

## INTRODUCCIÓN

Este libro refleja la investigación sobre Calderón de la Barca que he llevado a cabo en los últimos años. Gran parte de ella ha sido generada desde unos ejes determinados que tienen que ver con los conceptos que anuncia el título: en primer lugar, el valor del texto, la preocupación por su estabilidad y vigencia, una línea basada en los trabajos de edición —singularmente la de la *Segunda parte de comedias*— y complementada por la dirección de tesis, el trabajo cotidiano en el Grupo de Investigación Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela y la reflexión teórica sobre el papel que juega el texto literario en un género que lo ha minusvalorado de manera llamativa desde sus inicios.

La base filológica de toda esta monografía tiene su más fácil explicación desde el asiento ecdótico de muchas de sus reflexiones, que, sin embargo, no se ilustran con problemas concretos de lecturas o variantes, sino que, alargando el paso, ofrecerán la opción de ver el teatro escrito e impreso como un elemento esencial para la construcción del género, para su recepción posterior y para su difusión, no solo como manuscrito o como suelta, sino como libro, libro en forma de *parte* que sirvió, entre otras cosas, para consolidar el estatuto de escritor de Calderón en la sociedad de su tiempo. Frente a lo que se ha venido defendiendo con despreocupada inercia en los últimos años, al poeta le importan sus textos y su publicación (manuscrita o impresa), y, de hecho, Calderón se ocupa —indirectamente al menos— de la edición de sus dos primeras partes como ya he señalado en otro lugar<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fernández Mosquera, 2005a y 2007.

No es, con todo, una preocupación en términos actuales, ni equivalente a la de, pongamos un ejemplo extremo, Fernando de Herrera, ni tampoco idéntica a las ediciones de otros géneros, pero Calderón —como Quevedo en otro ámbito, o Lope, o Montalbán—, se ocupó y preocupó por las ediciones de sus obras. Ello no quiere decir que hubiese revisado cada una de ellas, pero sí que eligió unas determinadas para la *Primera parte* y otras para la *Segunda*, por ejemplo, cuando disponía simultáneamente de muchas de las veinticuatro; y que situó *La vida es sueño* como la primera de la *Primera parte*, o quiso enmarcar la *Segunda* con dos fiestas mitológicas, por ejemplo.

El valor del texto, y del texto impreso, es, por lo tanto, una cuestión esencial a la hora de enfrentarse al estudio de la obra de Calderón. De hecho, el capítulo inicial del libro añade a las reflexiones sobre el valor del texto teatral en sí mismo un estudio comparativo con el caso de Shakespeare para el que también se vindica ahora el valor del impreso y la relación del dramaturgo con sus ediciones. Shakespeare y Calderón, en dos momentos no muy distantes, presentan un comportamiento similar con respecto a su producción porque ambos eran poetas y pretendían el respeto merecido a sus obras. Por ello llama la atención el desapego que muchas personas relacionadas con la representación, con el espectáculo teatral, tienen hacia el texto y, en última instancia, el escaso respeto por el poeta que lo compuso. Una obra de Calderón es un producto cerrado y completo, con todos sus versos, y cada uno de ellos tiene una función exclusiva dentro de la obra: modificarlos o prescindir de alguno (o de muchos) cambiará el significado de la comedia. Y siendo esto así, las comedias de Calderón han sobrevivido, sin embargo, a una vida azarosa y plagada de deturpaciones textuales y maltratos escénicos; lo han hecho por la fortaleza de su calidad poética y porque la maleabilidad del género dramático no es comparable a ningún otro. El ejemplo del éxito de *El príncipe constante* que se aporta en el primer capítulo es, en ese sentido, bien significativo.

Cuando se parte del valor verbal del texto dramático, la conexión con otros elementos literarios salta a la vista y los recursos son más fácilmente explicables. El capítulo segundo del libro trata de demostrar que Calderón utiliza técnicas y herramientas procedentes de la poesía y de la descripción verbal y narrativa para su creación dramática. Por ejemplo, el juego rítmico y dramático que supone el diálogo establecido entre los sonetos de *El gran teatro del mundo* no sería posible si no se entendiese el soneto como una forma poemática particular que suspende

la acción, que genera un quiebro rítmico que la detiene y que ofrece un valor cerrado dentro del decurso dramático. Calderón integra de una manera magistral estos sonetos en el auto atendiendo a cuestiones de ritmo, de significado y de elocución al poner en boca de un rey y de la Hermosura, en una ostentosa primera persona, un texto que en otros interlocutores sería inverosímil y poco decoroso.

Es un lugar común adjudicar a Calderón una gran riqueza escenográfica superadora del decorado verbal, de la construcción de la tramoya con palabras, tan querida por Lope. El Calderón más espectacular de las fiestas mitológicas o de las piezas representadas en los jardines y estanques del Buen Retiro, en el Salón de Reinos o en el Coliseo habría de utilizar, como así fue, toda la riqueza que facilitaban las nuevas tecnologías importadas por Lotti y otros escenógrafos italianos. Pero no lo hizo en detrimento del valor de la palabra, sino con otros fines visuales que no sustituyeron al texto como herramienta esencial para la construcción escénica. Es decir, Calderón sigue utilizando la palabra para la modelación escénica, como sucedió con la representación de las tormentas<sup>2</sup>, y utiliza en varias ocasiones la descripción ticoscópica. Este recurso, de raigambre épica y no dramática, es empleado con asiduidad por Calderón en el desarrollo de tópicos, como el señalado de la tormenta, y para otros fines, con el objetivo de ampliar el espacio y relatar escenas que no eran presentadas directamente en las tablas. Este procedimiento, muy común en otros autores, cobra especial relevancia en Calderón, ya que este, atendiendo a la grandeza espectacular de muchas de sus obras y a la riqueza tramoyística que le era consustancial en las más espectaculares, bien podría haber sustituido un recurso literario, de origen verbal, por los nuevos medios escénicos a su alcance. Y no lo hizo porque Calderón entendió el valor del texto dramático tanto para pintar una tormenta que contenía los elementos tópicos virgilianos como para atraer al público por medio del relato ticoscópico.

La base textual, por lo tanto, resulta esencial en el teatro calderoniano y cobra su protagonismo en la difusión y en la construcción poética de sus obras. Pero, además, esta base nos encamina directamente hacia otra de las características esenciales de su teatro: el recurso de la reescritura, herramienta apegada directamente al texto dramático y a todas las operaciones que se relacionan con la composición verbal de una obra. En ese sentido, el análisis de la reescritura calderoniana deriva de la atención

<sup>2</sup> Fernández Mosquera, 2003 y 2006.

al texto porque no hay reescritura si no hay rastro textual. Por ello se dedica el capítulo tercero a estudiar este fenómeno.

Calderón se presenta, en efecto, como un ejemplo paradigmático de autor que desarrolla la reescritura en todo su alcance. El dramaturgo reescribe obras enteras, propias y ajenas, repite y rehace escenas, estrofas y versos, llega a la autocita y a la parodia y reescribe no solo textos, sino elementos temáticos y dramáticos, e integra géneros menores (o fragmentos) en comedias. En dicho proceso, Calderón adecua su reescritura a las finalidades de la obra y modifica, si es necesario, el significado de un texto o una escena para encajarlo en otro diferente. En ese sentido, se parece a Quevedo, como intento demostrar en este apartado, complementario de otro trabajo anterior sobre el autor de *Los sueños*<sup>3</sup>.

En el capítulo tercero se traza un brevísimo panorama de la reescritura en autores centrales del Siglo de Oro para mostrar cuál es la actitud ante el fenómeno de Calderón, que se ilustra con alguno de sus procedimientos. La reescritura calderoniana tiene consecuencias en todos los ámbitos de su obra porque implica la existencia de segundas versiones en piezas enteras, demuestra su forma de construir una obra, su manera de componer y también su posición ante un género o ante la posteridad. Calderón, como es sabido, reescribió —en el sentido material y literal de la palabra— sus autos sacramentales, en un grado de reescritura al que ningún otro autor del xvii había llegado. Y más allá de esa curiosidad literal, el estudio de sus reescrituras sirve para conocer sus conceptos de géneros y sus estrategias de representación. El dramaturgo manipula, reescribe, una pieza dependiendo del lugar y el público que la disfrutará o la modifica si la destina a la representación o a la imprenta. Para Calderón reescribir es una circunstancia inherente a la propia composición de su literatura y provoca decisiones que tienen que ver con el significado de la obra.

En algún caso, la reescritura pone de manifiesto cómo Calderón se ajusta al modelo genérico que quiere transmitir. Así sucede con unos versos repetidos y reescritos en un auto como *El laberinto del mundo* y en una comedia mitológica, *El mayor encanto, amor*. Un chiste puesto en boca del gracioso en *El mayor encanto* se reescribe en el *El laberinto del mundo* pero solo en la versión para ser representada, mientras que en la versión autógrafa del auto, copiada presumiblemente para ser impresa, este chiste desaparece. Con ello se demuestra algo sabido: Calderón

<sup>3</sup> Fernández Mosquera, 2005b.

adopta una postura compositiva distinta dependiendo del género, de la representabilidad y de su interés por la perduración de una versión determinada. Parece una actitud obvia en un escritor profesional, que adecue, manipule, reescriba un mismo texto para circunstancias diferentes, y así se confirma mediante el análisis de la reescritura calderoniana.

Llegamos así al tercer elemento anunciado ya desde el título de este libro: el significado. Y alcanzamos este valor a partir de una base textual que Calderón compone, reescribe, modifica y hasta puede que revise para proponer un significado que, en primera instancia, debería ser literal porque es el apegado a la composición y al texto y que solo en un segundo momento puede ser interpretado desde perspectivas diferentes o, dicho de otra forma, desde un balcón no filológico. La defensa del sentido literal, como escribió el maestro francés<sup>4</sup>, subyace al planteamiento de este apartado. No se trata, sin embargo, de proponer una interpretación plana o excluyente de las obras de un clásico, o de ceñirse estrictamente a una propuesta restrictivamente positivista. Si la obra de Calderón no portase todos los elementos significativos que propiciarán distintas lecturas en momentos diferentes y desde posturas también distintas, no sería un clásico. Lo que se propone en el capítulo cuarto es la búsqueda del significado que tuvo la obra en el momento de su estreno y en el contexto en que la compuso el poeta. Ir más allá de ese significado es legítimo y enriquecedor, pero excede las intenciones de este libro.

El ejemplo que se ofrece para esta exégesis literal es la interpretación de las comedias mitológicas de Calderón, singularmente las primeras porque de ellas disponemos de una gran cantidad de información sobre su estreno y hasta sobre su proceso de composición. Han sido, además, objeto de análisis tan atractivos como diferentes al que aquí se manifiesta, generando una ambiciosa y rica polémica que por fortuna no ha finalizado. Pero intento demostrar que el significado literal de estos textos es incompatible con una interpretación asentada en alegorías y simbológicas tan inestables como ambiciosas. Dichas interpretaciones obedecen, además, a un posicionamiento ideológico doble; de una parte, adscriben al poeta a una tendencia crítica para con la situación de la monarquía y del gobierno del imperio hispánico, y de otra, sitúan al estudioso en un plano de vindicación ideológica compatible con su estatuto de intelectual crítico con el poder y, en cierta medida, en un escalón similar, ideológicamente hablando, al del poeta. De esta manera, dramaturgo

<sup>4</sup> Bataillon, 1967.

y estudioso coinciden en la crítica de la situación histórica desde un plano anacrónico para Calderón y tal vez injusto para su ideología. Pedro Calderón fue un dramaturgo cortesano, un intelectual que presentó los problemas humanos desde una posición reflexiva y crítica, pero no como un hombre de visión política que se enfrentaba sibilinamente al poder establecido del rey o del valido.

Las reflexiones presentadas sobre las comedias mitológicas *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios* habrían de asegurar su adscripción a un género que, si bien reflexiona sobre la condición humana, tiene como intención más evidente y literal la función cortesana para la que fueron compuestas, es decir, la diversión comedida y provechosa, objetivos que tienen su justificación social e histórica en el comportamiento cortesano de los españoles de su tiempo, como ha señalado recientemente Sebastian Neumeister<sup>5</sup>.

Texto, reescritura y sentido se presentan, por lo tanto, como ejes esenciales en la interpretación de la obra de Calderón y son, a mi entender, elementos imprescindibles y necesarios para la explicación del conjunto de su teatro. Sin embargo, cualquier análisis de la obra calderoniana, por parcial que fuese, resultaría incompleto sin un acercamiento a la representación porque, aunque hayamos hecho hincapié en los valores textuales de su obra, Calderón escribe teatro, y lo escribe para la escena y para ser representado en el Coliseo, en las plazas, en los estanques o en los corrales.

En varios de los capítulos se abordan elementos que tienen que ver directamente con la representación. De hecho, Calderón escribe poesía dramática y, en consecuencia, todos sus versos tienen que ver con la representación explícita o implícitamente; como dramaturgo, cuidó de manera exquisita las diferentes estrategias de representación que sus obras posibilitaban, bien directamente discutiendo con los escenógrafos o con los autores de comedias, bien a través de documentos como las memorias de apariencias o por indicaciones didascálicas en las propias piezas. Se ha querido ilustrar esta faceta en el capítulo quinto de este libro mediante el análisis de la compleja comedia *Las manos blancas no ofenden* desde la perspectiva de la representabilidad, la caracterización alambicada de sus personajes, la pertinencia del disfraz y las posibilidades actorales, el juego del teatro dentro del teatro o, en fin, su mismo título.

<sup>5</sup> Neumeister, 2013.

Esta monografía está integrada por trabajos pensados con un mismo objetivo aunque de procedencia aparentemente dispar; tienen desde su gestación una meta común muy clara y unas líneas de investigación anunciadas desde su mismo título: texto, el texto manuscrito e impreso como preocupación inherente a todo el libro y a todos mis trabajos realizados siempre desde una perspectiva filológica tradicional, que no debe ser entendida como anticuada. Al tiempo, el camino hermenéutico trazado en este libro sigue, al menos parcialmente, la misma senda que el proceso creativo del dramaturgo y la vida de cualquiera de sus comedias. Con ello se intenta ofrecer un panorama ilustrativo de su escritura y de los procedimientos empleados por el poeta para construir sus obras y para proyectarlas como piezas de representación. El acercamiento metodológico no obedece a una plataforma exclusiva porque se han querido utilizar las herramientas más adecuadas a cada circunstancia y para cada análisis, todo ello dentro del arsenal de capacidades —siempre limitado— que el estudioso puede ofrecer.

Algunos de los capítulos de este libro no han sido nunca publicados, aunque sí presentados en distintos foros. Son, en consecuencia, trabajos inéditos, pero no totalmente desconocidos porque, tras las diferentes presentaciones, han sufrido correcciones y afinaciones a lo largo de los años. Por ejemplo, el capítulo primero ha sido publicado, con el título «La vindicación del texto dramático de Calderón de la Barca: una consecuencia ecdótica», en el volumen *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 115-138.

El primer apartado del segundo capítulo fue presentado en el congreso calderoniano de Pamplona del año 2000 y publicado en sus actas, con el título: «Los dos sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca», en *Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 757-774. El segundo apartado del mismo capítulo, dedicado a los recursos literarios de las comedias, también ha sido previamente publicado por José María Ruano como «El relato ticoscópico en Calderón», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.

La reescritura, como recurso definidor de la creación calderoniana, configura uno de los capítulos esenciales de este libro, el tercero. Este

capítulo contiene un apartado introductorio que fue presentado en un interesante seminario celebrado en el museo del Ermitage de San Petersburgo y publicado como «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen. Congreso internacional GRISO/Ermitage, San Petersburgo*, ed. Ignacio Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa (Anejos de RILCE), 2010, pp. 23-37. La aportación más centrada en el tema está inédita y procede de una invitación de Marc Vitse para reflexionar sobre el asunto en la mesa «Reescritura y Calderón de la Barca» del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Roma en julio de 2010. El privilegiado compromiso de hablar sobre la reescritura ante el profesor Vitse y la profesora Fausta Antonucci me obligó a trazar un panorama que ofreciese una perspectiva general sobre este recurso con la ilustración breve de casos significativos.

El estudio de la reescritura también abarca aspectos que tienen que ver con la actitud del poeta a la hora de enfrentarse a un mismo tema o esquema dramático. Así lo he demostrado con la presencia de Europa en su obra, en sus comedias, y principalmente en sus autos y loas. Esta reflexión fue publicada, tras la presentación inicial en Almagro, como «Calderón y Europa: la recurrente reescritura de un esquema», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (6-8 de julio de 2010)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 139-173.

La reescritura, por otra parte, es una herramienta clave para entender el proceso creativo del dramaturgo, pero también el camino de su recepción en la historia literaria. La sencillez de un simple chiste nos puede aclarar cuál era la idea del género auto sacramental en Calderón, cuál su estrategia para la representación y cuál la recepción de su obra en el siglo XVIII. Así lo explico en el apartado «Unos chistes problemáticos en *El laberinto del mundo* y su reescritura calderoniana: versos para la escena y versos para la posteridad», que tuvo una presentación inicial como conferencia plenaria en el VIII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro. «Hacia Lope de Vega», celebrado en Mar del Plata los días 21 al 23 de noviembre de 2012.

En otras ocasiones, serán géneros completos, si bien menores, los que se dejen explicar desde esa perspectiva, como sucede con algunos entremeses, o escenas entremesiles, que se integran en comedias. Este apartado ha sido previamente publicado como «Entremeses empotrados



en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», *RILCE*, 29.3, 2013, pp. 654-668.

El capítulo cuarto está dedicado al significado de algunas comedias de Calderón, pero adoptando una posición que bien pudiera (debiera) seguirse para el conjunto de su obra: la búsqueda y el respeto del sentido literal. Todo el capítulo se centra en dos comedias mitológicas, *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, publicadas ambas en su *Segunda parte de comedias*. Las dos han sido objeto de importantes estudios en los que se subrayaba su valor político y de crítica concreta ante la situación de la monarquía en el momento de su estreno, es decir, en 1635 y 1636. A partir del éxito de esas interpretaciones, he intentado resituar el valor de estas comedias en tanto fiestas palaciegas con valores que no siempre han de ser políticos.

Para ilustrar el punto de partida, se estudia el proceso de invención de una comedia en Calderón que no parte de hechos históricos o circunstanciales, sino que más de una vez toma su inspiración de una o de otra obra literaria o de fuentes textuales. Ello no implica que el autor no añada otro tipo de profundidad ideológica o que no adecue la fuente a las circunstancias, pero de una manera dependiente de la chispa literaria inicial. Así se ha demostrado para algunas obras en un trabajo titulado «Calderón entre histoire et poésie: ses premières comedias et son intention politique», publicado en *Poésie de cour et de circonstance, théâtre historique: La mise en vers de l'événement dans les mondes hispaniques et européen XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, ed. Marie-Laure Acquier et Emmanuel Marigno, Paris, Editions L'Harmattan, 2014, pp. 107-121, que aquí se publica en español y que fue presentado en el congreso *Poésie de cour et Théâtre historique (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*. *Monde hispanique et européen*, celebrado en la Université Lumière de Lyon, en diciembre de 2011.

Los apartados que completan el capítulo han sido publicados, aunque no en su literalidad por las transformaciones sufridas, en varias ocasiones diferentes. La introducción y el enfoque general del problema fue impreso en el *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282, con el título «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón». A partir de ahí, se profundiza en el valor de estas obras en «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón: Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, ed. Manfred Tietz y

Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Archivum Calderonianum, vol. 11), 2008, pp. 205-227, para concluir desmintiendo el carácter trágico de una de ellas en «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*», publicado en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 153-179.

Para confirmar la idea del principal valor festivo de las piezas, se publica por vez primera el trabajo «*Los tres mayores prodigios* como comedia cómica», complementario del anterior, para reafirmar estos valores con otro trabajo inédito titulado «La violencia textual en Calderón. Rastros de sangre en la fiesta *Los tres mayores prodigios*». Aunque presentados en diferentes foros, estos trabajos que configuran mi lectura de estas obras de Calderón no habían sido publicados con anterioridad. Sí, por el contrario, otro que reafirma los valores de comedia titulado «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147. Todos ellos tienen como objeto confirmar que los valores principales —que no únicos— de estas dos piezas están más cerca de la diversión cortesana que de la reflexión política, la crítica social, la admonición moral o el género trágico.

Finalmente, en claro paralelismo con el proceso creativo del poeta, viene la representación. La escenificación y representabilidad de una comedia implica no pocos problemas, alguno ligado al enredo, a la promovida confusión entre personajes, al disfraz... Ninguna obra de Calderón ilustrará estas complejidades como *Las manos blancas no ofenden*. El capítulo integra dos intervenciones anteriores previamente publicadas de manera diferenciada: «Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 137-161. Y «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX-XXI siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.

El proceso creativo de un autor dramático arranca sobre el papel en el que se fija un texto que sufre distintas modificaciones antes de ser representado, que porta un significado concreto y que presenta determinadas dificultades al ser actualizado en una escenificación. La obra tendrá, además, un camino propio alejado de la vida del autor en el

que cobrará distintos valores y diferentes interpretaciones. Este proceso, dibujado aquí tan sencillamente, está erizado de escollos que dificultan el análisis de una pieza o del conjunto total de una obra. He intentado trazar, sobre la base de ejemplos concretos, este proceso para la dramaturgia de Calderón partiendo de datos en ocasiones menores, pero suficientemente significativos para entender no solo un fragmento, una escena, unos versos, sino buena parte del conjunto de su escritura.

La monografía *Calderón: texto, reescritura, significado y representación* propone, como he querido adelantar, un acercamiento al conjunto de la obra calderoniana a partir del análisis de elementos concretos de piezas particulares, pero referidos a los ejes fundamentales de su escritura: el texto, los procedimientos para su composición, el significado derivado de sus versos y el valor de representación de cada uno de ellos. La complejidad, riqueza, amplitud y belleza del conjunto de piezas del dramaturgo ofrecen todavía otros muchos caminos para ser fatigados con perspicacia y cuidado. Nadie, sin embargo, los recorrerá con más ilusión que la puesta en la elaboración de este libro.

\*\*\*

La elaboración de un libro como este exige todavía más extender los agradecimientos acostumbrados. En primer lugar, a todos los editores que generosamente me han concedido el permiso para publicar los textos que, en más de una ocasión, habían sido solicitados expresamente y, en todo caso, editados en las publicaciones que dirigieron. En segundo, al director de la colección, Ignacio Arellano, que ha acogido favorablemente la iniciativa; y, finalmente, a Alejandra Ulla Lorenzo y a Fernando Rodríguez-Gallego que opinaron, enmendaron y mejoraron notablemente el manuscrito original<sup>6</sup>.

En Santiago y Dhaka, noviembre de 2014

<sup>6</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, en el proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, y se acoge a una «Axuda do Programa de consolidación e estruturación de Unidades de Investigación competitivas» (GPC2013/027) de la Xunta de Galicia, que recibe fondos FEDER.