

# LA EDICIÓN FILOLÓGICA DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL Y SU PUESTA EN ESCENA. DIÁLOGOS, VÍNCULOS Y DESENCUENTROS ENTRE LA ACADEMIA Y LAS TABLAS CONTEMPORÁNEAS

*Purificació Mascarell*  
Universitat de València

Resumen: Este artículo presenta un estado de la cuestión en torno al canon del teatro clásico español en la escena contemporánea. El objetivo es observar si existe o no un vínculo entre el ámbito de la edición crítica de textos dramáticos áureos y la puesta en escena, por parte de las compañías teatrales, de esos mismos textos. Así, este trabajo ofrece un completo balance de las relaciones, trasvases e influencias, cuando no de la falta de conexión, entre el mundo académico y el de los profesionales de las tablas durante las últimas décadas.

Palabras clave: teatro clásico, filología, espectáculo, canon, edición crítica.

Abstract: This article presents a state of affairs around the canon of Spanish classical theater in the contemporary scene. The objective is to observe whether or not there is a link between the scope of the critical edition of golden dramatic texts and the staging by the theater companies of those same texts. Thus, this work offers a complete balance of the relationships, transfers and influences, when not of the lack of connection, between the academic world and that of the professionals of the tables during the last decades.

Keywords: classical theater, philology, performance, canon, critical edition.



En este trabajo proponemos realizar un balance del impacto que ha tenido la recuperación textual de gran parte del patrimonio dramático clásico español en la cartelera teatral contemporánea y en el repertorio de las compañías públicas o privadas. O, dicho de otra manera, partimos de una pregunta: tras el notable esfuerzo firmado por filólogos

e investigadores para el rescate y la fijación de obras de los siglos XVI y XVII, ¿ha habido un trasvase efectivo desde el ámbito académico al de la escena en lo que a nuevos títulos áureos se refiere? La deseable apertura del canon moderno del teatro clásico español<sup>1</sup> se sustenta en dos pilares que necesariamente han de mantenerse interconectados: la academia y la escena. Nuestra intención es brindar, mediante la aportación de numerosos ejemplos y su análisis contextualizado, un estado de la cuestión.

Antes de emprender esta investigación para contrastar “las letras y las tablas”, mantuve una serie de entrevistas a través del correo electrónico con figuras fundamentales de la recuperación filológica del patrimonio clásico español. Me gustaría comenzar ofreciendo las opiniones de Rafael González Cañal, al frente de la recuperación de la obra de Rojas Zorrilla desde la Universidad de Castilla-La Mancha, y la de Luis Iglesias Feijoo, que ha hecho lo propio con Calderón de la Barca en la Universidad de Santiago de Compostela:

54

Creo que sigue siendo poca la influencia de las ediciones filológicas a la hora de montar y programar obras de teatro clásico. Las compañías siguen poco nuestro trabajo, quizá también porque nuestra labor va muy orientada a investigadores y nuestros tiempos son distintos. Sería necesario y deseable incrementar la colaboración entre los dos mundos, aunque algo ya vamos avanzando. No hay todavía, salvo alguna excepción, una colaboración estrecha entre el mundo de la investigación y la práctica escénica. (González Cañal)

No creo que el repertorio de las compañías teatrales se vea determinado por la existencia de unas u otras ediciones críticas. Por lo general,

---

1 Nos hemos ocupado de concretar ese canon moderno en otros trabajos (Mascarell 2013 y 2017).

las empresas teatrales mantienen una actitud de reserva ante el trabajo de los filólogos. Esa actitud estaba bien justificada hace años, cuando los estudiosos analizaban los textos teatrales como si fueran poesía o prosa, es decir, sin atender para nada a los aspectos representativos. Hoy quizá esa actitud no se justifique. Y, sin embargo, el caso que se hace de las ediciones críticas creo que es escaso. (Iglesias Feijoo)

### 1. EL EMPEÑO FILOLÓGICO QUE NO CESA

El pesimismo filológico hacia el mundo de la escena ha sido casi una constante en nuestro ADN profesional (y me temo que a la inversa también se ha dado con bastante frecuencia). Pero lo cierto es que, tal como veremos en las páginas que siguen, no se produce una transferencia frecuente y estable entre la tarea filológica de rescatar y editar críticamente títulos áureos y su presencia en la escena. Eso no quiere decir, en absoluto, que los hombres y las mujeres del teatro no se atrevan a zambullirse en los márgenes del canon teatral clásico español para ofrecer títulos alternativos a los tantas veces repetidos. También los datos recabados van a mostrar un aguzado interés, por parte de directores y compañías, en adentrarse en las periferias del canon. Además, al lamento filológico, con su realismo innegable, debe contraponerse un matiz de justicia para con los profesionales escénicos: el ingente número de obras de nuestro patrimonio teatral clásico hace imposible abordarlas todas y mantener un repertorio significativo en escena, al contrario de lo que ocurre en otras tradiciones teatrales europeas.

Precisamente, esa desmesura de piezas teatrales que conforman el patrimonio hispánico ha retrasado su puesta al día filológica en la época contemporánea y está suponiendo un esfuerzo titánico para los diversos equipos de investigación, que mantienen proyectos de edición desde

hace años y que han avanzado, en las dos últimas décadas, lo impensable en los años 80, cuando había tanto por hacer. Ciertamente, fue a partir de 1990 cuando comenzaron a gestarse proyectos colectivos que han logrado cambiar drásticamente el exiguo, repetitivo y, en ocasiones, poco fiable, panorama de la edición teatral clásica española. La conformación de equipos de trabajo dispuestos a enfrentarse con la enormidad del corpus y a presentarlo al lector de la manera más contrastada y rigurosa posible ha constituido, junto con la creación de bases de datos pioneras en la materia, uno de los dos puntales del desarrollo del hispanismo contemporáneo<sup>2</sup>.

56

Un hispanismo que, por primera vez, ha abordado de manera sistemática la edición del magno corpus teatral clásico, con equipos dedicados a la obra de Lope (Grupo PROLOPE, de Barcelona), Tirso de Molina (GRISO, Universidad de Navarra), Calderón (Grupo de Investigación Calderón, GIC, de la U. de Santiago de Compostela; GRISO), Moreto (Grupo PROTEO, Burgos), comedia burlesca (GRISO), Bances Candamo (GRISO), Rojas Zorrilla (Castilla-La Mancha, Valladolid), Mira de Amescua (Universidad de Granada)...

Es verdad que todavía no contamos con las “obras dramáticas completas” en edición crítica de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, pero también que, al ritmo de trabajo actual, serán una realidad a lo largo de los próximos años. Este aumento de la publicación de ediciones críticas de los textos dramáticos áureos ha ido parejo al reconocimiento y la valoración de la tarea editora en el ámbito de la investigación filológica, una tarea que ha abandonado su posición en segunda categoría y ha ido adquiriendo rango de principal, tras su reivindicación con excelentes resultados en la mano. Tal como sintetiza Ignacio Arellano, de nuevo entrevistado a través del correo electrónico:

---

<sup>2</sup> Se entiende que ambas tareas científicas hayan sido las principales bazas del macroproyecto TC/12, coordinado por Joan Oleza: edición crítica y elaboración de herramientas digitales con la aplicación de las nuevas tecnologías al desarrollo del conocimiento sobre el teatro clásico español (Oleza 2013: 31-36).

Las últimas décadas han estado marcadas por un aumento apreciable en las reflexiones teóricas aplicadas a la práctica sobre la edición y anotación, con cierta conciencia reivindicativa de la importancia y necesidad de semejante labor, y por un aumento extraordinario de la cantidad de ediciones críticas, producto de la investigación de equipos dedicados a esta labor.

El panorama, por tanto, resulta tan fructífero como satisfactorio. Sin embargo, adolece de un lado amargo, que más o menos se ha expresado en las palabras iniciales de González Cañal e Iglesias Feijoo.

En líneas generales, una edición crítica especializada suele ser el resultado de años de investigación. Inevitablemente, durante el proceso, el editor se pregunta por el impacto, por mínimo o restringido que sea, que tendrá su arduo trabajo. Obviamente, el objetivo prioritario siempre es el de fijar con criterios científicos un texto que forma parte del patrimonio teatral y contribuir, así, al avance en el conocimiento de esa parcela literaria y cultural que constituyen los Siglos de Oro. Pero el editor, casi igual que el dramaturgo durante su proceso de creación, se pregunta si alguna vez podrá ver en escena, en pie ante sus ojos, interpretada por una compañía, esa obra que hoy anota cuidadosamente y cuya acción, cada vez está más convencido, posee sorprendentes e interesantes giros, cuya comicidad daría un juego delicioso a un buen elenco de actores; el editor se pregunta si, algún día, los trazos más originales, subversivos o bellos de esa pieza teatral que tiene entre sus manos tendrán su plasmación viva en las tablas, máxime cuando (y esto es muy posible), desde la época de Lope o Calderón, no existe constancia de que se haya vuelto a representar. Bien, no le está prohibido fantasear al editor. Aunque la realidad, a veces, suele llevarle la contraria.

Hemos podido constatar que casi todos los filólogos coinciden en sostener que los directores y las compañías

teatrales deberían estar al corriente de sus trabajos académicos, aprovecharlos, montar las obras que ellos han fijado con todas las garantías. Es cierto que, gracias al trabajo de la filología en las últimas décadas, a la hora de realizar una adaptación de un texto clásico para la escena, en la actualidad existen decenas de buenas ediciones de obras áureas y, como señala Ramón Valdés de nuevo en entrevista por correo, “poner un texto de Lope basándose en una edición de Menéndez Pelayo, Emilio Cotarelo o Eugenio Hartzenbusch parecería, a día de hoy, un despropósito”.

Pero, ¿leen los profesionales de la escena a los filólogos? ¿Sus ediciones tienen alguna influencia en la elección del repertorio que se escenifica en la época contemporánea? Estas son las preguntas básicas que han motivado el análisis de una realidad que se presenta poliédrica y con casos muy diversos, tal como se expone a continuación.

## 2. TRASVASE Y RECIPROCIDAD ENTRE ACADEMIA Y ESCENA

Vamos a dejar de lado las piezas canónicas de los principales autores, obras que han visitado y visitan de manera habitual las tablas y cuyas ediciones críticas, con mayor o menor calidad, también han sido frecuentes desde finales del XIX. Dejemos, pues, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El gran teatro del mundo* o *La dama duende*, en el caso de Calderón, y *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *La dama boba* o *El perro del hortelano*, en el de Lope. Y vayamos a casos particulares de recuperación de autores más olvidados y de piezas áureas desconocidas por el gran público.

Un ejemplo de recuperación en paralelo para la lectura y para la escena lo ofrece el género de la comedia burlesca. El proyecto del grupo GRISO ya ha publicado una cuarentena en su Biblioteca Áurea Hispánica, en una apuesta por un género considerado “menor” durante décadas. Precisamente, en el tomo VI de *Comedias burlescas del Siglo de Oro* se incluye *El rey Perico y la dama tuerta*, en edición de Ma-

ría José Casado (2007). En el año 2012, esta pieza de Diego Velázquez del Puerco fue puesta en escena por Teatro del Velador, con versión, dramaturgia y dirección de Juan Dolores Caballero, siempre interesado en indagar por caminos teatrales poco trillados. Un espectáculo, coproducido por La Cantera Producciones y Distrito Teatro, que formó parte de la programación del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de ese año.

Dos años después, en 2014, se escenificó la comedia burlesca de Francisco de Monteser *El caballero de Olmedo*, por la compañía Los Otros, con estreno dentro de la programación de Almagro Off. Ya en 1991, Celsa Carmen García Valdés había publicado su edición crítica del texto en el volumen *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, publicación que motivó al Aula de Teatro de la Universidad Pública de Navarra a embarcarse en el montaje de esta obra, en 1995, con estudiantes universitarios que se acercaban por primera vez al verso clásico y al género de la comedia burlesca<sup>3</sup>.

En línea con estos datos, vendría a colación la respuesta de Ignacio Arellano a la pregunta de si ha detectado alguna repercusión de sus proyectos de edición en las tablas: “No he advertido gran repercusión. Un poco quizá se atisba en la recuperación de alguna comedia burlesca por parte de las compañías teatrales, después de la edición que ha hecho de casi todas las conocidas el GRISO”.

Este mismo grupo ha llevado a cabo la publicación del corpus completo de los autos sacramentales de Calderón.

---

3 Esta interesantísima experiencia queda perfectamente recogida en el trabajo de Maite Pascual Bonis (1998: 1145), donde explica: “La aparición de la edición crítica de Celsa Carmen García Valdés nos animó a plantearnos un trabajo con los alumnos de Interpretación de la Escuela Navarra de Teatro, por ser un tipo de comedia apenas representado y poco conocido que les permitía adentrarse en el género cómico y en la dicción del verso clásico con una obra de menor amplitud que la comedia del Siglo de Oro. (...) Esta obra podía ayudar a conseguir algunos de los objetivos del Aula de Teatro: hacer teatro y crear futuros espectadores críticos que tengan un conocimiento experimental de lo que ha sido la historia del teatro. Era un reto para nosotros y decidimos afrontarlo. Nos apetecía probar con ese mundo al revés y disparatado tan pocas veces representado y que también forma parte del gran corpus de obras del teatro Áureo”.

Un ambicioso proyecto de equipo que ha crecido desde el año 1992 hasta alcanzar la cifra de 90 tomos en la editorial Reichenberger, y que hoy se encuentra finalizado. Precisamente, cuando uno de estos volúmenes iba a ver la luz, Teatre Kaddish, un centro catalán de creación y formación en artes escénicas, había tomado la decisión de poner en escena el auto calderoniano de *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*. El grupo tuvo conocimiento de que la edición de Mònica Roig (2011) estaba a punto de aparecer en la colección de Reichenberger y contactaron con ella para establecer, desde ese momento, una relación colaborativa en el proceso de adaptación del texto y de montaje de la obra. Roig, de hecho, figura como asesora de la compañía en este espectáculo y el texto de su edición sirvió de base, con unos cambios mínimos<sup>4</sup>, a la interpretación de Teatre Kaddish.

Si pasamos de los proyectos de edición de GRISO al que encabezan Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal desde el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, seguimos en los márgenes del canon con Francisco de Rojas Zorrilla. Un dramaturgo que, en palabras de González Cañal:

ha gozado de una trayectoria singular a lo largo de los siglos. De ser uno de los grandes nombres de la cartelera teatral del siglo XVIII, pasó a desaparecer progresivamente durante el siglo XIX y a ser casi olvidado en el siglo XX. En lo que llevamos de siglo XXI la estrella de Rojas comienza de nuevo a brillar tanto en el mundo de la crítica como en los escenarios.

Cuando en 1999 se celebran las primeras Jornadas almagrañas dedicadas a este dramaturgo, los especialistas se encuentran con la falta absoluta de ediciones críticas y fiables de sus obras. Solo existían ediciones de *Entre bobos anda el juego* y *Del rey abajo, ninguno*, cuya autoría hoy ya ha sido puesta en duda. Era un panorama desolador con respecto

---

4 Véase el comentario de García Reidy (2011).



a las, al menos, 42 comedias que escribió Rojas, y a las 14 firmadas en colaboración. El equipo de Pedraza y González Cañal puso en marcha la edición crítica de la obra dramática completa de Rojas Zorrilla, que hoy se encuentra en una fase avanzada.

La reducción editorial del corpus de obras de Rojas Zorrilla durante el siglo XX tuvo su correlato en las tablas. Como resume Pedraza: “En el siglo XVIII se pudieron ver 26 títulos diferentes; en todo el siglo XIX: solo 9, en los primeros 75 años del siglo XX: 3 títulos” (2008: 95). El punto de inflexión, como también explica el mismo investigador, lo marcó el espectáculo *Abre el ojo* (1978), en la primera temporada del Centro Dramático Nacional (CDN), creado por el entonces director general de Teatro y Espectáculo, Rafael Pérez Sierra. Desde entonces, se han visto hasta nueve montajes de *Abrir el ojo* y diez de *Entre bobos anda el juego*. Entre estos últimos se encuentra el espectáculo que estrenó en Burgos, en 2013, el Grupo de Teatro la Mentira. Juan Luis Sáez, su director, explica que para el texto de la representación contaron con la edición crítica de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (2012) y, de hecho, alguna de las notas explicativas de la edición se pudieron ver en el escenario proyectadas en una pantalla tras los actores.

Progresivamente, y aunque las inercias del canon sigan funcionando, otros títulos de Rojas Zorrilla suben a las tablas contemporáneas. En 2014, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) estrenó *Donde hay agravios no hay celos*, “posiblemente la obra maestra de Rojas, cuyo recorrido escénico fue siempre exitoso hasta que, víctima de la pereza crítica, cayó en el olvido” (Pedraza 2008: 96). Un año antes y para sorpresa de los especialistas, la misma Compañía Nacional se había interesado por un título de Rojas insólito en las tablas, *Los áspides de Cleopatra*. Conviene aquí traer a colación las reflexiones de Rafael González Cañal:

En nuestro caso, creo que la presencia en el repertorio de la CNTC de *Donde hay agravios no hay celos* se debe directamente a nuestra labor filológica

y al contacto con nuestro equipo. La comedia no tenía una edición actual hasta que Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez la editaron en la Editorial Castalia y en las *Obras completas* que publica la Universidad de Castilla-La Mancha. La edición de la obra, unida nuestra insistencia en diversos foros, coloquios y conversaciones en el interés y perfección de esta comedia, influyó seguramente en la decisión de Helena Pimenta de llevarla a escena en 2014.

Quizá nuestro trabajo de más de 15 años sobre este autor haya hecho que esté más presente en los escenarios. En el año de 2007, año del centenario, se representaron diversas obras de Rojas y nosotros organizamos un congreso internacional en Toledo en donde además se programó un Festival Rojas. Ya en 2002 Francisco Plaza había llevado a escena *Abre el ojo* probablemente influido por nuestro interés y trabajó en el autor toledano. Otra obra que se ha puesto en escena recientemente de este autor es *Los áspides de Cleopatra* (CNTC/ Complejo teatral de Buenos Aires, 2013). No sé las razones por las que Guillermo Heras eligió esta obra de Rojas Zorrilla, que nosotros no hemos editado todavía, pero, como digo, quizá la mayor presencia de Rojas en la actualidad investigadora haya influido a la hora de buscar y llevar a escena obras de este autor.

Por el contrario, en el caso del rescate editorial de la obra dramática completa de Agustín Moreto, actualizada en ediciones críticas por primera vez, no es posible percibir una conexión más o menos directa entre el proyecto PROTEO, que conduce María Luisa Lobato desde la Universidad de Burgos, y la puesta en escena de este autor por las compañías. Lo confirma la misma Lobato en entrevista por correo electrónico: “No he podido constatar que nuestro trabajo

haya repercutido en las tablas”<sup>5</sup>.

Aunque también es cierto que se trata de uno de los proyectos más jóvenes, pues comenzó a publicarse en 2008 en Reichenberger y, a día de hoy, ya ha presentado cinco volúmenes con quince comedias. Al igual que Rojas Zorrilla, Moreto ha visto cómo el siglo XX reducía a prácticamente un par de títulos su producción dramática. Eso sí, gracias a ellos ha estado presente de manera constante en los escenarios modernos. De hecho, Luciano García Lorenzo (2008) contabiliza, entre 1939 y 2008, treinta montajes de piezas de Moreto: veinte eran de *El lindo don Diego* y cuatro de *El desdén, con desdén*, que son también las obras del autor que se publican una y otra vez en el siglo XX.

El interés por otros títulos moretianos menos conocidos ha llevado a Loco Producciones a representar, en 2013, la comedia *La confusión de un jardín*, en versión de Joaquín Hinojosa y dirección de Natalia Hernández. Una obra que todavía no ha sido editada en los volúmenes de las completas que lleva a cabo el equipo Moretianos, y que no cuenta con ninguna edición crítica moderna. La Compañía Nacional ya se avanzó en el rescate de títulos alternativos de Moreto en el año 1987, cuando puso en escena *No puede ser el guardar a una mujer*, con una versión de José Luis Alonso de Santos que jugaba bastante con el original<sup>6</sup>, pero que se atrevía a abordar un texto moretiano del que todavía no existe edición crítica contemporánea, pese al interés reciente que por

63

---

5 Esta entrevista tuvo lugar antes de que, en el verano de 2018 y en el marco del Festival de Almagro, la compañía Morboria estrenara la pieza *De fuera vendrá... quien de casa nos echará*, en cuya recuperación influyó de manera directa la actividad científica del grupo Moretianos.

6 Lo reconoce el propio adaptador: “Estimulado por la directora Josefina Molina, efectivamente, me puse a cambiar la obra hasta dar con un Moreto sensual, el que ella buscaba. Tiempo después, para mi sorpresa, leí un estudio sobre Moreto en el que un especialista explicaba la potente sensualidad en el dramaturgo a partir de mi adaptación para la CNTC. Los versos que citaba para justificar su tesis eran, precisamente, los que yo había inventado para la puesta en escena. Como la cultura es un batiburrillo, ahora está quedando la idea de que Moreto es un autor sensual. Si hoy hiciera la adaptación, no cambiaría prácticamente nada porque reconozco que, aunque en el escenario funcionaba bien el erotismo de los protagonistas, Moreto jamás hubiera dicho lo que yo ponía en los versos” (Mascarell 2014a: 456).

el mismo han mostrado algunas compañías (Apata Teatro [2008]; Nacho Vilar Producciones [2009]; Cambalache Teatro [2014]).

Este interés reciente por Agustín Moreto se plasmó en la temporada 2013/14 de la CNTC, cuando se representó la célebre comedia de figurón *El lindo don Diego*, en versión de Joaquín Hinojosa y bajo la dirección de Carles Alfaro, con el televisivo actor Edu Soto de protagonista, y una gran acogida por parte del público y de la crítica (Mascarell 2019).

Pero cambiemos de dramaturgo y acerquémonos al Fénix. Para valorar los vínculos entre la escena y la magna empresa de la edición completa de las *Partes* de comedias del Fénix por el grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, se hacía imprescindible contactar con Ramón Valdés. Este estudioso constata que, a lo largo de los años 90, y sobre todo a partir del año 2000, se ha conseguido romper con la tendencia editora del mismo reducido número de títulos tópicos de Lope para dejar paso al interés filológico por realizar ediciones académicas de obras ajenas al canon tradicional lopesco.

64

Valdés observa en la entrevista mediante correo electrónico que, si eliminamos las numerosas ediciones de “Peribáñez”, “perros” o “caballeros”, es reseñable la “enorme variedad de títulos que han merecido la atención en ediciones cuidadas por los estudiosos en los últimos veinticinco años”. Y, tras hacer cálculos, concluye: “Si entre 1989 y 1999 se editaron quince comedias «nuevas», entre 2000 y 2012, eliminadas las repeticiones, aparecieron veintisiete”, y ello, “frente a la exasperante repetición de títulos del canon durante las tres primeras cuartas partes del siglo XX”.

El grupo PROLOPE lleva desde 1989 ampliando los límites de ese canon lopesco y en su proyecto de edición ya han visto la luz más de la mitad de los 300 títulos con atribución fiable al Fénix. Con este corpus a sus espaldas, PROLOPE se caracteriza por ser el equipo de investigación en teatro clásico español con vínculos más directos con la escena. Un ejemplo de esta colaboración se dio con el espectáculo *La*

*cortesía de España*, que se estrenó en 2014 por la CNTC, un año después de la aparición, en la *Parte XII* de las comedias publicadas por PROLOPE en Gredos, del mismo texto en edición de Elena Di Pinto (2013). Precisamente, este texto fijado por la editora fue el que sirvió de base a la adaptación de Laila Ripoll para el espectáculo dirigido por Josep Maria Mestres, después de que la Compañía Nacional de Teatro Clásico contactara con PROLOPE para solicitarles un texto fiable de esa obra.

Pero PROLOPE, sobre todo, ha colaborado estrechamente con el grupo de teatro Rakatá. Los inicios de su relación datan de 2009 con el montaje de *Fuenteovejuna* dirigido por Laurence Boswell. Más adelante, PROLOPE proporcionará un texto limpio y fijado para su representación de *El perro del hortelano* e, incluso, creará una edición ex profeso de *El castigo sin venganza* para la compañía, bajo un signo divulgativo y didáctico al servicio de la puesta en escena que rompe con la línea general del proyecto adentrándose en otras funcionalidades de la edición de los clásicos. Este vínculo entre filología y escena se afianza con la aparición del Lope inédito descubierto por Alejandro García Reidy, *Mujeres y criados*, publicado en 2014 por Gredos, y su inmediata reposición en las tablas por parte de la Fundación Siglo de Oro/Rakatá, en un llamativo acto de transferencia de la investigación (que partió de las bases de datos CAT-COM y Manos Teatrales).

65

Antes de pasar a Calderón, debe destacarse un caso de entre esas comedias “nuevas” que trajo el cambio de siglo para renovar el repertorio lopesco, un caso significativo, además, por darse fuera del ámbito hegemónico de PROLOPE: el de *La viuda valenciana*, editada bajo criterios filológicos por primera vez en 2001, a cargo de Teresa Ferrer para Castalia, y que posteriormente ha servido como base de dos montajes valencianos estrenados el mismo año, el 2008, uno por la compañía El Corral de la Olivera y otro por el Centre Teatral de Teatres de la Generalitat Valenciana, con dirección de Vicente Genovés. No he encontrado testimonios de representaciones modernas anteriores a la

edición de Teresa Ferrer, y cabe mencionar que la televisión también se ha interesado por esta comedia: en 2010 se anunció la vuelta del programa *Estudio 1* en Televisión Española precisamente mediante el estreno de *La viuda valenciana* con Aitana Sánchez-Gijón como protagonista.

Respecto a las comedias de Calderón, también puede afirmarse que en las últimas décadas se ha trabajado por la recuperación de las menos habituales en papel y sobre las tablas. Como nos explica Iglesias Feijoo, director del GIC, en los últimos treinta años se ha modificado un panorama que, cuando se celebró el centenario de 1981, presentaba una escasez de ediciones críticas de obras sueltas y una cantidad importante de ediciones con textos dudosos, mendaces, inseguros.

Además del trabajo de preparación de los tomos de la Biblioteca Castro para las completas de Calderón, donde el texto aparece limpio pero sin las características propias de una edición crítica, el GIC promueve la publicación de ediciones filológicas de las comedias completas a través de la Biblioteca Áurea Hispánica de Iberoamericana-Vervuert, colección dirigida por Ignacio Arellano, y en la que, sobre todo, publican jóvenes doctores cuya tesis ha sido, precisamente, la edición de esa comedia. Los títulos que han visto la luz dan a conocer todo el abanico de comedias alternativas al canon calderoniano, ensanchando unos márgenes que la escena, en muchos casos, ya había visitado: como veremos a continuación, no son pocos los títulos que se han llevado a escena antes de que aparecieran publicados en edición crítica. En otros casos, la edición ha sido anterior a espectáculos estupendos, como el de *Las manos blancas no ofenden*, de la CNTC con dirección de Eduardo Vasco, y que contaba con una edición crítica desde el año 1995, al cuidado de Ángel Martínez Blasco, en Reichenberger.

Por seguir con los diálogos y los vínculos entre escena y edición, me gustaría también destacar un par de casos concretos de rescate de dramaturgos áureos desconocidos para el gran público llevados a cabo por Teatro del Vela-dor. Esta compañía andaluza, creada en 1990 por Juan Do-

lores Caballero, “el Chino”, se caracteriza por su trabajo de investigación en búsqueda de un lenguaje escénico propio. Definen su praxis como teatro “bruto”, inspirándose en el *art brut*, con técnicas y sistemas de representación fruto de una invención completamente personal, que desafía los cánones clásicos de equilibrio y armonía, y prefiere el desequilibrio, el exceso y lo inacabado. En este sentido, cierto repertorio barroco le ha resultado de sumo interés para sus indagaciones, y aquí se entiende su acercamiento al dramaturgo Álvaro Cubillo de Aragón y a su obra *El invisible príncipe del baúl*, estrenada en 2011. En coproducción entre los tres principales festivales de teatro clásico de España (el Festival de Teatro Clásico de Olite, el Festival de Teatro Clásico de Almagro y las Jornadas del Siglo de Oro de Almería) salió adelante este proyecto de recuperación de un texto insólito que, justamente, estaba siendo objeto de una edición crítica por Francisco Domínguez Matito (2012), quien entró en contacto con la compañía y su proyecto en las Jornadas almerienses, durante la presentación del proyecto de coproducción.

67

El interés de Juan Dolores Caballero por los márgenes del canon barroco le había llevado con anterioridad a la dramaturga Feliciano Enríquez de Guzmán y su *Las gracias mohosas*, un entreacto de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, espectáculo que Dolores Caballero estrenó en 1997 con el Centro Andaluz de Teatro y recuperó en 1998 para su compañía Teatro del Velador. En ambos casos, tuvo en cuenta la edición de los *Entre actos de la primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y campos Sabeos*, llevada a cabo por Fernando Doménech (1994).

Llegados a este punto, y para ir cerrando con este bloque de los diálogos entre academia y escena, no nos resistimos a señalar una sugerente coincidencia que revela hasta qué punto existe una sintonía, a veces no consciente ni deliberada, entre directores y editores a la hora de sacar del baúl títulos clásicos poco conocidos. En 2008 editaba Delia Gavela una deliciosa comedia de enredo de Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, la cual fue estrenada unos

meses después por la Compañía Nacional en un montaje de Rafael Rodríguez que ponía en pie, por vez primera en la época moderna, este texto de Lope.

Eduardo Vasco, como director de la Compañía en aquel momento, participó en la selección de este título y, precisamente a él, le he consultado por correo electrónico para conocer esa posible influencia de la publicación de ediciones críticas en los últimos años a la hora de escoger su repertorio escénico:

No creo que me condicionara ninguna elección recurrir a alguna edición en mis principios, ya que muy pronto (en cuanto tuve posibles) hice acopio de colecciones y antologías. Sin embargo, tengo que admitir que algunos autores concretos, con sus ediciones, me han llegado a generar curiosidad por textos que no había apreciado en su momento. Aunque nunca hasta el punto de condicionarme la elección de un texto a montar. Siempre tras haber tomado la decisión. Supongo que lo que me pasa es que prefiero el diálogo con el autor dramático antes de recurrir al estudio especializado. No recuerdo ningún rescate filológico que me haya impactado. Habitualmente ya me interesaban los textos antes de que conociera o aparecieran los estudios concretos. Sin embargo, en algunos casos, soy devoto de las ediciones prolijas y apasionadas de muchos filólogos de antaño y hogaño; pero esto es puro deleite por el género... Lo que sí me ha ocurrido es que la edición me descubriese aspectos que desconocía o me abriera puertas hacia ideas y referencias.

68

De forma similar se expresa Helena Pimenta cuando le planteo la misma cuestión por la misma vía:

Me interesan mucho las ediciones filológicas. Siempre leo varias y selecciono las que tienen un



punto de vista que yo comprendo mejor, que me es más afín. No han condicionado mi elección de un título para llevarlo a escena pero sí lo han confirmado. Así ocurrió con *La verdad sospechosa* (edición de Oleza y Ferrer), *El perro del hortelano* (Antonucci y Armiño), *El alcalde de Zalamea* (Ruano de la Haza), *Donde hay agravios no hay celos* (Pedraza y Rodríguez), etc.

Alejandro González Puche viene a corroborar este mismo acercamiento a las ediciones:

Las ediciones filológicas no han condicionado la elección de las obras pero han facilitado el proceso de puesta en escena. La mayoría de las veces llegué a los textos por las ediciones de Aguilar, los libros en papel de arroz que considerábamos como Biblias y que, a la postre, no son tan depuradas. Aunque los directores no montamos textos sino espectáculos, y nos dedicamos al estudio de la acción, una buena edición es decisiva. Gracias a las ediciones de *Los mártires del Japón* de Christina Lee, o todo Vélez de Guevara de George Peale, he conocido esas comedias y, algún día, espero, las llevaré a escena. El caso que más recuerdo [de influencia de una edición en mi trabajo escénico] fue con *El gran teatro del mundo*, del que no entendíamos gran cosa, pero cuando leímos la edición de Domingo Ynduráin, su estudio introductor y las acotaciones, comprendimos por fin el auto. Con la edición de *El condenado por desconfiado* de Ciriaco Morón, también se depuró mucho la puesta en escena. Y con respecto a Cervantes, las ediciones de Jenaro Talens y Spadaccini para *Pedro de Urdemalas* fueron decisivas.

69

Así pues, los tres directores coinciden en que, aunque las ediciones no condicionan la elección de un título para

su montaje, pues su conocimiento es casi siempre previo al de la edición especializada de turno, los estudios críticos sí que merecen la atención de los directores y les ayudan en su trabajo escénico. Ahora debería abrirse el bloque de los “desencuentros”, pero prefiero nombrarlo de otra manera más ajustada...

### 3. LA ESCENA COMO PRECURSORA EN LA AMPLIACIÓN DEL REPERTORIO CLÁSICO

En mi rastreo a través de la cartelera teatral, realizado en paralelo a mi incursión por los anaqueles bibliográficos, he llegado a una conclusión que resulta, como mínimo, sorprendente. Mi acercamiento partía de una hipótesis que pretendía comprobar: la gran mayoría de títulos alternativos al canon que se han editado en las últimas décadas no han interesado a los directores y las compañías. Son títulos que han quedado en el papel de las ediciones y no han trascendido a la escena. Sin embargo, tal planteamiento sufre un vuelco a partir de los datos que he podido ir recopilando y que quizá contribuyan a desleír el tópico de que solo los filólogos se interesan por las piezas menos conocidas del patrimonio teatral clásico español y se ocupan de ellas.

70

La prueba de que las compañías teatrales han avanzado a la filología, en muchísimos casos, en su interés por un texto de fuera del canon es que un número muy elevado de montajes de estas piezas “anticanon” precedieron en varios años a su fijación con criterios filológicos en una edición fiable. El panorama es muy amplio en este sentido. He seleccionado algunas muestras representativas.

*La vengadora de las mujeres*, de Lope, se llevó a escena por primera vez en el siglo XX en 1984, por la Compañía Acción Teatral, bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón, quien también realizó la adaptación del texto y lo publicó ese mismo año. El año 2000, Teatro del Temple, con una dramaturgia a cargo de Alfonso Plou y José Sanchis Sinistera, vuelve a llevarla a escena. Y en 2013, la productora

De la Nada Teatro, con dirección y adaptación de Carla Soto, la sube de nuevo a las tablas. Significativamente, los tres estrenos de esta pieza lopesca tuvieron como marco el Festival del Teatro Clásico de Almagro, que se revela como fundamental a la hora de ofrecer un espacio de representación para los “nuevos” títulos. ¿Y su edición filológica después de tres puestas en escena? Llega en 2016, cuando PROLOPE publica la *Parte XV* de las comedias de Lope, coordinada por Luis Sánchez Laílla y editada por Enrico Di Pastena.

*El despertar a quien duerme*, siguiendo con Lope, tuvo su primera edición filológica en 2009, cuando Lola Josa la publica en la *Parte VIII* de las *Comedias* de PROLOPE. Pero esta obra ya había interesado y, de nuevo, hasta en tres ocasiones a la escena española desde los inicios de la democracia: en 1978, la Compañía de José Luis Pellicena y Julieta Serrano, con dirección escénica del gran José Luis Alonso, y un reparto de primera división, la habían estrenado en el Corral de Comedias de Almagro. Tres años más tarde, en una producción del mismo José Luis Pellicena y con una refundición de lujo a cargo del poeta Rafael Alberti, se estrena con la dirección del entonces joven director Juanjo Granda, y en la plaza de París de Madrid, en uno de los teatros transitorios al aire libre que durante el período estival instaló el Ayuntamiento de Madrid. Todavía hay otro montaje anticipador de la edición de *El despertar a quien duerme*, el de 1988 por la compañía Suripanta y dirección de Francisco Suárez.

Más de Lope, más muestras de interés escénico por obras alternativas al canon lopesco con anterioridad a la publicación del texto de manera fijada y fiable: *Porfiar hasta morir*, que bajo la dirección de Alberto González Vergel, un director siempre interesado por rescatar títulos desconocidos para el gran público, la llevó al Teatro de la Comedia en 1989, con su compañía Teatro de Hoy como invitada por Rafael Pérez Sierra para iniciar la temporada de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Fue un montaje que tuvo una magnífica acogida entre la crítica (López Sancho 1989:

91), pero el drama de la obsesión amorosa del legendario poeta Macías tuvo que esperar hasta 2003 para contar con una edición filológica, a cargo de Antonio Cortijo Ocaña en la editorial pamplonesa EUNSA.

Seguimos con Lope: *La malcasada*. *La malcasada*, que había contado con montajes históricos durante el franquismo (el de 1947 por el Teatro Español, con Luca de Tena y la versión de Manuel Machado, escenografía de Emilio Burgos, música de Manuel Parada y un plantel de actores de primera línea; el de 1962, por Teatro Popular Español, con dirección de José Gordón y estreno en el Teatro Goya de Madrid), ya en fechas más recientes, en 1991, es recuperada por Alberto González Vergel con un reparto notable, para Teatro de Hoy, y estrenada dentro del Festival de Teatro Clásico de Cáceres. La misma “malcasada” que se edita rigurosamente por primera vez hace pocos años, en 2016, dentro de la *Parte XV* de Lope por PROLOPE, a cargo de José Javier Rodríguez Rodríguez.

72

Lo mismo ocurre con el texto de *El maestro de danzar*, cuya edición crítica es de 2012, en Gredos y firmada por Daniel Fernández, aunque ya había sido representado en 1995 por el Teatro de Cámara de Madrid, en versión y dirección de Ángel Gutiérrez, y también en 2006 por Teatro Defondo, con dirección de Vanessa Martínez.

Podríamos seguir con más ejemplos de Lope (*La bella malmaridada* o *El acero de Madrid*), pero veamos casos similares con textos de Calderón de la Barca, casos de anticipación de la escena a la edición crítica en las últimas décadas, las que con más ahínco se han volcado en la recuperación de textos alternativos al canon de la modernidad. Un caso paradigmático de “adelanto” es el de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama*, que Adolfo Marsillach estrenó en 1987 con la Compañía Nacional, montaje que sirvió, como he estudiado en otro lugar (Mascarell 2014b), para afianzar a una institución cuestionada desde sus comienzos. El texto de Calderón en edición crítica aparecería en el año 2000, en Reichenberger, al cuidado de Bernard P. E. Bentley.

*Céfalo y Pocris*, la comedia burlesca en edición crítica de Ignacio Arellano, ha visto la luz en papel en 2013, publicada por el Instituto de Estudios Auriseculares en Nueva York, pero ya había visto la luz escénica en 1994, gracias al trabajo del Teatro Estudio de Alcalá, con dirección de Luis Dorrego. Y también en el año 2000, en una producción de Teatro Guirigai, con versión y dirección de Agustín Iglesias.

*El astrólogo fingido* cuenta con una edición filológica desde el año 2011, publicada en Iberoamericana-Vervuert por Fernando Rodríguez-Gallego, pero 20 años antes Producciones Tandem, bajo la dirección de José Luis Sáiz y con Rafael Pérez Sierra adaptando el texto, ya se había ocupado de esta comedia calderoniana, una de las favoritas de Pérez Sierra. Y en 2004, Producciones Amara, con versión de Miguel del Arco y Gabriel Garbisu al mando, la estrena en el marco del Festival Clásicos en Alcalá de Henares.

Más de Calderón: *El monstruo de los jardines*. Edición de Tatiana Alvarado publicada en 2013 por Iberoamericana; montaje de la RESAD, con estreno en Almagro, en el año 2000, con dramaturgia de Juan Mayorga y dirección de Ernesto Caballero. Otro ejemplo: *El jardín de Falerina*, programado por la CNTC en 1991; su primera edición crítica data de 2007, a cargo de Luis Galván y Carlos Mata Induráin para Reichenberger. Mencionemos también el espectáculo de *El mayor hechizo, amor*, por Teatro Corsario en el 2000, que se avanzó en trece años a la edición crítica de Alejandra Ulla en Iberoamericana-Vervuert de *El mayor encanto, amor*, texto que sirvió de base a la versión de Urdiales.

Y por no agotar al lector, un último caso, el de una pieza clave en la dramurgia calderoniana, *El príncipe constante*, que ha visto cómo dos jóvenes editores se ocupaban pormenorizadamente de ella en los últimos tiempos (Joseba Cuñado, para Reichenberger, en 2014; Isabel Hernando Morata, para Iberoamericana-Vervuert, en 2015), y que ya había sido llevado a escena en 1988, por González Vergel, con estreno en el Teatro Romano de Mérida.

Todos estos ejemplos, y muchos otros que me dejo en el

tintero para no abrumar con más referencias de espectáculos (siempre españoles) y de bibliografía, nos demuestran que la escena española ha estado más viva de lo que *a priori* podíamos pensar a la hora de acercarse a títulos poco transitados o conocidos de nuestro patrimonio clásico. Eso por un lado. Por otro, que los directores y adaptadores no han necesitado de cuidadosas y fiables ediciones críticas para ir a esos textos alternativos que en muchos casos han interesado antes a los profesionales de la escena que a los académicos, como este panorama parcial ha venido a poner de relieve.

Inevitablemente, un trabajo como el que nos ocupa remite a los conceptos de canon y de repertorio. No resulta extraño que las ediciones de Lope más y más repetidas desde el siglo XIX por la filología se correspondan con los títulos que en más ocasiones han sido interpretados sobre las tablas. ¿Qué fue primero? ¿El interés de los académicos o el de los directores? Me inclino a pensar que fue un interés que se fraguó en constantes viajes de ida y vuelta desde el papel a las bambalinas y a la inversa. Y que la concisión del canon, esa depuración de títulos hasta prácticamente quedar en cinco o seis, fue siendo apuntalada desde ambas orillas del espectro teatral hasta llegar al presente.

Del mismo modo, siguiendo un patrón idéntico, en proceso colaborativo entre la filología y la escena, pero sin plan consciente ni estructura pactada, en las últimas décadas se ha conseguido abrir brechas en el canon de Lope o de Calderón, ampliarlo, incorporar títulos alternativos, tanto desde las tablas como desde el ámbito de la edición crítica. Aunque en el imaginario social todavía sigan presentes las mismas comedias (es difícil reciclar el canon en pocas décadas), lo cierto es que, con el listado de montajes de la CNTC en la mano, nadie puede afirmar que no se hayan ensanchado los límites desde mediados de los 80. Y otro tanto ocurre con el repertorio que han abordado muchas de las compañías privadas españolas que se han acercado al teatro áureo.

Todo lo cual vendría a confirmar el estadio de madurez

que va alcanzando nuestro acercamiento como sociedad a los clásicos (esa madurez que tanto se ha envidiado de la sociedad anglosajona), y es que resulta innegable la toma de consciencia por parte de ambos sectores: el de la puesta en escena, que ha experimentado un auge como en ninguna otra época anterior<sup>7</sup> – lo cual lleva a Fernando Doménech a sostener que “Lope de Vega [es] hoy en día un autor más conocido para las generaciones actuales que para todas las anteriores desde el siglo XVII” (2011: 57-60)– y el de la filología, que ha entendido que el patrimonio teatral clásico español no puede estar a la cola de las grandes tradiciones teatrales europeas en ediciones rigurosas y actualizadas.

Eso sí, aunque la edición filológica y la apuesta por un título para su representación actual avanzan paralelamente por la senda del redescubrimiento de títulos, géneros, autores... debemos recalcar que este avance no se hace de la mano, no se produce de manera conjunta, salvo en raras y excepcionales ocasiones, y aquí hemos mencionado unas cuantas. Quizá porque los intereses y los tiempos de los académicos y las compañías se conjugan mal, ciertamente. En un estadio ideal (y porque el presupuesto, en la incierta aventura de montar una obra teatral, es importante), los proyectos de edición subvencionados por el Ministerio, como lo son la gran mayoría, deberían contar con una partida destinada a transferencia del proyecto y esa transferencia debería ocuparse de divulgar didáctica y escénicamente las principales piezas que editan.

Hasta que llegue ese estadio ideal, la filología y la escena seguirán trabajando codo con codo, las más de las veces sin tener consciencia de ello, para recuperar toda la diversidad del teatro clásico español y ofrecerlo bajo criterios científicos o bajo criterios artísticos como en ningún otro momento de nuestra historia.

75

---

<sup>7</sup> A este respecto, puede verse mi artículo “Del corral de comedias a los escenarios del siglo XXI. Las causas del éxito contemporáneo de Lope y compañía” (Mascarell 2016).

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El pleito matrimonial*, M. Roig, ed. Kassel: Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro. *El invisible príncipe del baúl*, F. Domínguez Matito, ed. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- DOMÉNECH, Fernando. "De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega", H. Ehrlicher y S. Schreckenber, eds. *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011, 53-82.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano. *Entre actos de la primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y campos Sabeos*, F. Doménech, ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. "El teatro de Agustín de Moreto en la escena española (1936-2006)". M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, coords. *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008, 101-122.
- GARCÍA REIDY, Alejandro. "Un auto sacramental en el siglo XXI". *El Patio de Comedias* [blog], 7 de octubre de 2011. Recuperado de <<https://elpatiodecomedias.wordpress.com/2011/10/07/un-auto-sacramental-en-el-siglo-xxi/>> Acceso 1 diciembre 2019.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*. Pamplona: EUNSA, 1991.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "Gran lectura teatral de un gran clásico: *Porfiar hasta morir*, en la Comedia". *ABC* (Madrid), 2 de octubre de 1989, 91.
- MASCARELL, Purificació. "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX". *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 305-317.
- \_\_\_\_\_. *El Siglo de Oro en la escena pública contemporánea: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis



- doctoral. València: Universitat de València, 2014a.
- \_\_\_\_\_. “Calderón y Marsillach van al cine. Una lectura irónica y lúdica del de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama* desde la escena”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.1 (2014b), 55-72.
- \_\_\_\_\_. “Del corral de comedias a los escenarios del siglo XXI. Las causas del éxito contemporáneo de Lope y compañía”. M. Molanes y F. Carballo, eds. *Teatros y escenas del siglo XXI. Estudios sobre el teatro actual*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, 314-323.
- \_\_\_\_\_. “El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual”. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6 (2017), 32-55.
- \_\_\_\_\_. “La comedia de figurón en la escena del siglo XXI: *El narciso en su opinión*, por Rafael Calatayud (2009) y *El lindo don Diego*, por Carles Alfaro (2013)”. *Telón de fondo. Revista de crítica y de teoría teatral*, 29 (2019), 76-87.
- OLEZA, Joan. “El proyecto TC / 12 y la investigación humanística en la sociedad del conocimiento”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 802 (2013), 31-36.
- PASCUAL BONIS, Maite. “Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: *El caballero de Olmedo* de F. A. De Monteser”. M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, eds. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, 1145-1157.
- PEDRAZA, Felipe B. “Rojas Zorrilla en la escena futura”. F. B. Pedraza, R. González Cañal y A. García González, eds. *Rojas Zorrilla en escena. Actas de las XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2, 3, 4, y 5 de julio de 2007)*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 95-114.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de. *Entre bobos anda el juego*. F. B.

- Pedraza y M. Rodríguez, eds. *Obra completas. Segunda parte de comedias*. Tomo IV. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- VEGA, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, D. Gavela, ed. Kassel: Reichenberger, 2008.
- VEGA, Lope de, *La cortesía de España*. E. Di Pinto, ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Barcelona: Gredos, 2013, 491-648.
- VEGA, Lope de. *Mujeres y criados*, A. García Reidy, ed. Barcelona: Gredos, 2014.
- VELÁZQUEZ, Diego. *El rey Perico y la dama tuerta*. M. J. Casado, ed. *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Tomo VI. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007.