

---

Vega, Lope de, *Comedias. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols, 1183 + 1161 pp. ISBN: 978-84-249-3978-6.

---

Reseñar una de las *partes* de comedias de Lope de Vega que puntualmente publica el grupo Prolope cada otoño constituye un auténtico placer para el reseñador, dada la calidad y el rigor de que hacen gala estas ediciones, pero al tiempo constituye un problema no pequeño, pues cada una de estas *partes* se corresponde con doce ediciones críticas, por lo general excelentes, que se merecerían una detallada reseña para cada una, a las que debe sumarse una historia editorial que, en el caso de la *Parte XX*, ocupa 99 densas páginas que constituyen una excelente introducción al volumen. Consignemos ya desde el principio que la coordinación de la *parte*, la elaboración de la «Historia editorial» y la edición de los preliminares recae en las sabias manos de Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, así como las doce comedias que integran la *parte* y sus respectivos editores: *La discreta venganza* (Manuel Piqueras Flores y Blanca Santos de la Morena), *Lo cierto por lo dudoso* (Salomé Vuelta), *Pobreza no es vileza* (Federica Cappelli), *Arauco domado* (José Enrique Laplana Gil), *La ventura sin buscalla* (Daniele Crivellari), *El valiente Céspedes* (Isabel Hernando Morata), *El hombre, por su palabra* (Santiago Restrepo Ramírez), *Roma, abrasada* (Victoriano Roncero López), *Virtud, pobreza y mujer* (Daniel Fernández Rodríguez), *El rey sin reino* (Francesca Leonetti y Oana Andreia Sambrian), *El mejor mozo de España* (Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer) y *El marido más firme* (Clara Monzó Ribes). Como puede comprobarse, ninguna de las doce comedias de la *parte* ha llegado a formar parte de lo que podemos considerar el canon dramático de Lope, pero todas ellas presentan diferentes aspectos de interés, como se aprecia en las respectivas ediciones, como tampoco parece casual el generalizado tono grave del volumen, según se destaca en la «Historia editorial».

Con la *Veinte*, que llegó a las librerías a principios de 1625, el grupo Prolope alcanza un hito en su labor de edición del teatro de Lope, pues se trata de la última *parte* que Lope llegó a ver publicada, aunque no fuese la última que preparó, papel este que corresponde a la *XXI* y la *XXII*, para las que aún pidió privilegio el poeta en 1635, pero que se publicaron póstumas, días o semanas después de su muerte, el 27 de

agosto (las respectivas tasas son de 5 de septiembre y 2 de octubre). Lope no era, sin embargo, consciente, cuando la preparaba, del lugar protagónico que ocuparía la *Parte XX*. En el primero de sus preliminares («Títulos de las comedias y a quién van dedicadas») escribía el poeta, optimista:

Vuestra Merced, señor lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda hasta la *Parte veintiuna*, si no es de aquellos retorcidos que miran el mundo en el mapa y, así, le juzgan breve; que bien sé que los ingenios cándidos desearán que, como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimir las (p. 105).

A su pesar, las palabras de Lope se volvieron proféticas, pero en sentido contrario del deseado por el Fénix, pues, aunque solicitó, en efecto, privilegio para imprimir las *partes XXI* y *XXII* al año siguiente, en marzo de 1626, no le fue concedido. La causa la conocemos desde un clásico artículo de Jaime Moll de 1974: en marzo de 1625, poco después de publicarse la *Parte XX*, la Junta de Reformación proponía a Felipe IV que el Consejo de Castilla no concediese licencias para publicar comedias ni novelas, propuesta que, aunque no se plasmó en pragmática alguna, se respetó *de facto* durante casi diez años, hasta 1634, lo que generó el nacimiento de una continuación espuria de las *partes* de Lope en los reinos de la corona de Aragón, que devino en la colección conocida como de *Diferentes autores*, así como el de otras partes extravagantes o la proliferación de ediciones sueltas, muchas de ellas piratas, que complican sobremanera el panorama teatral a partir de esos años, como bien se explica en el primer apartado de la «Historia editorial» (pp. 1-13). Así, pues, sin pretenderlo Lope, la *Parte XX* ponía fin a la formidable serie de doce *partes* publicadas expresamente por el poeta (desde la *IX*) en ocho años, a partir de 1617. No deja de resultar lamentable que los diez años sin licencias coincidan, casi con exactitud, con los últimos diez años de vida de Lope, quien, de haber mantenido el ritmo de publicación de los años anteriores, podría haber publicado catorce o quince *partes* más (recuérdese que, póstumamente, solo llegaron a editarse cinco, que presentan, además, no pocos problemas, en particular las dos últimas).

En la «Historia editorial» se destaca también cómo, en el caso de la *Parte XX*, la no concesión de licencias durante diez años tuvo como probable consecuencia, para llenar ese vacío editorial entre los

aficionados al teatro que dejaba, en los reinos de la Corona de Castilla, la no publicación de *partes* nuevas, la impresión de otras cuatro ediciones de la *Veinte*, con lo que alcanzaba la cifra de cinco en total: cuatro madrileñas (*A*, *B*, *C* y *D*, de 1625, 1626, 1627 y 1629), costeadas por Alonso Pérez, e impresas por Francisca Medina, viuda de Alonso Martín (*A*), y por Juan González (*C* y *D*), que se repartieron la impresión de *B* —reparto favorecido por la propia división de la *parte* en dos partes, valga la repetición de la palabra—, y una barcelonesa (*E*, de 1630), costeada por Rafael Vives e impresa por Esteban Liberós. Las cinco ediciones de la *Parte XX* generaron algunos fantasmas bibliográficos, tratados y descartados por los coordinadores (pp. 7-8), y la convierten en la más editada de las de Lope, solo superada por la *Primera* y la *Segunda*. Del éxito editorial de la *parte*, además de distintas ediciones o reescrituras posteriores de algunas de las comedias incluidas en ella, da cuenta también la difusión de la *parte* en Italia (pp. 11-12).

Las fechas de redacción de las comedias de la *parte* son muy variadas, desde finales del siglo XVI (*Arauco domado* y *Roma, abrasada*), hasta los inicios de la década de los veinte (*La discreta venganza*, *Pobreza no es vileza* y *El marido más firme*). A este respecto, puede destacarse que tanto la comedia que abre la *parte* como la que la cierra (*La discreta venganza* y *El marido más firme*, respectivamente) están entre las más recientes del volumen, tal vez como gancho publicitario (p. 16). Respecto de las compañías para las que Lope escribiese las comedias, o bien de las que las recuperase para editar la *parte*, la *Veinte* «destaca por lo poco que sabemos» (p. 16), aunque comentan los coordinadores algunas hipótesis referidas a algunas comedias y compañías que permiten creer que Tomás Fernández Cabrero debió de ser uno de los principales suministradores de comedias para el tomo (p. 19). En esta línea, tampoco se cuenta apenas con noticias de representación de las comedias de la *parte* (la información disponible se condensa en una tabla en p. 22).

El siguiente apartado (pp. 23-37), de gran interés, analiza «Algunas claves de lectura de la *Parte veinte*: la imagen de Lope, el género literario y la retórica del elogio». Se estudia en él cómo Lope construye, en la *parte*, la imagen de sí mismo, frente a los envidiosos y detractores de su obra, y se analizan para ello elementos como la disposición de la portada (los títulos de Lope que se destacan, el taco, el mote en latín) o las aprobaciones (de Pérez de Montalbán y Mira de Amescua), que insisten en la moralidad y utilidad del género dramático.

En esta línea, las comedias de la *parte* destacan por ser menos ligeras que en otras ocasiones, pues hasta seis tienen el marbete «tragedia» (*Roma, abrasada* y *El marido más firme*) o «tragicomedia» (*Arauco domado*, *El valiente Céspedes*, *El rey sin reino* y *El mejor mozo de España*; como curiosidad, llama la atención que también *Virtud, pobreza y mujer* pasase de ser *comedia* en *A* a *tragicomedia* en *B*, según explica su editor, II, p. 385). De acuerdo con los coordinadores, quizá en la *Parte XX* «la unidad temática y estilística sea aún más clara que en el resto de la producción impresa de nuestro dramaturgo» (p. 28), de lo que sería muestra, además del marbete genérico, la abrumadora presencia de la historia en las comedias del tomo. La distribución de estas en el volumen, dividido a su vez en dos partes, también parece significativa: Lope tiende a situar los textos más serios al final, para realzarlos, y destacan en particular las comedias que ocupan el primer y el último lugar (las ya mencionadas *La discreta venganza* y *El marido más firme*), además de por las razones de cercanía cronológica ya apuntadas, por la importancia de la dedicatoria de la primera (Isabel de Guzmán, hija del conde-duque de Olivares) y por el prestigio de la tragedia mitológica, basada en el mito de Orfeo y Eurídice, en la segunda.

Se llega así al análisis de las dedicatorias de las comedias. A este respecto, la *Veinte* es una *parte* muy representativa de las que venía publicando Lope hasta ese momento, pues, como sucedía desde la *XIII*, aparecida en 1620, incluye una dedicatoria para cada una de las comedias, que nos ofrecen valiosa información sobre los intereses de Lope, tanto literarios como sociales, en esos años, según se está estudiando en la actualidad en el proyecto PRESOLO («Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega»), dirigido por Ignacio García Aguilar. Subrayan los coordinadores cómo en la *Veinte* «las dedicatorias están bien razonadas» (p. 33), pues el dedicatario elegido por Lope suele encajar bien con la materia de la comedia dedicada. Las dedicatorias tienden a enfatizar la verdad y ejemplaridad de la historia como motivo de las comedias, y aparecen en ellas otros temas típicos de Lope, como la defensa contra envidiosos y maldicientes. Son claros ejemplos de la estrategia promocional del poeta, pues varios de los dedicatarios están entre los hombres más influyentes del círculo del conde-duque, así como su propia hija; también es abundante la presencia de cronistas y de nombres significativos en la historia de América (que le podrían apoyar en su pretensión de ser cronista de Indias). Por último, otros tres nombres (Alonso de Contreras, el poeta

italiano Giambattista Marino y Manuel de Faria e Sousa) son relevantes desde un punto de vista literario. En suma, la *Parte XX* constituye «un muestrario inmejorable de las preocupaciones e intereses de Lope a la altura de 1625» (p. 37).

Las siguientes páginas de la «Historia editorial» se dedican a un análisis de la *parte* desde un punto de vista material, centrado en los ornamentos y su disposición a lo largo del volumen. Las cinco ediciones se describen en detalle y con rigor; a este respecto puede mencionarse que en la descripción de *A* (p. 49) hay un leve error al consignar el colofón: «Año M.CD. XXV», en vez del correcto «Año M.DC.XXV», error que se reitera en la descripción de *B* (p. 55) y *C* (p. 58).

Cierra la «Historia editorial», junto con los habituales criterios de edición de Prolope, el «Panorama textual» de la *parte*, que nos dará pie, asimismo, para realizar algunas breves consideraciones sobre las diferentes ediciones contenidas en el volumen. Apuntan los coordinadores que «El panorama textual de la *Parte XX* no es excesivamente complicado, entre otras razones porque no se conocen manuscritos de ninguna de las doce piezas que conforman el volumen» (p. 68). Esta ausencia absoluta de manuscritos resulta, en efecto, muy singular, y la carencia de autógrafo alguno de las comedias recogidas en la *parte* impide contrastar de manera por completo fiable la calidad textual de la *princeps*. En la *Veinte*, las únicas comedias que presentan otros testimonios antiguos, nunca anteriores a la *parte*, son *La discreta venganza*, publicada a nombre de Agustín Moreto en la *Parte XXXIX* de *Escogidas* (1673) y en una suelta sin datos, que, en todo caso, tienen un texto en peores condiciones que el de la *Parte XX*; *Lo cierto por lo dudoso*, de la que se conserva una suelta publicada en Bruselas en 1649 que sigue el texto de la edición barcelonesa de la *Parte XX (E)*, y *El valiente Céspedes*, publicada también en una edición suelta sin datos que parece basarse en *D* y de la que se conserva un ejemplar en la British Library; las otras nueve comedias de la *Veinte* reducen su tradición textual a las cinco ediciones de la *parte*.

En suma, la *editio princeps* de todas las comedias contenidas en ella es siempre la primera edición de la *parte*, y la mayoría carecen de otros testimonios que no sean las diferentes ediciones de esta, lo que en la práctica las convierte en casos de *codex unicus*: la *editio princeps* de la *Parte XX*. Con ello, la *Veinte* no deja de ser representativa de las *partes* publicadas hasta ese año en lo que respecta a sus problemas textuales y los testimonios disponibles para las diferentes comedias, pues en las

anteriores la mayor parte de las comedias tendía a reducir su tradición textual a la de la propia *parte*, aunque es cierto que, frente a la *Veinte*, siempre solía haber alguna comedia que complicase un poco el panorama por haberse conservado de ella también algún manuscrito autógrafo o de otro tipo. A este respecto, los diez años sin concesión de licencias, con la proliferación de sueltas y de ediciones en los reinos de Aragón, cambiarán sobremanera el panorama textual de las ediciones de las comedias de las *partes* posteriores, como se aprecia ya en las compiladas en las *partes XXI* y *XXII* de Lope, que en general presentan problemas textuales más complejos que las anteriores a 1625 y que en varios casos habían sido publicadas ya antes de ser recogidas en las respectivas *partes*.

En general, el texto de la *princeps*, de *A*, se presenta como «aceptable» (p. 69), y los distintos editores tienden a ponderar su buen estado, como Laplana Gil, que sugiere la cercanía al autógrafo del texto de *Arauco domado* por su corrección o por la formulación de las acotaciones (I, pp. 626-628). Se sale de la tónica habitual Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, que califica de «texto poco fiable» (II, p. 737) el de *A* respecto de *El mejor mozo de España*. Comenta «cuatro lagunas claras en la obra», que, a su juicio, y debido a la «escasa extensión que la comedia tiene (apenas 2729 versos, en total), parecen denotar que las pérdidas son mayores» (II, p. 737). Sin embargo, las lagunas no parecen hacer mella en el sentido de los pasajes en los que se encuentran, por lo que no sé en qué medida el hecho de que algunas se incluyan en lugares cercanos al cierre de una escena podrían incidir en que se trata de errores métricos del mismo Lope, o bien de lagunas de escasa entidad, como suponen Piqueras y Santos en *La discreta venganza* (v. 2185) o Clara Monzó respecto de una laguna de dos versos en *El marido más firme* (vv. 2609-2610).

También en otras comedias se apuntan lagunas detectables a través de la métrica, como en *Arauco domado* (I, pp. 626-627) o en varios lugares de *La ventura sin buscalla* (I, p. 848), en la que habría resultado de interés comentar la extraña presencia de dos redondillas (vv. 940-947) en medio de una tirada de quintillas (vv. 905-982) sin razón aparente: ¿error?, ¿despiste de Lope?; pasaje similar al de una única redondilla (vv. 2667-2670) que cierra un largo pasaje de quintillas (vv. 2367-2666) en *Roma, abrasada*. En el siempre interesantísimo mundo del uso teatral de la métrica, tal vez se habría merecido un comentario un curioso pasaje de *El hombre, por su palabra* (vv. 1690-1805) en el que se

van entremezclando endecasílabos sueltos y octavas reales sin patrón aparente.

Si se amplía el foco a las cinco ediciones de la *parte*, se observa que los diferentes editores coinciden en el orden lineal de las ediciones madrileñas ( $A > B > C > D$ ), mientras que la barcelonesa (*E*) tiene como modelo a *A*. En algunos casos las ediciones posteriores, singularmente *B*, aportan correcciones valiosas, y otras variantes resultan sorprendentes y apuntan a la importancia de acudir siempre a las fuentes, como la muy singular que comenta Santiago Restrepo a propósito de *El hombre, por su palabra* (II, p. 21), en la que la lectura «doctísimo Mariana» de *A* (v. 2296) se convierte, de manera claramente intencionada, en «mentiroso Mariana» en *E*, lo que altera de forma grave el texto de Lope. Debe destacarse también la atención que se presta a las variantes de estado entre los distintos ejemplares consultados de *A* (I, pp. 69-72), marca de la casa de las ediciones de Prolope.

Trabajar a partir de una tradición textual que, en la práctica, se reduce a un único testimonio, la *editio princeps* de la *Parte XX* (*A*), en particular cuando el texto de este es aceptable, puede parecer cómodo para un editor, aunque presenta el inconveniente de que pueden pasar inadvertidas lecturas dudosas o corruptas (como el verso 1932 de *La ventura sin buscalla*, «porque te hurtó una copa», que resulta más bien hipométrico, o el 1674 de *Roma, abrasada*, «se convirtió voluntad», donde sintaxis y sentido parecen pedir la preposición *en*, «se convirtió *en* voluntad», que sí fue añadida por Hartzenbusch, aunque no se recoja en el aparato), o bien de no permitir actuar con eficacia ante los errores que se detecten. A este respecto, la labor editora es, en general, encomiable y muy atenta, y solo hemos advertido algunas pocas erratas o malas lecturas, como «fuiste» por «fuistes» (*Lo cierto por lo dudoso*, v. 2855), «están» por «está» (*Pobreza no es vileza*, v. 1880), «descasamos» por «descansamos» (*Arauco domado*, v. 781), «cuanto» por «cuando» (*Arauco domado*, v. 2506), «diga» por «digas» (*El hombre, por su palabra*, v. 275, donde se incluye una nota para comentar lo anómalo de la lectura «diga», aunque *A* lee claramente «digas»), «desechos» por «deshechos» (*El hombre, por su palabra*, v. 450), «discreción» por «discreción» (*El hombre, por su palabra*, v. 597), «Lisandro» por «Lisardo» (*El hombre, por su palabra*, v. 719<sub>Per</sub>, error que se reitera en nota al pie en pp. 71-72), «mucho» por «muchos» (*Roma, abrasada*, v. 1955), «Severo» por «Soldado» (*El rey sin reino*, v. 1678<sub>Per</sub>; en 1835<sub>Per</sub> y 1838<sub>Per</sub> no puede ser Solimana la que habla, sino más bien un soldado); en el v.

2849 de *Arauco domado* se omite por error la palabra *sol* («del *sol* de tu gran valor»). En ocasiones un exceso de fidelidad al *codex unicus* puede generar que se mantengan lecturas que tal vez convendría enmendar, como «Grabiel», en la dedicatoria de *La discreta venganza* (p. 139). Por otro lado, en *La ventura sin buscalla* parece más económico entender que hay un error en el locutor del v. 1793 (*Silvio* y no *Filena*, como supuso Cotarelo) que añadir a *Filena* en la acotación anterior (1773*Acot*); que el error está en el locutor parece confirmarlo que se repite en el v. 1799, ahí sí de manera evidente.

Al tiempo, pueden destacarse algunas notables y acertadas enmiendas *ope ingenii*, como en los versos 84 y 2506 de *Virtud, pobreza y mujer* o en el 1918 de *El marido más firme*, mientras que otras correcciones quizá no sean necesarias. Así sucede en el v. 2228 de *Pobreza no es vileza*, en el que la lectura «pobreza» de *A* parece correcta y se relaciona con la «desdicha» del v. 2225, mientras que la lectura «nobleza» de *B* parece un error atraído por el verso anterior, error que se transmite a las ediciones posteriores, incluidas las modernas. En *Roma, abrasada* se introduce una leve enmienda, «Ah, sí» por «Ansí», de manera que el verso queda: «¡Ah, sí! No se me acordaba» (v. 2562), con lo que se ajusta más a los usos actuales; sin embargo, ese uso un tanto anómalo —al menos desde nuestra perspectiva— de «Ansí» o «Así» en la época no era infrecuente, lo que quizá desaconsejase la enmienda. Un ejemplo lo encontramos, sin salirnos de la *parte*, en *La discreta venganza*, vv. 773–774: «RAMIRO.– Ramiro de Alhama soy. / TELLO.– ¿Así Ramiro de Alhama?».

Las acotaciones merecen, en general, una atención importante, de manera que, siguiendo los criterios de Prolope, si *A* omite entradas o salidas de los personajes, se corrigen para ajustarse a lo que de hecho sucedería en escena. En ocasiones, tal vez por un exceso de fidelidad a la *princeps*, se anota un error, pero no se corrige en el texto, como en las notas 1666*Acot*, 2349*Acot* y 2759*Acot* de *Pobreza no es vileza* (también haría falta un *Vanse* tras el v. 2765). En algunos lugares de *El mejor mozo de España* (vv. 260*Acot*, 2295*Acot* o 2331*Acot*) se mantiene *Vase* cuando la referencia a más de un personaje aconsejaría *Vanse* (frente a lo que se dice en la nota a 260*Acot*, solo la presencia de un sujeto múltiple explícito justificaría el uso de *Vase*). En otros lugares, podrían haberse añadido algunas indicaciones, en general algunos *Vase* o *Vanse*, como tras el v. 824 de *La discreta venganza*, los vv. 388 y 2666 de *El hombre, por su palabra*, o los versos 847, 1359, 1674 o 2670 de *Roma*,



*abrasada*, por espigar algunos ejemplos. Al contrario, en *El hombre, por su palabra* Mario sale a escena, erróneamente, dos veces (vv. 794Acot y 868Acot), lo que debería haberse corregido.

Con respecto a los criterios editoriales, hay algunas leves inconsistencias, como modernizar un «agora» de *A* en «ahora» en *Pobreza no es vileza* (v. 307), un «satisfación» en «satisfacción» en *El hombre, por su palabra* (v. 177), o la edición de «yelo» o «yerba» en lugar de «hielo» o «hierba», como en *El hombre, por su palabra* (v. 206) o en *El rey sin reino* (v. 482). Sin ánimo de pecar de excesivamente puntilloso, algunas referencias bibliográficas se registran a pie de página, en lugar de en el texto, como en todo el prólogo de *Lo cierto por lo dudoso*. De más importancia es la ausencia de algunas referencias en la bibliografía final, en particular en *Pobreza no es vileza*, como la mayor parte de las indicadas en la nota 16 del prólogo (p. 460), por ejemplo.

Es también muy notable, y también marca de la casa, la atención que se presta a cuestiones de ortología, acentuación y puntuación, que aparecen con frecuencia en las notas (como en *Lo cierto por lo dudoso*, nota al v. 1534, *El valiente Céspedes*, nota al v. 268, o en *Virtud, pobreza y mujer*, nota a vv. 671–672, aunque los ejemplos podrían multiplicarse). En *El marido más firme* se justifica con acierto la acentuación llana de «Euridice» en nota al v. 51 (frente a ella, en la introducción, p. 910, nota 39, se invierten por error los términos «esdrújulo» y «llano»), así como el uso excepcional de la forma esdrújula «Eurídice» en la nota al v. 1468; de acuerdo precisamente con ella, también parece que se debería haber adoptado la acentuación esdrújula en el v. 2016. A este respecto, en el v. 2372 de *Arauco domado* debería haberse editado, por medida y rima, «perper» y no «pérper», y en el 2269 de la misma comedia «Zuría» y no «Zuria»; por iguales razones, en el v. 2963 de *Roma, abrasada* debería ser «Víndice» y no «Vindice». La atención a la ortología se manifiesta en las continuas referencias a sinéresis, normalmente en nota, o bien en la indicación sistemática de diéresis, aunque en ocasiones parece que habría sido más correcto el uso de la tilde, como en «Coímbra», mejor que «Coimbra» (en *La discreta venganza*, vv. 2403 y 2438), o «lacaíl», mejor que «lacaïl» (en *El mejor mozo de España*, v. 286).

Dada la variedad de editores, así como la de asuntos y registros que encontramos en estas doce comedias, tanto las introducciones a las respectivas ediciones como la labor de anotación resultan particularmente difíciles de coordinar, pero se ha conseguido que la

*parte* muestre una notable impresión de unidad y de coherencia, con introducciones en general bastante uniformes y una anotación que resulta exhaustiva y sintética. Ya se apuntó antes que de ninguna de las comedias incluidas en esta *parte* puede decirse que forme parte del canon más apreciado de obras de Lope, pero ello no ha impedido que algunas de ellas hayan sido muy atendidas por la crítica, por diferentes razones. Así sucede en particular con *Arauco domado*, lo que obliga a su editor, Laplana Gil, a manejar una considerable cantidad de bibliografía, lo que hace con singular pericia en una edición que acompaña de dos interesantes apéndices. Algo similar puede decirse de *El mejor mozo de España*, que, a pesar de no estar particularmente lograda, generó una notable atención durante el franquismo, por razones más históricas que literarias, de lo que da buena cuenta su editor. Lejos está también de las mejores obras de Lope *El valiente Céspedes*, obra que, sin embargo, maneja diferentes fuentes y se mueve en distintos registros, lo que obliga a su editora a un notable y logrado esfuerzo en introducción y notas.

En la anotación, son aplaudibles las frecuentes referencias a cuestiones de puntuación, acentuación y ortología, como ya se ha indicado, así como los esfuerzos por desentrañar alusiones y referencias que hay en las dedicatorias, textos con frecuencia muy complejos de editar y explicar. Notable es, a este respecto, la labor de anotación de la dedicatoria de *Lo cierto por lo dudoso*, muy completa y erudita, aunque puntualmente también pudiese ser más aclaradora. En la de *El rey sin reino*, las notas referidas a Urbina y Céspedes en p. 601, por el contexto, no parecen referirse a los personajes anotados, sino, más bien, a Juan de Urbina, célebre por sus hazañas militares, y al capitán Alonso de Céspedes, a cuyas hazañas dedica Lope una comedia incluida en la misma *Parte XX* (como también a Diego García de Paredes, otro de los mencionados en ese lugar de la dedicatoria). La labor en cuanto a la anotación de fuentes también es digna de encomio, como puede ser el caso, por ejemplo, de *Arauco domado*, *El valiente Céspedes* o *Virtud, pobreza y mujer*, entre otras.

La extensión de esta reseña va aumentando irremisiblemente y el reseñador ve crecer su impotencia al constatar que, en el fondo, apenas ha podido sino esbozar los méritos y logros de esta excelente edición que da cuenta de los en torno a 36 000 versos que componen las doce comedias de la *parte*. Como decía al principio del texto, la reseña de un trabajo de estas características (doce ediciones críticas y

la correspondiente historia editorial del volumen, sabiamente armonizados) tiene que ser necesariamente injusta, pues no permite hacer méritos a la calidad generalizada de las ediciones contenidas en ella, por lo cual no cabe sino insistir en la excelencia de esta *Parte XX* y ponderar de nuevo la labor del grupo Prolope, que puntualmente acude cada otoño a la cita de presentarnos una nueva *parte* de comedias en esmeradas y excelentes ediciones críticas.

Fernando Rodríguez-Gallego  
<https://orcid.org/0000-0002-6539-0447>  
IEHM/Universitat de les Illes Balears  
ESPAÑA  
f.rodriguez-gallego@uib.cat

---

López Alemany, Ignacio, *Teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro. 1640-1746*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2022, 244 pp. ISBN: 978-84-1118-064-1.

---

Con la presente obra, Ignacio López Alemany culmina una fecunda trayectoria investigadora dedicada al estudio del teatro cortesano en la España de los siglos XVII y XVIII. En efecto, tras la publicación de diversos trabajos parciales y de la edición de dos «comedias con música» salidas de la pluma de José de Cañizares, *Las amazonas de España y La hazaña mayor de Alcides* (Iberoamericana / Vervuert, 2018), ofrece ahora una monografía, cuidadosamente editada por Publicacions de la Universitat de València (PUV), donde realiza un recorrido diacrónico desde 1640 hasta 1746 por la historia política y cultural española cuyo eje vertebrador son las representaciones dramáticas llevadas a cabo en el Coliseo del Buen Retiro, un teatro permanente construido en tiempos de Felipe IV a las afueras de Madrid para contribuir al ocio cortesano y a la escenificación del poder (dentro y fuera de las tablas) conforme a una semiótica eminentemente *cortesana*. Así las cosas, el objetivo declarado del volumen es analizar el papel desarrollado por las artes escénicas en la maquinaria diplomática de la Corona española reconstruyendo la evolución del teatro palaciego desde el Barroco hasta la Ilustración. Al paso de este itinerario discursivo, el libro reconstruye también la lenta pero inexorable transformación de los espectáculos áulicos españoles a lo largo de la centuria, así como su distinta función en el marco de las relaciones internacionales, donde la