



DE VEGA, Lope: *Ocho comedias magistrales (Peribáñez y el comendador de Ocaña. Fuenteovejuna. El villano, en su rincón. El mejor alcalde, el Rey. La dama boba. El perro del hortelano. El caballero de Olmedo. El castigo sin venganza)*, edición del grupo PROLOPE al cuidado de Agustín Sánchez Aguilar, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2020, LX + 742 págs. ISBN: 978-84-15255-66-6.

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad de Jaén

La Fundación José Antonio de Castro, que es una institución cultural sin ánimo de lucro, creó en 1993 la Biblioteca Castro, una colección de autores y de obras clásicas de la historia y la literatura españolas, que comprende desde los albores del siglo XIII, data aproximada de la confección del *Cantar de Mio Cid*, hasta el siglo XX (la novelista santanderina Elena Quiroga [1921-1995] es la autora más reciente). Su catálogo, que suma en la actualidad más de doscientos cincuenta volúmenes, se agrupa en torno a periodos históricos y culturales (Edad Media, Renacimiento, Siglo de Oro) y a siglos (siglos XVIII, XIX y XX); pero también a series (*Mio Cid Campeador*, *Mester de clerecía*, *Literatura alfonsí*, *Literatura de Viajes*, *Literatura caballeresca*, *Literatura celestinesca*, *Conquista y colonización de América*, *Mística y literatura religiosa*, *Novela picaresca*, *Literatura política*, *Ficción histórica*, *Generación del 98*).

Los volúmenes de la Biblioteca Castro destacan, de afuera a adentro, por su espléndido acabado formal y material en las sobrecubiertas, la encuadernación, el papel, la tipografía y las cintas de registro, habida cuenta de que entienden y consideran el libro como un objeto puro y bello que debe de ser cómodo para la lectura, y por la ausencia de notas a pie de página y de un aparato crítico que consigne detallada y sistemáticamente todas las variantes registradas en la transmisión manuscrita y/o

impresa de las obras. Sus ediciones, en efecto, se componen, aparte de índices y, en determinadas ocasiones, de mapas, de una introducción sobre el autor y los problemas y condiciones de la obra u obras en cuestión, paginada en números romanos, y del texto de la obra u obras propiamente dicho, limpio de marcas, llamadas, añadidos y aun de numeración de versos, y paginado en números arábigos, si bien a veces puede incluir grabados. Sucede que la Biblioteca Castro no tiene como propósito declarado ofrecer ediciones críticas de las obras de su colección; pretende, simplemente, acercar el legado cultural escrito en español tal cual fue publicado o dado a conocer al lector y que este pueda enfrascarse, dialogar con él y disfrutarlo con plena libertad. Aunque, naturalmente, respetamos los criterios editoriales de la Biblioteca Castro, pensamos, sin embargo, que una anotación lingüística y cultural esencial permitiría hacer más asequibles algunas obras que, bien por la época en que fueron escritas, bien por el paso del tiempo, bien por la dificultad intrínseca que atesoran, son de compleja y ardua lectura, incluso para un lector especializado.

Lope de Vega (1562-1635) es uno de los grandes protagonistas de la Biblioteca Castro, por cuanto se han publicado, hasta la fecha, veinticuatro de los treinta y dos volúmenes proyectados de su *Obra completa*; los cuales comprenden toda su poesía, tanto la lírica como la épica, recogida en seis volúmenes a cargo de Antonio Carreño; toda su prosa, la narrativa y el epistolario, en tres volúmenes editados por Donald McGrady; y hasta ciento cincuenta comedias de su teatro, distribuidas en quince volúmenes, editadas por Jesús Gómez y Paloma Cuenca y ordenadas conforme al orden cronológico establecido por S. G. Morley y C. Bruerton en su todavía imprescindible *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Al margen y como un volumen único e independiente, la Biblioteca Castro acaba de publicar *Ocho comedias magistrales* de Lope de Vega, en edición del grupo PROLOPE al cuidado de Agustín Sánchez Aguilar.

El grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, como es sabido, fue fundado en 1989, por el llorado profesor Alberto Blecua, tristemente fallecido el 28 de enero de este año de 2020, con el designio de publicar, en rigurosas ediciones críticas, el *corpus* dramático de Lope de Vega, a partir de las *Partes de comedias*, recopilaciones de doce piezas que se difundieron impresas y de las que se estamparon veinticinco entre 1604 y 1647. A día de hoy han publicado diecinueve *Partes*, que suman un total de doscientas once comedias. A ellas hay que sumar la difusión de algunas piezas sueltas en diversos formatos, como *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*, *El maestro de danzar*, *La creación del mundo*, *Mujeres y criados*, recientemente exhumada y editada por Alejandro García Reidy, y *La dama boba*, en cuyo archivo digital se pueden consultar al mismo tiempo el manuscrito autógrafo de Lope, la edición príncipe incluida en la *Parte novena* (1617) y la edición crítica realizada por Marco Presotto. Además, el grupo PROLOPE creó en 1995 el *Anuario de Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, revista científica dedicada —al menos en la sección monográfica— en exclusiva a la figura del autor madrileño y que ha alcanzado ya veintiséis volúmenes.

Ocho comedias magistrales ha unido en colaboración, por consiguiente, al grupo editorial y al grupo de investigación que más esfuerzos están realizando por difundir en ediciones impresas la producción literaria, principalmente la dramática, de Lope de

Vega. Una titánica empresa que no se había vuelto a intentar desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando la Real Academia Española se propuso la tarea de editar, desde la perspectiva científica vigente a la sazón, el teatro del dramaturgo madrileño, que se encargó a Marcelino Menéndez Pelayo, y cuando Juan Eugenio Hartzenbusch colaboró con la Biblioteca de Autores Españoles de Manuel Rivadeneyra para prologar y editar obras de Lope de Vega.

Como el resto de volúmenes de la Biblioteca Castro, *Ocho comedias magistrales* de Lope de Vega consta de los preliminares, conformados por una Introducción (pp. IX-LIV), una Nota de nuestra edición (pp. LV-LVI), firmadas ambas por Agustín Sánchez Aguilar, y una Bibliografía selecta (pp. LVI-LX), y de las ocho piezas seleccionadas (pp. 1-742), cada una de ellas responsabilidad de un editor particular del grupo o del grupo PROLOPE en conjunto.

Con una escritura límpida, directa y muy amena, la introducción de Sánchez Aguilar, que es de marcado carácter divulgativo, se divide en dos apartados. Por un lado, «Una receta de éxito: Lope y la Comedia nueva» (pp. IX-XXI), que se centra en la descripción de las características más significativas de la fórmula dramática del escritor madrileño derivadas de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), así como de las circunstancias que propiciaron la redacción del tratadito. Y, por el otro, «Ocho comedias magistrales» (pp. XXI-LIV), en donde se ofrece una justificación de la selección orquestada y de un sucinto comentario de los valores fundamentales que reúne cada una de ellas.

En el primer apartado Sánchez Aguilar comenta que *El arte de nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue redactado, probablemente por encargo, para ser leído y discutido en la «Academia de Madrid», a la altura de 1608, cuando Lope de Vega tenía poco menos de cincuenta años de edad, contaba con una larga experiencia de casi tres décadas dedicadas a la escritura de teatro comercial y estaba en el momento más dulce de su trayectoria profesional, en la cumbre de toda buena fortuna. El tratadito, de apenas trescientos ochenta y nueve endecasílabos sueltos y que ha llegado hasta nosotros porque Lope tuvo la feliz idea de incluirlo en una nueva edición de sus *Rimas* en 1609, fue pergeñado, en la complexión, a imagen y semejanza de la *Epistula ad Pisones* de Horacio y concebido, no sin humor e ironía, como «una especie de manifiesto a favor de su forma de escribir teatro» (p. XI). Una forma que, según reitera una y otra vez Sánchez Aguilar, arraiga y se funda en la propia experiencia de Lope de Vega como dramaturgo, como eximio conocedor del engranaje y funcionamiento del teatro comercial y como fino observador de las reacciones y los gustos del público; es decir, no fue ideada de una vez y en exclusiva sobre la base de la tradición literaria, sino que fue el resultado de un desarrollo, una evolución y una práctica siempre acrisolada, hasta dar con los constituyentes básicos de la Comedia nueva, una fórmula perdurable a la par que reajutable.

¿Y cuáles son sus fundamentos? Por lo pronto, los que se cifran en el propio título del tratado, que es ciertamente un arte nuevo; un arte, «porque facilita las instrucciones necesarias para escribir una obra teatral», y nuevo, porque, contra todo pronóstico, no se ajusta a las normas que «habían sido fijadas en la Grecia antigua y habían quedado expuestas de una vez para siempre en la *Poética* de Aristóteles» (p. XIII).

Y es que Lope defendía que la práctica literaria y las reglas que la rigen, como todo en la vida, están en continuo movimiento, de modo que a los tiempos modernos le corresponden nuevos modelos y cánones, ajustados a su particular idiosincrasia. «Por eso», dice Sánchez Aguilar, «redactó un *Arte nuevo*, y por eso tomó la precaución de aclarar [...] el carácter mundano, contingente y temporal de su propuesta: su arte tan solo servía para escribir comedias *en este tiempo*» (p. XIV). Es precisamente este carácter transitorio y provisorio de la literatura, este estar sujeta al devenir, a la acción del tiempo, lo que conduce a Lope a reivindicar el derecho del escritor a renovarla, remozarla flexibilizarla y adaptarla a las necesidades de cada momento; y, por ahí, esa mezcla en su teatro de lo trágico y lo cómico y de lo alto y lo bajo en una misma obra, esa transgresión tanto de la norma de las tres unidades (una acción sola, en un espacio único y en una revolución de sol), que le permite desarrollar una historia en el tiempo y en el espacio, como del protocolo del decoro de los personajes, que le autoriza a proporcionar o a restar dignidad dramática a personajes que por su condición lo tenían vedado. Otros aspectos que señala Sánchez Aguilar del prontuario dramático de Lope son: la versatilidad genérica de la Comedia nueva; la presencia indispensable en toda pieza de un romance entre un galán y una dama; la prevalencia de la acción, la intriga y el diálogo sobre la pasividad, la reflexión y el monólogo; el tema de la honra como generador de conflictos; el inicio *in medias res*, que sumerge de inmediato al espectador en la trama, y la obligatoriedad de crear expectación y suspense hasta el final; la presencia del *gracioso*, depositario principal de la comicidad de cada pieza, al tiempo que reflejo invertido del señor al que sirve y acompaña; el uso exclusivo del verso como cauce expresivo del discurso dramático y de la polimetría, que eleva cada comedia a la dimensión de «un hipnótico artefacto poético» (p. XIX); el estilo, los esplendores del lenguaje, la modulación poética de los diálogos, los golpes de ingenio, la presencia de lo más granado de la lírica culta y lo más vivo de la popular, la admirable poesía que rezuman sus versos. Un teatro, en suma, de vertiginoso movimiento escénico, que regala los oídos.

En la parte del segundo apartado que precede al análisis individual de las comedias, Sánchez Aguilar sostiene que, frente al maremágnum dramático de Lope de Vega, prácticamente imposible de abarcar, comprender y sistematizar en bloque, se hace indispensable «disponer de una selección representativa que nos permita catar la esencia de su arte» (p. XXI). Y justamente las ocho comedias magistrales que se recogen en el volumen forman parte de ese canon o, directamente, son su canon. Es bastante probable, de hecho, que sean las piezas de Lope más editadas y, quizá también, las más representadas de su *corpus* dramático, aun cuando alguna de ellas haya tenido que esperar hasta el siglo XX para alcanzar la prevalencia que ahora goza. Ellas son por orden de aparición en el volumen: *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605), *Fuenteovejuna* (h. 1611-1612), *El villano, en su rincón* (h. 1611), *El mejor alcalde, el Rey* (1620-1623), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613-1615), *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y *El castigo sin venganza* (1631).

Tal vez hubiera merecido la pena ahondar un poco más en la justificación, así en el guarismo como en su ordenación. Si empezamos por esto último, parece evidente que las ocho comedias seleccionadas han sido dispuestas por géneros y, dentro de ellos,

por orden cronológico. Así, las cuatro primeras —*Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El villano, en su rincón* y *El mejor alcalde, el Rey*— son dramas de honra villana o campesina, los cuales, por el conflicto que desarrollan, el enfrentamiento entre un noble de linaje y un labrador, por la caracterización trágica de este último y por la descripción del mundo rural de Castilla, constituyen un género insólito, radicalmente original, en el panorama literario europeo de los siglos XVI y XVII; si bien, *El villano, en su rincón*, lo mismo por el tema que informa la trama que por el conflicto que se genera, se aparta notablemente de las otras tres, al punto de que uno podría preguntarse si en realidad forma parte de tal género. Las cuatro siguientes, agrupadas dos a dos, vienen a ser ejemplos paradigmáticos de las dos grandes modalidades macrogenéricas de la Comedia nueva, la *comedia* propiamente dicha y el *drama*, que aúna a las tragicomedias y las tragedias. En efecto, *La dama boba* y *El perro del hortelano* son dos obras maestras absolutas de la comicidad; la primera es una comedia urbana de ambientación contemporánea, tradicionalmente llamadas de capa y espada, un género que también se le escapó a Shakespeare y que fue el dilecto de Lope de Vega, que, no en vano, lo cultivó desde el principio hasta el final de su dilatada trayectoria teatral y es el que más piezas suma de su *corpus* con cerca de un centenar; la segunda es un ensayo perfecto de hibridación genérica, a medio camino entre la comedia urbana y la palatina. Mientras que *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* son igualmente dos dramas sublimes, indelebles; a nuestro parecer, dos tragedias a la manera de la Comedia nueva, aunque *El caballero de Olmedo* suele, habitualmente, catalogarse como una tragicomedia.

¿Por qué ocho comedias? ¿Por qué no diez, como los otros volúmenes del teatro de Lope de la Biblioteca Castro, o doce, como las *Partes de comedias* que PROLOPE publica de Lope y la Biblioteca Castro de otros dramaturgos del Siglo de Oro? Ello hubiese permitido abrir el canon a otras etapas dramáticas del autor madrileño o a otros géneros. Normalmente, la producción dramática de Lope de Vega, que se desarrolla desde los comienzos de la década de 1580 hasta su muerte en 1635 y que se compone de cuatrocientas cincuenta y cinco comedias conocidas de la que se conservan más de trescientas, se divide en tres grandes etapas o periodos (aunque los dos últimos se podrían subdividir en tres): 1) Un periodo de juventud, que comprendería desde 1583, data aproximada de la pieza más antigua conservada, hasta 1598, en que fallece Felipe II y se clausuran temporalmente los teatros, y que se corresponde con la génesis y consolidación de la Comedia nueva; en esta etapa Lope escribió alrededor de ciento veinticinco comedias. 2) Un periodo de madurez, que abarcaría casi completo el reinado de Felipe III, desde la reapertura de los teatros en abril de 1599 hasta 1621, y que está signficado por el triunfo absoluto de su fórmula teatral, recogida en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*; esta etapa, en la que se desarrolla en toda su amplitud el personaje del *gracioso* y se da forma a los dramas de honra villana, es la más productiva de todas con doscientas ochenta y tres comedias. 3) Un período de senectud, limitado al reinado de Felipe IV desde 1622 hasta 1635 y caracterizado por un descenso notable de su producción (cuarenta y siete comedias), por la elevada calidad estilística de las obras y por la irrupción de los poetas dramáticos de la generación de Calderón. Pues bien, por razones que se nos escapan, las comedias de la primera etapa —como sucede en el caso del volumen que nos ocupa— no han

formado parte prácticamente nunca del canon más representativo de su dramaturgia, pese a contar con algunas palpablemente excepcionales, como *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada*, *El casamiento en la muerte*, *El perseguido*, *Los locos de Valencia*, *Las burlas de amor*, *Los comendadores de Córdoba*, *El Marqués de Mantua* o *La viuda valenciana*. ¿No habría sido una ocasión excepcional este volumen para haber incluido alguna pieza de esta etapa y darle así la visibilidad que merece? Por otro lado, haber ampliado el guarismo de comedias a diez o a doce habría posibilitado incluir otras de indudable valía —como la tragedia mitológica *Venus y Adonis* (h. 1600), el peculiar drama de santos *Lo fingido verdadero* (h. 1608), la comedia picaresca o de bajos fondos *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606), la comedia de corte neoclásico *La noche de san Juan* (1631), etc.—, que rindieran cuenta, además, de la sorprendente batería de géneros con que laboró Lope. O incluso haber equilibrado el volumen con los cuatro dramas de honra villana y con cuatro comedias y cuatro dramas característicos que permitieran, hasta cierto punto, dibujar su evolución en la producción de Lope, como, pongamos por caso, *La viuda valenciana* (1595-1600), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613-1615) y *Las bizarrías de Belisa* (1634) y *El perseguido* (1590), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y *El castigo sin venganza* (1631).

A continuación de la justificación de la selección, Sánchez Aguilar pasa revista a las «ocho comedias magistrales» una por una, yendo siempre directo al grano, proporcionando las coordenadas precisas para situarlas —la fecha precisa o aproximada de datación, los referentes de los que provienen (crónicas históricas, *novelle*, leyendas, coplillas, temas o motivos de la tradición literaria, etc.), la forma libre y sin servilismos de trabajar del escritor frente a su fuente o modelo— y destacando tanto las virtudes que atesoran como su originalidad. Así, por ejemplo, de *El castigo sin venganza* cuenta que fue una obra compuesta por Lope a mediados de 1631, cuando contaba sesenta y ocho años de edad y le restaban cuatro de vida; que le llevó nada menos que seis semanas acabarla, cuando se sabe que Lope escribía sus comedias en mucho menos tiempo: entre tres y catorce días, lo que denota que no solo fue una obra de redacción compleja, sino también que se esmeró a propósito con ella; que la calificó como *tragedia*, algo inusual en su trayectoria, amparado en su infausto final y en la condición aristócrata de los personajes que la protagonizan. Comenta también que la obra es la adaptación de la una *novella* del escritor italiano Matteo Bandello (1490-1560), del que Lope tomó varios argumentos para otras piezas; que en ella «se concedió por primera vez la oportunidad de retratar el nacimiento de una pasión a cámara lenta» (p. LI), la que sienten Casandra y el conde Federico, por cuanto lo habitual en su teatro es que los enamoramientos se produzcan de manera no menos abrupta que fulminante; que «se propuso plasmar con precisión el trasiego psicológico que viven sus personajes y, con esta finalidad, incorporó numerosos monólogos a *El castigo sin venganza*, algo que llama mucho la atención porque el teatro de Lope siempre había sido, hasta ese momento, más dado al diálogo vivaz que al soliloquio ensimismado» (p. LII); y que el desenlace es catastrófico para los tres personajes implicados en el conflicto medular, incluido el duque de Ferrara, por cuanto, aunque en apariencia parece haber conseguido sus objetivos: ajusticiar a su joven esposa, Casandra, y a su hijo bastardo, el conde Federico, culpables de adulterio e incesto, sin que nadie se percate de ello y,

por consiguiente, salvaguardando su honra, «queda a la deriva, en una especie de turbadora soledad metafísica», quizá porque sabe que, en última instancia, él es quien, con su actitud, originó todo.

En la «Nota a nuestra edición», Sánchez Aguilar indica los testimonios fundamentales que han constituido los textos base de las ediciones de las ocho comedias, que suele corresponderse con el de la *Parte de comedias* en que se incluyó la *editio princeps*, a excepción de *La dama boba* y de *El castigo sin venganza*, de los que se conserva el manuscrito autógrafo de Lope de Vega. Apunta asimismo que en todos los casos el texto se ha fijado conforme a los criterios de la crítica textual y que ha sido cotejado con otros testimonios manuscritos e impresos, antiguos y modernos. Y advierte de cómo han obrado a la hora de enmendar, subsanar o corregir el texto base y de que han modernizado la lengua, pero respetando las particularidades fonéticas del español del Siglo de Oro y sin alterar la naturaleza de los versos, a fin de acercar el texto a la actualidad y facilitar su lectura.

Aunque no se menciona, se sobreentiende que los textos de las comedias que habían sido publicados previamente por PROLOPE, ora en el seno de las *Partes* que han presentado hasta la fecha, ora en las ediciones sueltas, son los mismos. Es lo que sucede con *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, editada por Alberto Blecua y Gerardo Salvador; *Fuenteovejuna*, editada por el grupo PROLOPE; *El villano, en su rincón*, editada por Guillermo Serés; *La dama boba*, editada por Marco Presotto; y *El castigo sin venganza*, editada por el grupo PROLOPE. Mientras que en los otros casos son ediciones nuevas, preparadas para la ocasión. Así ocurre con *El mejor alcalde, el Rey*, editada por Agustín Sánchez Aguilar; *El caballero de Olmedo*, editada por Gonzalo Pontón; y también con *El perro del hortelano*, editada por Daniel Fernández Rodríguez, pese a que había sido incluida en la *Parte XI* en edición de Paola Laskaris. Como sea, en todos los casos, el resultado es un texto extraordinariamente pulcro, bien medido y, pese a la ausencia obligada de aparato crítico, con rigor y garantías filológicas.

Nos parece, en definitiva, que *Ocho comedias magistrales* es una espléndida propuesta editorial, pues con este volumen no solo se dispone de ocho de las obras maestras del *corpus* dramático de Lope, sino que con él en la mano nadie podrá dudar de la altura poética y dramática de su autor y del lugar de privilegio que le corresponde en el nacimiento del teatro profesional moderno al lado de William Shakespeare. Esperamos que sirva de ejemplo y estímulo para que se haga lo propio con otros dramaturgos del período, empezando por Calderón de la Barca.