

Reseñas

Klaus W. HEMPFER, Anne DUPRAT, Cesc ESTEVE, Emilio BLANCO, Jorge GARCIA y Josep SOLERVICENS, *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, edició a cura d'Antoni L. Moll & Josep Solervicens, [Lleida & Barcelona], Punctum & Mimesi, 2009, 182 p.

(ISBN: 978-84-936094-9-8; Col·lecció *Poètiques*, 1.)

En mayo de 2008, tuvo lugar, en la Universidad de Barcelona, el primer coloquio internacional del proyecto *Mímesis* sobre «Conceptes clau de la poètica barroca: un nou sistema epistemològic i estètic», cuyas ponencias y debates son el origen de este libro. Ambos —libro y coloquio— surgen con la pretensión de contribuir a que el Barroco literario sea definido desde sus propios parámetros, superando el legado de valoraciones prejuiciosas que dejó el Neoclasicismo. Según se explica en la introducción firmada por Josep Solervicens, se quiere acabar así con la imagen ornamental del Barroco y reivindicar los elementos epistemológicos profundos que lo sustentan.

El volumen reúne seis artículos en los que se examinan los principios rectores de la literatura barroca (la maravilla, la agudeza, la variedad...) y su difusión en Europa. Que el campo de estudio rebasa lo hispánico queda claro desde el propio título de la publicación y se confirma en su lectura, donde los nombres de los autores teóricos con los que nos topamos son de origen francés, italiano, castellano o catalán. En consonancia con ello está la diversidad lingüística de los trabajos, de los cuales dos están escritos en catalán, otros dos en español, uno en italiano y uno en francés.

El primer artículo del conjunto, de Klaus W. HEMPFER, sirve a la vez de puerta y marco al resto, al plantear una serie de «Riflessioni sulla possibile (forma di) razionalità dell'interpretazione letteraria» (pp. 21-40). Hempfer comienza poniendo de manifiesto las limitaciones y contradicciones de las teorías que pretenden negar la posibilidad de interpretar los textos (menciona a Susan Sontag, a Wolfgang Iser o la deconstrucción postestructuralista), para concluir que, cuando nos relacionamos con ellos, la interpretación se vuelve algo ineludible. Considera que la interpretación literaria se funda en un *saber cómo* en lugar de en un *saber qué*, es decir, en un saber performativo en vez de proposicional, de actos y no de reglas. Sugiere además que es posible contemplar la interpretación como argumentación *tópica*, en el sentido aristotélico. Finalmente, ofrece tres máximas que deberían guiar la labor interpretativa: interpretar históricamente (evitando anacronismos), tomar el texto en su totalidad (evitando mutilaciones) y conectar los elementos textuales primariamente con el sistema literario (y solo después con otros sistemas socioculturales).

A continuación, nos encontramos con «*Mimesis et vraisemblance dans les poétiques italiennes et françaises de la première modernité (1575-1630). Éléments de perspective*» (pp. 43-67), de Anne DUPRAT. El concepto de *verosimilitud*, central en las poéticas de la primera modernidad, fue

ampliamente debatido en las disputas literarias del Barroco. Duprat se propone aquí estudiar las modificaciones que pudieron producir en él los debates franceses e italianos del último tercio del siglo XVI y el primero del siglo XVII, que no se pueden desvincular de las nuevas lecturas de la *Poética* aristotélica, en las cuales se prioriza la noción de *fábula* y donde la verosimilitud se impone «comme le régime même de la *mimesis* poétique» (p. 44). La investigadora subraya el interés pragmático de este «choix d'Aristote» por el papel que ha podido jugar en la justificación de las ficciones poéticas, así como la utilidad que una lectura barroca del texto del Estagirita tiene en nuestros días para la comprensión del funcionamiento de las ficciones literarias.

La noción de *maravilla* es también fundamental en la poética barroca. Lo extraordinario, lo novedoso, lo inesperado, lo raro ocupan un lugar de privilegio en la visión del mundo y, consecuentemente, en la estética de la época. Por ello, Cesc ESTEVE, en «Les poétiques de la meraviglia a Itàlia (1550-1700)» (pp. 71-96), se lanza a hacer un inteligente rastreo que ayuda a conocer la historia y evolución de este concepto. Tras revisar las referencias a la maravilla que se encuentran en los capítulos IX y XXIV de la *Poética* de Aristóteles, hace un repaso a las opiniones que sobre este asunto pueden espigarse en las obras de diversos tratadistas italianos a lo largo de ciento cincuenta años, entre mediados del siglo XVI y los albores del XVIII: unos de pensamiento neoaristotélico (Denores, Tasso), alguno antiaristotélico (Patrizi), otros influidos por el conceptismo (Pallavicino, Peregrini, Tesaurus) o que integran conceptismo y aristotelismo (Muratori). Observamos así cómo se teorizó sobre la maravilla en relación a distintos géneros (dramática, épica, lírica) y a diversos niveles de la creación literaria (la fábula, la selección de materiales, el estilo), y cómo varió igualmente lo que se pensaba sobre sus usos y su finalidad.

El cuarto trabajo, titulado «“Teórica flamante”: algunas notas (irreverentes) sobre la teoría de la agudeza de Baltasar Gracián» (pp. 99-118), se lo debemos a Emilio BLANCO, quien se enfrenta a la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián en busca de las claves que permitan definir términos como *agudeza* o *concepto*, para acabar descubriendo que estas no se revelan por sí solas en el texto. Blanco confirma que es un libro raro «tanto si se compara con el conjunto de la obra graciana como si se mira a su contexto inmediato hispánico» (p. 99): un libro con dos redacciones que guardan entre sí diferencias considerables (ya desde el título: *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, en 1642; *Agudeza y arte de ingenio*, en 1648); un tratado literario que incumple las máximas de claridad, orden y rigor inherentes al género —en parte, porque el objeto sobre el que teoriza (la *agudeza*) se presenta indefinible y difícilmente reductible a reglas—, pero que, con todo, ha sido de enorme relevancia para la interpretación de la poesía barroca.

En «Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones» (pp. 121-147), Jorge GARCÍA LÓPEZ realiza un análisis del estilo lacónico como seña de identidad del siglo XVII. Nos recuerda la tesis de Croll de que «el laconismo constituye una etapa fundamental de la consolidación de la modernidad, no simplemente una antigualla del barroco siglo XVII» (p. 121), e intenta demostrar que se trata de un fenómeno complejo que está vinculado con una renovación cultural profunda. Distingue varias etapas en su desarrollo: la primera abarca los dos últimos tercios del siglo XVI y se caracteriza por el anticiceronianismo y la consolidación de la propuesta estética de Justo Lipsio; la segunda comienza a la muerte del humanista belga (en 1607) y está marcada por la prosa de sus discípulos (como la del *De laconismo syntagma*, de Puteanus); la tercera se inicia a finales de los años veinte y consiste «en el transvase a gran escala de las propuestas literarias de la prosa culta latina a las literaturas romances» (p. 133), proceso en el que Virgilio Malvezzi se presenta como un agente esencial; el epílogo del laconismo, a finales de siglo, vendría con su asunción por parte de otros clasicismos y las polémicas suscitadas por este estilo literario.

El último artículo —ejemplo de que la claridad expositiva no está reñida con la profundidad analítica— lo dedica Josep SOLERVICENS a hablar de «“Remuntar de la mecànica comprensió”: la poètica barroca a l'àmbit català» (pp. 151-182). Si entendemos *poètica* en el sentido estricto de

‘tratado literario’, el ámbito lingüístico catalán no produce ninguna durante el Barroco. Ahora bien, en su lugar, contamos con cerca de un centenar de *textos poetológicos* en los que se discurre sobre conceptos teóricos que permiten explicar la literatura de este periodo; Solervicens clasifica dichos textos en siete grupos: comentarios a poéticas clásicas; comentarios a creaciones literarias; tratados de retórica; historias generales de la literatura y repertorios de varones ilustres de las letras; tratados morales y opúsculos que plantean la licitud del teatro; tratados de prosodia, métrica y versificación; y, finalmente, comentarios a la propia obra literaria. Acude, así pues, a escritos de Vicent Mariner, Joan Baptista Escardó, Josep Morell, Josep Romaguera o Ricardo de Turia buscando sus reflexiones sobre el furor poético, la maravilla, la novedad, la mimesis, la verosimilitud, la teoría de las pasiones, la finalidad de la literatura, la fusión de géneros y estilos y la nueva concepción de figuras y tropos, para constatar «que es pot parlar, sense hipèrboles, d’una poètica catalana del Barroc, que les observacions que articulen els textos poetològics catalans connecten amb les poètiques italianes i castellanés, i que, tot i la diversitat d’autors i la multiplicitat textual, els conceptes que descriuen s’interconnecten i formen un sistema» (pp. 177-178).

El tiempo y el esfuerzo que estos seis estudios exigen del lector —especialmente si este (como no es difícil) no domina todas las lenguas que se emplean en su redacción— se ven ampliamente recompensados, ya que sus autores no se limitan a repetir concepciones heredadas, sino que llevan a cabo un replanteamiento muy interesante y sugestivo de la materia que tratan. Logran, por tanto, su objetivo, expresable en una frase de inspiración barroca: que alcancemos una idea más ajustada de la idea que el Barroco tenía de sí mismo.

Pedro Luis CRÍEZ GARCÉS
(Universidad Complutense de Madrid)

Ángel GÓMEZ MORENO, *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008. 285 p.

(ISBN: 978-84-8489-377-6 [Iberoamericana], 978-3-86527-402-1 [Vervuert]; *Medievalia Hispanica*, 11.)

Hay libros que ofrecen mucho más de lo que prometen en la cubierta. Y éste, cuyo título sugiere que sus páginas habrán de quedar ancladas dentro de un arco temporal y cultural que debería ir desde el *Cantar del Cid* hasta Cervantes, se desborda a cada momento hacia horizontes, anteriores y posteriores, de muchísima más profundidad. Dado el carácter absolutamente plural de las fuentes y de los textos que analiza, desde los bíblicos y los grecolatinos hacia adelante, yo lo catalogaría más como un ambicioso tratado de literatura comparada, con las vidas de santos como punto de partida, que como el escueto tratado de literatura hagiográfica española que anuncia el título.

Hay libros, además, a los que determinadas tradiciones y circunstancias parece que empujan, y aun obligan, a nacer. Y éste es también, sin duda, uno de ellos. Se trata de una obra propiciada, esperada, reclamada por la labor de precursores que, hace no tanto, pusieron los cimientos de la recuperación editorial y crítica del género de la hagiografía medieval española (John K. Walsh, Carlos Alberto Vega), labor que fue continuada por la de otro puñado de (contados y escogidos) estudiosos que se hallan hoy en plenas tareas de edición o de estudio de aquellos textos medievales (Fernando Baños, María Jesús Lacarra, Fernando Gómez Redondo), y que está ahora mismo alcanzando la cumbre de los trabajos, auténticamente ciclópeos, de José Aragués Aldaz, en relación sobre todo con los textos hagiográficos españoles del XVI. El libro de Ángel Gómez Moreno es, en cierta medida (y su puesta en relación les honra a ambos), la otra cara del espejo de

los monumentales tratados de Aragüés, pues se ocupa sobre todo de los contenidos, de los tipos, de los motivos, de los tópicos (por decirlo de un modo expresivo, del dibujo, de sus colores y mezclas), mientras que Aragüés privilegia el análisis de la gran estructura, de los perfiles de género, de los recursos retóricos e ideológicos, y desde presupuestos y con instrumentos que vienen sobre todo del mundo de la teoría de la literatura.

Entre las varias y más que notables novedades que aporta este libro sobre la literatura hagiográfica española e internacional de Ángel Gómez Moreno está la de que parece escrito por un folclorista, o por alguien que, cuando menos, parece moverse como pez en el agua entre las corrientes, nada fáciles, de la poética del folclore. Los conceptos, las interpretaciones, la bibliografía que maneja, revelan un conocimiento muy profundo, desde dentro, de los resortes (culturales más que literarios) de la oralidad y de los cauces y estrategias por los que la oralidad discurre para impregnar la escritura en general y, de manera muy singular, la escritura hagiográfica y la escritura novelesca que integra y asimila elementos hagiográficos. De hecho, una de las impresiones más claras que prevalecen tras la lectura de estas páginas es que la hagiografía podría, en muy gran medida, ser definida como folclore puesto por escrito. Novedoso hallazgo, presentado antes por muchos, bien argumentado ahora por Ángel Gómez Moreno. Va siendo cada vez menos raro, por fortuna, que los maestros de la filología española tengan en cuenta, y no como mero y circunstancial apoyo instrumental, el folclore. Ahora bien: el que lo coloquen en el centro de su argumentación, como clave indispensable para definir y comprender un género, y el que sean capaces de manejarlo con la ductilidad y la maestría con que lo hace el autor de este libro es un mérito que no está al alcance de la sensibilidad ni de los conocimientos de todos. El conjunto entero del libro se beneficia muy sustantivamente de ese caudal de luz que entra por la ventana del folclore que el autor ha abierto, con no poco arrojo, de par en par.

Es esa original atención hacia el trasfondo oral y hacia la dimensión ampliamente cultural (y no solo hacia lo puramente ecdótico ni retórico) de estas *Claves hagiográficas de la literatura española* lo que hace que sus páginas arrojen nueva luz sobre cuestiones que, de algún modo, habían sido ya abordadas, pero de manera mucho más dispersa y mucho menos sistemática, por unos cuantos estudiosos anteriores. La hermandad ideológica y funcional del héroe y el santo, la insistencia en tópicos archirepetidos (el del sueño premonitorio, el de la concepción, nacimiento e infancia prodigiosos del héroe, el de las marcas que le identifican como ser especialmente carismático, el del viaje iniciático, etc.), el modo en que las primeras novelas españolas de la Edad Moderna asimilaron el aporte de las vidas de santos, eran asuntos puntualmente tratados y puntualmente debatidos desde hace tiempo. Lo que a ese irregular panorama previo añade el libro de Ángel Gómez Moreno es la profundización en cada uno de esos motivos, la interpretación a la luz de la ultimísima bibliografía nacional e internacional existente, el engarce dentro de un vasto entramado de relaciones intertextuales que les ligan con tradiciones pre- y extracristianas (las grecolatinas y las viejotestamentarias son las que el autor de este libro detecta con más facilidad, aunque no deja de fijarse en muchas más), la disposición dentro de un marco de conjunto que permite apreciar desde una perspectiva global lo que antes daba la sensación de ser un mero y deslavazado abigarramiento de telas autónomas o desencajadas. Todo ello apoyado sobre la primera pata de una erudición vasta y generosa, en el sentido absolutamente clásico y tradicional del concepto (no hay más que echar un vistazo a las muy nutridas y oportunas notas que acompañan todo el libro para apreciarlo); sobre la segunda pata de la atención, como ya se ha dicho intensa y desacostumbrada, hacia el sustrato oral y popular de todo el edificio; y sobre la tercera pata de una prosa cálida, dúctil, ordenada y convincente.

Si el libro nos acostumbra a ir pasando, una a una, páginas ejemplares, en ocasiones llega a sorprendernos con algunas absolutamente deslumbradoras. El eruditísimo repaso (pp. 98-101), a través de decenas y decenas de raras y peregrinas recurrencias, del motivo de las abejas que señalan al santo y al héroe (o al sabio) carismáticos tiene la densidad de una auténtica monografía,

que Gómez Moreno pone en hábil contraste con el polo negativo del tópico de las hormigas que señalan al antihéroe, y que podría haber extendido hacia otros argumentos conexos, muchos precedentes del repertorio de imágenes cristianas (el de las llamas o las lenguas de fuego que se posan sobre la cabeza, el de las estrellas móviles que siguen los pasos del héroe, etc.). Si no apura todo ese proteico abanico de conceptos que vienen encadenados los unos a los otros, se intuye que es porque, ciertamente, ni esta obra ni ninguna otra, por muchas páginas y volúmenes que tuviera, estaría jamás en disposición de abarcar un catálogo exhaustivo de los tópicos narrativos (que se contarían por cientos y, si se desmenuza mucho, incluso por miles) que se cruzan y mezclan en esta literatura caudalosisíma que son las vidas de santos. Ni siquiera es ni será posible apurar jamás (ni mucho menos dar por cerrado) el estudio de cada motivo por separado, como prueba el hecho de que a los nutridos elencos y comentarios de Gómez Moreno (y de cualquier otro) se le puedan añadir siempre unas cuantas recurrencias más, sin desdoro (más bien al revés, porque las que se añadan después vendrán simplemente a complementar las suyas) de las que él aporta. Por eso cabría añadir, a los avatares que él relaciona, la mención a las abejas talladas en oro sobre la increíble diadema de Filipo II de Macedonia que se conserva hoy en Salónica, o a las abejas que (según varias fabulosas crónicas medievales) delataron a quien iba a ser el rey godo Wamba mientras araba modestamente sus campos, o a las abejas (uno de los símbolos del poder imperial de Napoleón) que adornan la cuna lujosísima que fue construida en 1811 para el Rey de Roma, el hijo del emperador.

Absolutamente concentrado en los aspectos esencialmente literarios y culturales de la literatura hagiográfica, Ángel Gómez Moreno no ha buscado profundizar (ni siquiera en el capítulo que lleva el título de “relato hagiográfico y ficción literaria”), acaso con prudente y contemporizador juicio, en una cuestión sin duda crucial, pero que precisaría de un volumen al menos tan grueso como éste para poder ser adecuadamente planteada y desarrollada; y que podría además tocar (e incluso herir) determinadas sensibilidades y susceptibilidades: la cuestión de si estos relatos son o reflejan la “verdad”, o si son por contra “ficción”, o, lo que es lo mismo, “fabulación”, o, si se quiere, “mentira”.

A nadie se le escapa lo ambiguo, por no decir precario, del estatus ideológico y funcional de estos relatos. La Iglesia de Roma mantiene (con muchas veces manifiesta y manifestada incomodidad de muchos teólogos y de muchos fieles) la gran mayoría de estos relatos dentro del recinto del dogma, de la verdad que es de obligada creencia para el conjunto de la comunidad católica. Por más que todo el mundo medianamente informado sea hoy perfectamente consciente de que los motivos que se articulan en estos relatos vienen del folclore (es decir, de la fábula = ficción = mentira), y, además, de un folclore de raíces evidentemente precristianas, mágicas, supersticiosas, paganas. Pocas veces se ha atrevido, en efecto, la Iglesia romana a dar pasos como el que aparece resumido en la p. 115 de este libro, a propósito del “hallazgo en 1802 del supuesto cadáver de Santa Filomena en las catacumbas de Roma, lo que dio en un culto y en una larga relación de sucesos taumatúrgicos que duraron hasta 1960, en que el culto fue suprimido; no obstante, su supresión fue el resultado de arduas disputas, en las que participaron las autoridades eclesiásticas y numerosos eruditos”. Curiosísima operación de depuración y filtro, pues muchos de los milagros que historia Ángel Gómez Moreno en este libro, por no decir todos, conoce paralelos asombrosos en otras culturas, orales, folclóricas, muchas veces paganas y extracristianas, que los asocian a circunstancias y a sujetos tan decididamente tan taumatúrgicos como pudieron ser los que rodearon tal culto a Santa Filomena. Un solo ejemplo, para que nos entendamos: el temible lobo de Gubbio que se humilló ante San Francisco, como creen tantos cristianos, tiene hermanos lobos, osos o leones que se humillaron también ante taumaturgos, magos y brujos de muy diversa índole, en muchas tradiciones y culturas.

Está claro que si a alguien se le ocurriese, hoy, en el siglo XXI, elevar a la Congregación para la Causa de los Santos un informe acerca de un aspirante (recién muerto) a santo que alegase como

prueba de carisma que un enjambre de abejas se ha posado sobre su boca, o que ha ido caminando por ahí con su cabeza debajo del brazo (al modo de los santos cefalóforos que son cumplidamente historiados en este libro), la causa es muy posible que acabase sobre la mesa de un psiquiatra (como, por cierto, acaban muchas), en vez de en el santoral. Ningún tribunal evaluador de santidades ni ninguna institución religiosa actual podría permitirse, sin riesgo de descrédito, avalar como verdades fábulas que ni los niños de hoy creerían. Lo asombroso es que, durante muchos siglos, millones de cristianos, carentes seguramente de verdadera formación e información, han creído a pies juntillas en estas supersticiones interesadas, repetidas oralmente y por escrito, *intra y extra muros Ecclesiae*, por el aparato propagandístico de la Iglesia de Roma.

Una novela de altos vuelos metafóricos de Pierre Michon, *Mythologies d'hiver* (1997), cuenta la historia de un obispo que pide a un trovador, de manera muy poco escrupulosa, que componga un poema sobre una santa para convencer a los nobles locales de que respeten las tierras del monasterio. Le advierte de que para componer tal poema se verá obligado a mentir, y añade que «la verdad que pongas en el corazón de tu mentira será lo único que podrá absolverte». En cierta ocasión (véase *Babelia*, 22 de agosto de 2009, http://www.elpais.com/articulo/semana/embriaguez/escritura/elpepuculbab/20090822elpbabese_3/Tes) ha declarado Michon que "ese obispo había comprendido todo de la literatura". Sin duda: ese obispo era un maestro consumado en el arte de la ficción (si se prefiere el término más delicado), o de la mentira (si se prefiere el sinónimo más crudo).

Pues bien: la perturbadora y comprometedora cuestión de la naturaleza verdadera o falsa (conceptos tan absolutamente cruciales en el ámbito de la teoría literaria) de los milagros o de los supuestos milagros que se suceden, a un ritmo trepidante, en las vidas de santos, afecta de manera dramática a la entraña misma de esta literatura y a muchísimos fenómenos conexos más. Sus excesos, que tantas veces superan a los de los más disparatados libros de caballería que puso en solfa Cervantes en el *Quijote*, propiciaron toda una literatura paródica que, desde Boccaccio o Rabelais hasta hoy, no ha dejado de reírse, como es bien sabido, de estos presuntos milagros y de estos presuntos santos; fueron una de las causas determinantes de los cismas de las Iglesias protestantes, que se sintieron incapaces de cargar con el peso de tan desatada inventiva; han sido y son motivo de crítica para muchos teólogos (y fieles) católicos autocríticos y escrupulosos, desde Erasmo o Feijoo hasta Küng. Pero, sobre todo, han sido el humor de donde ha salido toda una nutridísima, asombrosa, desbordante (contra)literatura oral y popular burlasca, paródica, carnavalesca, bajtiniana, de crítica de los falsos santos, de los falsos milagros y de sus falsarios manipuladores, que ha dado voz al sector escéptico frente al sector crédulo del pueblo. ¡Cuántas veces habrá recreado y transmitido la gente anónima del pueblo chistes (yo personalmente he registrado muchos) de curas y sacristanes que urden "milagros" fraudulentos dentro de la iglesia con el fin de mejor explotar las entendederas y los bolsillos de sus embrutecidos fieles!

Gracias a libros tan eruditos, tan sistemáticos, tan iluminadores de las *Claves hagiográficas de la literatura española* como éste quedamos en condiciones mucho mejores para entender el trasfondo fabuloso y el fondo mágico-supersticioso de la tradición y de la producción de los relatos hagiográficos cristianos. El modo en que Ángel Gómez Moreno detecta las semejanzas y los vínculos que puede haber entre "prodigios" grecolatinos y "milagros" cristianos demuestra de manera inapelable la raíz pagana y el carácter ficticio de muchos de éstos. Si no temiera abusar de la paciencia del lector, yo mismo podría aportar (espero hacerlo en artículos muy próximos) muchísimos más paralelos, no solo grecolatinos, sino también orientales, africanos, amerindios, de "milagros" cristianos que copian, a veces de manera casi literal, las fuentes más extrañas y peregrinas, en última instancia extracristianas y paganas.

Solo nos queda, por ahora, agradecer a Ángel Gómez Moreno el regalo de una obra que es ya de referencia en el panorama crítico de la literatura española y de la literatura comparada, y a la

editorial Iberoamericana-Vervuert la pulcritud y la belleza (a las que tan acostumbrados nos tiene) de la edición.

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

Cristóbal de ACUÑA, *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*. Estudio, edición y notas de Ignacio Arellano, José M. Díez Borque y Gonzalo Santonja. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009. 184 p.
(ISBN: 978-84-84894-45-2; *Biblioteca Indiana*, 16.)

El caudaloso río Amazonas, desde su descubrimiento por Francisco de Orellana en 1540, ha alimentado a lo largo de los siglos la imaginación de los hombres. Durante el periodo colonial específicamente, el Amazonas fue tema constante de las crónicas y en torno a él se tejieron leyendas, pero también ambiciosos proyectos de conquista y colonización. Prueba de ello es el *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* (Madrid, 1641) pergeñado por Cristóbal de Acuña, una muestra sobresaliente del género textual áureo de los *memoriales*, informes dirigidos a la Corona en los que se relataban los hallazgos de una expedición. De hecho, el *Nuevo descubrimiento* constituye parte de un conjunto de textos sobre el famoso río, en el que se incluyen capítulos destacados (que lo evocan en su grandeza y exhuberancia frente a la mirada occidental) de las principales crónicas americanas, como las de Fernández de Oviedo, Zárate, López de Gómara, Cieza y el mismo Inca Garcilaso.

El Amazonas cobró dilatada fama por ser la supuesta ruta hacia el País de la Canela o el Dorado, región fantástica cuya riqueza fue móvil de fracasadas empresas de conquista. Esta enumeración de fracasos empieza con el de su propio descubridor, Orellana, quien tras su primer viaje intentó navegarlo a la búsqueda del reino fabuloso que manaba oro; aunque desafortunadamente para él la mayoría de su tripulación pereció en el camino. Años más tarde, el Amazonas recibiría a la expedición de Pedro de Ursúa, la misma que degeneró en la rebelión desafortunada de Lope de Aguirre, cuya tiranía dejará una huella profunda en el imaginario americano y una estela literaria alargada. Mención aparte merece la leyenda de las mujeres guerreras, proveniente de la Antigüedad, que le dio su nombre al río.

Con todos estos elementos de leyenda e historia que impregnaron al río Amazonas, queda claro que un viaje por sus aguas prometía una empresa colosal y exigía al encargado de registrarlo ser un hombre de letras, tal como lo era Cristóbal de Acuña, jesuita burgalés asentado en Cuenca, actual Ecuador, aunque con experiencia misionera en otros territorios de Perú y Chile. La expedición que recoge el *Nuevo descubrimiento*, llevada a cabo en 1639, fue encabezada por el capitán Pedro Tejeira y era un intento de consolidar la presencia española en riberas del río aún no exploradas en profundidad y establecer nuevas rutas de acceso (partiendo desde Quito), y a la larga comerciales, en territorios muy prometedores en términos económicos y geopolíticos. En ese sentido, el texto de Acuña se justifica por los dos móviles que animaban la exploración y conquista del Nuevo Mundo: la evangelización y la extracción de riquezas. Ambos conceptos formaban parte de la política española en América, de forma que el *Nuevo descubrimiento* es un llamado al válido de Felipe IV, el conde duque de Olivares, destinatario del libro, a no cejar en la exploración del Amazonas, por todos los beneficios, terrenales y divinos, que su conquista acarrea.

Considerando los presupuestos de la expedición en la que se embarca Acuña, su obra es una mezcla de contenidos diversos: una reseña histórica sucinta en torno a los antecedentes de la empresa exploradora (desde Orellana a Tejeira, quien ya había navegado por el río, pasando por

el desequilibrado Lope de Aguirre); un relato de las vicisitudes del viaje; así como una descripción hidrográfica (del Amazonas y sus afluentes) según el recorrido de los expedicionarios, que va de la mano de una descripción de las tribus que encuentran los exploradores por el camino. Las notas de Acuña, de carácter semi-etnográfico, en torno a estos pueblos indígenas, poseen gran valor, considerando que se encuentran entre las primeras menciones de ciertos grupos nativos amazónicos: el cronista se ocupa de temas como la vivienda, la alimentación, costumbres, rituales religiosos, etc.

Estos elementos, imprescindibles en el formato del memorial típico, se ven enriquecidos por una mirada que, delatando su educación, abre la puerta al asombro frente a un territorio nuevo y al mismo tiempo cargado de significación mítica. No obstante, la pluma de Acuña, dentro de su propósito de veracidad en lo concerniente a la materia narrada, es prudente y se propone, por ello, brindar información de primera mano, respaldada por compañeros del viaje dignos de fiar (cuyas «certificaciones» se incluyen en los preliminares del *Nuevo descubrimiento*). Así, cuando Acuña menciona pigmeos, indígenas gigantes o las célebres mujeres guerreras que viven sin hombres, tiene el cuidado de declarar que son rumores y noticias que no puede refrendar con su propio testimonio, aunque no duda de que puedan ser reales. De tal forma, el cronista consigue un relato que cumple con el rigor histórico a la vez que no deja de rendir tributo al sustrato legendario que envolvió al Amazonas desde bien temprano.

La edición del texto es pulcra, con modernización ortográfica y de puntuación siguiendo los criterios acuñados por el GRISO. La anotación filológica es exacta, sin caer en la sobreabundancia. Se edita también el *Memorial presentado al Real Consejo de Indias*, una especie de apéndice del *Nuevo descubrimiento*, que Acuña escribió tras la rebelión de Portugal (1640). En este último documento, el autor reitera los grandes beneficios que supone la conquista y control del Amazonas para el rey de España, conjugando nuevamente la política (hay que evitar que los portugueses, ahora enemigos, se apoderen del río, aliados con los holandeses) y los planes divinos (la propagación de la fe católica a los gentiles amazónicos). El volumen se cierra con un índice de los nombres de tribus anotados y una nómina de pueblos indígenas amazónicos a partir del trabajo del padre Juan Magnin en su *Breve descripción de la provincia de Quito* (1740), una necesaria *addenda* a la lista clásica de Clements R. Markham.

La suma de todos estos elementos, amalgamados por una prosa amena y precisa, convierte al *Nuevo descubrimiento* en un texto de interés tanto para el especialista en letras coloniales como para el lector curioso. En un conciso a la vez que detallado estudio, los editores I. Arellano, J. M. Díez Borque y G. Santonja han apuntado con acierto los méritos de Acuña como cronista de Indias, entre los cuales hemos intentado reseñar aquí los más destacados. Más allá inclusive, esta reciente edición del *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* nos recuerda que, desde mucho antes de la moda ecológica, los ríos eran considerados fuentes de vida, maravillas de la naturaleza y deidades según la tradición clásica. Solo así se comprende la emoción de Acuña cuando lo describe como «el mayor piélago de aguas dulces que hay en lo descubierto, el más caudaloso río de todo el orbe, el fénix de los ríos, el verdadero Marañón, tan suspirado y nunca acertado de los del Perú, el Orellana antiguo y, para decirlo de una vez, el gran río de las Amazonas».

Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
(University of North Carolina at Chapel Hill)

Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010. 164 p.

(ISBN: 978-84-8448-533-7; *Literatura Fastiginia*, 3.)

Jerónimo de Pasamonte o quien se encubriese bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda tendría que darse con un canto en los dientes, pues, aunque no venciera en su personal batalla contra Cervantes, se dio la suficiente habilidad como para que, al cabo de casi cuatrocientos años, su nombre y su libro sigan dando materia para aumentar la ya de por sí abundante bibliografía quijotesca. En esta ocasión, es la Universidad de Valladolid la que ha dado cobijo a Avellaneda en el número 3 de su colección *Fastiginia*, que con tanto tino dirige Germán Vega y que hasta ahora había publicado *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* de Pedro Ruiz Pérez y *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro* de Natalia Fernández Rodríguez, ambos en el año 2009. Lo de la procedencia vallisoletana no es dato menor en este caso, pues en la misma Universidad el profesor Javier Blasco ha defendido al dominico fray Baltasar Navarrete como autor verdadero del *Quijote* apócrifo, mientras que Alfonso Martín Jiménez viene sosteniendo desde tiempo la antigua candidatura de Jerónimo de Pasamonte con artículos y libros como *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte: una imitación recíproca* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001) o *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2005).

Por si fuera poco y por esta vez, el tal de Avellaneda no viene solo, sino acompañado de otro cómplice de hurtos, como lo fue Mateo Luján de Sayavedra, alias que eligió como embozo el continuador del primer *Guzmán de Alfarache*. Y desde luego resulta sorprendente que, entre 1602 y 1614, las dos obras que cambiaron la historia de la narrativa de ficción recibieran sendas imitaciones espurias y enmascaradas. Aunque ya Benito Brancaforte se había ocupado del caso en su artículo «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos» (*Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2002, pp. 219-240), el nuevo trabajo del profesor Martín Jiménez lo hace con más detenimiento y matices. No obstante, acaso merezca la pena recordar la cronología de los hechos. Mateo Alemán estampó su *Primera parte de Guzmán de Alfarache* en 1599 y sólo tres años después saldría en Valencia una *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* firmada por Mateo Luján de Sayavedra, a la que Alemán respondió con su propia *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* en 1604. Casi al tiempo, aunque con fecha de 1605, Cervantes sacó a la luz *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que en 1614 tuvo continuación en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto por «el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas». Para rematar la historia, Cervantes publicaría su *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* en 1615.

Hasta ahí todo... O casi todo, porque en el libro se traen también a colación otros textos como la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, copiada en limpio a finales de 1603, o el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, impreso con las *Rimas* en 1609 y, desde luego, conocido antes como manuscrito en algunos círculos madrileños. Y es que, si bien Alfonso Martín se propone estudiar las similitudes, diferencias y relaciones de ambas continuaciones apócrifas y de las respuestas que les dieron los autores del *Guzmán* y el *Quijote*, lo hace a partir de un supuesto que ocupa el primero de los cuatro capítulos en que se divide el libro. Me refiero a la transmisión manuscrita de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, pero también a la del *Arte nuevo* de Lope, de la segunda parte del *Guzmán* de Alemán y de la primera del *Quijote* cervantino antes de que se vieran en tipos de imprenta: lo cual da al traste por completo con la cronología de los impresos. Entiende Martín Jiménez que «era habitual que los autores literarios de los siglos XVI y

xvii, antes de publicar sus obras, y debido en parte a la lentitud de los trámites y trabajos de impresión, las dieran a conocer en manuscritos que circulaban de mano en mano»; y aclara que «no solo las obras cortas se hacían correr en forma de libros de mano o manuscritos, sino también las voluminosas» (pp. 13 y 14). Como prueba, esgrime los ejemplos conocidos de *El Buscón*, las obras poéticas de Góngora o las rimas de Bartolomé Leonardo de Argensola, para pasar de inmediato a volúmenes de otro calibre como los *Guzmanes* y los *Quijotes*. Tirando del mismo hilo, defiende una muy temprana difusión del *Arte nuevo* de Lope, que habría encontrado respuesta en un primer *Quijote* que Cervantes puso en circulación manuscrita lo suficientemente pronto como para que Lope pudiera a su vez dar la contrarréplica en el prólogo a *El peregrino en su patria*, de 1604. Se sigue entonces una defensa argumentada de la influencia de la *Vida* de Jerónimo de Pasamonte y de la segunda parte del *Guzmán* verdadero en la primera parte del *Quijote*, a partir de la lectura que Cervantes habría hecho de sendos manuscritos.

El segundo capítulo del libro se propone establecer el uso que Luján de Sayavedra hizo de la primera parte del *Guzmán* y detectar la presencia de rastros de esa segunda parte manuscrita, en especial a partir del capítulo II, 5 de su obra. Por su parte, el tercer capítulo indaga brevemente en la influencia de las tres partes del *Guzmán de Alfarache* tanto en Cervantes como en Avellaneda, para dar, por fin, paso al cuarto, último y más extenso capítulo. Esta sección analiza pormenorizadamente los casos paralelos de imitación fraudulenta por parte de Sayavedra y Avellaneda y las réplicas correspondientes, cotejando uno tras otro los títulos y portadas de los seis libros de Alemán, Luján, Cervantes y Avellaneda, sus dedicatorias, prólogos, elogios, poemas laudatorios y aun los retratos de Alemán y Cervantes, que se ponen en parangón con los de Lope para la *Arcadia* o la *Jerusalén*. Le siguen las huellas que de esa imitación quedaron en la narración de sus segundas partes, para concluir que Cervantes se inspiró en Alemán a la hora de denunciar el robo, señalar al ladrón, censurar los errores de la copia y mejorarlos en su propia continuación: «Cervantes, siguiendo el ejemplo de Alemán, aunque sin confesarlo de forma explícita, se sirvió del manuscrito del *Quijote* de Avellaneda (y del propio libro cuando fue publicado) para componer la totalidad de los episodios de la segunda parte de su *Quijote*, en los cuales también llevó a cabo una imitación correctiva y meliorativa de la obra de su rival, y se burló además frecuentemente de la misma» (p. 153).

Hasta llegar a tales conclusiones, Alfonso Martín Jiménez va tejiendo una densa argumentación, fruto de un análisis detenido y metódico que sabe llamar la atención sobre claves, similitudes o disparidades entre los libros implicados en el asunto. Bien mirada, la obra es un excelente ejercicio de lectura comparada de los tres *Guzmanes* y los tres *Quijotes*, con una más que considerable utilidad para quien ande deambulando por esos lares de la literatura española. Pero siempre ha de haber un *pero* en la retórica de las reseñas; y aunque todo esto me coja alejado de los reinos avellanedescos, mi *pero* tiene que ver con la premisa inicial del silogismo. A fuer de ser tachado de conservador y tradicionalista en materia de historia literaria, se me hace difícil aceptar que mamotretos de tanto calibre anduvieran manuscritos de mano en mano por la España de principios del siglo xvii.

No hay duda —como ejemplificó Fernando Bouza en su *Corre manuscrito*— de que durante el Siglo de Oro siguieron circulando escritos de mano de toda índole, desde poemas a novelitas, tratados genealógicos, obras devotas y hasta algún texto caballeresco. Un buen ejemplo de ello es la *Vida* de Pasamonte, en cuya coda puede leerse: «Acabé este presente libro en Nápoles, de mi propia mano, haciéndole copiar de verbo *ad verbum* y de mejor letra a los veinte de diciembre 1603, gracias a mi Dios, y lo firmo de mi propia mano» (*Autobiografía*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 183). Pero pasar de ahí a volúmenes del grosor de un *Guzmán* o de un *Quijote* es otra cosa, por más que del *Quijote* tengamos las referencias expresas en *La pícaro Justina* y la tan traída y llevada carta de Lope, que cabe interpretar de muy diversos modos. Por el contrario, ni el más mínimo atisbo se ha encontrado de una posible difusión manuscrita de la segunda parte del

Guzmán, aun cuando el propio Alemán declarase en los preliminares de 1599 que tenía su historia «escrita» y dispuesta «para imprimirla en un solo volumen».

Hubo de haber, más que probablemente, una difusión manuscrita de fragmentos, capítulos o historias parciales del *Quijote* —y aun del *Guzmán*— en círculos restringidos, que justifican, por ejemplo, su coincidencia editorial en torno a 1604 con la *Justina* o el *Peregrino en su patria* y las prisas que todos tuvieron por dar sus libros a la estampa. Pero poco más, pues muchas de las observaciones que en la argumentación del libro se dan como pruebas fehacientes de esa circulación y de su subsiguiente imitación pueden explicarse sin ella: unas veces como lugares mostrencos y comunes, otras como meras coincidencias o incluso como conjeturas del investigador. Tanto el segundo *Guzmán* como los dos *Quijotes* pudieron escribirse sin la lectura previa de esos supuestos códices. Y aun cabe añadir algo más. No creo que Alemán ni Cervantes tuvieran los dineros precisos para pagar varias copias en limpio de un texto tan extenso, ni que invirtieran su tiempo en hacerlo ellos mismos. Fueron, por otro lado, dos escritores especialmente atentos a las consecuencias y posibilidades de la imprenta. Baste recordar el desahogo con que Cervantes cuenta la venta de sus *Ocho comedias*: «... vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad»; o el delirio de Alemán haciendo trasladar a su casa una prensa de Clemente Hidalgo para tirar el *San Antonio de Padua*, si hemos de creer al alférez Luis de Valdés en su «Elogio» del *Guzmán* segundo: «... supe por cosa cierta que de anteanoche componía lo que se había de tirar en la jornada siguiente... Y en aquellas breves horas de la noche le vieron acudir a lo forzoso de sus negocios, a contar y escoger papel para dar a los impresores, a componer la materia para ellos...» (ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, p. 27).

Fueron muy pocos los contemporáneos que exhibieron una conciencia tan radicalmente moderna de la imprenta, de la autoría o del mercado de libros. Y es que Cervantes y Mateo Alemán, acompañados del inevitable Lope, responden punto por punto a ese nuevo modelo de existencia que Marshall McLuhan definió como «*homo typographicus*». Aun con esta salvedad —fruto más del debate intelectual que de la crítica—, hay que aplaudir el trabajo llevado a cabo por Alfonso Martín Jiménez por la elección de un tema tan atractivo como complejo, por el riesgo asumido en su explicación y por el atento rigor con que ha leído las obras para urdir toda la red de relaciones que muestra en este su *Guzmanes* y *Quijotes*.

Luis GÓMEZ CANSECO
(Universidad de Huelva)

Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*. Edición de Luigi Giuliani. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. ccxxxv-384 p.

(ISBN: 978-84-92774-51-7; *Larumbe*, «Textos Aragoneses», 63.)

La «tragedia filipina» no tiene buena prensa entre los estudiosos del teatro áureo. Tampoco gozaba hasta la fecha de ediciones modernas de calidad. Cuando en Francia los Garnier¹, de la Taille² y consortes o, en Inglaterra, los Marlowe, Kyd, Webster y Middleton³ llevan más de un decenio al alcance de la mano del lector, quien se atreva con la lectura de sus coetáneos españoles se veía abocado hasta hace poco a hacerlo en unas ediciones muy difíciles de encontrar a la par que necesitadas de una buena actualización: las del conde la Viñaza (Argensola), Francisco A. de

¹ Véase Garnier, *Théâtre complet*, 1997.

² Véase de la Taille, *Tragédies*, 1998

³ Véase *Six Renaissance tragedies*, 1997.

Icaza (Juan de la Cueva) y Eduardo Julià Martínez (Virués). Si no explica el desprestigio de este teatro prelopesco adolecido, precisamente, de su condición de pre-teatro, este retraso estuvo alimentando la idea de que estas tragedias eran obras de lectura prescindible, cuando, en realidad, como bien lo advirtió Frolidi⁴ hace tiempo ya, la correcta interpretación de este momento de la historia del teatro es de absoluta necesidad para la comprensión del mismo fenómeno de la Comedia Nueva.

Con la edición de Luigi Giuliani publicada en 2009 en la colección Larumbe, la *Isabela* y la *Alejandra* —aquellas tragedias de Argensola que, con la *Filís*, el mismo Cervantes consideraba como modélicas—, son las segundas en beneficiarse del recién esfuerzo del hispanismo por recuperar este corpus, años después de los estudios pioneros de Frolidi y Hermenegildo⁵; debemos ya a Teresa Ferrer una edición de Virués y Rey de Artieda, entre otros dramaturgos valencianos⁶ y, muy pronto, verán la luz las tragedias de Juan de la Cueva a cargo de Marco Presotto y Rinaldo Frolidi⁷.

No todas las ediciones consiguen reunir como la de Luigi Giuliani calidad del texto establecido y riqueza de la reflexión. No nos detendremos sobremanera en la primera de estas virtudes, no por ello la menor, ni mucho menos: la pertinencia de las lecciones elegidas (sistemáticamente justificadas por unas notas que traen a colación ejemplos sacados de la obra del aragonés), la corrección de la puntuación así como el respeto escrupuloso de las propiedades métricas del texto de las tragedias son pruebas evidentes de la fineza y la prudencia con las que se estableció el texto.

Más aún que la gran calidad del texto editado que —insistimos— es digna de los más altos elogios, impacta la capacidad que tiene el autor de llevar al debate teórico el mismo planteamiento de su método ecdótico, convirtiéndolo ya no en un sistema de herramientas fosilizado, sino en una verdadera reflexión dinámica compartida con el lector en un interesante capítulo sobre la historia editorial de las tragedias, capítulo que sería un grave error saltarse por la riqueza de las mini-reflexiones que encierra. Así, por ejemplo, la defensa del método neolachmanniano aplicado al teatro, que Giuliani practica no sólo por filiación (recordemos que se doctoró con Alberto Blecuca) sino por convicción de su superioridad. A quienes fustigan, por artificiosa, la reconstitución estemática de los textos dramáticos por ser artificiosas, opone dos argumentos. «El proceso de producción, venta y circulación del texto dramático que consistía en la entrega a la cómicos de un *único* ejemplar por parte del dramaturgo, con la obligación explícita de no hacer circular más copias del mismo texto» (p. CXCv) hace que sea posible aislar un arquetipo. En cuanto a las variantes representacionales, es decir, las variantes debidas a autores de comedias, principal argumento de los detractores del método, no lo invalidan, ya que son perfectamente reconocibles. En otros términos: por una parte, la unicidad del ejemplar autógrafo funda la posibilidad de la definición de un arquetipo y, por otra, las variaciones representacionales, al ser muy fáciles de aislar en el momento de la constitución del texto, no son un argumento aceptable en contra del método.

Dicho esto, la misma conciencia de la movilidad del texto espectacular conduce a Giuliani a distanciarse del neolachmannianismo estricto que implicaría la elección de una rama única para la edición conjunta del texto dialogado y de los elementos cotextuales. Considerando que las didascalias estaban sometidas a más variaciones que el texto dialogado —bien sea por su uso escénico, bien sea por la tendencia de los copistas a tratarlas con mucha más libertad—, el italiano opta por contemplarlas por separado. Una elección que presenta la ventaja de proporcionar un

⁴ Véase Frolidi, 1973.

⁵ Véanse Frolidi, 1973 y Hermenegildo, 1961.

⁶ Véase Ferrer, 1997.

⁷ Véase Presotto, 2009.

texto que sea el más cercano al ideado por el dramaturgo pero que también tome en cuenta una fase que fue parte íntegra de la historia del texto: su historia en las tablas.

Último hito de este recorrido teórico-editorial, la delicada cuestión de la segmentación del texto dramático planteada tangencialmente, aunque con la misma pertinencia. Hasta hoy, recuerda Giuliani, «las tragedias de Argensola se han editado siempre en tres jornadas, siguiendo la edición del 1772» (p. CCXXII). Es que López de Sedano, al fundarse en un manuscrito de la *Alejandra* en el que faltaba la mención de la tercera jornada de la tragedia, decidió juntar la segunda y tercera jornadas, transformando la cuarta en tercera y aplicó finalmente la misma división en tres jornadas al texto de la *Isabela*. Ahora bien, explica Giuliani, el cotejo con el resto de la tradición manuscrita contradice esta lección: en los dos textos la materia dramática estaba dividida en cuatro jornadas y, además, obedecía a criterios distintos en cada tragedia: jornadas y cuadros en la *Alejandra*, actos y escenas en la *Isabela*. Estas indicaciones no tienen sólo un valor ecdótico. Son centrales para la comprensión de esta fase oscura de la historia del teatro áureo, ya que, por una parte, la cuatripartición es un elemento de datación (perdura hasta 1585 como mucho) y, por otra, la elección, en la *Isabela*, de una articulación en escenas definidas por el cambio de número de figuras en el tablado nos sitúa en una tradición muy particular: el modelo girdiano de segmentación en escenas, imitada de la recepción humanista de la tragedia antigua. El binomio jornada/cuadro de la *Alejandra* remite al contrario al sistema de articulación vigente en el mundo de la farándula, en la que se designaba por *escena* una macrounidad definida por una acción ininterrumpida situada en un espacio y tiempo determinado. Esta ambigüedad nocional remite pues a la misma ambivalencia del proyecto trágico de Argensola: tragedias que beben de la tradición clásica filtrada por el modelo de Cinzio, pero inscritas en la realidad del teatro comercial de su tiempo y destinadas al público de los corrales.

Y ésta sería, al fin y al cabo, la hipótesis que vertebraba las reflexiones —no exclusivamente ecdóticas— de Giuliani: la inscripción de estas tragedias de factura «clasicizante» en la modernidad teatral en vía de construcción en los años 1580. El núcleo de su demostración, recogido en una larga y densa introducción dedicada al fenómeno de la tragedia filipina y a cada uno de los dos textos, resulta muy fehaciente. Además de documentos que aseguran la presencia del autor Salcedo en Zaragoza en 1581 para representar «tragedias», Giuliani trae a colación un interesantísimo manuscrito de autor de comedias, el Ms. 14629, que constituye una prueba irrefutable de que la *Isabela* fue representada.

Basta con recordar los términos con los cuales Jean Sentaurens aludía, en 1983, a la cuestión de la representación de la tragedia filipina (a partir del caso de Juan de la Cueva), para apreciar cuán rompedora es esta propuesta:

El análisis del lenguaje de las tragedias de Juan de la Cueva confirma el carácter insoportable de tales obras para el público de los corrales de fines del siglo XVI. Fuera de un público culto, refinado y situado en condiciones muy particulares, nadie podía aguantar tal verborrea, tal derroche de cultismos y complicaciones retóricas⁸.

Si el material presentado por Giuliani supone una revisión radical de la idea de que estas tragedias conformaban un tipo de teatro ajeno al mundo del corral, sus afirmaciones son siempre muy prudentes —¿tal vez demasiado? Efectivamente, al recordar los evidentes límites de los planteamientos generacionales, Giuliani se guarda de extrapolar sus conclusiones al conjunto del corpus filipino. Se conforma, lo dice desde la misma introducción, con examinar el caso, que considera singular, de Argensola. Resulta de hecho sorprendente que el autor de un interesantísimo artículo que demostraba la compenetración entre el repertorio de las compañías

⁸ Jean Sentaurens en el debate sobre la comunicación de Nadine Ly publicado en *Crítica*. Véase Ly, 1983, p. 87.

profesionales y las tragedias de Juan de la Cueva⁹ no ahonde más en esta dirección. Considerar Argensola, Cueva (y tal vez Virués) como tres facetas distintas de un mismo intento coetáneo por escribir tragedias para la escena no supone necesariamente allanar las diferencias que separaban sus proyectos respectivos.

Con una cautela probablemente más justificada, Giuliani insiste en el estatuto intermedio de las tragedias argensolianas. Las tragedias de Argensola se sitúan, explica muy convincentemente, en el cruce de dos tradiciones dramáticas: la giraldiana, a su vez descendiente del modelo senequista —tragedias de *público cerrado*, ambas— y la naciente comedia española, destinada al *público abierto* del corral. La dependencia de los modelos italianos (Dolce, Giraldo Cinzio), argumento barajado por la crítica pero hasta la fecha nunca demostrado, queda evidenciada a través de un paralelismo permanente entre texto español y texto italiano. Así se documentan tanto una filiación textual (sobre todo en el caso de la *Alejandra*) como la asimilación progresiva de una «gramática trágica» (actualizada con más singularidad en la *Isabela*) que, pese a la apuesta giraldiana por la revaloración de los componentes no verbales del género, conlleva las limitaciones inherentes a un tipo de tragedia destinada a un público cerrado. Finalmente, el cotejo de la *Isabela* argensoliana con el manuscrito de autor de la *Tragedia de Isabela y Lupercio* (punto de reunión del público cerrado de la tradición italiana y del público abierto del corral) permite a Giuliani evidenciar estas limitaciones, al recalcar el tipo de correcciones y adaptaciones requeridas por la representación de la tragedia en el corral.

Queda claro que este trabajo inspira poquísimas reservas. Resulta un tanto curioso sin embargo que al mismo tiempo que aporta pruebas concluyentes de que se representó la *Isabela*, el autor se acoja *in fine* a la idea de una incompatibilidad entre el proyecto de Argensola (escribir para el corral) y su dramaturgia, planteándose como una oposición la dialéctica dramaturgia/adaptación. Este juicio es, creemos, reversible y puede llevar a una conclusión tal vez más afín a la hipótesis que parece irrigar este trabajo: la idea de la modernidad (obviamente relativa) del proyecto trágico de Argensola. Es cierto que Argensola no puede definir un tipo de tragedia que sea representable sin la ayuda de profesionales más conscientes de los gustos del público de corral. Pero que las tragedias argensolianas requirieran este proceso de adaptación, como era el caso, dicho sea de paso, de cualquier texto dramático independientemente de su especificidad genérica, no es argumento suficiente, creemos, para declarar incompatible esta fórmula trágica con las exigencias de la escena contemporánea. En cierto sentido, el mismo hecho de que un autor de comedias apostara por la *Isabela* es la mismísima prueba de que hasta las personas más interesadas en satisfacer al público del corral, los profesionales del teatro, no veían entre el *vulgo* y aquellas tragedias una zanja insuperable, sino tal vez un posible punto de encuentro. En su modalidad argensoliana (y filipina, en general), la tragedia era, indudablemente, un texto de difícil acceso, pero también era portadora de una espectacularidad muy grata al público (piénsese en el éxito del artefacto de la cabeza cortada) susceptible de fundamentar un gusto popular por el género que, unos decenios más tarde, Lope sabrá perfectamente explotar.

Las posibilidades de una edición crítica no son, desde luego, las mismas que las de un libro y sería por tanto injusto reprochar a las páginas liminares de una edición no profundizar sus propuestas interpretativas tanto como un ensayo. Estos límites no le quitan pues su mérito al trabajo de Giuliani. Muy al contrario, su edición es la demostración práctica del inestimable valor de una edición crítica bien hecha: aquella que permite la comprensión (no sólo literal) del texto y que, sobre todo, invita a la reflexión.

Florence d'ARTOIS
(EHEHI, Casa de Velázquez)

⁹ Véase Giuliani, 1996.

Referencias bibliográficas

- CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1917.
- FERRER VALLS, Teresa (ed.), *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1973.
- GARNIER, Robert, *Théâtre complet*, ed. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 1997-1999 (7 vols.).
- GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 241-248.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, FUE, 1961.
- LA TAILLE, Jean de, *Tragédies: Saül le furieux. La famine ou Les Gabéonites*, ed. Elliott Forsyth, Paris, Société des textes français modernes, 1998.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid, s. n., 1889.
- LY, Nadine, «El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva», *Criticón*, 23, 1983, pp. 65-88.
- MARLOWE, Christopher, *The complete works of Christopher Marlowe*, ed. Roma Gill, Oxford, Clarendon Press, 1987-1998 (5 vols.).
- PRESOTTO, Marco, «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva», en *Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, 2010 (en prensa).
- Six Renaissance tragedies*, ed. Colin Gibson, Basingstoke, Hampshire, Macmillan in association with the dept. of English, University of Otago, 1997.

Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *La gran sultana Doña Catalina de Oviedo*. Edición de Luis Gómez Canseco. Barcelona, Bellaterra, 2010. 386 p.
(ISBN: 978-84-9940-083-9. Clásicos de Biblioteca Nueva, 66.)

La bibliografía del teatro de Cervantes acaba de enriquecerse con esta nueva edición de *La gran sultana*. Fino conocedor de la literatura áurea, Luis Gómez Canseco declara que su deseo ha sido ofrecernos un texto «aceptable» de esta comedia. A decir verdad, «aceptable» no parece el calificativo más adecuado, puesto que la labor desarrollada por el editor merece todos los elogios. El establecimiento del texto ha sido precedido por un riguroso cotejo de las ediciones anteriores, como se infiere del aparato crítico. Además, esta edición se beneficia de un amplio cuerpo de notas —más de 450— que permiten resolver los matices de la lengua, identificar las fuentes literarias y las referencias históricas y aclarar las cuestiones teológicas planteadas por el conflicto íntimo que vive la protagonista, cautiva del serrallo a la par que esposa del Gran Turco. Basta señalar, como botón de muestra, las explicaciones que acompañan tres secuencias especialmente ricas en alusiones: en la jornada primera (notas 2 a 29), la aparición de Amurates con su séquito con motivo de la oración del viernes; en la misma jornada (notas 191 a 199), la entrevista del sultán con el embajador persa; por último, en la jornada tercera (notas 304 a 311), el debate entre Catalina y su padre sobre la licitud del matrimonio de la cautiva con el Gran Turco.

Por otra parte, Luis Gómez Canseco peca de excesiva modestia al decir que tal finalidad ha sido su «única y humilde voluntad». Prueba de ello la nutrida introducción de más 150 páginas que constituye, sin la menor duda, un excelente estudio preliminar de esta comedia, una de las más atractivas de las que pertenecen a la segunda época de la producción dramática cervantina y, además, una de las pocas que se han representado con éxito en nuestros días, en la versión montada hace casi veinte años por Adolfo Marsillach. En los dos primeros apartados de este estudio (pp. 11-47) se examina el problema de las fuentes o, más exactamente, el entramado entre historia y ficción en que descansa el argumento de la comedia. El tercero (pp. 47-83) se centra en la construcción de la obra. La compleja estructura de *La gran sultana* puede seguirse en una

utilísima tabla (pp. 52-67) donde no sólo se detallan los cuadros de cada jornada, sino también el número de versos y el tipo de estrofas usado por el poeta, los personajes que hablan o están presentes sin intervenir, el espacio dramático con los efectos, así como la escenografía que describen el texto o la didascalia. Los datos así reunidos dan lugar a un agudo comentario que subraya, entre otros aspectos, la claudicación de Cervantes ante el nuevo modelo de la comedia nueva, elaborado y experimentado por Lope de Vega en el momento en que el manco de Lepanto vivía apartado del mundo de los corrales.

Corresponde el cuarto apartado, titulado «Entre turcos y cristianos» (pp. 84-108), al estudio de los personajes, entre los cuales sobresalen, en torno a Catalina y Amurates, el bufón Madrigal, Clara y Lamberto, los amantes transilvanos protagonistas de la intriga secundaria, los eunucos y renegados (Rustán, Mamí y Salec) y, finalmente, las llamadas figuras de autoridad, encarnadas por el padre de Catalina y el cadí. Especial énfasis se merecen los dos primeros: en el caso de Catalina, debido al debate de la cautiva entre matrimonio y fe, «concluido por la pírrica victoria de una mujer prudente y discreta» (p. 89); en el del Gran Turco, en vista del apasionamiento de un monarca mozo y guapo, cuyas locuras no son las de un tonto, sino de una víctima del *amor hereos*.

En el quinto apartado —«Razones para las sinrazones de *La gran sultana*» (pp. 108-128)— Luis Gómez Canseco plantea desde una nueva perspectiva las aparentes arbitrariedades de la obra. Elige como punto de partida de su reflexión el cambio de rumbo operado por la crítica en el momento en que se representó la adaptación de Adolfo Marsillach. A partir de esta fecha, observa el editor, aquella comedia que, en opinión de Schevill y Bonilla, parecía una mera opera bufa, ha suscitado tres principales líneas de lectura, convirtiéndose, según los casos, en un modelo de tolerancia intercultural, en un conflicto psicoanalítico entre una Catalina sexualmente reprimida y un sultán libidinosamente insaciable, o en una propuesta en clave en torno a las relaciones hispanoturcas en tiempos de Felipe III. El editor rebate con agudeza y soltura muchos de los argumentos aducidos en pro de estas tres tesis. Defiende otra lectura, más acorde, en su opinión, con las intenciones de Cervantes y las expectativas del público: una lectura según la cual los protagonistas de esta comedia de cautivos deben enfocarse como personas que, «sujetas a la voluntad de otros, intentan mantener su dignidad contra el viento y la marea de unas circunstancias adversas» (p. 118), afirmando y reafirmando su identidad individual, nacional y religiosa. Desde esta perspectiva, Catalina es la que más destaca por enfrentarse a los más graves dilemas. Nos ofrece, a fin de cuentas, un caso de conciencia en el que la protagonista ha de elegir inevitablemente entre dos pecados mortales. La solución a tal dilema se ajustaría entonces a las propuestas morales del probabilismo, que justificaba las acciones en función de las circunstancias que rodeaban al individuo. De ahí las ambigüedades de una obra que se nos aparece como una tragedia inconclusa que Cervantes resuelve en fiestas a medias, valiéndose de una artimaña teológica que sería una de esas piruetas literarias de que tanto gustó el autor del *Quijote*.

Sin desestimar el interés de esta interpretación, cabe señalar la casual simultaneidad de esta edición con el libro publicado por Francisco Márquez Villanueva bajo el título de *Moros, moriscos y turcos en Cervantes* (Barcelona, Bellaterra, 2010). En este libro figura en efecto un detallado análisis de *La gran sultana* (pp. 187-214). Para Márquez Villanueva, Cervantes, bajo el ropaje de una pretendida ficción turca, se enfrenta audazmente con el problema de los matrimonios mixtos entre moriscos y cristianos viejos, planteado por Pedro de Valencia en su *Tratado sobre los moriscos de España*, compuesto hacia 1607, pero no impreso hasta nuestros días. Para este insigne humanista, discípulo de Arias Montano y con el cual el manco de Lepanto mantuvo relaciones, las uniones entre moriscos y cristianos viejos abrían un posible camino hacia la asimilación progresiva de los primeros. Una solución que Cervantes, sin lugar a dudas, consideraría más satisfactoria que el destierro, aunque con perfecta conciencia de los escollos que la España de su tiempo hubiera tenido que sortear para adoptarla. Por ello eligió el recurso de una

acción imaginaria, situada en Constantinopla. Así enfocada por Márquez Villanueva, la feliz historia de Amurat con Catalina, concluida con el futuro nacimiento de un «otomano español», «no es más que la de un concubinato no ilícito en su contexto islámico, pero tampoco un matrimonio legal ni solemnizado, si bien con efectos indiferentes hacia el estatuto dinástico de la prole» (p. 206). De esta manera, el problema se resuelve en las tablas *sub specie recreationis*, o sea por el simple problema de no plantearlo: arriesgada apuesta en que se fundamenta «aquella locura de comedia feliz, no “turca”, sino utópica y traída tan a contrapelo al mundo, no en cualquier momento, sino en la víspera angustiada de la expulsión de 1609» (p. 207). ¿Se dilucidan de este modo las verdaderas intenciones del autor de *La gran sultana*? No creo que Gómez Canseco hiciera suyas tales conclusiones, especialmente en lo que se refiere al bufón de la comedia. Caracterizado por el editor como hombre de placer, Madrigal, según él, exhibe no obstante «una inquebrantable voluntad de ser él mismo» (p. 97), y parece que en él «hay mucho del propio Miguel de Cervantes» (p. 98). En cambio, Márquez Villanueva lo considera como «la personificación en quintaesencia de un chillón y caricaturesco casticismo cristano-viejo» (p. 213). Dos visiones radicalmente opuestas. En cualquier caso, por culpa de una mera coincidencia de fechas, Gómez Canseco no ha tenido la oportunidad de incorporar y discutir en su introducción una lectura muy distinta de la suya.

En un nuevo y sugestivo apartado —«Entre la estampa y las tablas» (pp. 128-142)— el editor examina la preocupación escénica de Cervantes, tal como se infiere de los diálogos y de la didascalía. Especial interés revisten las observaciones dedicadas a la representación de los espacios, a la función del decorado, a la importancia de la indumentaria y al papel de los disfraces. Finalmente, el estudio preliminar concluye con unas oportunas consideraciones sobre el destino editorial y la historia del texto de la obra (pp. 143-152), a las que siguen una rica bibliografía, de más de 70 títulos¹⁰, y una cronología. En resumidas cuentas, esta edición constituye una magnífica aportación a nuestro conocimiento del teatro cervantino. Es de desear que las demás comedias del manco de Lepanto lleguen a gozar de la misma suerte.

Jean CANAVAGGIO

(Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense)

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad, y otros estudios cervantinos*. Barcelona, Octaedro, 2006. 236 p.
(ISBN: 84-8063-811-7.)

Reúne el profesor Felipe Pedraza media docena de trabajos que a lo largo de los últimos años ha dedicado a aportar más luz a la enrevesada relación personal y artística que mantuvieron dos de los más ilustres ingenios literarios de todos los tiempos: Miguel de Cervantes Saavedra y Félix Lope de Vega y Carpio. Bajo la tópica y homogénea antipatía (incluso inquina) con la que tradicionalmente se ha transmitido, se esconde un complejo entramado de fuerzas opuestas que van desde la envidia hasta la admiración, desde el orgullo a la humildad, desde la soberbia al complejo. Sus vidas paralelas se desarrollan a través de un camino jalonado por la obsesión, el rencor, la venganza, el fracaso y la vulgaridad, pero también por la grandeza, la genialidad, la elegancia, el éxito y la glorificación. Pedraza es consciente del riesgo que corre de ser seducido por el canto de sirenas al que tantos otros sucumbieron en su travesía por los mares de la leyenda lopiana y cervantina: de ahí que decida amarrarse sólidamente al mástil del desapasionamiento y

¹⁰ Agradezco a Luis Gómez Canseco sus constantes referencias a mis trabajos cervantinos. Tan sólo lamento el que mi *Cervantès dramaturge* aparezca, una vez más, convertido en *Cervantès dramaturgue*.

de la objetividad científica. El monstruo de la naturaleza y el príncipe de los ingenios españoles descienden desde la cima del Parnaso a la arena en la que transcurre el día a día del común de los mortales de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Como hijos de su tiempo (de cualquier tiempo), sus relaciones personales, su propia existencia no puede dejar de ser heterogénea, poliédrica e intrínsecamente compleja.

Abre la serie de trabajos uno dedicado, precisamente, a la evolución de esa relación y al desencuentro final en el que desembocó («Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad», pp. 13-62). Cuestiones anecdóticas aparte, Pedraza establece como eje fundamental del devenir vital de ambos escritores su condición de ingenios legos, algo que asumieron con talante dispar, y señala «tres etapas y tres imágenes» que nos sirven de guía e ilustración a través del proceso: «compañeros de inquietudes poéticas, enemigos declarados y maestros mal reconocidos» (p. 20). El trato que se dispensaron fue correcto y considerado hasta que llegó el encumbramiento artístico del Fénix. Estamos en 1604, poco antes de que Cervantes entregara el *Quijote* a las prensas, en un momento en el que tal vez coincidieran en Sevilla. Pedraza presenta una serie de alusiones («o presuntas alusiones») que se dedicaron con posterioridad a 1605 y que delinean el ambiente literario en el que se fraguaron tanto el *Quijote* apócrifo (1614) como la segunda parte auténtica (1615).

Es, precisamente, al proceso de creación de la inmortal novela cervantina a lo que se dedica el segundo de los artículos («Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del *Quijote*», pp. 63-77), que nació como homenaje al profesor Alberto Sánchez. Obviamente, una obra de la magnitud y la trascendencia del *Quijote* no se puede cifrar a partir de una influencia o de un interés concreto (ni de una decena, ni de un centenar): estamos ante una creación de la que se pueden identificar todas sus fuentes y ascendientes, pero todos éstos juntos no son capaces de dar cuenta cabal de ella. Lo que hace Pedraza es resaltar el posible papel que en el proceso jugaron, consciente e inconscientemente, nuestros dos protagonistas y el reflejo que de ellos se puede intuir en el texto. Desde unos planteamientos interpretativos que se adentran por los senderos del psicoanálisis, el investigador ahonda en la sugerente teoría de que detrás de la génesis de la obra subyace la sátira contra la desmesura que por aquel entonces ya exhibía un Lope obsesionado por vivir en un mundo vaciado en los moldes de su megalomanía artística y vital. Lo verdaderamente singular es que, aunque Cervantes no tuviera en mente al Fénix de manera consciente a la hora de perfilar a su personaje, otros (incluido el propio Lope) sí relacionaron automáticamente a uno con el otro y, de hecho, «no se explica de otra manera la inquina con que recibió [Lope] la obra y la virulenta reacción del *Quijote* apócrifo publicado en 1614» (p. 67). Pero bajo la motivación lopiana late el referente propio, el reflejo de sí mismo. «Por las venas del hidalgo manchego», dirá Pedraza, «corre la savia autobiográfica» (p. 71). Una savia convertida en hiel en el ánimo de un Cervantes resignado a aceptar una realidad en la que parece no tener cabida, a asumir una experiencia vital marcada por el sello del fracaso.

El camino se sigue trazando desde lo particular a lo general, desde el producto literario al marco que lo propicia. Y este último, tal y como se expone en «El *Quijote* en la controversia literaria del Barroco» (pp. 79-129), estaba bastante agitado a comienzos del XVII. En el artículo se van entrelazando los mimbres (diversos, heterogéneos, convergentes) que originan el panorama intelectual en el que tienen que desenvolverse, prácticamente sin referencias, ambos genios. En un contexto económico pre-capitalista, se muestran determinantemente marcados por la necesidad de asegurarse el sustento por medio de una producción literaria que cada vez más va adquiriendo la forma de producto comercial. Asimismo, deben evitar perder la estimación de las élites cultas que son, a la postre, quienes certifican su aceptación o no en el canon. Se trata de un difícil malabarismo entre el hombre que debe hacer accesible su obra a un mayor número de público que esté dispuesto a pagar por verla en un escenario o leerla en un libro y el artista que debe evitar la incurrancia en un excesivo número de concesiones que le alejen de la consideración de sus pares.

Es un camino de ida y vuelta de lo popular a lo culto que muestra la contradicción de dos espíritus en los que se refleja la de la época que les ha tocado vivir. Dos caracteres en ocasiones tan antagonistas construyen de la mano la literatura de la modernidad.

De aquí en adelante los trabajos restantes se distancian del parámetro comparativo entre uno y otro escritor para centrarse en algunos aspectos espinosos de la producción literaria de Cervantes, especialmente la dramática.

Sobre una de las principales consideraciones en las que se cifra la singularidad del arte cervantino, el realismo que impregna toda su narrativa y su impacto en la percepción que de él se tiene como creador de la novela moderna, versa «El *Quijote*, el realismo y la realidad» (pp. 131-162). Pedraza nos recuerda que, a pesar de que sus coetáneos leyeron con verdadero fervor *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, «fuera de esa primera etapa [de su recepción], el Cervantes que más ha interesado, mejor dicho, el único que ha interesado hasta fechas muy recientes, es el realista [...]» (p. 138). Curiosamente, la idealización palpable a lo largo de toda su producción se viene reivindicando últimamente a partir del sello realista con que se la ha etiquetado. El propio Pedraza lo sintetiza de un modo eficaz: «[...] *La Galatea* y el *Persiles* han de merecer una subida valoración ya que salieron de la misma pluma que escribió el *Quijote*» (*ibidem*). El resto del artículo analiza el procedimiento empleado para conseguir la sensación de realismo recreando literariamente la realidad que observa (conceptos estos, «realismo literario» y «realidad», que, como bien se apunta, no son equipolentes contra lo que pudiera pensarse). A grandes rasgos, Cervantes lo consigue no sólo al presentar a sus personajes realizando acciones tan necesarias como dormir o comer (que, de tan mundanas, parecían no tener cabida en el ámbito literario), sino introduciendo una miríada de detalles a simple vista nimios, prescindibles, incluso imperceptibles para el lector, aunque con la capacidad de generar en su mente una impresión de verdad. Cervantes (re)crea la realidad a partir de la palabra, del uso preciso de los elementos lingüísticos y no de copiar fielmente el mundo que le rodea.

Los dos últimos artículos se centran en la compleja y traumática relación que Cervantes tuvo con el teatro de su tiempo. El título del primero de ellos («El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo», pp. 163-190) nos proporciona la pista de los vericuetos por los que se acercará el estudioso a las comedias compuestas por él. Le da inicio desmintiendo dos de los tópicos más extendidos en el cervantismo: el desinterés de la crítica por estas obras y el sentimiento de tolerancia que se ha querido ver destilando en su pluma. Los datos que aporta para rebatir el primero de estos lugares comunes, tanto en lo referente a estudios al respecto como a la puesta en escena de sus comedias, son contundentes, pues demuestran que tanto el rigor y la exhaustividad de unos como la cantidad de las otras superan con creces a los de cualquier otro dramaturgo del Siglo de Oro. Lo mismo sucede con la segunda consideración. Los argumentos expuestos ponen en cuarentena algunas nociones (por ejemplo, una excesiva o mal entendida modernidad) nacidas desde presupuestos anacrónicos. Como hombre del tiempo que le tocó vivir, Cervantes está inmerso en un universo ideológico determinado que le permite un margen de heterodoxia limitado. Pedraza cuestiona el rigor científico de los estudios de humanidades, ya que un mismo autor no puede ser el adalid de doctrinas ideológicas diametralmente opuestas según la época histórica desde la que se interprete. Se presentan algunas de las causas del fracaso de la dramaturgia cervantina y se lleva a cabo una interesante reflexión que vincula la excepcionalidad de algunos montajes de estas comedias, precisamente, a su grado de imperfección dramática. Otra paradoja más en el haber del alcalaíno. Y no será la última.

Con «Cervantes frente al teatro de su tiempo» (pp. 191-216) termina el libro profundizando en la faceta de dramaturgo de éste, esta vez confrontándola con la corriente que, personalizada en Lope, se terminó imponiendo en los escenarios del Barroco. Como en otros grandes narradores, la verdadera pasión de Cervantes fue la de ver a los personajes e historias que imaginaba cobrar vida sobre un escenario. Pedraza lo ubica en el conjunto de una supuesta «generación perdida del

teatro áureo» (p. 195), aquella justo anterior a la explosión de la comedia nueva, la que acometió e impulsó los tanteos que terminarían por conformarla, pero que perdieron el tren de la misma. La frustración que ello produjo en Cervantes es perceptible en los ataques que a través de varios de sus personajes dedica a las nuevas premisas dramáticas. Su adhesión a los postulados más añejos que defendían el respeto por las unidades clásicas o la atención al decoro esperable en cada uno de los personajes se antoja irreconciliable con su *modus scribendi*, caracterizado, precisamente, por su capacidad para quebrantar tales preceptos. Su negativa a aceptar el modelo que se estaba implantando le lleva a buscar en vano alternativas al mismo. Una última paradoja: la prosa de Cervantes, eterno dramaturgo frustrado, tuvo un impacto decisivo en la comedia nueva que tanto denostó. Ni el mismísimo Fénix pudo mantenerse ajeno a su influjo.

Los artículos recopilados por Felipe Pedraza ayudan a tener una visión mucho más precisa y profunda sobre un periodo clave en la historia literaria de España. Un momento en el que, entre otras cosas, se produjo la conformación del teatro comercial, «uno de los fenómenos culturales más apasionantes del mundo moderno en Occidente» (p. 207). Con la complicada relación personal y creativa que mantuvieron Cervantes y Lope como trasfondo y sobre una base de rigor científico, el profesor Pedraza combina con maestría las dosis exactas de amenidad y didacticismo para dar respuestas convincentes a cuestiones controvertidas. A través de planteamientos valientes que no dudan en cuestionar opiniones y consideraciones (conscientes o inconscientes) firmemente arraigadas en el dictamen académico, reflexiona sobre la figura, la obra y el contexto socio-cultural en el que se encajó la trayectoria vital y artística de estos dos iconos literarios en un ejercicio crítico verdaderamente saludable.

Francisco SÁEZ RAPOSO
(C.S.I.C.)

Francisco Javier LORENZO PINAR, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600–1650)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, 226 p.
(ISBN: 978-84-7800-209-2; *Acta Salmanticensis*, «Estudios Históricos & Geográficos», 148.)

En la Semana Santa de este año de 2010 tuvo lugar en Salamanca la presentación pública de esta monografía de carácter documental sobre las actividades lúdico-festivas que dicha ciudad conociera hace 400 años con motivo de diversas celebraciones religiosas y profanas en fechas señaladas del calendario festivo tradicional. Su autor, avezado historiador y paleógrafo de la universidad salmantina, presentaba el fruto de una exhaustiva labor de exhumación de los fondos de archivo de la ciudad tormesina, cuyo análisis muestra el conjunto de espectáculos públicos de Salamanca, y de algunos municipios aledaños, en pleno esplendor barroco. Su amplio compendio de datos revela, así mismo, la confluencia de intereses eclesiásticos, municipales y académicos en la organización y celebración de la fiesta en ese concreto espacio urbano durante el medio siglo áureo.

Agazapado entre ese vasto panorama festivo, queda escondido un preciado tesoro para quienes se interesan en una determinada perspectiva de estudio del teatro español áureo: Lorenzo Pinar brinda la aportación documental más significativa, hasta ahora, sobre actividades dramáticas registradas en esta ciudad castellana durante el Seiscientos. Los suyos son unos valiosos testimonios inéditos y, en consecuencia, no registrados, por ejemplo, en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), dirigido por Teresa Ferrer Valls (Kassel, Reichenberger, 2008). Espigar algunos casos llamativos es fácil; entre otros, el testamento del autor de comedias Alonso de Riquelme, otorgado en Salamanca el 8 de octubre de 1624 (pp. 198-200); o bien, el elenco completo de la compañía de Pedro Llorente, a fecha de 1615 (p. 184); o el

repertorio de 50 títulos de comedias que figuran en el inventario de bienes hipotecados por Juan Jerónimo Valenciano y su cuñada, Manuela Enríquez, para poder trasladar su compañía desde Salamanca a Sevilla, datado el 9 de enero de 1625 (pp. 190-192). Y esto es sólo un “abre-bocas” o, por mejor decir, la guinda final, ya que todos estos datos se localizan en el Apéndice documental que cierra la obra (pp. 181-226). Pero empecemos por el principio.

Las fuentes manejadas por el investigador son libros de acuerdos y protocolos notariales del Archivo Municipal y del Archivo Histórico Municipal de Salamanca, respectivamente; actas capitulares, cuadernos de fábrica, constituciones y estatutos del Archivo Catedralicio salmantino, así como libros parroquiales, libros de visita y de cofradías, como la de la Vera Cruz, procedentes del Archivo Histórico Diocesano de Salamanca; y, en menor cuantía, protocolos del Archivo Histórico Provincial de Zamora, así como algunas actas del Estudio salmanticense. La naturaleza de estas fuentes, unas veces de carácter contractual, otras reglamentista, y en otras ocasiones, intervencionista, determina la orientación del estudio, como señala el propio autor (p. 18).

El resultado del análisis de estos materiales aparece dispuesto en una arquitectura casi de cuento enmarcado: la obra se abre con una Introducción, que sitúa el marco teórico referencial de la fiesta, con abundante apoyatura bibliográfica del siglo XXI, y se cierra con un Epílogo, que contiene una aguda reflexión sobre fiesta e intervencionismo eclesiástico. Entre una y otro discurren ocho capítulos, en buena medida organizados en torno al calendario ritual, ya sea litúrgico o tradicional. Así, un primer bloque se dedica, por este orden, a festividades de advocación religiosa; a la Navidad, centrada en las parodias sacro-profanas del obispillo; a rituales procesionales de Semana Santa; a manifestaciones lúdicas de raíz folklórica, como las celebraciones primaverales; y, finalmente, al amplio desarrollo festivo que origina el Corpus. A continuación, hallamos lo que viene a ser un segundo apartado temático, referido a otra serie de espectáculos: en primer término, a las comedias y, después, al festejo atávico de correr toros. Por último, se nos acerca a divertimentos populares como el juego de naipes, los bailes y rondallas nocturnas, banquetes festivos y hasta volatines en la Plaza Mayor.

El tratamiento o la amplitud con que se desarrolla cada capítulo en particular es desigual, pues está determinada por «la dispar información ofrecida por las fuentes documentales», como advierte el autor al cerrar la Introducción (p. 18). En efecto, al obispillo o al juego bastan cuatro sustanciosas páginas en cada caso (pp. 43-46 y pp. 157-160, respectivamente), mientras que la Semana Santa y el Corpus Christi alcanzan las treinta y pico (pp. 47-78 y pp. 83-116, respectivamente). Pero bajo la apariencia de una «estructura final asimétrica», el diseño global de sus materiales es bien coherente, según ha quedado descrito. Se añaden cinco planos de la ciudad que reconstruyen varios itinerarios procesionales estudiados.

El volumen se cierra con la preceptiva Bibliografía y un valioso Apéndice documental, cuyo orden, por cierto, está trastocado en el Índice, ya que primero figura el Apéndice, pero con la paginación correspondiente a la Bibliografía, y viceversa. Dicho apartado incluye 30 piezas documentales pertenecientes a cuatro ámbitos: 10 están referidas a Comedias, 10 al Corpus, 4 a Toros y 6 a «Escrituras diversas», como contratos de ministriles, de alquiler de ventanas en la Plaza Mayor, de un almuerzo de doctorado... En suma, un desfile de vida cotidiana y un microcosmos lúdico de antaño se despliega ante los ojos del lector-espectador de hogaño.

El método expositivo utilizado también contribuye a ese despliegue: Lorenzo Pinar traza el relato de lo que fue la actividad festiva vivida en el espacio público de plazas, catedrales, iglesias, monasterios, calles, claustros, atrios, algunas casas particulares y ciertos lugares convertidos en cosos taurinos a la antigua usanza. Esta narración de los hechos se ilustra con extractos documentales significativos y, en nota a pie de página, se remite a la fuente correspondiente, añadiendo otros testimonios complementarios a los del hilo argumental principal. De modo que el conjunto de la información suministrada en el “cuerpo del relato” y la que se acompaña en el pie, proporciona el cuadro completo de la actividad o el regocijo estudiados en cada caso. A veces, la

proporción entre ambas es difícil de resolver: con motivo de la celebración del Corpus en zonas rurales, en las páginas 100-101, la información erudita, destinada al experto, se relega al cuerpo de las notas, en verdad caudalosas aunque sumamente interesantes, mientras que el enunciado de los hechos se sintetiza en breves líneas para quien sigue el relato central. En estas notas, a veces, se acumulan tantas referencias a las fuentes (por ejemplo en la nota 106, de la p. 39), que el lector distingue mal a quién corresponde cada contrato por actuaciones de músicos y *comediantas* en una larga enumeración de protocolos; o hay algún desliz, como la falta de foliación en algún apunte concreto (nota 73, p. 32), si es que no se trata de un folio único; o se nota un leve lapsus de numeración: figuran dos notas 26 en la página 121. *Peccata minuta* en relación con el arsenal informativo manejado.

Ahora bien, por la trascendencia del repertorio de noticias referidas particularmente a la actividad teatral salmantina, insistiré a continuación sobre el interés de esta aportación específica por encima del panorama global que el autor ofrece en torno a la fiesta, a su espacio celebrativo urbano y a su contextualización cultural y social, auténtico objetivo de su estudio. Por otra parte, el hecho de no contar con un índice onomástico que, aunque no fuera general a toda la obra, como creo que es menester, abarcara sólo el Apéndice documental, merma operatividad de consulta a esta monografía, en especial para los especialistas “teatros”, que habrán de “vaciar” el volumen para expresar todo su jugo noticioso.

El Apéndice documental. Entresaquemos, pues, los datos más sobresalientes cotejándolos con la base de datos del DICAT. El primer protocolo de la serie confirma la pertenencia del representante Juan de Benavides a la compañía de Antonio de Granados, con quien firma un contrato para representar en el Hospital General de Salamanca tantas comedias como días de vacaciones de Pascua en 1613 (p. 182).

Un interesante dato, complementario a la abundante información del DICAT en torno a la compañía de Pedro Llorente, es su elenco actoral completo a la altura de 1615, cuando representa 20 comedias en los 20 últimos días de vacaciones escolares en el citado Hospital General de la ciudad (pp. 183-184). Junto a la ya conocida vinculación de Francisco de Robles, Alonso Fernández, María de Morales (mujer del *autor*), Ana Cabello, Ana María, Petronila de Loaisa, Juan de Sotomayor, Antonio de San Payo, Juan Jiménez, Gaspar de Tapia y Juan de Tapia, se confirma ahora la de Luis de Toledo, Juan de Montemayor, Diego Hernández y Francisco de la Guardia; y aparece por vez primera la inclusión de Agustín Palope, Simón Aguado y Antonia de Vaca, inéditos, como digo, hasta el momento. A ellos se incorpora Bernabé de Tafalla, recitante procedente de la compañía de Fernando Sánchez Vargas, según la información que proporciona otro protocolo diferente (pp. 127-128, n. 63).

Un llamativo conjunto de cuatro registros, dos en la sección de Comedias y otros dos en la del Corpus, se refiere a comediantas (*sic*), contratadas siempre en pueblos serranos o en localidades de difícil acceso para representar, cantar y bailar simultáneamente, acompañadas de músicos, identificados también en los protocolos. De un total de seis mujeres, sólo una pudiera relacionarse con la actriz homónima, correspondiente a la segunda entrada del DICAT, Ana de León. Quienes ahora salen a la luz son Mariana Pacheco, con dos registros, Juana Vázquez, María Díez Olivares y Madalena Díez. A ellas cabe añadir María Pacheco, en 1629, año bastante distante de los dos registros de actrices homónimas del DICAT, fechados en 1689 y 1673, respectivamente, por lo que a buen seguro la salmantina es otra cómica anterior, y por tanto novedosa.

Los datos referidos a ellas se distribuyen como sigue: «hermanas, recitantes» son Mariana Pacheco y Ana de León Pacheco, contratadas en Salamanca para hacerse cargo de los primeros y segundos papeles de las comedias, y sus respectivos bailes, de las fiestas de la Visitación de Becedas (Ávila) en 1626 (p. 186). Por su parte, Mariana Pacheco vuelve a aparecer, en 1629, esta vez junto a María Pacheco, para hacer los papeles de tres comedias, y cantar y bailar «lo necesario» en la festividad de la Cruz, celebrada en la localidad salmantina de Candelario

(p. 189). En ambos casos, los contratos mencionan a los músicos que las acompañan. Con motivo del Corpus, las comediantas María Díez de Olivares, que ha de «bailar y danzar de hombre», y Juana Vázquez representan tres comedias con sus respectivos entremeses en 1629, la víspera, el Jueves y el día siguiente al Corpus en Piedrahita, Salamanca (p. 211). Por último, interviene el músico Antonio Rodríguez, su mujer, Magdalena Díez, y Ana de León para hacer dos comedias y dos entremeses, cantar y bailar, el domingo posterior al Corpus de 1629, en Vadillo de la Sierra, Salamanca (p. 212).

También es novedoso el registro del autor de comedias Roque de Figueroa en cuanto que representa en Ciudad Rodrigo 16 comedias en el otoño de 1628 (p. 187). O la noticia del traslado de 21 personas de la compañía de Baltasar de Pinedo desde Salamanca a Zamora, a comienzos de noviembre de 1628 (p. 192), dato que complementa el registrado por el DICAT: entre el 27 y el 31 de octubre había representado una comedia sobre la *Purísima* en la universidad.

El contrato de un especialista en la compañía de Alonso de Olmedo, en concreto el representante Cristóbal de Morales, para hacer el papel de gracioso, y ocuparse de bailes y entremeses, durante los años de 1621 a 1623, incluye una cláusula que le obliga a pagar al gracioso suplente, en caso de que él se ausentara de dicha compañía (pp. 194-195).

En el otoño de 1618 se firma el contrato entre el autor de comedias Pedro Cebrián y uno de sus actores, Diego de Ávila, con los «comediantes que están en la compañía de Pinedo», a saber, Alonso de Robles, José Jiménez y su mujer Vicenta de Borja, «como músicos y para que representen lo que fuera menester», a partir del miércoles de ceniza —fecha habitual de las contrataciones— del año 1619 (pp. 198-200). Se complementaría así, o se desvelaría, el verdadero destino de este trío actoral, que según el DICAT, se encaminaba a la compañía de Melchor de León.

Mayor relieve, como destacaba al principio, son dos *perlas* documentales de este estudio. La primera es el testamento de Alonso de Riquelme, otorgado el 8 de octubre de 1624, por lo que cabe presumir que falleciera en Salamanca. Además de sus penurias económicas, deja constancia de la estructura empresarial de su compañía. Cita como cobradores a Luis de Granados y Antonio de Reina (éste no registrado en el DICAT), y a otro actor asociado a Riquelme, Felipe Conte, como tenedor del libro de pagas. Se menciona también al representante Pedro García de Salinas (pp. 198-200).

Y el segundo hallazgo es un Memorial de 50 títulos de comedias, que acompaña a un inventario de bienes materiales, como fianza de los 6.000 reales que Juan Jerónimo Valenciano y su cuñada, Manuela Enríquez, adeudaban a un sastre salmantino en enero de 1625 (pp. 190-191). Revisada la cincuentena, varios títulos no figuran asociados a la compañía de Juan Jerónimo Valenciano en el DICAT (la numeración entre corchetes es mía): *El mayor prodigio* [2], *La morica garrida* [4], *La fe del gran patriarca* [47], *El galán del Sol* [48], *El poder vencido* [49] y *Santa Inés* [15], que acaso pudiera corresponder al anónimo *La rosa de Policiano, santa Inés*, según el *Catálogo de autores españoles del siglo XVII* de Héctor Urzáiz Tortajada, (Madrid, FUE, 2002, p. 119).

Son frecuentes las variaciones en los encabezados de ciertas piezas. Lorenzo Pinar señala *La tercia de sí mesma* [46] en lugar de *La tercera de sí misma*, obra de Mira de Amescua. Otros casos son *La vitoria de las Malucas* [41] por *La victoria de las malvas*; *La hermosa Felida* [21] por *Hermosa Flérida*, representada por Valenciano ya en 1620; *Admirada quien alabáis* [25], por *Mirad a quién alabáis*, obra de Lope. Por su parte, *La vida de san Onofre* [35] es *San Onofre o el rey de los desiertos*, cuya representación por la compañía de J. J. Valenciano, en 1621, ocasiona el incendio el Coliseo de Sevilla, como reseña el DICAT. *La Dorotea* sería *La infelice Dorotea*, mientras que *Tanto celo de más como lo de menos* corresponde a *Tanto es lo de más como lo de menos*.

En otros casos la transmutación es mayor: *La venganza de Jamoz* [22] seguramente sea *La venganza de Tamar*, que sí figura asociada a la compañía de J. J. Valenciano, según el DICAT. Por la misma razón, *El cuerdo en la prosperidad* [7] sin duda es *El cuerdo en palacio*. *Don Gregorio de Córdoba* es *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, escrita por Lope de Vega específicamente para la compañía de J. J. Valenciano, según el *Catálogo* de Urzáiz Tortajada, p. 674. Este mismo investigador señala que *El auto de Siques y Cupido* [39], cuyo título completo es *Psique y Cupido, Cristo y el alma*, de José de Valdivielso, fue representado en Sevilla el año de 1621 precisamente por la compañía de Valenciano (*Catálogo*, p. 644). Por otro lado, según el repertorio del empresario en el DICAT, *El rey don Jaime* [12] sería *El rey don Jaime el Conquistador* y *El agravio en la lealtad* [29] es *El agravio y la lealtad*.

«Las comedias». Este capítulo (pp. 117-135) condensa un sinnúmero de noticias inéditas. Un numeroso grupo se refiere a contrataciones de determinados representantes con compañías concretas. Sólo en las tres primeras décadas, las más activas en cuanto a actividad teatral, pueden detectarse un total de 13 casos que aportan novedades, una vez más, respecto de los datos del DICAT.

El primero de ellos, en octubre de 1601, corrobora el enrolamiento como representantes en la compañía de Gabriel Vaca y Pedro Jiménez [de Valenzuela], del gran autor de comedias Melchor de León y de su mujer Mariana Ortiz durante un año, de cuaresma a cuaresma, por 300 ducados. En 1602 se firman varios acuerdos para la temporada de 1603-1604. Así, el vallisoletano Pedro Valdés contrata para su compañía a Pedro de Callenueva y a su mujer Lucía de los Ángeles, representante no registrada en el DICAT. En la Navidad, Nicolás de los Ríos contrata al representante Juan de Torres, cuya identidad coincide con la tercera entrada del actor homónimo que figura en el citado *Diccionario*. En 1605 Alonso de Riquelme contrata, para «decorar» los papeles de su mujer, Micaela Gadea, y para representar y bailar, a Pedro de Azor. En 1606 entran en la compañía de Juan [Medrano] de Morales varios representantes: Lorenzo Tadeo —no registrado en el DICAT—, María Jiménez —cuya identidad correspondería a la segunda entrada del *Diccionario*—, así como Bartolomé de Barrientos y su mujer, María de la Peña, asociada por primera vez a esta compañía.

En la década siguiente, en octubre de 1618, abandonan la compañía de Pedro Cebrián tres músicos, Alonso Robles, José Jiménez y Vicenta Borjas (*sic*) para pasar a la de Tomás Fernández [de Cabredo], quien, a su vez, contrata a Tomás Enríquez y a su mujer, María de la Candelaria, exactamente un año más tarde.

En 1621, el actor Miguel Jerónimo, que provenía de la compañía de Jerónimo López, es contratado por la de Manuel Vallejo. De febrero a octubre de 1622 representa en Salamanca la compañía de Diego López de Alcaraz, quien se hace con los servicios de los representantes Santiago Arroyo, Jerónimo Sánchez, Antonio de Villagómez y Juan Montero, ninguno de ellos asociados a dicho autor de comedias. En 1623 Juan Morales Medrano (*sic*) contrata al comediante José del Peral, que lo había sido antes en la compañía de Andrés de la Vega. A su paso por Salamanca en 1624, un representante de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, Agustín de Coronel, otorga un poder para casarse con la actriz María de Salinas, perteneciente a la compañía de Alonso Riquelme, a la que todavía permanecerá vinculada un año más debido a la relevancia de sus papeles en ésta última. En 1627 Hernán Sánchez de Vargas contrata a Jerónimo de Heredia y a su mujer Catalina de Osorno, no asociada hasta entonces a dicha compañía. Mientras representa en Salamanca en septiembre de 1628, la compañía de Juan Jerónimo Valenciano contrata a Bernardino Álvarez y a su hija, junto a la pareja formada por Juan Manzano (también Juan «Manzana», según el DICAT, en años posteriores) como cantor, y por su mujer, Dorotea Sierra, para bailar. Finalmente, en 1629, Roque de Figueroa contrata a Miguel Jerónimo y a la por entonces su mujer, Isabel de Robles, quien no figura en el citado *Diccionario* (sí recoge, en cambio, a Isabel Hernández «la Velera» como cónyuge del famoso actor/autor).

También interesa destacar la presencia de la compañía de «Los Andaluces» en enero de 1601 en Salamanca, en la que figura Francisca de los Ríos, esposa del recitante Bartolomé de Montiel, puesto que con esa denominación dicha compañía sólo se documentaba a partir de 1605 en adelante. Por otra parte, algunos datos referidos a vacilaciones en las grafías de ciertos nombres pueden ser relevantes. En 1611 se contrata a la compañía de Julio Balbín para representar en Salamanca 20 comedias nuevas a partir del 8 de septiembre, al que seguiría Baltasar de Pinedo los 21 días restantes de vacaciones. Pero el autor que, según el DICAT, está por Valladolid y Palencia en esas mismas fechas es Domingo Balbín, y no Julio; acaso se trate de una variante gráfica referida a la misma persona. Otro caso similar, pero éste con numerosas variantes registradas, se refiere al segundo apellido de Tomás Fernández de Cabriedes (*sic*), cuya presencia en Salamanca se detecta en 1610, actuando luego en septiembre de 1617 y en octubre de 1619. Y más curioso es añadir dos variantes, en un mismo documento de 1624, para el mismo autor: Juan de Torres Salcedo y Juan Salcedo Torres Hermosilla, ninguna de las cuales coincide con la entrada del DICAT de 1627, a saber, Juan de Hermosilla Salcedo.

Mayor enjundia teatral encierran otros datos como, por ejemplo, añadir a las exiguas tres líneas del DICAT material nuevo: Juan Bautista Muñoz actúa en Salamanca, junto a la compañía de Diego Vallejo y la de Alonso de Olmedo. De nuevo, otras tres compañías en una misma temporada se documentan en 1602, las de Nicolás de los Ríos, Melchor de León y Pedro Valdés; en 1609, las de Baltasar de Pinedo, Alonso Riquelme y Alonso de Heredia (éste último, también en 1606); en 1613, las de Antonio de Granados, Alonso Riquelme y Pedro Valdés, junto a su mujer Jerónima de Burgos (el último repetirá en 1614); en 1615, otra vez Pedro Valdés con Fernando Sánchez de Vargas (*sic*) y Pedro Llorente; en 1627 giran las de Andrés de la Vega, Hernán Sánchez de Vargas y José de Salazar.

Dejo al margen la relación correspondiente a la serie de dos compañías que actúan en la misma temporada en la ciudad, o la de tan solo una por año. Como también, el rastro de las que viajan desde Salamanca contratadas a otras localidades para representar allí... o la enumeración de músicos y maestros de danzar que los acompañan. Tan sólo he mencionado lo más sobresaliente: juzgue el curioso lector y el investigador avezado el grado de interés de la monografía reseñada. Y es que, desde el testimonio del estudiante florentino Girolamo da Sommaia, entre 1604 a 1606, cuyo diario, editado en su día por la Universidad de Salamanca, proporcionaba un filón ingente de datos, no se había llevado a cabo una tarea sistemática de rescate y afloramiento de una realidad teatral sobre base documental como ésta de Lorenzo Pinar.

M.^a Jesús FRAMIÑAN DE MIGUEL
(Universidad de Salamanca)

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Primera parte de comedias*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, LVII-1141 p.; *Segunda parte de comedias*, edición de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, xcviII-1127 p.; *Tercera parte de comedias*, edición de D. W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, xliI-1329 p.

(ISBN: 978-84-96952-28-2, vol. I; 36-7, vol. II; 32-9, vol. III; *Biblioteca Castro*.)

Ante todo, pido disculpas al lector, y a los editores de las tres *Partes* que reseño, por el retraso en dar cuenta de esta empresa. Renunciando a ampararme del viejo refrán del «mal de muchos...» —pues, aunque es cierto que el retraso es enfermedad crónica en las reseñas, no siempre es tan dilatado—, aprovecho la espléndida ocasión que me brinda la publicación reciente del cuarto

volumen¹¹ de la empresa capitaneada por Luis Iglesias Feijoo, coordinador del Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidade de Santiago de Compostela. Aunque, lo confieso, todavía no he visto este último producto, su publicación da fe de la continuidad del esfuerzo del citado grupo de investigadores, por más que entre los tomos segundo y tercero y este cuarto medie un lapso de dos años, totalmente normal por otra parte en el contexto de un esfuerzo científico y editorial tan importante.

El título de los volúmenes editados declara abiertamente la opción de los editores: editar modernamente la mayor parte de la producción dramática calderoniana reproduciendo la misma agrupación y el mismo orden de las *Partes de comedias* del dramaturgo que se publicaron en el siglo XVII. Se trata de una elección que va extendiéndose en el mundo de la investigación sobre teatro áureo: tras la opción pionera del grupo Prolope, dirigido por Alberto Blecuá y Guillermo Serés, que empezó a dar a luz el fruto de sus esfuerzos en 1997, con la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega (hasta hoy se han publicado nueve *Partes*), recientemente se ha adoptado también para la edición del teatro de Rojas Zorrilla (grupo dirigido por Felipe Pedraza y Rafael González Cañal de la Universidad de Castilla-La Mancha) y de Moreto (grupo «Moretianos» dirigido por María Luisa Lobato). La opción de atenerse, en la publicación de las comedias de un dramaturgo, a la misma selección operada por los editores del siglo XVII, presenta indudablemente algunas ventajas importantes. La primera, de carácter más bien organizativo, es la de proporcionar cierto tipo de coherencia al conjunto de textos editados, evitando la búsqueda de criterios modernos de selección y agrupación en tomos, difícilísima y expuesta a todo tipo de reparos: ¿por géneros? no, porque su fijación dista de ser unánime en la comunidad científica; ¿por orden cronológico? no, porque la datación de las obras teatrales áureas, salvo en el caso contado de manuscritos fechados, es siempre tentativa y por lo tanto insegura. Tanto es así que, cuando no ha sido posible acudir al orden fijado en las *Partes*, porque las obras de tal o cual dramaturgo no fueron publicadas en *Partes*, como es el caso del proyecto de publicación del teatro completo de Mira de Amescua, se ha renunciado a cualquier tipo de criterio ordenador, salvo en el caso de los autos religiosos, reunidos en el tomo 11 de la empresa dirigida por Agustín de la Granja.

La segunda ventaja es la de estimular interrogantes sobre los criterios que llevaron a los editores de la época a incluir en un mismo tomo determinadas comedias y no otras. Los primeros en plantearse esta cuestión fueron, una vez más, los investigadores del grupo Prolope: para ser más precisos, si no me equivoco el primero fue Luigi Giuliani en su estudio de la historia editorial de la *Parte tercera de comedias* de Lope (ver mi reseña en *Rassegna iberistica*, 80, 2004, pp. 117-119); siguieron las reflexiones de Javier Rubiera sobre la *Parte IX*¹², recogidas y matizadas por Marco Presotto en su estudio de la historia editorial de la misma *Parte* (publicada en 2007). El fruto más reciente de esta interesante línea de investigación acaba de llegar a nuestras manos, con el número 108 (2010) de *Críticón*: las Actas del seminario de la Casa de Velázquez realizado en enero de 2009 y coordinado por Florence d'Artois y Santiago Fernández Mosquera, cuyo tema es «Las comedias en sus *partes*. ¿Coherencia o coincidencia?». Además de uno de los coordinadores, el grupo de investigación «Calderón de la Barca» de la Universidade de Santiago de Compostela prestaba a este seminario otros tres componentes suyos: Alejandra Ulla Lorenzo, Fernando Rodríguez-Gallego, José María Viña Liste. El interés por esta línea de investigación se hacía ya patente, por lo demás, en las pp. XIV-XVIII de la Introducción de Santiago Fernández Mosquera al

¹¹ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta parte de comedias*, edición de Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

¹² Javier Rubiera, «Amor y mujer en la *Novena Parte* de Comedias», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, eds. F. B. Pedraza y otros, Almagro, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-306.

volumen que recoge las comedias de la *Segunda parte* de Calderón, editada por él y publicada en 2007.

Como se desprende de muchas de las intervenciones del seminario citado, y como ya habíamos aprendido de las jugosas Introducciones a las *Partes de comedias* de Lope de Vega hasta ahora publicadas por el Grupo Prolope, otra ventaja importantísima de agrupar las comedias de un dramaturgo, a la hora de editarlas modernamente, según el mismo criterio (no importa ahora si casual o motivado) que presidió en el siglo xvii a su recolección en la *Parte*, es la de propiciar una consideración ecdótica más amplia y atenta, que, a partir de la historia editorial de la *Parte* (que en el caso de Calderón es muy compleja), llegue a profundizar luego en la historia de la transmisión impresa y manuscrita de cada uno de los textos allí incluidos. Y, ya que estamos hablando de una edición moderna de las *Partes de comedias* calderonianas, viene al caso recordar que una empresa en parte al menos parecida a la que realizan ahora los investigadores de la Universidad de Santiago de Compostela, la realizaron en los primeros años setenta Don W. Cruickshank y John E. Varey, con su edición facsimilar de las *Partes* de comedias calderonianas, cuyo primer tomo se titulaba *The textual criticism of Calderon's Comedias*, e incluía estudios fundamentales como los de Cruickshank sobre las *Partes* raras de comedias calderonianas y sobre el texto de *La vida es sueño*, y de Wilson sobre la *Primera Parte de comedias* publicada en 1640, con el descubrimiento de la existencia de una edición contrahecha falsamente fechada también en 1640 pero publicada en los años setenta. No sé si es la mía una reconstrucción atrevida, pero el influjo de la escuela anglosajona de la bibliografía textual, en la que se formaron Cruickshank y Wilson, creo que ha entrado en algo en la opción de editar las comedias áureas, donde era posible, por *Partes*. En el caso del Grupo de investigación Calderón de la Barca, la relación con esa escuela está probada por la participación directa de Cruickshank en el proyecto, como editor que es del volumen relativo a la *Parte tercera*, que incluye *En la vida todo es verdad y todo mentira*, comedia que el estudioso inglés editó con Tamesis Books en 1971. Por cierto que, en lo relativo al título de esta obra, Cruickshank adopta el del manuscrito autógrafo al que sigue, razonablemente, como texto más autorizado, mientras que el título de la misma pieza tal como aparece en la *Parte tercera* (publicada en 1664 sin la participación de Calderón) es *En esta vida todo es verdad y todo mentira*: lo que da pie a la elección algo rara de reproducir, en la «Tabla» de los «Títulos de las comedias que se contienen en esta Tercera parte», no el título que efectivamente aparece al frente de la comedia en la *Parte*, sino el del manuscrito.

La contradicción mínima que acabo de señalar es, evidentemente, una de las consecuencias inevitables del proyecto editorial tal como lo concibieron los responsables de la Biblioteca Castro y al que los editores de las *Partes* calderonianas tuvieron que conformarse: un proyecto que sólo da cabida a los textos, con introducciones mínimas, y que no permite a los editores aclarar con detenimiento sus elecciones, ni llevar a cabo un detallado estudio bibliográfico y ecdótico de las ediciones antiguas y en general de la transmisión de los textos recogidos en la *Parte*. Para el especialista, esto es tanto más frustrante cuanto que la transmisión del teatro calderoniano es, si cabe, más complicada que la del de Lope: de muchas obras suyas existen textos, incluso en ocasiones impresos o copiados con anterioridad a la *Parte*, con variantes tan extensas que de hecho puede hablarse de otra versión; además, tan sólo las dos primeras *Partes* de sus comedias se publicaron posiblemente bajo el control del dramaturgo, mientras que las *Partes* III-V se publicaron sin su participación y consentimiento, y las *Partes* VI, VII, VIII y IX después de su muerte por iniciativa de Juan de Vera Tassis, que procedió además a la reedición de las *Partes* I-V con importantes modificaciones.

Se me objetará que las ediciones de Biblioteca Castro no están pensadas para el especialista. Lo sabemos, pues no son éstos los primeros tomos de la colección que salen a luz en el mercado editorial. Antes bien, es precisamente porque conocemos el carácter de Biblioteca Castro que apreciamos aún más el esfuerzo y la abnegación de los editores de las *Partes* de Calderón, que han

decidido prestar a la colección su profesionalidad, sus conocimientos y buen quehacer filológico sin poder dar cuenta de todo lo que está detrás de sus elecciones como no sea en escasas líneas de la Introducción a cada volumen. Sin embargo, me permito dudar de algunas afirmaciones que Luis Iglesias escribe en su Introducción a la *Primera parte*, para explicar las motivaciones del proyecto y su destinatario ideal, un lector de «cultura media» al que los tomos de la Biblioteca Castro proporcionarían un «Calderón en limpio», «sin anotaciones ni otros obstáculos», pues, para seguir citando a Iglesias: «La omisión de notas y explicaciones permite entrar directamente en contacto con las comedias, de manera que en el callado escenario que se levanta en la mente de cada lector se produzca el despliegue de acciones, movimientos, voces y gestos que supone una representación» (p. XII). Detrás de estas afirmaciones hay un problema real y que habría que seguir discutiendo entre los especialistas: el de la dificultad de adecuar la anotación y el paratexto (introducción, comentario, etc.) de las ediciones de textos clásicos al destinatario previsto. Porque es muy cierto que, como dejan entender las palabras de Iglesias, una cantidad excesiva de notas poco pertinentes e inútilmente eruditas puede ser un obstáculo a la libre apreciación del texto, en este caso el texto calderoniano. No obstante, en algunos casos notas y explicaciones creo que son indispensables, sobre todo para lectores no acostumbrados a la frecuentación de los clásicos. Dicho esto, hay que tener en cuenta que todos los textos que ahora se recogen en estos tomos de *Partes* calderonianas saldrán asimismo en ediciones individuales, cuidadosamente anotadas y comentadas, con introducciones exhaustivas, en el ámbito del proyecto de edición del teatro completo de Calderón que lleva a cabo el grupo GRISO de la Universidad de Navarra, dirigido por Ignacio Arellano, en estrecha colaboración con el Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidad de Santiago de Compostela. La falta de información complementaria que los especialistas echamos de menos hoy, en estos tomos de *Partes* calderonianas de la Biblioteca Castro, se verá colmada pues por las futuras ediciones individuales que ha de publicar la editorial Vervuert-Iberoamericana.

En la espera, aun el lector especialista apreciará sobremanera esta edición de las *Partes* calderonianas como base inicial de sus lecturas. De hecho, basta una comparación somera con los dos volúmenes de *Comedias y Dramas* editados por Ángel Valbuena Briones para la editorial Aguilar (hasta tiempos recientes, la única edición asequible y de conjunto del teatro calderoniano) para darse cuenta de las diferencias: pues la edición de Valbuena Briones se caracteriza por una notable e injustificada desenvoltura en la fijación de los textos, y señaladamente por acudir con preferencia a los textos calderonianos en la versión editada en el siglo XVII por Vera Tassis, mientras que las ediciones que estoy reseñando son el fruto de un trabajo de investigación filológica y de reflexión sobre los textos que lleva a los editores, como dice Luis Iglesias Feijoo en la «Nota a nuestra edición» que sigue a su Introducción a la *Primera Parte*, a ofrecer «el “texto crítico” más depurado de las obras» (p. XLIV). Y es precisamente el lector especialista el que está en las mejores condiciones para apreciar este esfuerzo, porque conoce la abundantísima producción científica de los editores responsables de los tres primeros tomos de las *Partes*, y sabe que del equipo forman parte miembros que han estudiado la historia de la transmisión textual de los textos calderonianos, han trabajado sobre algunos de los textos editados y en ocasiones hasta han preparado cuidadas ediciones críticas de ellos que pronto verán la luz en sendos volúmenes (es el caso de *El mayor monstruo del mundo*, estudiado y editado por María Caamaño Rojo, y de *Judas Macabeo* y *El astrólogo fingido*, estudiados y editados por Fernando Rodríguez-Gallego). Por otra parte, este mismo lector especialista que apreciará con conocimiento de causa la posibilidad de echar mano para sus estudios y trabajos de una edición fiable de conjunto del teatro calderoniano, se verá confrontado con el enorme problema de la falta de numeración de los versos. Una vez más, se trata de una característica que no se debe achacar a los editores, evidentemente, sino al proyecto de la editorial. Con todo, es increíble que hoy en día pueda pensarse en realizar una edición de textos teatrales áureos en la que los versos estén sin numerar,

como en las viejas ediciones de Hartzenbusch o de Valbuena Briones. No se trata sólo de la imposibilidad de citar con precisión (al fin y al cabo, puede citarse por el número de la página), sino de todo un conjunto de operaciones que el estudioso desearía realizar con un texto fiable (análisis por cuadros, por secuencias métricas, etc.) y para las que se necesita poder contar los versos y dar referencias concretas de extensión de los pasajes considerados (del verso x al verso y). Hubiese bastado con numerar los versos para darle a esta empresa una marcha más, incluso para el especialista.

Pero volvamos a las características de esta empresa que se deben al juicio y a las decisiones de los editores. En general, el criterio que preside a los tres primeros tomos de la colección es el de respetar hasta donde es posible la lectura original de la *Parte*, acudiendo a lecturas de otros testimonios del siglo XVII sólo en caso de efectiva necesidad (a menos que, como en el caso ya citado de *En la vida...*, no se haya conservado un autógrafo calderoniano). Además, de entre los otros testimonios disponibles del siglo XVII, los editores tienden a acudir con extrema reserva a las lecturas alternativas propuestas por las reediciones de Vera Tassis, porque reconocen, de acuerdo con tantos estudios más o menos recientes, la dudosa conformidad de estas lecturas con los «originales» calderonianos, aunque Vera Tassis alardeara haberlos tenido a su disposición para preparar sus re-ediciones de las *Partes*. Evidentemente, dentro de este criterio general, cada volumen admite elecciones concretas bastante diversas, debido, en parte, al criterio personal del editor, pero sobre todo al distinto estado textual de cada una de las *Partes*, y de cada uno de los doce textos en ellas reunidos. Así, por ejemplo, Don W. Cruickshank, el editor de la *Tercera parte*, que no se recopiló bajo los auspicios de Calderón, no duda en acudir a lecturas de Vera Tassis cuando éstas ayudan a completar textos claramente incompletos o incorrectos (es el caso de *Los hijos de la Fortuna*, *La hija del aire II*, *Ni Amor se libra de amor*, *El laurel de Apolo*), o, con la misma finalidad, en acudir a sueltas coetáneas o manuscritas que, a raíz de un atento examen ecdótico, le parecen más cercanos al original calderoniano que el texto de Vera (es el caso de *Mañanas de abril y mayo* y *También hay duelo en las damas*). En cambio, los textos de la *Segunda parte*, en los que parece que Calderón haya intervenido hasta cierto punto con vistas a la edición (según defienden en otras publicaciones componentes del Grupo como el editor de esta *Segunda parte*, Santiago Fernández Mosquera, o Fernando Rodríguez-Gallego), se editan ateniéndose escrupulosamente a la versión de la *Parte*: así, entre otras cosas, podemos finalmente leer depurado el texto de *El astrólogo fingido*, y olvidarnos del híbrido realizado por Hartzenbusch mezclando lecturas de la *Segunda parte* y lecturas que proceden de la *Parte XXV de Comedias de diferentes autores* (híbrido mantenido por Ángel Valbuena Briones en su edición de las *Comedias* para la editorial Aguilar, a pesar de que en el encabezamiento diga haber utilizado el texto de la *Segunda parte* calderoniana)¹³. También en el caso de la *Primera parte*, la opción básica del editor, Luis Iglesias Feijoo, es respetar hasta donde es posible el texto de la *Parte*. Cuando esto no es posible, como en el caso de *El príncipe constante*, Luis Iglesias no vacila en alejarse notablemente de las elecciones de los editores anteriores, precisamente porque no acude a las lecturas con las que Vera Tassis (en su edición de la *Primera parte* publicada en 1685) trató de subsanar los muchos pasajes corruptos del texto publicado en la *Primera parte* de 1636, y acude en cambio a la *Cuarta parte* de las *Doze comedias las más grandiosas...* de 1652, y a una suelta de la *Sexta parte de Comedias nuevas escogidas*, además de enmiendas *ope ingenii*.

Personalmente, aprecio mucho el criterio conservador que, en el caso por ejemplo de *La vida es sueño*, lleva al editor a rechazar lecturas innecesarias de la “primera versión” de la obra que se encuentra en la *Parte XXX de comedias de diferentes autores* (criterio éste que ya Luis Iglesias

¹³ En fecha tan reciente como 1994, esta opción de hibridar las dos versiones se lleva al extremo en la edición de Max Oppenheimer, Jr.: *Pedro Calderón de la Barca's «The Fake Astrologer»*. *A Critical Spanish Text and English Translation*, New York, Peter Lang, 1994.

defendió y argumentó en 2000 en su artículo «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*»¹⁴. Sin embargo, me parece que a veces (muy pocas veces, de hecho) esta conservación llega demasiado lejos, llevando al mantenimiento de lecturas defectuosas que hubieran podido subsanarse acudiendo a otros testimonios coetáneos. No entro en el caso de textos como *La dama duende* y *La vida es sueño*, porque las ediciones que de ellos he realizado dan fe de mis elecciones¹⁵. Tomo como ejemplo *La gran Cenobia*, que también me sirve para avanzar una defensa de la utilización juiciosa de las lecturas de Vera Tassis, en ausencia de otros testimonios más fidedignos (es el caso precisamente de *La gran Cenobia*) y en presencia de lecturas claramente defectuosas de la *Parte*. Las palabras de Aureliano en la silva apertural de la pieza, cuando se pregunta: «¿no soy quien tantas veces, atrevido, / no sin grande misterio, / señor me nombra del Romano Imperio...?» (p. 311), deberían corregirse por «señor me nombro del Romano Imperio». Poco después, en la misma secuencia, encontramos un verso que debería ser endecasílabo, y que en cambio se queda corto, a no ser que queramos suponer un hiato entre «y» y «ellos»: «si no es que, en vez de troncos, estas peñas / cetros dan, y ellos, viendo congojas» (p. 312). No se trata sólo de una cuestión de medida del verso, sino también de significado: con el posesivo «mis», no sólo se restaura el endecasílabo, sino que se aclara el sentido de la frase, pues las «congojas» no son genéricas, sino estado de ánimo específico de Aureliano, que se desvive por ser emperador. Más adelante, en las redondillas con las que el general Decio se presenta ante Aureliano, encontramos un típico error por atracción: «Y, si en desdichas algunas / disculpa el cielo previene» (p. 318), cuando debería haber dicho: «Y, si en desdichas alguna / disculpa el cielo previene». En estos pasajes hubiera sido preferible adoptar las lecturas de Vera, que corrigen los errores de la *Parte*; lo cual no hubiera perjudicado el notable trabajo de depuración realizado por el editor, que lo ha llevado a rechazar las muchas modificaciones innecesarias que, junto con estas pocas buenas lecturas, Vera aporta al texto de *La gran Cenobia*.

Dicho esto, en general considero que el arrinconamiento severo de las lecturas alternativas de Vera Tassis es uno de los mayores logros de esta empresa editora que lleva a cabo el Grupo de Investigación dirigido por Luis Iglesias Feijoo; no porque este criterio (la justa desconfianza hacia estas lecturas) se haya adoptado ahora por primera vez, sino porque es la primera vez que informa globalmente un proyecto amplio de edición del teatro calderoniano —con exclusión de los autos, cuya edición completa puesta en marcha por el grupo GRISO de la Universidad de Navarra dirigido por Ignacio Arellano ha sido y sigue siendo una fragua de reflexiones ecdóticas que han hecho avanzar notablemente nuestro conocimiento de la transmisión de los textos teatrales calderonianos. Otro mérito de los volúmenes que estoy reseñando es el de dar cuenta en las introducciones, a pesar del espacio draconianamente reducido de que disponen, de los datos esenciales acerca de las peculiaridades de la historia de la transmisión de cada texto en el siglo XVII y de los criterios seguidos a la hora de editar los textos que componen cada *Parte*. Los testimonios alternativos a la *Parte* (seltas, manuscritos, ediciones posteriores) a los que los editores acuden dado el caso, se indican siempre en estas introducciones, en un esfuerzo de transparencia y condensación de datos más notable aún por ser tan limitado el espacio de que los editores disponen. Leyendo estas introducciones, el lector, aun el lector especialista, tiene a mano un escueto pero fiel resumen de la historia textual, tan complicada en la mayoría de los casos, de las comedias y dramas calderonianos. No nos queda sino desear a los investigadores del Grupo

¹⁴ En *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 517-532.

¹⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, edición de Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica, 1999 (Biblioteca Clásica, 69); Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005 (Clásicos y modernos, 5); Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008 (Clásicos y modernos, 23).

«Calderón de la Barca» una provechosa continuación de su esfuerzo, cuya plasmación en los futuros volúmenes esperamos con atención.

Fausta ANTONUCCI
(Università di Roma Tre)

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, «El jardín de Falerina»*. Barcelona, Octaedro, 2010. 224 p.
(ISBN: 978-84-9921-010-0; *Biblioteca Octaedro*, 18.)

Las comedias escritas en colaboración, durante años desatendidas por diversos motivos, han llamado de un tiempo a esta parte la atención de un sector de la crítica que empieza a ocuparse de este fenómeno artístico propio del teatro áureo español. La edición que aquí nos ocupa es, sin duda, uno de los mejores ejemplos de esta situación. Gracias a la pericia y acertada decisión de sus editores llega al lector especialista un texto fiable de *El jardín de Falerina*, una pieza de tres ingenios, compuesta para la corte en 1636, inédita hasta hoy y conservada en un único manuscrito del siglo XVII.

La edición se divide en los tres apartados propios de toda edición crítica: una introducción, el texto crítico de la pieza anotado filológicamente y el aparato de variantes.

El punto primero de la Introducción, titulado «Razones de una sinrazón», explica con precisión los motivos por los cuales esta comedia nunca se había editado hasta ahora. Como causas generales aducen los editores el inabarcable patrimonio teatral áureo y el ya indicado escaso interés de la crítica por este tipo de piezas de varios autores. Las razones particulares de su olvido son, por su parte, dos. La primera es que la comedia se escribió para los escenarios cortesanos y nunca se representó en los comerciales, por lo que no debió de llegar a las manos de libreros o impresores que pudieran editarla en *partes* de varios autores, siendo también verdad —la cosa es quizás más importante— que sus autores nunca la imprimieron en sus *partes* de comedias individuales. El segundo motivo es que existen hasta tres piezas teatrales más con idéntico título, una de Lope (hoy perdida) y dos de Calderón (una zarzuela y un auto sacramental), lo cual sin duda creó confusión entre los impresores de la época pero también, en períodos más recientes, entre los críticos que se han acercado a la comedia de los tres dramaturgos. Según explican sus editores, el interés por la esta comedia llegó, a principios del siglo XX, de la mano de los estudiosos de Rojas Zorrilla; un ejemplo señero es, sin duda, el de Cotarelo y Mori, quien se preocupó por la pieza ya en 1911; pero el texto de tres ingenios fue también susceptible de una edición crítica realizada como tesis doctoral mecanografiada y nunca editada por Rudolph Bacalski en 1972.

El estudio de la generación dramática a la que pertenecen los autores de *El jardín de Falerina*, de los que se aporta una breve biografía, y sus distintivas características frente a la anterior de Lope de Vega, ocupa el segundo apartado de la Introducción («Los poetas»).

El tercer epígrafe de la misma («Una representación palaciega») está consagrado al estudio de las condiciones que rodearon el estreno de la comedia, que tuvo lugar en palacio en enero de 1636; en aquella ocasión los espectadores pudieron ver un montaje vinculado en muchos aspectos al celebrado en el Estanque del Buen Retiro en julio del año anterior: *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca.

Pedraza Jiménez y González Cañal estudian, junto a la dimensión espectacular de la pieza, la literaria. El cuarto apartado de la Introducción, «Fuentes próximas y remotas», está dedicado, como ya indica su título, a las fuentes directas e indirectas de la pieza. A este respecto, los editores

llaman la atención sobre la importancia de la materia caballerescas en los escenarios cortesanos ya desde las fiestas de Aranjuez de 1622, aunque precisan que especialmente relevantes fueron aquellos textos literarios que narraban las hazañas de los paladines de Carlomagno, tal y como habían hecho Boiardo y Ariosto en el *Orlando enamorado* y el *Orlando furioso*, fuentes inmediatas, pues, de *El jardín de Falerina* de nuestros tres ingenios y de otras comedias áureas. Un análisis del texto de la pieza permite a sus editores demostrar que la comedia se escribió, como en otros muchos ejemplos, sobre una lectura fragmentaria de dichas fuentes o bien empleando el típicamente barroco procedimiento de la *variatio*. El minucioso estudio de los dos motivos literarios principales de la comedia es lo que los lleva a esta conclusión. En primer lugar, está el del jardín fantástico, cuyo modelo inmediato es Boiardo pero entremezclado en la comedia con episodios concretos de la mitología clásica y elementos procedentes de obras dramáticas anteriores, como, por ejemplo, la isla de Circe de *El mayor encanto, amor* o de *Polifemo y Circe*. El segundo motivo, la locura de Orlando, está, por su parte, tomado del *Orlando furioso*, pero ampliamente influenciado por el romance de Góngora titulado «En un pastoral albergue...».

El siguiente apartado de la Introducción («Los personajes y la trama») está destinado, en primer lugar, al análisis comparativo de los personajes de la comedia con respecto a los de las fuentes indicadas. Por su parte, la cohesión argumental que se observa en la comedia, a través de la trabazón de las dos acciones principales, lleva a los editores a afirmar que las tres jornadas de la comedia se compusieron de manera sucesiva.

El análisis de la escenografía, las tramoyas empleadas y la función que adquirió la música en la primera representación ocupan el sexto apartado («Tramoya, música, espectáculo y poesía»). Dicho estudio está realizado a partir del propio texto de la pieza y, especialmente, mediante las acotaciones, pues no se conservan otros documentos que hagan referencia al estreno.

Le sigue a éste un apartado («Bibliografía comentada») que contiene las referencias bibliográficas más relevantes para la redacción de la introducción. A continuación se sitúan los «Criterios de edición», en donde se indica, por una parte, el texto base empleado —el del manuscrito 17.320 de la BNE— y, por otra, se consignan cuestiones referidas a la modernización del texto y su puntuación. En estas líneas se avisa al lector sobre el uso de la edición de Bacalski en comparación con la aquí reseñada, cuyas diferencias quedan recogidas en el aparato crítico. Se indica, asimismo, la bibliografía empleada para las notas filológicas, integrada por las fuentes literarias de *El jardín de Falerina* y ciertos recursos habituales como son el diccionario de *Autoridades* y el de Covarrubias; otras referencias bibliográficas —las particulares a obras de uso menos frecuente en el trabajo de anotación— quedarán consignadas en el cuerpo de las notas, entorpeciendo, quizá, la lectura de las mismas. El apartado final que cierra la Introducción recoge la «Sinopsis métrica» de las tres jornadas de la comedia, con un resumen de los porcentajes de las estrofas empleadas en cada jornada¹⁶.

¹⁶ NDLR (Marc Vitse). Los editores de *El jardín de Falerina* no acompañan su «Sinopsis métrica» de ningún comentario. Pero su excelente labor editorial nos ofrece la posibilidad de contemplar un caso raro, hasta rarísimo (¿excepcional?), de una alternancia de romances asonantados *u-o / u-a* en el diálogo que mantienen Selenisa y Falerina en la primera jornada (vv. 49-240). Se trata de un uso muy original de la variación versal propia del sistema polimétrico característico de la Comedia, un ejemplo más que habrá que integrar en el tan deseado libro general que queda por escribir sobre la versificación del teatro áureo. Añadamos que la presentación indiferenciada de todos los cambios métricos en dicha «Sinopsis métrica» no sólo dificulta una percepción inmediata de la esencial unidad dramática de la escena anteriormente mencionada (vv. 49-240), sino que deja al lector con menor criterio para hacer la distinción entre las formas englobadoras y las formas englobadas (son formas englobadas las décimas de los vv. 299-348 y 1617-1646, las canciones de los vv. 1757-1761 y 1790-1804 y la tercerilla de los vv. 2395-2397). Véanse sobre las formas englobadas los estudios de Fausta Antonucci y Marc Vitse incluidos en el volumen *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, así como mis

Tras la Introducción se encuentra el texto de la comedia editado con su correspondiente anotación filológica situada a pie de página; en ella los editores reconstruyen con precisión el horizonte de recepción de un lector o espectador ideal del siglo XVII. Las notas recogen así magníficas explicaciones referentes a elementos escenográficos; también en ellas se descifran las posibles alusiones mitológicas que aparecen en la comedia; se explican lugares geográficos; quedan apuntados los tópicos y otras alusiones literarias, además de aquellos casos de intertextualidad con otras piezas teatrales de los mismos autores o de otros; se desgrana minuciosamente la construcción de cada uno de los personajes y su relación con la fuente; se señalan y parafrasean pasajes complicados sintácticamente y se resuelven problemas léxicos. La anotación incluye, finalmente, cuestiones relacionadas con el manuscrito, como pasajes atajados o tachados, lecturas dudosas o rasgos propios del copista. Al final de la edición, no obstante, se echa en falta un índice de voces anotadas.

En las últimas páginas se sitúa el aparato crítico, en el que se recoge, en primer lugar, una descripción bibliográfica del manuscrito —el primero de los testimonios— y los datos bibliográficos de la edición de Bacalski, tratada aquí como el segundo testimonio. En el aparato crítico, luego, queda consignada la lectura escogida en el texto editado; al lado, en abreviatura, el testimonio al que pertenece, normalmente el manuscrito, por ser el texto base; y, a continuación, la lectura de la edición de Bacalski si es que no coincide con la del manuscrito. En ocasiones, sin embargo, los editores se ven obligados a enmendar el propio manuscrito cuando aparecen errores o erratas; para estos casos, a veces se toma la lectura ya escogida por Bacalski en su edición y, otras, se aporta una nueva lectura. Todos los cambios y correcciones sobre las lecturas del manuscrito quedan debidamente explicadas, en letra cursiva, en las notas que siguen a cada una de las variantes. Quizás en algunas variantes las explicaciones de ciertas erratas o de cambios de puntuación sobre la propuesta por Bacalski resulten, por obvias, demasiado prolijas.

Estas mínimas objeciones no empañan en ningún caso la pulcritud y coherencia con que se plantea la edición —también elaborada en colaboración, como la comedia— de este *Jardín*. La relevancia del trabajo de Pedraza Jiménez y González Cañal viene dada, en primer lugar, por el hecho de hacer llegar al lector una pieza dramática hasta ahora olvidada, y que, por su peculiar modo de composición, pudiera entrañar dificultades editoriales; si a ello se suma la maestría y buen hacer que sus editores demuestran en cada párrafo de la introducción, en cada pasaje desentrañado en las notas y en cada variante explicada, el resultado no puede ser otro que una magnífica edición con la que, indudablemente, se avanza un paso más tanto en el estudio de la comedias compuestas por varios ingenios, como en la construcción de un *corpus* teatral áureo al que se pueda acceder en ediciones críticas fiables.

Alejandra ULLA LORENZO
(Universidade de Santiago de Compostela)

observaciones recientes en «*Partienda est comoedia: la segmentación frente a sí misma*», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.

Félix de Arteaga
(Fray Hortensio Paravicino)

La Gridonia

Edición crítica, introducción y notas de Manuel Calderón Calderón



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**Madrid
2009**