LA PÁGINA COMO ESCENARIO PARA LA FE. ACERCA DE LA TRANSMISIÓN DE LA COMEDIA RELIGIOSA (1635-1685)

En *El extraño caso de la Hanau 1609*, Umberto Eco se gana pronto la complicidad del lector montando, como si de un castillo de naipes se tratara, el intrincado mecanismo que forman los distintos testimonios del *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae*, un tratado de alquimia compuesto por Heinrich Khunrath,[1] y las variantes y la filiación de éstos. La precisa *recensio* que Eco lleva a cabo guiñándonos un ojo introduce al lector en un considerable galimatías con el que también se las habrá el editor moderno del teatro barroco.

El *laberinto teatral* del que hablaba Bergamín pensando en nuestro siglo XVII tiene mucho de novela gótica cuando se trata de desbrozar el camino que recorre el manuscrito autógrafo de la pieza hasta alcanzar la imprenta, pues el proceso de transmisión textual admite en las composiciones dramáticas una cadena de modificadores del original a lo largo de su doble andadura hacia la escena y el taller del impresor. Las notas que siguen tienen puesta la mirada en la comedia de concepción religiosa, aunque a sabiendas de que las cuestiones que apuntaremos aquí no son forzosamente privativas de la co-

---

[1] Umberto Eco, *El extraño caso de la Hanau 1609*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1990.

media bíblica, hagiográfica, alegórica o de cualquier otra suerte entre las que forman en el Siglo de Oro *un teatro para la fe.*

Como es conocido, el esquema más frecuente de la transmisión del texto no contempla la entrega directa de éste al impresor por parte del comediógrafo, salvo en aquellos casos en que la edición de la pieza se lleve a cabo por encargo real, como ocurre con el manuscrito de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara,[2] y es que ni siquiera entre los autores existía la certidumbre de que las piezas destinadas a la representación debieran ver la luz estampadas en papel. No ofrecen duda las palabras que el propio Lope escribe a modo de *prólogo* a la *Novena Parte de Comedias* (Madrid, 1617), refiriéndose a la edición de sus piezas:

> No las escriví con este ánimo ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos.[3]

Lo habitual en el XVII es que el *poeta* —el comediógrafo— componga la pieza y entregue el manuscrito autógrafo correspondiente al *autor* —el director de la compañía de actores que llevará a cabo la representación— que a partir de ese momento pasa a detentar la potestad del texto pudiendo modificarlo, abreviarlo, extenderlo o corregirlo *ad libitum*, con el consiguiente perjuicio para quien desee, más adelante, tratar de fijarlo con arreglo a su redacción originaria. Será ésta, con frecuencia mayor de lo que quisiéramos, una tarea espinosa que acaba orientándose hacia la reconstrucción de un *arquetipo* en la *constitutio textus.*

Los derechos de representación de la pieza —que tácitamente llevan consigo también los derechos de 'adaptación', 'refundición' y, en definitiva, 'manipulación'— se convierten en patrimonio exclusivo del director de la compañía de actores,

---

[2] Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, J. E. Varey y N. D. Shergold, eds., Londres, Tamesis Books, 1970.

[3] *Apud* Jaime Moll, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1990, p. 67.

que obviamente hará lo que esté en su mano para preservar el manuscrito original autógrafo e impedir que llegue a manos de una compañía distinta. El autógrafo, pues, detiene su andadura. El copista de la compañía —el mismo director de actores si ésta es de escaso fuste —lleva a cabo una copia manuscrita de este original autógrafo, y probablemente también copias parciales del texto para uso individual de los componentes de la *troupe* en los ensayos. Sobre la base de estas copias contemporáneas del autógrafo, que por supuesto pueden ya arrastrar errores de amanuense [4] —atribuciones erróneas en los diálogos, supresión de acotaciones— se emprende la labor de montaje de la pieza, el arreglo de ésta de cara a la puesta en escena y la adecuación de la comedia a las posibilidades tramoyísticas y escenográficas de la compañía. Aquí es, como veremos, donde las comedias de concepción religiosa se resentirán especialmente, a la hora de fijar el texto de la pieza dramática, en relación a otros géneros barrocos más aliviados de esa férrea dependencia de los medios escénicos.

El poeta raramente intervenía en el proceso de montaje de la obra para la compañía, especialmente en las ocasiones en que el lugar de la representación era el corral de comedias. Una mayor colaboración podía existir entre poeta y autor cuando la pieza se destinaba a representaciones palaciegas y se escenificaba, como era habitual en las comedias hagiográficas desde el reinado de Felipe IV, en salones de Palacio o en aposentos reales. La compañía de Matías de Castro llevó a cabo el montaje de *El Purgatorio de San Patricio* de Calderón, en Palacio, el 10 de junio de 1683, y Simón Aguado escenificó en los aposentos de la Reina, el 22 de febrero de 1688, una comedia de santos de Juan Bautista López, *Santa Rita de Casia y el milagroso imposible.* A la fuerza la adaptación escénica de las piezas arroja variantes textuales notables entre el original y los testimonios correspondientes a textos utilizados en el montaje y alterados

---

[4] Ver Agustín G. de Amezua, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope,* Madrid, Centro de Estudios Lope de Vega, 1945.

por el escenógrafo. El proceso de la puesta en escena de la comedia continúa siendo, en muchos aspectos, un terreno pantanoso, pero sabemos que el director de la compañía llevaba a cabo el montaje junto a sus actores con un texto base copiado a mano del manuscrito original, esto es, con otro manuscrito que hoy llamaríamos *stage copy* o *working copy*. Las modificaciones al texto obedecerán fundamentalmente a problemas de presupuesto, de distribución de roles o, más peregrinamente, de protagonismo. Así, pueden encontrarse casos de supresión de diálogos, de intercambio de pasajes del texto de la comedia entre personajes distintos o, pura y sencillamente, de añadidura de versos en el papel de un miembro del *dramatis personae*, como revela el manuscrito 16.887 de la Biblioteca Nacional, una copia tardía de la pieza calderoniana *Cada uno para sí*, en el que el autor de comedias Antonio Escamilla añade un puñado de versos de nuevo cuño al papel del gracioso Hernando, para lucimiento propio, lo que da lugar a la aparición de versos apócrifos en este testimonio.

Generalmente, sin embargo, las modificaciones llevadas a cabo por el *autor* sobre el texto original de la comedia se ciñen a la disposición de las acotaciones, que constituyen la parte estructural de la comedia de concepción religiosa más estrechamente relacionada con la puesta en escena de la misma y con el diseño de la tramoya, culpable de desbaratar los presupuestos de la compañía. Sobreviene entonces el peligro de alejar definitivamente la pieza de su concepción original, lo que en el caso de las comedias *a lo divino*, que cimentan buena parte de su personalidad dramática en la sofisticación del aparato escenográfico, puede resultar un inconveniente a la hora de tratar de fijar el texto asegurándole la mayor fidelidad posible al original.

Para no ir convirtiendo estas cuartillas en un listado farragoso, tan sólo anotaremos dos ejemplos que sirvan a nuestro propósito. El primero de ellos se encuentra en la acotación *Baja Eleno lo más veloz que pueda, abrázase con ella y vuelan*, en la Jornada segunda de *El Joseph de las Mugeres* de Calderón. La lección que adopta la mayoría de los testimonios, y

entre ellos los ejemplares de la *Sexta Parte* editada por Vera Tassis en 1683, que son los que consideraríamos como testimonio base, es *vuelan*, lo que remite a la utilización en el montaje de aparatos de tramoya como el pescante o el bofetón, de elevado coste y considerables exigencias escénicas.

Sin embargo, la variante que presenta aquí la *princeps*, una edición escasamente fidedigna correspondiente a la *Parte XIII* de las *escogidas de Madrid* de 1660, es *desaparecen*. Esta distinta lección tendría su razón de ser en una modificación deliberada del original por parte del autor de comedias, dispuesto a abaratar costes aun en detrimento de desfigurar la concepción originaria de la pieza, pues creo que huelga decir, después de lo que el profesor Varey ha señalado en relación con los niveles de acción escénica y la cosmovisión de la comedia,[5] que la lección *vuelan* lleva consigo un sentido simbólico de ascensión a los cielos que a ningún espectador asiduo de la comedia barroca a lo divino le pasaría desapercibido, pues conocía bien los cánones del género.

La *princeps*, desentendiéndose de la acotación original al perder de vista el ológrafo, debió tal vez imprimirse sobre la base de una copia manuscrita de comediante que habría modificado el original en virtud de las necesidades de la compañía.[6]

---

[5] John E. Varey, «Cosmovisión y niveles de acción», *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 23-37.

[6] La *editio princeps* de *El Joseph de las Mugeres* es una edición escasamente fiable, la Parte XIII de las *escogidas de Madrid, De los mejores el mejor, libro nuevo de Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte Trece*, publicada en Madrid por Mateo Fernández en 1660. Un ejemplar de esta edición, el correspondiente a la signatura 58454 del Institut del Teatre de Barcelona, ha sido cotejado con dos ejemplares de la *Sexta parte* de Vera Tassis de 1683, el que responde a la signatura T-8586 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y el Hisp.5.68.6 de la University Library de Cambridge. El texto de la *príncipe* presenta innumerables supresiones, alteraciones y omisiones respecto al de los ejemplares de la edición de Tassis publicada por Francisco Sanz, especialmente en las acotaciones escénicas. El cotejo y el cariz de las variantes que presenta nos per-

Hallamos el segundo ejemplo en *La Devoción de la Cruz* de Calderón. En la Jornada primera aparece la acotación *Salen los villanos Gil, Menga, Tirso, Blas y Toribio con Lisardo en una silla, ensangrentado el rostro.* Es ésta la redacción que aparece en la *Primera Parte,* a cargo de su hermano José y publicada en Madrid en 1640. La *príncipe,* en cambio, adopta una variante por supresión, por lo que en el texto de la *Parte Veinte y ocho de Comedias de varios autores,* publicada en Huesca por Pedro Blusón en 1634, leemos: *Salen los villanos con Lisardo, en una silla, muerto.* Las repercusiones escénicas de la modificación textual podrían rastrearse en una nómina abundante de ejemplos.

En el intrincado proceso de transmisión textual de las comedias de carácter religioso en el siglo XVII, el texto de la redacción originaria puede ir perdiendo su fisonomía dramática viendo alterado su juego de acotaciones. El editor deberá tener siempre presente la oportunidad de decantarse con garantías por la *lectio difficilior,* si bien no debe tampoco olvidar, como observa José M.ª Ruano de la Haza,[7] que «los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, el cual los solía incorporar a los manuscritos copia que sacaba para la representación». Un lector atento a las acotaciones que Calderón redacta en *El Mágico Prodigioso* observará que el dramaturgo, lejos de especificar la *mise en scène,* opta por saldar el compromiso con un *que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere* o bien, asimismo en la Jornada tercera, *esto se haga como mejor pareciere.* Sólo al autor de comedias le corresponderá decidir si se abre un escotillón o si interviene el pescante.

Bien está, pues, el reproche al autor por la modificación deliberada de la acotación originaria, pero admitamos también que el poeta consentía en cederle la responsabilidad final del

---

mite pensar en la posibilidad de que la *príncipe* se base en un manuscrito previamente alterado por un director de compañía, esto es, una *copia de comediante.*

[7] José M.ª Ruano de la Haza, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón,* 42, 1988, pp. 81-102.

diseño de la puesta en escena: En detrimento de los manuscritos autógrafos, una colación mínimamente precisa arrojaría resultados claramente favorables a las copias de comediante, o a *sueltas* poco fidedignas, a la hora de intentar una reconstrucción escenográfica de la pieza. Conviene anotar aquí, aunque a vuelapluma, el ejemplo del manuscrito autógrafo de *El Águila del Agua* de Vélez de Guevara,[8] que combina dos caligrafías distintas en una serie de agregados, arreglos y alteraciones observables en el texto. Una de ellas, del propio Vélez, recorre el texto de la comedia llevando a cabo correcciones sustanciales que culminan con la existencia de un folio, agregado al cuadernillo, que ofrece un distinto final para el Acto II. Podemos hablar de una adaptación de la comedia, a cargo del propio dramaturgo, a unas circunstancias escénicas distintas. La segunda caligrafía, probablemente del autor de comedias, se identifica con aquellos textos añadidos que se encargan de cumplimentar los cambios dispuestos por el censor de escena, Juan Navarro Espinosa, que estipula en su autorización de representación de la pieza, fechada en Madrid en 1642, que se reformen los juramentos de Don Lope de Figueroa. Asimismo, la mano del autor agrega indicaciones escénicas a la vez que suprime partes del texto de la pieza. Se advierte en el autógrafo de *El Águila del Agua* la intervención directa e indirecta de tres modificadores distintos del texto original: el propio poeta —que actúa sobre su comedia corrigiéndola hasta modificarle el sentido—, el director de la compañía de comediantes y el censor de la mano del autor de comedias. Para acabar de enredar la madeja, contemplemos la posibilidad de que un impresor saque a la luz una *suelta* sobre la base del manuscrito autógrafo que nos ocupa.

Efectivamente, tal vez no sea arriesgado apuntar que los testimonios menos fidedignos son los que mejor reflejarían la

[8] Ver Raquel Miriam de Alfie, «El manuscrito autógrafo de *El Águila del Agua* de Vélez de Guevara: problemas de edición», *La edición de textos...*, ob. cit., pp. 325 a 332. En relación con testimonios poco fiables y manuscritos de memorión, ver José M.ª Ruano de la Haza, «An early rehash of Lope's *Peribáñez*», *BCom*, 35, 1983, pp. 5 a 29.

puesta en escena de la pieza, y una copia de actor o un manuscrito de trabajo deben considerarse estados textuales de enorme valor para el conocimiento no ya de la concepción de la comedia, sino de cómo ésta llegó a ser vista realmente por el público, perspectiva esencial para aquilatar una comedia barroca *de exultatio fides*. El ológrafo es a la intención escénica del poeta lo que una *suelta* defectuosa es a la realidad escénica de la pieza.

Alcanzamos tal vez un punto cercano a la paradoja, pues la labor de fijación del texto con arreglo a la fidelidad del original nos aleja proporcionalmente de la tarea de reconstrucción escénica, debiendo valorar los testimonios de manera distinta en uno u otro caso. Lo que no ofrece dudas es la manipulación de los textos de las comedias a manos de los directores de compañía, que los modifican con más o menos escrúpulos para justo enojo de los poetas, que ven impresas sus piezas con distinta fisonomía de la que ellos concibieron. Abundando en el uso y el abuso de atribuciones en el que caen una y otra vez los autores de comedias con respecto a los textos, anotaremos el ejemplo de *Las lágrimas de David* (1635) de Felipe Godínez. En dos de los testimonios existentes, los que Germán Vega denomina s.a. VII y M(1751)II,[9] las modificaciones textuales presentan claros indicios de haber sido introducidas con la mirada puesta en la representación del texto de la comedia. La corrección de acotaciones y su incremento, con la visible precisión de las indicaciones escénicas, así parecen corroborarlo.

Radica el problema principal en que el impresor, el librero, se hace con el texto de la pieza a partir de fuentes escasamente fiables, o bien un manuscrito de compañía, modificado

---

[9] Germán Vega García-Luengos, «Una edición crítica para *Las lágrimas de David*, la comedia más difundida de Felipe Godínez», *La edición de textos...*, ob. cit., pp. 483-491. Ver Frank P. Casa y Michael D. McGaha, eds., *Editing the «comedia»*, Ann Arbor, *Michigan Romance Studies*, V, 1985, y en este volumen, especialmente para lo que nos ocupa, W. F. Hunter, «Editing texts in multiple versions», pp. 24 a 51; Arnold G. Reichemberger, «Editing Spanish 'comedias'», pp. 9-11.

hasta la saciedad, o bien copias de memorilla. Incluso, más tardíamente, copias manuscritas de alguna *suelta* o *desglosada*. Muchos editores aprovechan un ejemplar impreso previo para copiarlo al pie de la letra, y en ocasiones —como también harán los directores de compañía con el texto de alguna *suelta* que utilizarán para el montaje escénico— acometerán la tarea de corregir los posibles errores del impreso, siempre a través de un proceso de *enmendatio ope ingenii* que sólo consigue alterar la redacción originaria del texto por enésima vez. Anomalías de edición como éstas pueden encontrarse por ejemplo en *El Agua mansa* de Calderón, cuyo manuscrito autógrafo, cotejado con la edición de Vera Tassis en la *Octava Parte* de 1684, demuestra que el editor se basó en el texto de la *Parte VIII* de la serie de *escogidas* y no en el ológrafo directamente.

Lope vino a quejarse de todo este galimatías en el *prólogo* a la *Parte XV* de sus comedias, editada en Madrid en 1621, y Calderón haría lo propio en el conocido *prólogo* a la *Cuarta Parte* de sus comedias, sacada a luz en Madrid, en 1672: «No sólo hallé en sus impresiones que ya no eran mias las que lo fueron; pero muchas que lo fueron, impresas como mias, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los mios, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar, como antes dije, las ya no mias llenas de erratas, y por el ahorro del papel aún no cabales (pues donde acaba el pliego acaba la jornada, y donde acaba el quaderno acaba la Comedia) hallé, ya adocenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mias impresas en mi nombre». Rojas Zorrilla denunciaría también el desacato de impresores y libreros acortando las piezas para ahorrarse pliegos. Pero éste ya es otro cantar.

En el proceso de transmisión del texto dramático, las piezas de géneros de carácter religioso y de intención evangelizadora, comedias *de propaganda fide*, habrían de pasar con frecuencia el cedazo del censor. *El Divino Africano* de Lope, una comedia de santos al uso de las primeras décadas del XVII, sostuvo el riesgo de ser recogida, y *El Joseph de las Mugeres* de Calderón, la vida de Santa Eugenia llevada a la escena, la

ortodoxia de la ortodoxia, sufrió una censura escénica del Inquisidor Don Juan de Rueda y Cuebas en 1670 sobre una copia manuscrita de Don Sebastián de Alarcón, de 1669. Se trata del manuscrito 16.548 de la Biblioteca Nacional. Los versos 1012, 1013 y 1016 a 1021 deben ser suprimidos del texto de la comedia, pues se impugna el que el Demonio se introdujese en el cuerpo del galán Aurelio, lo que «es herético, y contra el Viejo y Nuevo Testamentos, y contra la doctrina de los Santos Padres...», a pesar de que, como apunta Wilson,[10] el Padre Calleja había caído en un error semejante en *El Fénix de España, San Francisco de Borja.*

La comedia de santos podía añadir a la nómina de modificaciones textuales del director de la compañía las supresiones o enmiendas que el censor hallase oportuno hacer en el texto antes de rubricar su visto bueno a la representación de la pieza. Como apuntan Varey y Shergold,[11] en ocasiones los textos aún sufrían modificaciones de última hora en el momento de los ensayos, como había de comprender Francisco de Rojas en un autosacramental de su autoría, en 1621. Tampoco una comedia hagiográfica canónica como *El Purgatorio de San*

---

[10] Edward M. Wilson, «Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century. A provisional Study», *Symposium*, 15, 1961, pp. 165 a 184.

[11] N. D. Shergold y John E. Varey, *Los autosacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681)*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961.

Para cuestiones apuntadas aquí, ver John E. Varey, «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro», *La edición de textos...*, ob. cit., pp. 99-109; Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, eds., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Números Anejos de RILCE, 4, EUNSA-Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, pp. 83-94, 275-287; José Luis Canet, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles 'autores de comedias' como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», Luciano García Lorenzo y John E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis Books, Londres, 1991, pp. 273 a 284; Ignacio Arellano y Jesús Canedo, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 417-429, 493-517 y 555-562.

Patricio de Calderón se libraría de modificaciones textuales por mandato del censor, pues la *aprobación* que Don Juan Navarro redacta el 28 de octubre de 1652 estipula la supresión del pasaje en que Ludovico Enio relata por extenso el sacrilegio cometido por una monja.

Apuntado el valor de los testimonios no ológrafos a la hora de pretender reconstruir la puesta en escena de una comedia religiosa, y señalada la importancia de los manuscritos de comediante como muestra de estadios primitivos de redacción y de intención escenográfica, esenciales en los géneros de aparato que tenemos entre manos, observemos el hecho de que muchas piezas dramáticas religiosas se conservan en forma de manuscrito original porque no fueron destinadas, como sí lo fueron otras de impronta más popular, a los corrales comerciales. La comedia de santos, por ejemplo y como prueban infinidad de relaciones de festejos impresas a lo largo de todo el siglo XVII,[12] se escenificó en carros y tablados móviles con ocasión de festividades religiosas, y buen testimonio de ello es la puesta en escena que la compañía de Roque de Figueroa llevó a cabo en 1629, por encargo de la Orden de la Merced, de la comedia lopesca *La Vida de San Pedro Nolasco* en lo alto de unos carros móviles diseñados para el Corpus. Vallejo y Avendaño habían hecho lo mismo pocos años antes, en 1622, escenificando *La niñez de San Isidro* y *La Juventud de San Isidro* en carros engalanados para tal efecto.

El editor del género se encontrará con el problema de las múltiples redacciones de un mismo texto dramático en función de los distintos lugares de representación. Un caso sobradamente conocido es el que atañe a *El Mágico Prodigioso*, encargado a Calderón por el Ayuntamiento de Yepes en 1637. El manuscrito Osuna, autógrafo pero escasamente pulcro, refleja el estado del texto en su redacción más primeriza, la que se adapta a una puesta en escena móvil, en un tablado y tres

---

12 Ver Javier Aparicio Maydeu, «Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo», *Scriptura*, 6-7, 1991, pp. 51-57.

carros como era usanza en las procesiones escenificadas del día de Corpus. Es una versión de la comedia pensada para la representación al aire libre. Contrariamente a esto, la primera versión impresa de la pieza, la *princeps*, aparecida en la *Parte Veinte de comedias varias nunca impresas compuestas por los maiores ingenios de España* (Madrid, 1663), es una redacción posterior, abreviada y modificada en las acotaciones y el diseño escénico para la representación en corrales. Una tal movilidad textual en función de los lugares de representación no suele darse en otros géneros de nuestro teatro áureo, circunscritos al corral como la comedia de capa y espada, o a las posibilidades escenográficas del Coliseo del Buen Retiro y de la prestidigitación de Lotti o Baccio del Bianco, como en el caso de la comedia mitológica áulica.

En cuanto a las cuestiones que se refieren a la anotación del texto de las piezas, apuntaremos el hecho de que una gran mayoría de entre las ediciones contemporáneas del género no refleja adecuadamente la vertiente tramoyística y escenográfica de las comedias en las anotaciones, escamoteando una y otra vez notas que glosen, incluso para el lector avezado, el funcionamiento de los aparatos de tramoya de la época que se mencionan en las acotaciones explícita o bien implícitamente, y sin cuyo conocimiento no nos parece posible hacerse una idea cabal de la realidad de la puesta en escena de la pieza y del modo en que el dramaturgo acomodaba el texto al hábil manejo en escena del bofetón, la polea, el pescante o la apariencia. La anotación precisa del funcionamiento escénico de estos recursos para la añagaza permitirá entrever algo que está más allá de lo meramente escénico, pues el juego entre poleas y escotillones en la comedia religiosa está en la base misma del simbolismo cielo-tierra-infierno que sustenta la interpretación de la pieza. En otras palabras: sin esclarecer en la edición el funcionamiento de la escenografía de la comedia, la fiabilidad con la que se haya recorrido el laberinto de la transmisión textual de la comedia habrá resultado poco menos que baldía.

El aparato de notas debiera saber combinar referencias a la tramoya que ayuden a una interpretación escénica de las

comedias religiosas —más cercanas que otras a ese *banquete de los sentidos* del que habla Tirso en *El vergonzoso en palacio*— y anotaciones de contenido precisas que no regateen un utillaje filológico que se hará imprescindible si queremos encarar la lectura con un mínimo rigor.

Y dando aquí fin a aqueste empeño, perdonad los yerros.

JAVIER APARICIO MAYDEU
Universitat Pompeu Fabra
Barcelona