

Agamonte y *Ornos* en el glosario. Es claro que Espinel se refiere a los célebres condes de Egmont y de Horn, decapitados por el Duque en 1568. Poco adelante, p. 674, “el famoso río *Musa*” es obviamente el Meuse (aunque ha predominado la hispanización *Mosa*).

l) Espinel, en estos mismos tercetos, se declara incapaz de ponderar, “en renglones tan estrechos”, la grandeza del Duque: baste decir que “la hermana de Encélado su nombre / con cien ojos y lenguas llora y canta” 675. Lo que hay en el glosario sobre Encélado y sus “hermanas” (las tres Furias) no explica nada. Espinel se está refiriendo a la Fama, y copia la caracterización que de ella hace Virgilio, *Eneida*, IV, 179-183.

Reseñas como la presente dejan, casi inevitablemente, la impresión de que el reseñador es uno de esos biliosos criticones que callan las grandezas de Alejandro y sólo se fijan en sus defectos (que los tuvo). Yo confieso que la labor de Garrote es, en conjunto, muy digna de alabanza. Lo que creo haber hecho es sugerir maneras de mejorarla. Y veo que, sin proponérmelo, he puesto en práctica lo que Horacio le aconseja hacer a quien critica versos:

...la demasía de ornamento corta;
 los poco claros manda que se aclaren;
 arguye lo dudoso en el sentido;
 lo que mudar se deve, muestra y nota...

(p. 719 de la traducción de Espinel, que yo, por cierto, encuentro muy decorosa y muy digna de ser leída, diga lo que diga don Tomás de Iriarte).

ANTONIO ALATORRE
 El Colegio de México

El rey don Alfonso, el de la mano horadada. Estudio, edición crítica y notas de Carlos Mata Induráin. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 1998; 253 pp. (*Biblioteca Aurea Hispánica*, 3. *Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, 1).

La edición crítica de esta *comedia famosa de disparates* ha sido una decisión muy acertada; no sólo representa, en palabras del mismo Mata Induráin, “uno de los ejemplos más logrados del género de la comedia burlesca” (p. 81), sino que, por su vocación paródica de todo un ciclo épico, sigue resultando de lo más entretenida para el lector actual mínimamente familiarizado con las disputas por el testamento del rey Fernando, el cerco de Zamora, la muerte del rey don Sancho,

el reto de Diego Ordóñez y otros episodios, merced al Romancero o a las *comedias a historia*. Esto, sin contar que la coincidencia de una buena parte de los recursos de comicidad que podrían identificar el género de la *comedia burlesca* o *comedia de disparates*, convierte a *El rey don Alfonso...* en una lectura obligada para todo aquel que quiera introducirse por vez primera en este tipo de obras, injustamente olvidadas por la historiografía literaria y sorprendentemente relegadas por los editores.

El texto crítico que presenta Mata Induráin (pp. 101-223) recoge en casi todos los casos las lecciones de la *editio princeps* del ejemplar de Madrid de 1662 (*P*), texto de base, salvo en aquellos lugares en los que los testimonios posteriores (una *suelta* de la Biblioteca Vaticana y dos manuscritos) ofrecen alguna lección mejor. Así sucede, por ejemplo, en los casos de “déte matraca la Cava” (v. 129), donde *P* transmite la *lectio facilior* “casa”; otra vez, el nombre del personaje Zaira ha sido confundido con el de “Zaida” por *P* (v. 971) contra el resto de los testimonios; en otros casos, se trata de sencillas enmiendas que restituyen la medida del verso o la gramaticalidad de la frase. Aunque la autoridad de los otros testimonios resulta pobre (todos proceden del impreso de 1662, por lo que se trata en realidad de *codices rescripti* que sólo transmiten *emendationes ope ingenii*), las escasas intervenciones en el texto crítico (no más de una decena, probablemente) están siempre justificadas y pertinentemente anunciadas en las notas a pie (además de en el aparato crítico). Por lo que toca al apartado de grafías del texto crítico, se siguen las normas de modernización de grafías sin relevancia fonética, puntuación crítica y regularización en el uso de acentos y mayúsculas, propuestas por GRISO (Grupo de Investigación Siglos de Oro), cada vez más aceptadas para la edición de obras dramáticas auriseculares, por lo que en el aparato de variantes (pp. 225-237) el lector no encontrará variantes grafemáticas, sino sólo morfológicas o sintácticas. El seguimiento de dichas normas no soluciona, por supuesto, todos los problemas de la *dispositio textus*. En la serie de endecasílabos blancos esdrújulos de los vv. 669-698, ¿no habrían de acentuarse “albrícias” (v. 685) y “verbígracia” (v. 694), pronunciación extravagante pero consistente con el propósito chusco de los versos esdrújulos? En el caso de “Mira pasito quién es” (v. 759), ¿no debe pronunciarse enfáticamente “Mirá pasito quién es”, en caso de referirse la orden a Celimo y Tarfe juntos, como antes se ha hecho al decir: “Hablad algo más pasito” (v. 753)?

Lugar aparte merece la rica anotación del texto crítico. En este apartado, Mata Induráin se ha propuesto dar cuenta cabal de las “alusiones chistosas, las dilogías, los juegos de palabras... presentes por doquier en esta pieza esencialmente cómica” (p. 83), sin olvidar las dificultades léxicas previsibles. Así, el extenso aparato de anotación crítica sirve a Mata Induráin para tejer una red de sentidos implícitos

al comparar los lugares cómicos de *El rey don Alfonso...* con otros paralelos entresacados del mundo de la comedia burlesca. Con ello, el lector puede comprobar fácilmente los notables vínculos entre los distintos ejemplares de dicho género y, al mismo tiempo, alumbrar el sentido de algunos chistes y alusiones por la relación con sus paralelos. Aunque en general la anotación suele resultar oportuna, son varios los casos en los que a una explicación de léxico que se antoja sencilla sigue la cita de un pasaje paralelo (por ejemplo, “ansí” presentado como arcaísmo en la nota a los vv. 24-25 y seguido por un verso de una comedia “en fabla” de Vélez; también las notas de léxico a “almohaza”, v. 11; “pretina”, v. 91; “zarabanda”, v. 96; y otras); sobra decir que en ocasiones esto recarga innecesariamente la anotación.

El texto crítico se complementa con un extenso estudio introductorio en el que, sin que falten hipótesis originales y bien argumentadas, resalta con frecuencia un carácter pedagógico y descriptivo (obligado, sin duda, en una obra tan poco estudiada por la crítica). Así, la introducción se divide en un preámbulo general a la comedia burlesca y a su estudio, presentada como “algunas observaciones elementales sobre el género” (pp. 9-16), y el estudio profundizado, propiamente hablando, de *El rey don Alfonso...* (pp. 17-82). Por lo que toca a los “datos externos” (autoría y fecha de representación), Mata Induráin se limita a mencionar la atribución de la comedia en dos de los testimonios a Vélez de Guevara, aunque sin conclusiones contundentes a la luz de la evidencia conservada (pp. 17-19); sobre su fecha de representación, tampoco es mucho lo que puede decirse. Más ricos y de mayor interés son los apartados dedicados al estudio de los aspectos internos de la obra. Aquí, Mata Induráin estudia las relaciones intertextuales y paródicas que la obra mantiene con *El hijo por engaño y toma de Toledo*, atribuida a Lope, con el Romancero, con la Segunda parte de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y con *El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, con lo que muestra la capacidad de nuestro autor anónimo para yuxtaponer y articular perfectamente recursos cómicos, núcleos dramáticos y otros elementos tomados de distintas fuentes (pp. 19-53). Igualmente valioso es el detallado catálogo de las herramientas burlescas de la comedia que se presenta a continuación (pp. 53-75): la parodia de los tópicos del amor cortés (no hay que olvidar que la acción se sustenta principalmente en las dos tramas amorosas Celimo-Zara, Zara-Alfonso), la incorporación de un lenguaje escatológico y de “plaza pública”, la comicidad espectacular cifrada en el uso de los trajes y en la presencia de ciertas situaciones que se prestarían a la exageración gestual, la presencia de disparates y tautologías, etc. Una revisión de los recursos retóricos y métricos de la obra cierra el estudio (pp. 75-81).

Esta edición llena, sin duda, un hueco muy importante en la cartografía de la comedia del XVII. Mata Induráin la entrega, gracias a

esta edición, en un texto depurado, confiable y con un extenso instrumental que permite al lector incorporar este ejemplar aislado en el complejo panorama de la comedia burlesca, con todo lo que aún queda por descubrir y valorar de este subgénero.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

IGNACIO ARELLANO, *Calderón y su escuela dramática*. Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001; 219 pp. (*Arcadia de las Letras*, 6).

A pesar de los seminarios, cátedras, congresos, publicaciones y otros homenajes que prosperaron a raíz de la primera celebración internacional por el nacimiento de Calderón (seguidos por los homenajes luctuosos), la obra de este dramaturgo sigue siendo objeto de un antiguo debate entre partidarios del temperamento trágico de Calderón y detractores que ven limitada la maestría del autor por esta constante trágica. Hay que agradecer los cada vez menos viscerales juicios contra el teatro calderoniano, sin duda gracias a una renovada sensibilidad de los especialistas, pero también debido a lecturas serenas, inteligentes y productivas hechas sobre los textos calderonianos. Las modernas ediciones del teatro cómico y de los autos, por citar únicamente dos campos que han despertado interés tanto en investigadores como en editores, consiguen ofrecer al público una imagen más precisa de Calderón, de un Calderón capaz de explorar con extraordinaria habilidad el consabido sentimiento trágico y una no tan conocida vena cómica.

Muestra de la nueva crítica calderoniana es este libro de Arellano, donde en apretada síntesis de ideas (algunas expuestas con anterioridad) crea una completa introducción a la obra de Calderón y sus seguidores, desmintiendo de paso algunos mitos en torno al autor y su obra. *Calderón y su escuela dramática* está dividido en dos grandes partes y en él se examina la obra calderoniana así como los rasgos más característicos de algunos dramaturgos del ciclo o escuela de Calderón; la bibliografía seleccionada por Arellano —ediciones y textos de crítica comentados— permite al lector acercarse con precisión a materiales especializados.

La parte más extensa del libro es la dedicada a Calderón y su obra. Tras una semblanza biográfica del dramaturgo, Arellano señala dos etapas en la producción dramática calderoniana: una primera caracterizada por la escritura constante de géneros cómicos para corral, que habría iniciado en 1623 con *Amor, honor y poder* y continuaría hasta el cierre de los teatros entre 1644-1649; y una segunda etapa