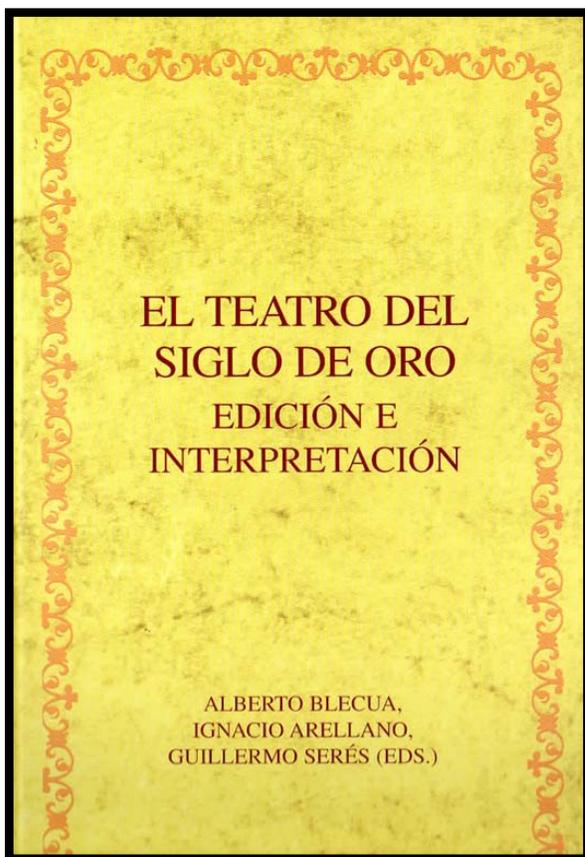


Ignacio Arellano, Alberto Blecua, and Guillermo Serés, eds. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2009. 490 págs. Biblioteca Áurea Hispánica, 61. ISBN: 978-84-8489-447-6 (Iberoamericana); 978-3-86527-477-9 (Vervuert).

Reviewed by Adrián J. Sáez
Universidad de Navarra



La obra colectiva que ahora ve la luz en la Biblioteca Áurea Hispánica está avalada desde el comienzo por el reconocido prestigio del conjunto de especialistas que participan en él y por las valiosas noticias que se ofrecen de varios de los importantes proyectos edición de textos dramáticos del Siglo de Oro en los que se integran algunos, como el Aula Biblioteca Mira de Amescua (ABMA) de la Universidad de Granada, dirigido por Agustín de la Granja; el Grupo de Investigación sobre Lope de Vega (PROLOPE) de la Universidad Autónoma de Barcelona dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés; Moretianos, dedicados a la edición de las Comedias de Agustín de Moreto; el grupo de investigación sobre Rojas Zorrilla de la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Instituto Almagro de Teatro Clásico; o Tirso de Molina por el Instituto de Estudios Tirsianos

(IET) del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra en colaboración con la Orden de la Merced, dirigido por Ignacio Arellano y el P. Luis Vázquez.

Como apertura, Antonucci presenta algunas calas acerca del espacio en la comedia urbana de Lope, distinguiendo entre espacio escénico y espacio dramático. En la alternancia entre interiores y exteriores no siempre se aprecia “un correspondiente escénico bien marcado,” al no rastrearse marcas explícitas o implícitas que deslinden dos cuadros distintos, sino que “se observa una continuidad escénica total, aun cuando las palabras de los personajes señalan un cambio de espacio dramático” (15). Este “espacio itinerante” es buena muestra de la versatilidad del espacio escénico y de la

flexible concepción del cambio espacial en el teatro áureo. Ahora bien, en otras ocasiones se comprueba una frontera muy clara interior-exterior entre el nivel horizontal del tablado que representa la calle y el nivel vertical que representa la puerta de la calle de la casa en la planta baja y, ya en el primer corredor, una ventana o balcón. Este dispositivo puede desempeñar diversas funciones, si bien en las comedias analizadas por Antonucci se trata de “una configuración espacial que visualiza una configuración espacial conflictiva y asimétrica” (17), que se refleja en el posible significado opuesto de los espacios dramáticos de puerta y ventana. En lo atinente al espacio doméstico, se observa una complejidad progresiva a partir de la década de 1620, requiriendo un uso más complejo de los recursos del corral. No obstante, en una muy fructífera comparación con el quehacer calderoniano, Antonucci concluye que las situaciones equívocas son siempre “relativamente sencillas, y al fin y al cabo, relativamente fáciles de solucionar,” siendo solamente un medio de “complicar gustosamente” (25) la resolución de los enredos.

Azaustre Galiana reivindica la valía de la retórica para el análisis del teatro aurisecular, especialmente en el nivel textual, donde posee mayor capacidad de aplicación que en la representación. A pesar de otras funciones posibles, el autor se ciñe al estudio de recursos que “suponen una cierta paradoja en el teatro” (33) que muestran hechos y acciones mediante la palabra, habida cuenta del valor visual de la palabra en la comedia del Siglo de Oro. En concreto, se aproxima a la *evidentia* y la *enargeia* y los ejercicios de éfrasis o descripción, recursos recogidos en tratados y preceptivas tanto clásicas como contemporáneas, que estudia en *El sitio de Bredá* de Calderón.

Suele considerarse que, a tenor del gusto del vulgo, en la Comedia Nueva la representación en escena de la muerte no conoce restricciones, pero Couderc matiza esta impresión partiendo del decoro dramático (*aptum*) y moral en las comedias de Lope. Primero diferencia entre la muerte cómica o accidental, “sin otra función en la intriga que la de lanzar el movimiento dramático” (54) y representada, y la muerte patética y trágica, en la que no se escenifica la acción violenta pero se muestra el cadáver (o parte del mismo), en ocasiones explicable “como consecuencia de la limitación de los medios escenográficos de que se disponía en los escenarios áureos” (58), modalidad que se vale de diferentes técnicas como el personaje del nuncio de raigambre clásica, los descubrimientos y las apariencias. De su análisis concluye que si la acción es una ejecución pública y justa no se representa, porque se consideraba prohibido que un actor actuase como verdugo, pero sí se enseña el cadáver; a la par, si la violencia nace de la venganza se suele representar, lo cual explica “que la diferencia del tratamiento de la muerte se relacione directamente con el subgénero a que pertenece una obra determinada” (75); además, se percibe el parentesco entre algunos finales de tragedias profanas y ciertas secuencias del teatro de tema religioso; y finalmente, considera que la visión del cadáver supondría un reclamo para el público y que el acompañamiento de texto a la imagen parece subrayar el didactismo o la ejemplaridad de la acción y, por ende, de la comedia.

Centrado en los reinados de Felipe IV y Carlos II y con especial atención al palacio del Buen Retiro, Díez Borque vuelve a adentrarse en los excesos de la fiesta y el teatro de palacio mediante el estudio de numerosos documentos sobre escenografía, vestuario, pagos varios, comida, cera, utilería, etc. para, situando estos gastos en el marco económico y en la realidad social del momento, poder evaluar su alcance real. Estos excesos de los fastos palaciegos eran considerados “como una dilapidación en épocas de penuria, de sangría por la guerra, de abusivos impuestos por el pueblo” (80), lo que causaba malestar entre el pueblo que se manifestaba en avisos, relaciones, cartas de jesuitas, pasquines y poesía satírica.

Egido se acerca al origen, desarrollo y funciones del telón partiendo de la “reorganización espacial, nacida en el Renacimiento europeo” (113), que modificó, a su llegada al teatro español, la arquitectura teatral, las técnicas escenográficas, la música y la poesía, constituyendo “un nuevo lenguaje para el teatro, convertido en *summa artis*” (114). Antes, aclara que el término empleado es un anacronismo, pues entonces se denominaba cortina o tienda y recuerda el simbolismo de paños y telas en la Biblia y la cultura árabe. El telón nació “como una verdadera señal de lo que el teatro moderno es y significa, pues permitía pasar en un instante del teatro del mundo al mundo del teatro” (118). En la historia del telón en España, todavía inacabada, se creaba el mundo ficticio mediante la palabra y los gestos, separando espacial y temporalmente al auditorio del tablado. La loa comenzó siendo un “telón parlante e invisible que daba noticia previa de la obra teatral” (119) y sus funciones serían posteriormente trasladadas a los primeros telones y, según Egido, no para anular el valor de la palabra, sino para acompañarla y enriqueciéndola. Prosigue analizando el uso de cortinas, anterior a la invención del telón de boca, principalmente en el teatro religioso pero también en autos y comedias, valiendo para descubrir el mundo de las apariencias. En lo referente al telón de fondo, parece que apenas se empleaba para las entradas y salidas, para ocultar el vestuario y para “acotar el espacio de la representación” (127), ampliando sus funciones en el teatro posterior. Ya con Cosme Lotti se introdujo el telón de boca que desvelaba una acción desarrollado en un mundo aparte. Los telones eran elementos artísticos efímeros y se conservan escasos documentos para su estudio. Asimismo, el telón podía unir dibujos e inscripciones, a modo de emblema de la obra representada; así pues, Egido subraya que deben estudiarse conjuntamente cada obra con su escenografía.

Florit Durán analiza la acotación teatral, “pariente pobre en el ámbito de la edición y anotación de las piezas teatrales auriseculares” (175), y diversos de sus problemas en *No hay amigo para amigo* de Rojas Zorrilla, observando que las indicaciones escénicas de los impresos no son siempre más detalladas que las presentes en manuscritos concebidos para la representación, sino que muchas veces no entienden ni sitúan adecuadamente las didascalias.

En torno a los problemas de edición del teatro completo de Mira de Amescua reflexiona de la Granja: al desgraciado hecho de que no se imprimiesen obras de Mira en vida del autor, se sumó la escasa atención posterior de sus estudiosos; sin embargo,

esta situación viene siendo solventada por una corriente crítica que, para el caso de Mira, dirige el Aula Biblioteca Mira de Amescua (ABMA) de la Universidad de Granada, coordinado por de la Granja. Ahora bien, pese a sus ediciones y estudios, todavía no hay seguridad del número de obras aún pendientes de editar debido a que tan encomiable empresa precisa una labor paralela de adscripción de nuevos textos y de recuperación o rechazo de comedias dudosas o atribuidas a otros dramaturgos, como *El ejemplo mayor de la desdicha*, recientemente editado a nombre de Mira. Dentro de esta tarea el autor se asoma a una de las polémicas más encendidas del panorama teatral áureo: la autoría de *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*, tradicionalmente atribuidas a Tirso y con la autoría de Claramonte ya planteada, que ahora de la Granja apunta como “hijas del ilustre Mira” que “fueron echadas a las puertas del no menos ilustre Tirso en 1635” (196). A fe que hay pruebas que apoyan sus hipótesis, si bien precisa de un mayor desarrollo que en esta ocasión no se ofrece. Por último, como vía de recuperación de los textos miramescuanos se propone atender al recorrido de los actores Juan Bautista y Juan Jerónimo Almella.

En un acercamiento a la *Primera Parte de Comedias* (1654) de Moreto, Lobato analiza y expone las relaciones de Moreto con Antonio García de Prado, Gaspar Fernández de Valdés y Diego Osorio, autores (en el sentido de la época) con los que estuvo vinculado antes de la citada publicación. En ese momento de bonanza teatral y de “plenitud vital y artística” (208), Moreto decidió publicar doce de sus comedias –no las únicas escritas hasta el momento– supervisando además el proceso. La cita ovidiana que encabeza el volumen (*Occidum invidio, sine me, liber, ibis in urbem*) es, en palabras de Lobato, “algo más que un recurso manido” (217). Y es así porque envió el libro a Francisco Fernández de la Cueva, virrey en México con quien le unía una relación de mecenazgo y de amistad. Lobato ofrece la clave al estudiar el vínculo de ambos con Barcelona y “la posible plasmación de Fernández de la Cueva en algunas de las principales comedias de Moreto” (218): la detallada información que ofrece de la liberación de Girona (1653) por don Juan de Austria en *De fuera vendrá* parece ser un regalo para su amigo, quien había participado en la campaña de Cataluña pero que no pudo estar presente ya en la victoria de Girona.

Ofreciendo al entremés un digno lugar en el volumen, Madroñal se ocupa de trazar la historia crítico-editorial de esta modalidad de teatro breve. Primero describe y estudia los distintos intentos de catalogación y estudio del entremés áureo que se llevaron a cabo desde antiguo (García de la Huerta, La Barrera, Cotarelo, Montaner, Salvá y Mallén y Vega García-Luengos), además de otras catalogaciones de bibliotecas ricas en entremeses. A continuación, examina las diversas ediciones de entremeses, muchas de las cuales se agrupan por autor: a su juicio, deben reconsiderarse algunas atribuciones cervantinas y Quevedo todavía precisa de “una depuración de piezas que hoy se consideran como suyas y son más que dudosas” (238); por otro lado, Solís y Cáncer –entre otros– precisan de una mayor atención y deben atenderse los entremeses de autores bilingües (portugueses y valencianos). Además, entre otras cuestiones espinosas o sin resolver, falta editar a algún

entremesista, discutir ciertas atribuciones dudosas, ahondar en la problemática de títulos de una misma pieza y continuar con la labor de catalogación, a lo que contribuye el proyecto del CSIC de elaborar un *Catálogo analítico* en el que se integran Madroñal, García Lorenzo y de la Granja.

Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura que ha desarrollado en la serie de siete libros titulada *Crítica de la Razón Literaria*, Maestro analiza la preceptiva teatral del siglo XVII. Para aproximarse a la preceptiva teatral aurisecular, Maestro define el concepto de espacio estético como “un lugar ontológico constituido por materiales artísticos, dentro de los cuales los materiales literarios constituyen un género específico” (254); por su parte, un material estético y literario es producto de un análisis científico que los conceptualiza como tales para el público lector. Inmediatamente, considera la poética teatral del siglo XVII dentro de su espacio estético, distinguiendo entre los ejes sintáctico, semántico y pragmático. Dentro del segundo de ellos, se destacan las renovadoras propuestas teatrales de Cervantes, cuyas tentativas se topan con la limitación de la poética clásica a la que Cervantes sigue de cerca y al triunfo en todas las esferas (social, política, y estética) de la Comedia Nueva lopesca, debido a que “Cervantes y Lope se distancian formal y funcionalmente en sus concepciones de renovación teatral y en su experiencia de la práctica dramática” (261). Ahonda en las distinciones entre la “lógica incomprensible del teatro de Cervantes” y la “lógica comprensible del Arte nuevo de Lope” (264 y 268), el convencimiento cervantino de oponerse a la dramaturgia de Lope resulta falsa, ya que se aproxima más a la poética moderna que a las ideas clásicas; con razón, Maestro apunta la curiosa coincidencia de que tanto la novela como el entremés, géneros poco cercanos a la poética clásica, sean “aquellos en los que Cervantes encuentra mejores condiciones para el ejercicio de la creación literaria en los Siglos de Oro” (262). Se exploran los conceptos cervantinos de tragedia y comedia, revelándose como definitivamente modernos en su época. Analizando la propuesta lopeveguesca, Maestro advierte que no pueden multiplicarse *ad hoc* las definiciones de lo trágico para cada autor –como se ha hecho en el caso de Calderón, por ejemplo–, porque entonces pierden su validez crítica y científica. Estudiados diversos aspectos de la Comedia Nueva, acomete el teatro breve entremesil, nacido para entretener al público entre jornada y jornada, siendo la parodia y lo grotesco sus objetivos fundamentales, siendo respectivamente “la imitación burlesca de un referente serio” y “la yuxtaposición o integración irresoluble entre una experiencia risible y un elemento compatible con la risa” (285). Finalmente, concluye manteniendo que, basada en el conocimiento empírico, “la poética de Lope de Vega representa la primera reflexión experimental sobre el arte dramático en la Edad Moderna” (301), en la cual, reformando la tradición aristotélica pero adscribiéndose a sus pilares básicos, se creó un drama que conjugaba “el *gusto* y las *ideas* de las gentes de la Edad Moderna” (303).

El teatro portugués de los siglos XVI y XVII escrito parcial o totalmente en castellano es, a decir de Mota Placencia y Rodríguez Rodríguez, “un territorio con

zonas aún en sombras” (307), parcela literaria desprestigiada tanto en Portugal como en España. Los autores se integran dentro del proyecto de investigación *El diálogo cultural hispano-luso en la Edad Moderna: teatro bilingüe, temas portugueses en el teatro español*. Primeramente, ofrecen unas breves consideraciones sobre la relación existente entre el *Auto de Florisbel* de Gil Vicente y el universo ideológico de Jorge Ferreira de Vasconcellos, autor de obras como la *Comedia Eufrosina* y el *Ulysippo*. Por su parte, Simão Machado escribe la *Comédia de Dio* y la *Comédia de Alfea*, tentativas de drama histórico y de teatro pastoril que trataba de “conciliar el gusto creciente del español sobre el tablado y la defensa del uso teatral del portugués” (312) pero que, sin embargo, “no logró evitar la integración del teatro portugués en la Comedia Nueva española” (314). Dentro de este campo, presentan a los dramaturgos António de Almedia y Manuel Coelho, cuyos textos pretenden editar y estudiar en colaboración con el Centro de Estudos do Teatro de la Universidad de Lisboa para continuar “la exploración de la creación teatral portuguesa *ante, bajo, cabe, con o contra* la Comedia Nueva” (316).

Oleza comienza definiendo varios útiles conceptos para el estudio del teatro barroco: un motivo condensa “acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga” (323), llegando a caracterizar géneros si se repite de forma sistemática; mientras, una traza es “una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos” (325). Después, estudia las funciones de la traza que denomina “conflicto de la lujuria del déspota” (326), presente en comedias de géneros distintos. Las diez funciones que encuentra no son de obligada aparición, ni suceden en un orden invariable, sino que éste puede alterarse, pudiendo aparecer la misma función repetidas veces en un mismo texto. Según el autor, la traza “es el esquema, el núcleo, sus múltiples realizaciones y variantes *los casos*” (346). Del mismo modo, si la traza es “una estructura subyacente que tiene mucho que ver con las claves ideológicas de una época” (346), los casos remiten más bien “al modo mismo de operar de un cierto discurso político pero sobre todo moral de la época” (347).

En representación del Instituto de Estudios Tirsianos (IET) de la Universidad de Navarra, Oteiza analiza el complejo panorama textual de *El vergonzoso en palacio* de Tirso, comedia de autoría segura que se publicó en la miscelánea *Cigarrales de Toledo*, junto a las comedias palatinas *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*. La *princeps* relativamente autorizada por el autor es el impreso de *Cigarrales* de 1624, al desconocerse la redacción original y el autógrafo; los otros testimonios contemporáneos son dos manuscritos relacionados. En conjunto, son “textos diferentes pero no distintos” (356), cuyas diferencias permiten revisar la *princeps*, afirmar que el texto del que copian directa o indirectamente los manuscritos es un texto de representación, además de reconocer la importancia de los manuscritos para la restauración textual, para solventar problemas derivados de la composición tipográfica (omisión de versos, encajes métricos) y en problemas de sentido. En suma,

El vergonzoso es “un buen paradigma de los problemas textuales del teatro tirsiano, tanto en su transmisión como en su fijación” (365).

Pedraza Jiménez expone las dificultades de la tarea editorial de editar a Rojas Zorrilla. La determinación del corpus es verdaderamente compleja, debido a que se le atribuyeron infundadamente numerosas comedias, según el propio dramaturgo denuncia al frente de la *Segunda parte de comedias* (1645), de modo que no hay seguridad en un repertorio en el que no se delimitan los límites entre lo auténtico, lo apócrifo y lo dudoso. Ante este panorama, Pedraza expresa sus dudas sobre el sistema de autenticación basado en las estadísticas estróficas debido a que la trayectoria de Rojas es relativamente breve (diez o doce años) y a que sus limitados usos métricos son compartidos por su generación literaria y no se aprecia evolución ni recorrido en ellos. Ahora bien, esta “reducción de las formas métricas en Rojas y su generación no es consecuencia de ninguna dificultad técnica, sino una elección estética” (375). Para fijar un texto depurado, la regularidad estrófica en Rojas es guía segura, al igual que la coherencia sintáctica y la propiedad léxica, salvo excepciones procedentes del lenguaje coloquial fácilmente subsanables y primordialmente, las relaciones cultistas en las que el dramaturgo no demuestra tanta habilidad como Calderón. También señala la dificultad de editar los desdoblamientos de voces. En cuanto a las diversas versiones de una comedia distingue entre un texto paradigmático, que el poeta desea legar y que suele recogerse en las ediciones controladas por el dramaturgo, y múltiples textos ocasionales, con modificaciones para cada representación. Así, concluye que en principio “los textos de las partes parecen tener un plus de legitimidad” (387) frente a los manuscritos de compañía y los impresos de ellos derivados. Para acabar, comenta algunos de sus criterios editoriales relativos a la modernización ortográfica, la tipografía, las anotaciones y la homogeneidad que se pretende ofrecer en la edición.

Pérez Priego se adentra en los orígenes del auto sacramental, “heredero en sus inicios del drama sacro medieval” (397), y traza su evolución a lo largo del siglo XVI, tanto a nivel argumental como dramático. A comienzos de este período se produce un movimiento de reforma humanista y cristiana de las escenificaciones teatrales religiosas, de modo que pronto evoluciona hacia nuevas formas dramáticas como la alegoría, a la par que se carga de contenidos moralizadores y doctrinales. Aparece el drama del Corpus, surgido sin modelos anteriores “como un fenómeno enteramente nuevo y sensiblemente marcado por aquel espíritu didáctico y moralizador” (401). Según explica el crítico, empezaron siendo obras poco elaboradas artísticamente en las que la materia se tomaba de cualquier tipo de argumento, en principio sin relación con el tema eucarístico o de simples representaciones pastoriles de Navidad, como en el *Auto de San Martín* de Gil Vicente; pronto se consideró preciso enlazar temáticamente la representación a la festividad que conmemoraba, para lo cual se adoptó el “esquema representacional de las piezas navideñas –cuadro pastoril y lengua rústica– a las del Corpus” (404); y posteriormente se introdujeron argumentos simbólicos, mediante la escenificación de historias bíblicas y el desarrollo de argumentos alegóricos, por lo que la acción se volvía más compleja. Al fin, es a partir del Concilio de Trento cuando

el auto representa y exalta materia sacramental y dogmática, sin olvidar la importancia de la profesionalización de los actores, la institucionalización y el control ideológico del teatro como hechos determinantes en esta transformación.

Inserto en el marco de investigación y edición del grupo PROLOPE, Presotto presenta unas conclusiones provisionales del estudio de los autógrafos de Lope en relación con la tradición de las *partes*. Antes de iniciar su análisis, recuerda los hitos en la tradición textual impresa del teatro lopesco: la publicación de la *Parte primera* en 1604, la participación activa de Lope en la *Parte novena* de 1617, la prohibición de publicar comedias y novelas en Castilla en 1625 y la muerte de Lope en 1635, punto de comienzo de las publicaciones póstumas. Acto seguido, acomete el estudio de las comedias publicadas antes de que Lope ingresase oficialmente en la empresa editorial, esto es, las *Partes I-VIII*, y específicamente aquellas de las que se conservan autógrafos o apógrafos, para después encarar las comedias publicadas en *Partes* autorizadas por Lope de las que se conservan autógrafos o apógrafos. De la comparación resultante, Presotto confirma la exigüidad del *corpus* manuscrito conservado hasta la actualidad y afirma que la participación de Lope en la publicación de sus comedias no aseguraba una revisión exhaustiva, sino “que lo más usual fue probablemente una atención parcial” (436); asimismo, el sistema de acotaciones presente en los impresos no se sabe si se debe a la mano de Lope, porque la supuesta revisión no alcanza a otras imperfecciones del texto que lógicamente se deberían haber revisado igualmente. Así pues, ni la participación de Lope a partir de 1625 ni la certeza de que se emplearon autógrafos para algunas comedias aseguran la fiabilidad absoluta del texto conservado.

A su vez, Strosetzki aborda la cuestión de la Arcadia y de sus fronteras a partir de *Eco y Narciso* de Calderón, donde se refleja el contraste entre dos mundos diferentes: Eco, miembro de la ordenada comunidad pastoril, desea convencer a Narciso de que su espacio es mejor que el estado natural salvaje y aislado en el que habita el joven. Después, repasa la historia del “estado natural presocial” (443) desde las aportaciones de la literatura clásica y medieval hasta las correspondientes de la novela de formación y de la Teología y, por supuesto, Hobbes, quien revitaliza con sus ideas la cuestión del estado natural en el siglo XVII, cuando en la literatura se plantea una paradoja entre “la idealización del campo en el género pastoril y el horror del primitivo estado natural” (444). La clave para responder si el hombre es social por naturaleza o *a posteriori* radica en si su sociabilidad se sitúa en su ser o en su sustancia –como decía Aristóteles– o en lo adquirido a través de la educación, es decir, en los accidentes, como defendían Bodin, Vives y Hobbes. Por tanto, enlazando ideas literarias y filosóficas, Strosetzki concluye que las fronteras de la Arcadia se encuentran donde empieza el estado natural; es por ello que los pastores “se presentan como opuestos no sólo a la corte y a la ciudad, sino también a la naturaleza en estado puro en la medida en que constituyen una construcción específica artificial” (451).

Thacker lamenta que, en el excelente momento actual de edición de los clásicos españoles, tanto la versificación como la puesta en escena sean aspectos prácticamente

desatendidos. Los aspectos métricos sólo se reflejan en sinopsis de la versificación en las introducciones críticas, lo cual es, a su juicio, totalmente insuficiente para destacar su importancia “en la estructura, la caracterización y la interpretación del género de una pieza” (456). A la vez, enfatiza que debe atenderse más a la representación de la obra, en tanto que el teatro es una obra literaria espectacular. Como disculpa a esta carencia, Thacker sitúa dos hechos: el texto con el que se trabaja puede ser poco conocido y a veces se da a conocer por vez primera, amén de que en España no existe “la misma tradición de montar producciones de obras clásicas que ha sobrevivido por ejemplo en Francia e Inglaterra” (457). Al respecto, no deja de sorprender que ni siquiera se nombre la loable función de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), que contribuye –entre otros– a ubicar comedias áureas en el escenario del espectáculo contemporáneo. Asimismo, la comparación con Shakespeare que realiza el autor no deja de ser un tanto odiosa, tanto en cuanto a representaciones como a ediciones atentas a la representación: Shakespeare es autor de una treintena de dramas, frente a las centenas y centenas que Lope, Calderón, Tirso, Mira, Moreto y muchos más compusieron con su ingenio; del mismo modo, el estadio de tradición textual no es equiparable, porque el *corpus* teatral aurisecular está sólo esbozado, con numerosas obras perdidas, muchas de las cuales seguramente nunca se conozcan, frente a la fortuna shakesperiana del *First Folio*. Estos dos factores, el ingente número de piezas –solamente conservadas– y su peculiar periplo a través del tiempo, hacen que la situación sea muy diferente y difícilmente comparable con el teatro shakesperiano, “muy poco justa” (456) como reconoce el estudioso. No obstante, dentro de las ediciones actuales elogia como excepciones *El caballero de Olmedo* (Cátedra) de Rico, *La viuda valenciana* (Castalia) de Ferrer, *La dama duende* (Crítica) de Antonucci, *Fuente Ovejuna* y *Peribáñez* (Crítica) de McGrady y *La celosa de sí misma* (Cátedra) de Torres Negrera. Por último, considera que la falta de atención concedida a la puesta en escena “es menos grave en el caso de las muchísimas obras de las que apenas disponemos de un texto fijo” (462), siendo prioritaria la edición rigurosa y crítica del texto.

Antes del cierre del telón, Vega García-Luengos trata algunos problemas de atribución y crítica textual en tres comedias de Rojas Zorrilla. *Del rey abajo, ninguno* es obra que no parece ser de Rojas, a quien no favorece ni la crítica textual ni varios aspectos de su *usus scribendi*, y aunque se ha propuesto también la autoría calderoniana, se apunta como más verosímil por diversos motivos una escritura en colaboración. Atribuida a Rojas y a Pérez de Montalbán en distintos testimonios, *La esmeralda de amor* se revela como más cercana a Rojas por las numerosas intertextualidades y paralelismos y por la posición alejada en el *stemma* de la edición a nombre de Montalbán. Y al fin, la comedia tradicionalmente conocida como *El privilegio de las mujeres* y atribuida a Rojas, se titula realmente *Los privilegios de las mujeres* y es obra de tres ingenios, siendo dos de ellos Rojas y Calderón, quien al parecer “intervino en distintos puntos de la comedia más allá de la jornada o de la jornada y media que se le asignó en el reparto” (484), según se deduce de los

paralelismos en motivos, imágenes y recursos retóricos, aprovechamiento de versos, y referencias a obras del mismo autor, menciones en las que “parece percibirse la tendencia a que las obras citadas sean del propio dramaturgo” (483).

En pocas palabras, *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación* es, a todas luces, una autorizada colectánea que contribuye desde enfoques pluridisciplinarios (Ecdótica, Retórica, Teoría de la Literatura...) a proveer al interesado y curioso lector de herramientas, metodologías e interpretaciones de gran valía para acercarse con rigor a la rica y polimorfa dramaturgia áurea.