

Miguel de Cervantes
(edición al cuidado de Luis Gómez Canseco)
Comedias y tragedias
Madrid, Real Academia Española, 2015, 1195 + 943 p.
ISBN 978-84-670-4625-0

Daniel Fernández Rodríguez
Universitat Autònoma de Barcelona
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

La presente edición se compone de dos volúmenes: el primero incluye las ocho comedias y las tres tragedias cervantinas conservadas, además de las notas imprescindibles para la comprensión cabal de los textos, mientras que el segundo (bautizado como complementario, según mandan los cánones de la prestigiosa colección a la que pertenece) recoge en sus cerca de mil páginas los estudios introductorios, el aparato crítico, las notas complementarias, una serie de anejos y la bibliografía.

El primero de dichos estudios, a cargo de Luis Gómez Canseco —coordinador de la edición— y María del Valle Ojeda Calvo, dibuja sin descuidar los pormenores el perfil del teatro cervantino. Un género este, el teatral, en el que Cervantes no acabó de encontrar su sitio, como le ocurriera en el de la poesía, al que llegó cuando ya los demás poetas tenían su asiento reservado junto a Apolo, según él cuenta en su *Viaje del Parnaso*, por lo que no le quedó más remedio que quedarse de pie. Y así, de pie y sin autor de comedias que comprase las suyas, y sin un nombre propio y señalado en las preferencias del público y de la fama, debió de asistir durante largos años a la función. Su querencia por los escenarios se vio de continuo entorpecida por las difíciles relaciones con los profesionales de la escena; ahí están sus pullas, en el *Quijote* y otros escritos, contra el gremio de los comediantes para atestiguarlo.

Solo en los inicios de su carrera de escritor, allá por la década de 1580, alcanzó a vislumbrar el éxito con las comedias que por ese tiempo compuso, hasta veinte o treinta, si damos crédito al prólogo que escribió en 1615 para sus *Ocho*

comedias y ocho entremeses, todas las cuales, asegura, «se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza».

Vinieron luego los casi quince años oscuros de su estancia en Sevilla como comisario real de abastos, y cuando, de vuelta en la corte de Valladolid y aprovechando que Felipe III autoriza en 1599 la reapertura de los teatros, se pone de nuevo a escribir comedias, el viejo Cervantes no encuentra quien se las represente. Con el paso de los años, no halló otra salida que vender su obra teatral al librero Juan de Villarroel, que la imprimió en 1615 con el poco lisonjero título de *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*.

Como apuntan Gómez Canseco y Ojeda Calvo, el fracaso de las comedias cervantinas se explica porque «no se ajustaban al modelo impuesto por Lope y aclamado por el público», así como por los excesivos costes de representación que conllevaban, derivados de las «muchas dificultades de tramoya y personajes» (p. 13). El empecinamiento de Cervantes por mantenerse fiel a sus ideas teatrales de juventud se refleja en el ya citado prólogo, en el que insiste en señalar como autores de referencia a Lope de Rueda, Navarro y él mismo, reservando el desdén del olvido para Lope y los demás dramaturgos que navegaron por su estela en los primeros años del siglo XVII. Como si ignorara que en 1609 se había publicado el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Cervantes sigue aferrado al teatro de las últimas décadas del XVI, cuyas peculiaridades y circunstancias se describen en el segundo apartado del estudio inicial, *Los nidos de antaño*.

Este teatro, además de recreación honesta, debía proporcionar al público alguna utilidad de carácter moral. Pero, por otra parte, Cervantes procuraba alejarse del modelo clásico en cuanto a la «progresiva disolución de las rígidas fronteras neoaristotélicas entre tragedias y comedias» (p. 23), a la estructuración de las piezas, que pasan de los cinco a los cuatro y luego a los tres actos, y a la variedad de personajes y asuntos, que se extiende a los espacios representados y al tiempo dramatizado. Todo lo cual confirma la opinión de que Cervantes no fue nunca un defensor a ultranza de las ideas clásicas, y ayuda a entender su absoluta convicción de haber contribuido como el que más a la renovación de la escena teatral española de la época. Otra cosa es que, según se apunta en la presentación del primer volumen (pp. IX-X), a pesar de su empeño por atribuirse un puesto señalado en la historia del teatro, nunca se haya librado «de un pimpampum crítico que insiste una y otra vez en la falta de unidad de acción del teatro cervantino, en la heterogeneidad de unas escenas y materiales mal articulados entre sí, en el carácter episódico y ornamental de no pocas de sus secuencias o en el trágico inmovilismo de sus tramas».

La crítica se muestra unánime al resaltar la experimentación constante llevada a cabo por el alcaláino, su abierta oposición a las convenciones de Lope, así como la variedad de temas y géneros que cultivó, lo cual «no quita que Cervantes no haya partido de modelos anteriores para modificarlos y dar su personal versión del género» (p. 25). Precisamente a estas dos cuestiones, la variedad de elaboraciones dramáticas exploradas y el rastreo de los materiales de los que se

sirvió el conjunto del teatro cervantino, está dedicado el tercer apartado de la introducción. Se señala al respecto que, siguiendo los pasos del primer teatro profesional del último tercio del Quinientos, Cervantes recurre a todo tipo de fuentes, desde las históricas y legendarias hasta las de raigambre literaria, siendo de particular relevancia en estas últimas la Biblia, la mitología y las *novelle* y comedias italianas. Tal diversidad de materiales hizo posible difuminar las lindes de los géneros; así, por ejemplo, se introdujeron las tragedias de asunto inventado o las comedias de asunto histórico, viniendo a demostrar de este modo que el tema no presupone el género, y que es el tratamiento o desarrollo del conflicto dramático el que determina la adscripción a uno u otro.

Ahondando en la cuestión de las fuentes y raíces del teatro cervantino, Gómez Canseco y Ojeda Calvo desgranar los conflictos dramáticos sobre los que se construyen las once obras reunidas en esta edición. Llama la atención que tres de ellas (*La Numancia*, *La conquista de Jerusalén* y *El gallardo español*) se basen en el asedio a una ciudad, situación extrema propensa para explorar los límites del ser humano. En otras tres, partiendo de las experiencias vividas por su autor en carne y hueso, se plantea el dilema moral del cautivo cristiano que debe optar entre acceder a las solicitudes amorosas de su dueño musulmán o mantenerse fiel a su fe, tal como sucede en *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Un conflicto amoroso, consecuencia de un matrimonio problemático, es el eje de otras tres comedias, *La Casa de los Celos*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. La búsqueda de la propia identidad y de su lugar en el mundo mueve, en fin, el comportamiento de los protagonistas de *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Los conflictos enumerados, se concluye con gran acierto, «le permiten a Cervantes abrir la puerta a asuntos de mayor trascendencia y que podemos cifrar en cuatro: la libertad del individuo frente al mundo, la compleja mixtura literaria de lo real y lo aparente, las difíciles sendas del amor y el deseo y, por último, la dimensión política y religiosa del ser humano» (pp. 47-48).

El primero, la libre afirmación del individuo en un mundo casi siempre hostil, tema omnipresente en la obra de Cervantes, apunta de una manera u otra en todas las piezas y contribuye a modelar la naturaleza dramática y el comportamiento de los personajes, que a menudo «eligen caminos difíciles, en los que asumen los riesgos de su propio destino» (p. 49); unos personajes «que quieren ser ellos mismos contra viento y marea o que, por el contrario, quieren ser lo que no son» (p. 49). El tema de la realidad y la apariencia se manifiesta en tres aspectos: la inserción de la historia en la ficción literaria, el engaño como mecanismo dramático —mediante disfraces, identidades falsas, cambios de nombre y de sexo, etc.— y el teatro dentro del teatro, que permite borrar las fronteras entre realidad y ficción. La religión y la política son consecuencia directa de la concepción moral e ideológica del teatro de Cervantes, que sigue en esto la tendencia general en la segunda mitad del xvi. Ambas laten en el trasfondo de buena parte de sus obras, ya sea mediante la descripción de las crueldades del cautiverio, ya sea en forma de voluntad propagandística de la corona y la causa cristiana.

Admirar o hacer reír: esa es en buena parte la esencia del teatro cervantino, construido sobre el hábil manejo de las posibilidades técnicas que le ofrecían los corrales de comedias y el empleo de los recursos cómicos de la tradición. Al primero de esos elementos se aplicó siempre con especial esmero, y por ahí vinieron algunas de sus innovaciones más relevantes: enriqueció la tramoya y los efectos especiales, cuidó los movimientos de los actores y sus gestos, el vestuario y la música, y supo sacar partido del espacio escénico, siempre con la vista puesta en potenciar la espectacularidad y verosimilitud de la representación. A lo que habría que añadir el uso de todos los mecanismos habituales en las intrigas amorosas, como el engaño o el disfraz, y los artificios para crear un ambiente especial (caso, por ejemplo, de la atmósfera mágica de *La Casa de los Celos*). Incluso se atrevió, en *El gallardo español*, a sacar en escena un caballo, algo nunca visto hasta entonces. El segundo elemento antes apuntado, el de los recursos cómicos o los mecanismos de la risa, constituye el fundamento de dos obras, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, en las que abundan los equívocos, las suplantaciones de identidades y los juegos de enredo.

En lo que se refiere a la cronología y composición de las obras, cuestión espinosa e insalvable, los profesores Gómez Canseco y Valle Ojeda establecen tres períodos, «correspondientes a tres momentos bien definidos en la biografía de Cervantes» (p. 40): el primero, entre 1582 y 1586 o 1587, es el de su estancia en Madrid, muy fértil de crear al propio Cervantes, que habla de hasta veinte o treinta comedias compuestas en esos años, aunque solo se conservan tres (entre ellas *El trato de Argel*, muy probablemente la más antigua); el segundo comprende su periplo por Andalucía, hasta que en 1602 vuelve a la corte, tiempo en el que presumiblemente terminó algunas obras ya comenzadas con anterioridad y escribió otras, como *Los baños de Argel*, en respuesta a *Los cautivos de Argel*, atribuida a Lope de Vega, y fechable en 1599; el tercero correspondería a su definitivo asentamiento en Madrid, en el que Cervantes, espoleado por el éxito del *Quijote*, debió de componer la mayor parte de las piezas recogidas en las *Ocho comedias*. Algunas de ellas, como *Pedro de Urdemalas*, «conforman un perfecto paralelo con otros textos narrativos escritos por esas mismas fechas» (p. 43), lo que lleva a pensar que tal vez fuera consciente al escribirlas de que nunca llegarían a ser representadas, y de ahí el tono beligerante y orgulloso del prólogo al que ya se ha hecho referencia. Es posible asimismo, apuntan los citados profesores, que algunas de las ocho comedias nacieran como reescritura de las veinte o treinta compuestas en su juventud, cuestión esta muy debatida por la crítica.

Concluye el muy completo estudio general abordando el asunto de la vida crítica del teatro cervantino, que no comenzó hasta 1749, año en que el bibliotecario real Blas Antonio de Nasarre dio a la imprenta sus *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote, divididas en dos tomos con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*. No estaba, sin embargo, en la intención del editor encumbrar a Cervantes, de quien se atreve a asegurar que compuso sus obras «artificiosamente malas para motejar y castigar las comedias

malas que se introducían en el teatro», esto es, con el propósito intencionado de censurar y reprender el teatro de Lope y su Comedia Nueva. La mención expresa a la autoría del *Quijote* que aparece en el largo título alude de hecho al único motivo por el que se siguió reeditando el teatro de Cervantes, desde las *Obras dramáticas* que Cayetano Rosell dio a la luz en 1864 como tomos X, XI y XII de unas *Obras completas* hasta las *Comedias y entremeses* que editaron Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla entre 1915 y 1918, que insisten en reprocharle el no haber estado en sus comedias a la altura del resto de su obra. Por las mismas fechas, en 1915, Armando Cotarelo Valledor publica el primer ensayo monográfico sobre la dramaturgia cervantina, punto de arranque de otros estudios, como los de Valbuena Prat. La modernidad crítica llega de la pluma de Robert Marrast y su *Cervantes dramaturgo* (1957), y en la misma vía se inscriben las *Obras dramáticas* (1962) de Francisco Ynduráin y *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (1974) de Joaquín Casalduero, que coinciden en resaltar los defectos dramáticos de su teatro y achacarlos en parte al hecho de no haber sabido o no haber querido acomodarse a la fórmula teatral de Lope. Un hito innegable lo constituye *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître* (1977), de Jean Canavaggio, estudio global de las peculiaridades cervantinas, al que han seguido otros muchos que abordan aspectos más particulares, entre los que cabría destacar los de Stanislav Zimic, Agustín de la Granja, Felipe Pedraza, Florencio Sevilla, Antonio Rey Hazas o Jesús González Maestro.

La edición ofrece a renglón seguido unas *Lecturas cervantinas*, once sólidas introducciones a cada una de las obras. Luis Gómez Canseco se ocupa en primer lugar de *El gallardo español*, basada en el asedio, acaecido en 1563, de las plazas de Orán y Mazalquivir por parte del rey de Argel. Tanto los personajes como las circunstancias de la acción se atienen en buena medida a lo referido por los cronistas de la época. Sobre esos materiales, sin embargo, «se urde una trama heroica y amorosa de carácter completamente fabuloso» (p. 63), con desafíos entre caballeros de los dos bandos que recuerdan los romances moriscos y las comedias de moros y cristianos. Pese a la diversidad de conflictos —el estrictamente militar, el que atañe a la honra de don Fernando de Mendoza, y los amorosos—, Cervantes se esfuerza en entretejerlos con el fin de mantener la debida unidad dramática.

De *La Casa de los Celos* resalta Sergio Fernández López que es la materia carolingia, puesta de moda en el último tercio del *xvi* gracias a Boiardo y Ariosto, la que sustenta la trama, construida sobre ficciones caballerescas y pastoriles que se van yuxtaponiendo en escena de forma paralela y episódica. La obra, que bien admite una lectura en clave de parodia de los ideales renacentistas que esas dos ficciones representan, ha sido encasillada por la crítica en los moldes de la comedia de magia, de la comedia metateatral y, más modernamente, por «la mezcla de estilos literarios, la multiplicidad temática o la pluralidad de lugares» (p. 84), de la comedia cortesana. Cuestionada por su falta de unidad y aparente desorden, se estructura argumentalmente en torno a los enredos amorosos de los protagonistas, algunos tan conocidos como Bernardo del Carpio, Reinaldos o Roldán.

Alfredo Baras Escolá firma el trabajo sobre *Los baños de Argel*, surgida de *El trato de Argel* en sus líneas esenciales, con raíces a su vez en la novela griega. Los enredos amorosos —con dos parejas entrecruzadas, algo que resulta excepcional— y las peripecias novelescas relegan a telón de fondo el drama de los cristianos presos. Cervantes, subraya con acierto Baras Escolá, llevó a cabo en esta comedia «un arriesgado ejercicio literario, desconocido en el teatro español de la época, que articulaba la acción dramática con técnicas narrativas bizantinas» (p. 91). Sin restarle méritos a la originalidad de la propuesta de Cervantes, quizá se podría añadir que el alcaláino contaba con algunos precedentes a la hora de adaptar la materia bizantina; el más ilustre, Lope de Vega, autor de obras como *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* o *Los esclavos libres*, deudoras de este mismo género.

La lectura de *El rufián dichoso* se debe a la pluma de Valentín Núñez Rivera, quien pone de manifiesto que las comedias de santos orientan el contenido y la forma de esta pieza, convertida además en modelo del incipiente subgénero de las comedias de conversión. Que el protagonista sea un personaje contemporáneo permite a Cervantes acomodar su peripecia vital a los patrones literarios de la picaresca, dando así lugar «a uno de los personajes más extraordinarios, por paradójico» (p. 97) de su producción: un *pícaro a lo divino* que, como le ocurre también a *Guzmán de Alfarache*, encuentra tiempo al final para su conversión espiritual y para cambiar el rumbo de su existencia. Lo anterior explica que en la obra no falten elementos tan antitéticos como lo costumbrista y lo maravilloso y sobrenatural, amén del mensaje didáctico consustancial a esta temática.

Lo histórico y novelesco, junto con los enredos y engaños procedentes de la novela bizantina dan forma y contenido a *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, el firmante de cuya lectura es también Luis Gómez Canseco. La ausencia de tragedias finales en las tres intrigas que conforman la obra, si bien es cierto que ninguna de ellas tiene un desenlace propiamente feliz, así como los sucesivos imprevistos que animan la acción, permiten aplicarle el marbete de comedia. El espacio dramático —la ciudad turca de Constantinopla—, el tema del cautiverio y los ya mencionados recursos que caracterizan el género bizantino contribuyen por un lado a la cohesión estructural y por otro a suscitar la *admiratio* en el espectador, uno de los efectos buscados por Cervantes.

En *El laberinto de amor*, a cuyo estudio se aplica José Manuel Rico García, coexisten los escenarios cortesanos y campestres, lo caballeresco y lo bucólico, con una trama en la que las fronteras entre la tragedia y la comedia se diluyen. El propio título orienta ya sobre el *leitmotiv* de la obra, el enredo, construido como un «ciego laberinto» en el que «metió amor cruel» a los personajes, según advierte uno de ellos. Podría definirse como una comedia de enredo o de capa y espada, por «el enmarañamiento de la trama, el cruce de conflictos amorosos y la extrañeza de lo acaecido» (p. 130), así como por el papel determinante del amor y la iniciativa de las mujeres en el desarrollo de la acción dramática, ambientada en la ciudad italiana de Novara.

La entretenida, de la que se ocupa Ignacio García Aguilar, es un claro ejemplo de comedia urbana ambientada en un tiempo y un espacio, el Madrid con-

temporáneo, cercanos al lector de 1615. Articulan la trama los enredos amorosos, el engaño y la impostura, en la más pura tradición del legado clásico de Plauto y Terencio —pasado por el tamiz de los escritores italianos, la *commedia dell'arte* y Lope de Rueda. En contra de lo que era habitual en el teatro áureo, el protagonismo de los criados es superior al de los señores. Como rasgo reseñable, se destaca además la voluntad de parodia de la Comedia Nueva que movió a Cervantes al componer la obra.

También *Pedro de Urdemalas*, de la que Adrián J. Sáez traza las líneas maestras, pone en solfa las convenciones teatrales del momento. Partiendo de lo folclórico y deudora del interés cervantino por el esquema picaresco —el protagonista recuerda, por sus dotes de ingenio y las burlas que urde, a los de ese tipo de novelas, aunque de él se diga que es un «pícaro virtuoso»—, la última de las *Ocho comedias* se sustenta esencialmente sobre materiales de ficción. Lo cómico y lo fantástico se dan la mano en ella, y «amores campesinos, bailes y canciones, disputas jocosas, ingeniosos engaños y trueques de identidad en un ambiente popular» (p. 147) son elementos que enlazan con los entremeses que la siguen.

A propósito de *El trato de Argel*, María del Valle Ojeda Calvo hace hincapié en la influencia de la novela bizantina: la intriga amorosa entre las dos parejas de moros y cristianos sería un buen ejemplo de ello. Dicha intriga desdibuja de algún modo el papel del trasfondo histórico, elaborado en parte con materiales de primera mano fruto de la propia experiencia del autor como cautivo durante cinco años y medio en Argel. Aunque cercana en algunos aspectos a la comedia, el sufrimiento de los cautivos (pese al feliz desenlace que se anuncia al final para muchos de ellos) y el mercadeo de cristianos, tratado en todo momento con ausencia total de comicidad, así como la presencia del horror en la escena, acercan esta obra a la tragedia.

El protagonismo colectivo, la fusión de la pretérita Numancia y la España presente «en un espacio atemporal que impulsa la acción» (p. 173), el problema trágico de la libertad frente al destino, el profundo sentido dramático del desenlace (la paradójica victoria en la derrota, y viceversa, en el enfrentamiento entre la ciudad celtíbera y Roma) son algunos de los aspectos fundamentales reseñados por Alfredo Baras Escolá en su lectura de la *Tragedia de Numancia*, inspirada tal vez en *Las troyanas* de Séneca y para cuya composición Cervantes recurrió a numerosas fuentes literarias y abundante documentación histórica.

A Fausta Antonucci se debe la lectura, brillante en su rigor, de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, basada en el conocido poema épico *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Como ocurre también en *La Numancia*, la acción bélica se entrelaza con otras en que prevalece el tema, tan característico de la literatura renacentista, de los amores entre cristianos y musulmanes. La imbricación entre historiografía y épica, la falta de comicidad, el notorio mensaje aleccionador llevan a la conclusión de que la obra «sería un drama tanto por su carga didáctica —tan del gusto de un Cervantes siempre inclinado a la unión del *prodesse* y el *delectare*—, como por su proyecto de puesta en escena, que implica una espectacularidad elevada» (p. 191).

El último de los estudios introductorios, *Historia del texto*, a cargo de Marco Presotto, resalta en primer lugar cómo la publicación en 1615 de las *Ocho comedias y ocho entremeses* se inscribe dentro del modelo editorial de las *partes* de comedias de Lope —constituidas por doce piezas cada una, como es sabido—, que se venían imprimiendo desde hacía una década para satisfacer la demanda de un incipiente público lector. A continuación, se nos informa detalladamente acerca de los pormenores de esa edición: número de pliegos, composición de las páginas, disposición del texto, problemas de transmisión (que, al haber aprovechado el impresor los manuscritos del propio autor, no van más allá de los normales avatares en cualquier proceso de copia y de composición), etc. Distinto es el caso de las tres obras escritas en los años ochenta y no editadas en el libro impreso de 1615, las catalogadas convencionalmente como tragedias, que se conservan en copias manuscritas, que parecen derivar de las utilizadas por las compañías. El trabajo concluye con una completa relación de las ediciones modernas más solventes de las distintas piezas cervantinas, desde la arriba mencionada de Nasarre en 1749 hasta las ya alumbradas bajo el paraguas electrónico y digital.

El segundo volumen se completa con dos estudios anejos muy interesantes. El primero de ellos corre a cuenta de Beatrice Pinzan y Martina Colombo, y tiene por objeto ofrecer un panorama de la vida escénica del teatro cervantino a lo largo de los siglos. El recorrido se inicia allá por los años ochenta del Quinientos, cuando Cervantes probó las mieles del éxito, como lo atestigua por ejemplo el caso de *El trato de Argel*, objeto de reescritura (*Los cautivos de Argel*) y elogio por parte de Agustín de Rojas en su «Loa de la comedia» (*Viaje entretenido*, 1603). Con la llegada de Lope y sus acólitos la cosa se le torció a Cervantes: convencido de la superioridad de su teatro, se negó en redondo a subirse al carro de la Comedia Nueva, con el consiguiente desdén por parte del mundo de la farándula y de los espectadores, a los que tampoco consiguió seducir con la publicación de sus obras. Las luces de la ilustración alumbraron tenuemente la sombra que se cernía desde entonces sobre el teatro cervantino, pero solo en forma de ediciones esporádicas y debates en las más altas esferas de las letras, pues no parece que sus piezas alcanzaran ni la puesta en escena ni el favor del gran público. Tampoco el siglo XIX fue mucho más benévolo con ellas, pese al interés de los eruditos por todo lo que hubiera salido de la misma pluma que trazara la figura desgarbada del famoso hidalgo, y pese al entusiasmo que en el ámbito germánico despertara *La Numancia*. La «dimensión política e ideológica» de esta tragedia, advierten Pinzan y Colombo, «fue determinante para su recuperación escénica» (p. 703), que tuvo lugar sobre todo con el advenimiento de la Guerra Civil. También los entremeses alcanzaron un notable éxito por esos años, gracias a la labor de Federico García Lorca y Alejandro Casona, y la misma suerte corrió, ya en el ecuador del siglo XX, *Pedro de Urdemalas*. Así hasta llegar a los años setenta, época que marca el inicio de un cierto protagonismo del teatro cervantino sobre los escenarios, presente aún en la actualidad, y que se caracteriza por una ampliación del canon de títulos representados. Con todo, tal y como observan las autoras, «la presencia de sus obras en las tablas no deja de ser irregular

y corresponde, en buena medida, a una buscada rehabilitación de todo el teatro clásico español, que se ha visto afectado por unos periodos de ascenso y de descenso muy bruscos, relacionados directamente con factores sociales y estéticos» (p. 705). Cierra el estudio una tabla cronológica con las noticias de las puestas en escena de las comedias y tragedias cervantinas.

El siguiente texto, firmado por Debora Vaccari, experta en los llamados papeles de actor —copias manuscritas del guión de un personaje empleadas por los representantes para memorizar sus versos—, aborda precisamente el estudio de varios de esos papeles correspondientes a piezas cervantinas. Los precedentes de *El trato de Argel* muestran cómo los directores abreviaban el texto y fundían los guiones de los personajes menores, adaptando las comedias a las necesidades de su compañía. Mucho más complejo es el caso de los papeles de *La conquista de Jerusalén*, implicados en un laberinto de relaciones intertextuales por el que Vaccari sabe guiar con mano diestra al lector. A la luz del manuscrito cervantino y de la fuente italiana, la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, se impone considerar que aquellos derivan en última instancia de una refundición de la comedia escrita por Cervantes. Estos papeles, que Vaccari transcribe en su integridad, son un documento precioso, pues «demuestran que ya a finales del siglo XVI, en los albores del teatro comercial, estaba bien asentada la práctica de refundir una comedia antigua para representarla como nueva y así contentar a un público, el de los corrales, siempre hambriento de novedades» (p. 726).

Este segundo volumen, que presenta además unos útiles bosquejos de las tramas y sinopsis métricas de todas las comedias, incluye también el aparato crítico, las notas complementarias y la bibliografía, según es tradición en Biblioteca Clásica. Por no romper tampoco con las buenas costumbres de la colección, notas y aparato dan cumplida cuenta de un trabajo exhaustivo y riguroso. La espera ha sido larga, pero Cervantes puede por fin descansar en paz: la buena filología le ha brindado a su teatro los honores que merece.



