Universidad de Castilla-La Mancha

Avatares y testimonios

Las conclusiones a que llego en este artículo son fruto del trabajo de edición de *Abrir el ojo* que el profesor Felipe Pedraza y yo hemos llevado a cabo, por partida doble, primero para la editorial Castalia en 2005 y luego para la publicación de las *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla por nuestra universidad de Castilla-La Mancha.

Como es sabido, la palabra *avatar*, *avatara* o *avatará*, que de las tres formas la registran los diccionarios, es un tecnicismo teológico usado por el brahmanismo para designar los descendimientos, las metamorfosis y transformaciones de sus dioses y, en especial, cada una de las diez reencarnaciones de Vichnú. Pronto, la forma *avatar* pasó a significar “vicisitud”, que es la acepción más común en el español de hoy. Cualquiera de estas acepciones es válida para el asunto de este artículo, que versa sobre las transformaciones y sucesivas reencarnaciones de uno de los más brillantes textos dramáticos que salieron de la pluma de Rojas.

Para conocer las sucesivas reencarnaciones de *Abrir el ojo* es imprescindible, como ocurre con el resto de las comedias del autor, recurrir a la *Bibliografía* de González Cañal, Cerezo y Vega (2007). Las entradas que le dedican son las que se numeran del 1 al

1. Este trabajo es fruto de la investigación en torno a Rojas Zorrilla que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto PAI06-0023, de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y del proyecto HUM2005-07408-C04, del Ministerio de Educación.

10. A ellas hay que añadir una edición más (la nuestra de 2005, a la que denominamos *PR*) y restar otra, ya que las que aparecen descritas con los números 4 y 5 —según todos los indicios y, al menos, en los dos ejemplares del Institut del Teatre de Barcelona que hemos manejado (61752 y 57388)— son una misma edición en dos estados distintos. El texto mejor pergeñado es el que corresponde al núm. 5 (*BIT* 57388), que subsana algunos deslices tipográficos (fundamentalmente minúsculas de los nombres propios), desarrolla abreviaturas y restituye a la línea de su verso las sílabas finales que saltaban a la siguiente o a la anterior.

Por tanto, los testimonios que hemos de tener en cuenta son los siguientes:

- P1** *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1645, ff. 112v.-131r.
[Banda] / LA GRAN / COMEDIA / DE ABRIR EL OJO [*sic*]. / *De Don Francisco de Rojas*. /... / [Al final:] pide el Vitor, y el Perdon, / pues nobles sois, sed piadosos. /
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, Ti-64-9.
- P2** *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, ff. 113v.-132v.
COMEDIA FAMOSA / DE ABRE EL OJO [*sic*]. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. /... / [al final:] pide el Vitor, y el Perdon, / pues nobles sois, sed piadosos. /
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, 30861.
- D** *Madrid 15 de febrero de 1696. / Vean esta comedia intitulada Abrir el ojo, el zensor y fiscal y Ynformen...* / [al final:] Madrid febrero 15 de 1696 / Don Francº Bueno. Desglosada de la edición de 1680, con partes manuscritas (portada, preliminares, vv. 1-48 y 2665-2749) y correcciones de la censura.
Ejemplar utilizado: París, BNF, 8 Yg. Pièce 261.
- S1** *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OJO [*sic*], / COMEDIA FAMOSA / *De don Francisco de Rojas*. /... / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 6]
Ejemplar utilizado: Berkeley, UCL, Bancroft, PQ6217.A2.T32 1746, v.1:1.
- S2** *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OJO [*sic*]. / COMEDIA FAMOSA. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. /... / [al final:] FIN. /
(González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 3)
Ejemplar utilizado: Londres, BL, 11728. e.85.
- S3** *Abrir el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
ABRIR EL OJO [*sic*]. / COMEDIA FAMOSA. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. /... / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 5]
Ejemplar utilizado: Barcelona, BIT, 57388.
- S4** *Abre el ojo*, s. l., s. i., s. a., 16 h.
COMEDIA FAMOSA, Núm. 225. / *DE ABRE EL OJO* [*sic*]. / *De don Francisco de RoXas*. /... / [al final:] FIN. /
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 7]
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, Ti-120-9 (XIX).

- CO** *Abrir el ojo*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Ortega y Compañía, 1831, tomo II, pp. 143-287.
- B** *Abre el ojo*, en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por don Ramón de Mesonero Romanos, “Biblioteca de autores españoles”, tomo 54. Primera ed.: Madrid, Rivadeneyra, 1861, pp. 123-145. Reimpresión: Madrid, Atlas, 1952.
- Ts** *Abre el ojo*, en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores por Don Francisco José Orellana*, Barcelona, Salvador Manero, 1867, tomo II, pp. 541-570.
- PR** *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia, 2005.

Dejo a un lado las refundiciones, como la de Félix Enciso Castrillón (González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 11), de principios del siglo XIX, de la que se ocupa Pedraza (2007: 313-328), y las modernas versiones de José Manuel Caballero Bonald (1979), de Emilio del Valle (2002) y de Javier Mateo y Sofía Eiroa (2003). Obviamente, son textos que no aspiran a recoger lo que concibió el poeta, sino a ajustarlo al público y los intérpretes de un determinado momento.

El número de testimonios que hay que considerar a la hora de establecer el texto crítico de *Abrir el ojo* es sensiblemente inferior al que presentan otras comedias de Rojas. Frente a las veintinueve ediciones de *Donde hay agravios no hay celos* o las innumerables de *Entre bobos anda el juego* (aunque la mayor parte son meras copias modernas de mercadillo, sin interés crítico alguno), los once impresos de nuestra obra pueden considerarse un número manejable. Tengamos presente, además, que uno de ellos (*D*) es, como ya se ha señalado, una desgajada de *P2*, con una parte manuscrita y con notas de la censura.

El menor interés editorial por esta espléndida comedia ya ha sido comentado (Pedraza, 2007: 303-312), y hay que relacionarlo con el hecho de que desapareciera de los escenarios a lo largo de todo el siglo XVIII (desde 1696 a 1807) y en los cerca de ciento cuarenta años que median entre 1839 y 1978, fecha en que volvió a las tablas. Las razones de esa ausencia ofrecen pocas dudas: el creciente puritanismo social desterró esta pieza cínica y desvergonzada cuyo “contexto [...] no es tan decoroso como debía ser el de una comedia para dar buena doctrina y ejemplo” y “cuya contextura, así en partes como en el todo, fuera reprobada en cualquiera comedia que se escribiere hoy”, como denunciaron los censores ante una representación, para el Carnaval de 1696, que finalmente autorizaron, aunque a regañadientes (*vid.* Pedraza, 2007: 309).

Las vicisitudes de un título

Los avatares de nuestra obra afectan, desde su primera edición, al mismo título. Si atendemos a lo que nos ofrece la portadilla de la *Segunda parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla* (1645), el poeta la tituló *Abrir el ojo*. Pero en los rótulos superiores del vuelto de los folios 114, 117, 119 y 125 el infinitivo se ha sustituido por el imperativo *Abre el ojo*, que acabaría siendo la forma preferida por los editores decimonónicos, quizá por más viva y directa.

En los versos finales aparece repetidamente la admonición del título a modo de estribillo: tres veces con la forma *abrir el ojo* y cuatro con la alternativa *abre el ojo*.

La gran comedia de Abrir el ojo, de 1645, se transformó en la *Comedia famosa de Abre el ojo* en la segunda y última edición de la *Segunda parte* de Rojas (1680). En este caso los rútilos no yerran e indefectiblemente leen *Abre el ojo*.

A partir de aquí, las ediciones se dividen: las sueltas de los siglos XVII y XVIII (*S1*, *S2*, *S3* y *S4*) y la colección de *Comedias escojidas* de Ortega prefieren la forma primitiva, mientras que Mesonero y Orellana eligen *Abre el ojo*, que es el título de la moderna reposición escénica de 1978, dirigida por Fernando Fernán-Gómez en adaptación de José Manuel Caballero Bonald, que evidentemente leyeron la obra en el tomo de la BAE. Nuestra edición de 2005 (*PR*) volvió al título que, según todos los indicios, concibió el poeta.

El rastro de las omisiones

No resulta difícil filiar los diversos testimonios ya que una serie de omisiones nos permiten establecer sin lugar a dudas las líneas maestras de su genealogía. Naturalmente, no podemos tener en cuenta las supresiones, añadidos y cambios que presentan las didascalías, ya que los impresores acostumbran a hacer mangas y capirotos con estos elementos, cuya literalidad nunca consideraron digna de ser conservada. No obstante, algunas variantes de las acotaciones sí pueden ser relevantes y orientarnos a la hora de corroborar determinadas relaciones. Lo mismo puede decirse de los ligeros cambios en los usos gramaticales: sabido es que los cajistas no castellanos corrigen de forma inconsciente el laísmo y el loísmo de los originales, o que los deícticos *este* y *ese* cambian al capricho del componedor.

Lo que sí resulta de singular relevancia es la supresión (o en su caso, la adición) de versos. Los tipógrafos o el librero que encarga el impreso rara vez se plantean reponer los versos que faltan en el texto que copian. Sólo cuando se percatan de que no forma sentido o de que la estructura métrica se ve gravemente alterada, intervienen buscando otro testimonio o corrigiendo *ope ingenii*.

Está claro que el editor de una suelta, que sólo tiene un fin comercial, no acostumbra a iniciar una larga y penosa investigación a la rebusca de un impreso que le permita sanar los versos deturpados; pero ello no implica que no existan contaminaciones —como ya intenté demostrar en un artículo anterior (Rodríguez Cáceres, 2006)—, ya que en algunos casos como el de *Donde hay agravios no hay celos*, del que trataba en ese momento, parece que en el proceso de composición los oficiales de una misma imprenta manejan distintas ediciones, o que, conscientes de una laguna, recurren a otro impreso que tienen a mano para corregir el error.

En el caso de *Abrir el ojo* las omisiones son guía certera para establecer las líneas maestras de la genealogía editorial.

El texto más próximo al original: P1

De nuestra comedia no se conserva manuscrito autógrafo o próximo al autor (el único de que disponemos corresponde a la refundición decimonónica de Enciso Castrillón²).

2. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16096) limpio de tachaduras, correcciones o anotaciones escénicas. Para la censura y la puesta en escena se debieron de utilizar otros manuscritos que más tarde

El testimonio más próximo al original es, sin duda, *P1*, o sea, la primera edición de la *Segunda parte de comedias* (1645). De ella procede la rama más fértil (en número de ejemplares), pero no de manera directa sino a través de la copia tardía y póstuma que constituye *P2*. Casi en pie de igualdad con *P1* respecto al original ha de estar un texto perdido (α) del que derivan dos ediciones sueltas sin lugar ni fecha, probablemente de finales del siglo XVII o principios del XVIII, a las que hemos denominado *S1* y *S2*.

***P2* y su herencia: *S4*, Mesonero y Orellana**

De *P1* deriva *P2* (segunda edición de la *Segunda parte*, 1680), que deturpa ligeramente el texto con algunas erratas evidentes, bien porque no llega a formar sentido, bien porque se altera la métrica o la lengua del poeta. Son varias las muestras de estas deturpaciones. A veces se trata de meros descuidos fácilmente subsanables. Así, por ejemplo, *P1* leyó:

Pues no hayas miedo, señor,
que a esto tu ruego me venza... (vv. 41-42)

P2 perdió el adverbio de negación y dejó este anacoluto sin sentido:

Pues hayas miedo, señor,
que a esto tu ruego me venza... (vv. 41-42)

De la misma manera, la “razón para no quererte” de *P1* en el v. 1249 se ha cambiado en *P2* por “razón para quererte”, que atenta contra la métrica (es un heptasílabo en una serie octosilábica) y contra el discurso del despechado don Clemente, que echa en cara a la venal doña Clara sus veleidades.

Igualmente, la noble “cama de nogal” de *P1* (v. 1983) se transforma en la imposible “capa de nogal” de *P2*. Y así una veintena de errores y deslices de limitada importancia.

P2 no es más que una copia servil de *P1*, que rara vez enmienda con acierto, si no son obviedades, y que casi siempre cae en los errores de su predecesora. Hablando de alquileres de inmuebles, ambos impresos ponen en boca de la protagonista la siguiente frase:

Tasar la cosa es de gente
sin palabra. (vv. 937-938)

Las ediciones sucesivas, incluso las sueltas, no especialmente cuidadas, acertaron a corregir “tasar la casa...”, que era un procedimiento legal por el que el inquilino conseguía una rebaja del alquiler si el inmueble no reunía las características señaladas en contrato o el precio superaba el habitual en el mercado.

Más grave es la ausencia en *P2* del v. 47, con lo que la redondilla y el sentido quedan cojos:

se sustituyeron por ejemplares de la edición de la Viuda de Quiroga (Madrid, 1814) en los que figuran algunos repartos, notas de la censura e indicaciones de los apuntes de los teatros madrileños. La Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid guarda un legajo (Tea-1-6-9) con tres ejemplares de estas características (vid. Pedraza, 2007: 316-320).

Contigo fui desdichada,
y aunque en amar y querer
.....
he de parecer honrada. (vv. 45-48)

Aunque *P1* sí registraba ese verso (“he obrado como mujer”), la laguna no fue fácil de subsanar, como veremos enseguida.

Azares del destino (la disponibilidad de ejemplares) determinaron que *P2*, a pesar de su inferior calidad, fuera más prolífica que *P1*. De ella deriva *S4* (s. l. n. a., pero presumiblemente de la última parte del siglo XVIII), que fue el texto que Mesonero entregó a la imprenta para fijar su edición de la BAE (*B*). *S4* carece, como *P2*, del v. 47. Mesonero se percató del error, pero no tuvo a mano otro testimonio que le permitiera subsanarlo, por lo que recurrió a su habilidad versificatoria y ofreció una solución plausible, aunque ajena a la intención del poeta:

Contigo fui desdichada,
y aunque en amar y querer
desdichada venga a ser,
he de parecer honrada. (vv. 45-48)

También se dio cuenta el ilustre costumbrista matritense del defecto que aquejaba al v. 1664, tal y como lo habían transmitido *P1*, *P2*, *D* y *S4*, con sólo cuatro sílabas (“Ya os entiendo”), y lo corrigió creando una réplica imaginaria de Juan Martínez:

JUAN. Llégate acá.
 Dáselos en un papel por un lado.
MARICHISPA. Ya os entiendo. (v. 1664)

La edición de la BAE subsanó conjeturalmente muchas de las erratas y errores de la rama derivada de *P2*, y ofreció un texto legible de la comedia, que pasó sin cambios reseñables a la edición de Orellana (*Ts*). No tuvo en cuenta el texto de *P1* y, como era habitual en la época, hizo de su capa un sayo en todo lo relativo a las acotaciones.

Las manipulaciones de la censura: *D*

Como acabamos de señalar, un cuadernillo desgajado de *P2* e incompleto (*D*) sirvió para la censura en 1696. Una parte de él es copia manuscrita del mismo texto y presenta las lógicas variantes. También en muchísimos pasajes impresos hay correcciones y fragmentos acotados con un *no* que indica la prohibición de recitarlos en la representación. Estas alteraciones y supresiones parecen responder unas veces a las exigencias censoras, otras a las preferencias de los actores y en otros momentos corrigen erratas o errores del original. Alguna muestra de estos cambios ya fue recogida y comentada por Pedraza (2007: 307-308), y a él remito; pero hay otras varias que merece la pena señalar ahora. Por ejemplo, el corrector de este texto (quizá el dramaturgo Pedro Francisco Lanini Sagredo) detecta la falta del verso 47 en *P2* (ya nos hemos referido a ese asunto) y completa por su cuenta la redondilla: “fui como alguna mujer”. También sana el v. 91, deturpado

en P1 y P2, donde se atribuía a doña Hipólita un enunciado imposible en boca de una dama: “porque yo soy tan vieja” (heptasílabo); con buen conocimiento de la métrica y del corazón femenino, le bastó añadir un *no* para llegar a la frase que indudablemente había escrito Rojas: “porque yo no soy tan vieja”.

No cansaré con otras diminutas aunque necesarias correcciones dictadas por la gramática y el buen sentido. Más interesante es constatar que las supresiones afectan esencialmente a pasajes que, en el concepto del censor, atentan o pudieran atentar contra las buenas costumbres. En algún caso, el texto escrito parece inocente:

CLEMENTE. Particular afición
debo a doña Clara ya.
CARTILLA. ¡Oh! La Clarilla es mujer
de mucho particular. (vv. 337-340)

Estos cuatro versos de romance tienen una llamada al lado: *Ojo*. Naturalmente, el censor estaba pensando en los gestos obscenos con que el gracioso podría sugerir al público las “particularidades” de la Clarilla.

En otro momento, trata de evitar la descarnada alusión al carácter venal de los amores de Clara: don Clemente, escondido, asiste a las resistencias de Juan Martínez a esterar la casa de la meretriz, y exclama en aparte:

si esto gasta el que es del gasto,
yo quiero gastar lo mesmo. (vv. 999-1000)

El censor se limita a un mínimo cambio: “si esto paga este menguado”.

Acota también los vv. 533-556, que pintan con gracioso cinismo las zorrerías de doña Clara; los vv. 575-596, en que la cortesana explica el temor que le causan los aristócratas y su arbitraria violencia; los vv. 655-678, en que se describen con detalle las miserias de Juan Martínez de Caniego, plebeyo concejal de Almagro; y el fragmento que habla de los afeites que utiliza doña Clara, en el que se alude a que era “mujer barata” (vv. 2004-2013).

En un par de ocasiones, las enmiendas morales afectan a un solo verso o una palabra. Así, cuando doña Clara protesta airada por la promiscuidad de don Clemente:

¿Que haya quien me logre a mí,
y procure otra mujer? (vv. 915-916)

El censor quiso borrar las meridianas alusiones sexuales que para sus contemporáneos tenía el verbo *lograr*, y con un levísimo trueque de grafemas, sin tan siquiera alterar su número, consiguió dar al octosílabo un aire más elevado y espiritual recurriendo a una metáfora tópica aunque sacrílega: “¿Que haya quien me adore a mí...?”

La indesmayable aunque estéril voluntad de arrancar de esta comedia cuanto pudiera sugerir a los espectadores algo relacionado con la actividad sexual se revela en otros pasajes. Rojas escribió:

JULIÁN. ¿Quién es este caballero?
 CLARA. El que hoy me debe mi honor. (vv. 1550-1551)

La censura eliminó las connotaciones de esa deuda de honor, que el menos entendedor interpretaba como una alusión al desvirgamiento o, al menos, a la cópula prematrimonial, y redujo el diálogo a la más absoluta asepsia:

JULIÁN. ¿Quién es este caballero?
 CLARA. Es un conocido mío.

Otras supresiones señaladas en *D* son un simple peinado para dar agilidad a la escena. Así, los vv. 2617-2631, un recordatorio de lo que ya sabe el espectador, se sustituyen por un único verso que hoy resulta ilegible.

La doble rama representada por *S1* y *S2*, *S3*, *CO*

Algunas de las supresiones del libreto de la censura pasaron a la otra rama del estema de *Abrir el ojo* que constituyen *S1*, *S2*, *S3* y *CO*. Los vv. 582-596, que nos hablan de la aversión de Clara a la nobleza, acotados en *D*, no aparecen en ninguna de estas ediciones. Lo mismo ocurre con el fragmento que trata de la condición inestable de los varones metidos en los berenjenales de los amores prostibularios:

Y comúnmente se dice
 que los hombres que son sanos
 mueren del primer achaque;
 así, los que son cuitados
 cuanto guardan de un ahorro
 han de vomitar de un gasto. (vv. 689-694)

Esas coincidencias podrían llevarnos a pensar que esta rama deriva de *D*; pero no puede ser así porque, cuando *P1* difiere de *P2* y de las correcciones de *D*, las ediciones *S1*, *S2*, *S3* y *CO* coinciden con el texto de *P1*. Esta relación no ofrece duda alguna si reparamos, por ejemplo, en que conservan el verso 47 (“he obrado como mujer”), que, como sabemos, no se imprimió en *P2* ni en *S4* y fue repuesto por conjetura en *D* y *B*.

Lo que caracteriza a esta rama deturpada son los numerosos saltos y lagunas que presenta su texto. *S1* omite los vv. 657-658, 689-694 y 2121, que también faltan en las demás ediciones del grupo. Asimismo prescinde de los vv. 149-152, 1535-1542, 1651-1657 y 2520-2523; pero estos sí se encuentran en *S2*, *S3* y *CO*. En cambio, estas últimas sustituyen nueve versos de *P1* (vv. 2352-2360) por uno solo que los sintetiza, mientras que *S1* mantiene el texto original.

No falta, sin embargo, alguna corrección pertinente. Todos estos testimonios (*S1*, *S2*, *S3*, *CO*) subsanan la ya comentada hipometría del v. 1664 de una forma que parece muy coherente con el resto de la escena, ya que se refieren a los reales con que Juan Martínez paga los servicios de Marichispa, reiteradamente aludidos en la obra:

JUAN. Los catorce.
Dáselos en un papel por un lado.
 MARICHISPA. Ya os entiendo. (v. 1664)

Estas cuatro sílabas (“Los catorce”) bien pudieran ser las que escribió Rojas, lo que implicaría que *S1* y *S2* se remontarían, al menos en este pasaje, a un testimonio más cercano al original que *P1*. Es extremo que hoy no se puede demostrar, porque también es posible que se trate de una hábil enmienda conjetural. Por su coherencia, Felipe Pedraza y yo la hemos incorporado al texto principal tanto en la edición de Castalia de 2005 como en la edición crítica que aparecerá en el tomo V de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla.

Todos estos datos nos llevan a concluir que *S1* y *S2* proceden de un texto (α) que posiblemente se remontaba al original o bien derivaba de *P1*, con algunas enmiendas dramática y estéticamente muy logradas.

Sin embargo, a pesar de su proximidad al original, tanto *S1* como *S2* y sus derivados tienen escaso valor para establecer una edición fidedigna, debido al cúmulo de omisiones que en unos casos parecen fruto del azar y el descuido y, en otros, de los designios de la censura, la autocensura o la tacañería editorial, empeñada en meter la comedia en los 16 folios de un par de pliegos.

S2 es la fuente de *S3*. La omisión de los vv. 126, 429, 886, 1063-1068, 1482-1488, 1405-1410, 1558-1653, 1564-1566, 1679-1686, 1835-1854, 1933-1936, 2095, 2498 y 2501 en *S2* se traslada a su heredera.

La edición de las *Comedias escojidas* de Ortega (*CO*) deriva de *S3*, en alguno de sus estados (que, como ya he señalado, sólo difieren en correcciones ortográficas y en detalles de maquetación tipográfica). Aunque el texto es prácticamente idéntico a *S2*, salvadas las correcciones de erratas evidentes, un par de variantes nos revelan que en algún punto *S3* modificó el texto precedente y esa alteración fue seguida por *CO*. En el v. 2230 todas las ediciones leen “enzaina”, pero *S3*, por errata o voluntariamente, nos propone una *lectio faccilior*, “envainan”, que es la que imprime también *CO*. Por el contrario, el v. 2724 presenta una incorrección sintáctica en *S1*: “Abre el ojo la que tiene”, que *S3* regulariza: “Abra el ojo la que tiene”, lectura que pasa igualmente a *CO*.

Breve nota sobre nuestras ediciones

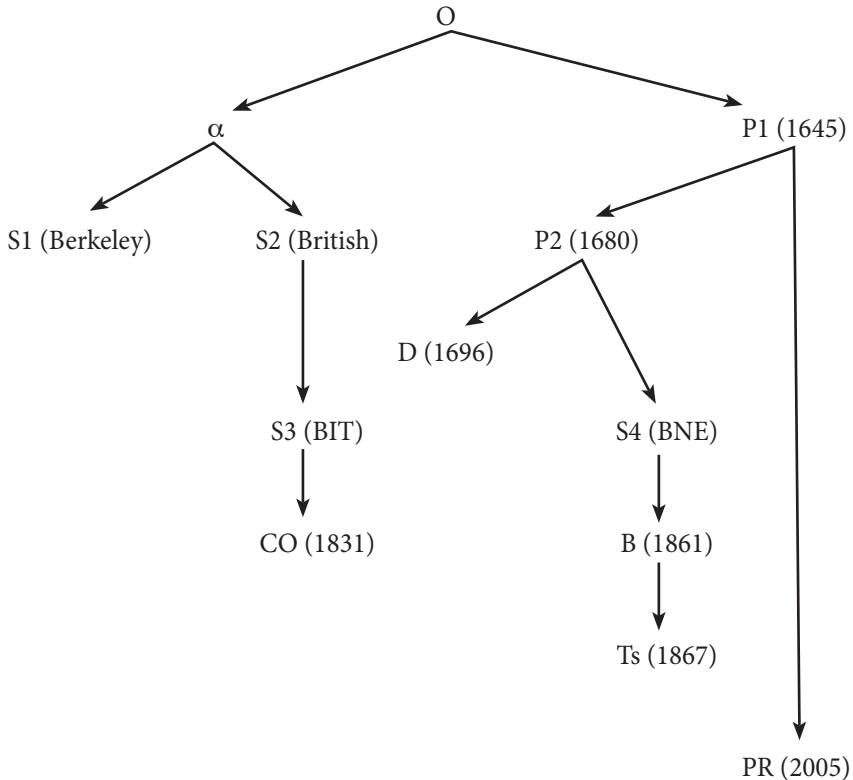
Nuestra edición de Castalia tomó como fuente a *P1* y recurrió para los pasajes oscuros, que no son pocos, a *P2* y al resto de los testimonios aquí descritos. Aunque no procedimos a un cotejo exhaustivo, el texto resultante subsana las ocasionales lagunas y depura las erratas de la *princeps*. Además, anotamos por primera vez esta singular comedia, con cierta generosidad, pensando en los estudiantes o lectores no especializados que pudieran manejarla.

Después de 2005, pusimos manos a la edición crítica. El minucioso estudio de los textos nos ha permitido establecer con precisión las *fontes criticae* y fijar un texto que mejora en algunos aspectos a los que le han precedido. El aparato de variantes, según las normas establecidas para la edición de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla, registra

todas las que arrojan los testimonios más antiguos (en este caso, *P1*, *P2*, *D*, *S1* y *S2*) y una muestra significativa de los restantes que afecta a los pasajes más difíciles. Hemos aprovechado esta nueva oportunidad para retocar en algunos detalles la puntuación de la edición que apareció en “Clásicos Castalia” y mejorar y reducir la anotación, dirigida ahora a un público familiarizado con la comedia áurea, sus tópicos temáticos y sus peculiaridades lingüísticas y poéticas.

Estema

El estema que resume plásticamente los avatares, trasformaciones y vicisitudes de *Abrir el ojo* es el siguiente:



Bibliografía citada

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007): *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007): *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Artículos citados:

pp. 303-312: “Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen”. Primera ed.: “Estaba el jardín en flor...”. *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, núms. 87-88-89 (2003), pp. 637-648;

pp. 313-328: “De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: *Abrir el ojo* en la escena decimonónica”. Primera ed.: *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Universidad de Málaga, 2005, tomo I, pp. 539-557.

RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2006): “La transmisión textual de *Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas Zorrilla”, en *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso internacional de la AISO. Cambridge, 18-22 julio, 2005*, ed. de Anthony Close, Madrid, AISO.