

Calderón en Burgos y en Vitoria» que no se corresponde en absoluto con el incluido). Varey y Davis muestran con el ejemplo de Bernabé Álvarez, de ascendencia de comediantes y casado además con una actriz, el intento de ascenso social en su esfuerzo por ejercer la medicina frenado por las tendencias conservadoras e inmovilistas de la España de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G.: «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», 639-669. Investiga el autor la pervivencia del teatro barroco durante los primeros tercios del siglo XVIII en la capital castellana, tanto en su vertiente escénica como en su difusión impresa. Destacan por su importancia cuantitativa las ediciones publicadas por Alonso de Riego, principalmente en sueltas. El presente estudio pone de manifiesto la realidad de la industria impresora y librera de aquellos años y la trascendencia popular conseguida por el teatro barroco (con sus preferencias respecto a autores y obras) que pervive hasta el siglo XIX.

M^a Carmen Meléndez Gracia
Universidad de Navarra

GUILLÉN DE CASTRO, *El curioso impertinente*, edición crítica de Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1991, XII + 202 págs.

Con la comedia *El curioso impertinente* la editorial Reichenberger supera la treintena de títulos editados críticamente al amparo de la colección «Teatro del Siglo de Oro». Al margen de la ingente labor recuperadora de textos que se ha emprendido desde dicha editorial y que tanto está contribuyendo a la difusión de nuestros clásicos, este volumen presenta el atractivo de ofrecernos una pieza de Guillén de Castro tan poco difundida cuanto sublime en su concepción dramática. Y presenta también el añadido de estar editada por una experta en la obra del ingenio valenciano como Christiane Faliu-Lacourt, en colaboración con María Luisa Lobato, de cuya solvencia en temas áureos hay abundantes pruebas. Para quienes conocimos a la profesora Faliu-Lacourt nos queda además un hondo sentimiento de admiración y homenaje hacia su persona, capaz de aceptar los envites de la

vida y de legarnos este último trabajo, redactado en dura pugna con la implacable enfermedad.

El volumen está estructurado según la disposición más habitual de introducción, texto de la comedia, notas explicativas y bibliografía. La primera parte comienza recordando la estratégica ubicación de Guillén de Castro en los albores del nuevo género llamado comedia nueva. Amigo de Lope de Vega, quizás coincidió con el Fénix en su primer viaje a Valencia (1589-90), aunque desde luego sí que se conocieron en su segundo viaje (1599), con motivo de los festejos por la boda de Felipe III y la princesa Margarita. Es indudable que una amistad de buena ley prendió entre ambos dramaturgos: Lope, por ejemplo, dedica al valenciano su obra *Las almenas de Toro*, y este dirige a doña Marcela de Vega Carpio (la hija de Lope) la edición de 1621 de su *Primera parte* de comedias.

La incipiente amistad trascendió el ámbito literario y la influencia del Fénix resultó decisiva para que Guillén de Castro adoptase el nuevo esquema de comedia que se estaba implantando. Así, si bien sus piezas iniciales (*El caballero bobo*, *El amor constante...*) se enmarcan bajo el estilo de las tragedias valencianas de finales del XVI, pronto supera este estadio para seguir sin reservas la fórmula lo-pesca.

En esta línea se sitúa *El curioso impertinente*. El origen del asunto se remonta a ciertos cuentos orientales que refieren el caso de los dos amigos con la cesión de la prometida en prueba de amistad; tal tema alcanzó un eco importante al ser integrado en repertorios occidentales como el *Decamerón*, la *Disciplina clericalis*, *El libro de los ejemplos por A. B. C.*, *El Patrañuelo*, etc. (En el índice de motivos de Thompson lleva la referencia P325. Avalle-Arce lo trata por extenso en «El cuento de los dos amigos», *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-211). Es posible que Castro conociera semejante tradición folclórica, pero a la hora de determinar sus fuentes el referente directo es, sin duda alguna, la novela homónima que Cervantes integra en el *Quijote*, I, caps. 33-35. De aquí derivan la trama central, los protagonistas, la ubicación espacial..., pero de aquí deriva también (como Faliu-Lacourt y Lobato apuntan varias veces) uno de los grandes obstáculos que ha entorpecido la comprensión de la obra: se lee a Castro en función de Cervantes, se lee la comedia en estrecha relación con la novela.

Se origina así un problema de enfoque, una peligrosa mezcla de géneros que ha obrado en detrimento del dramaturgo. En opinión de las editoras, la crítica, más por una cuestión mimética que por un estudio exhaustivo, ha supeditado la comedia a la novela, confundiendo técnicas y procedimientos que a la fuerza habían de pertenecer a dos órdenes distintos. El mayor mérito de la introducción de Faliu-Lacourt y Lobato consiste precisamente en superar esta barrera y analizar la comedia como obra de arte independiente, sujeta a sus propias leyes. Bajo esta óptica se hace un detallado estudio de la estructura de la comedia acto por acto (pp. 10-19), de la función desempeñada por cada personaje (pp. 19-35) y de su montaje teatral (pp. 40-45), ofreciendo una inteligente hipótesis escenográfica que hace buen uso de las últimas novedades bibliográficas al respecto.

Una vez fijadas tales bases, si es posible y legítimo establecer las necesarias correlaciones entre la comedia de Castro y la novela de Cervantes. De esta forma se valorarán en su justa medida las creaciones de nuevos personajes dramáticos (inexistentes en el texto cervantino) como los duques, Torcato o Culebro; se aceptará así que la acción narrada tan en detalle en los capítulos del *Quijote* sea reconcentrada por Castro y sometida (por imperativo genérico) a un mayor dinamismo que pasa de la crisis del segundo acto a un rápido desenlace final; se acatará también que los abundantes pretéritos del relato se truequen por presentes en el drama, dada la inmediatez de la acción; y por último se comprenderá mejor que el final trágico de la novela pase a ser final feliz en la comedia con su consiguiente boda.

Aceptando este enfoque, lo cual nos parece sensato y riguroso desde un punto de vista metodológico, las diferencias entre una y otra pieza no han de verse como menguas del dramaturgo valenciano, sino antes al contrario como el ejercicio de una libertad creadora y de readaptación estructural a la cual Castro tiene perfecto derecho. A juicio de las editoras tal readaptación se hizo con excelentes resultados: en más de una ocasión se califica la comedia de obra maestra, y en la p. 35 se dice que el autor sabe manejar los recursos dramáticos «como un estratega o un jugador de ajedrez».

El estudio introductorio se completa con los datos del panorama textual, con los criterios de edición y con las tablas de versificación, donde habría que corregir el error de las sextillas referidas a los vv. 2711-52, que en realidad son sextetos alirados o sextetos-lira, se-

gún empleemos terminología de Navarro Tomás o de Quilis. Como colofón se añaden dos elaborados apéndices de las frecuencias lexicales en *El curioso impertinente* novela y comedia (que corresponden en esencia a sendas tesinas dirigidas por Faliu-Lacourt), de donde se extrae como principal conclusión el enorme grado de parentesco de ambos textos tanto en los campos semánticos utilizados como en su frecuencia.

Siguiendo adelante, la edición de la comedia conforma la parte más gruesa del libro (pp. 75-188). Buena prueba del rigor con que ha sido realizada nos la da el hecho de haber persistido en el manejo de la príncipe como texto base (Valencia, Felipe Mey, 1618), a pesar de las dificultades de todo género que entrañaba el acceso al único ejemplar conocido de la misma, custodiado en la Biblioteca de la Rijksuniversiteit de Leyden. *El curioso impertinente* está inserto en la *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, ocupando el undécimo lugar. Todo el volumen fue reeditado de nuevo en Valencia por el mismo librero en el año 1621. La diferencia más ostensible radica en que la de 1618 carece de dedicatoria y la de 1621 está dirigida a doña Marcela de Vega Carpio. Por lo que respecta a los textos el coitejo de Faliu-Lacourt y Lobato (realizado con dos comedias, la que nos ocupa y *Las mocedades del Cid*) revela que no hay variantes entre ambas ediciones.

No existe tradición manuscrita de la obra y habrá que esperar al primer cuarto del siglo XX para encontrarnos con dos nuevas ediciones: la de Francisco Martínez y Martínez en 1908 y la de Eduardo Juliá Martínez en los años 1925-27, con sus tres tomos de las *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*. A pesar de su poca o nula relevancia, se añade a pie de página el aparato de variantes (mejor sería decir en este caso desviaciones o deturpaciones), completando así el panorama textual de principio a fin. Se opta asimismo por la modernización de grafías y por una puntuación interpretativa, en consonancia con el objetivo central de «poner a disposición del público actual un texto hasta ahora de difícil acceso», ya que «la comedia reúne todos los requisitos para ser una pieza teatral clave en Guillén de Castro y en el teatro español del Siglo de Oro» (p. 59).

Las escasísimas erratas encontrables demuestran el rigor con que se ha fijado el texto. Cabe citar el v. 352, «sábanas de Holanda», donde sobra la mayúscula, pues no es una referencia genérica al país sino a un tipo concreto de tela muy fina y cara que de allí procedía;

en el v. 453 «dormís os» debe transcribirse junto; en el v. 525 falta el acento de «mas», que no es adversativo sino comparativo. En general pocas enmiendas más y de relevancia todavía menor podrían apuntarse.

El libro se completa con los apartados de las notas explicativas y la bibliografía. Esta última es extensa y recopila las más recientes entradas sobre el autor, muchas de las cuales pertenecen a la propia Faliu-Lacourt. Sorprende quizás un poco la parquedad de las notas explicativas, que no llegan a cuarenta y que se comprimen en apenas cinco páginas (189-93). En cualquier caso sí que cumplen su cometido de «facilitar la comprensión de las dificultades que determinados pasajes pueden ofrecer al público lector actual» (p. 59), a excepción de la nota al v. 252 donde no se apura el sentido último del texto. Aquí, Lotario expone a Torcato que ya tiene concertada su boda con Camila pero que que no quiere celebrarla en tanto no regrese su amigo Anselmo de un viaje que ya dura años. Torcato le reprende por esta prórroga inútil: «No es cordura dilatar / cosa que se estima tanto. / ¿Y no temes que, entre tanto, / se puede el viento mudar? / Y si pareciese Anselmo / a tratar cosa tan grave, / como dicen que en la nave / suele aparecer Santelmo, / ¿qué harás? Perder ocasión / no parece cosa cuerda» (vv. 245-54). Es correcta la explicación del fuego de Santelmo como fenómeno luminoso, pero no así el sentido que se le atribuye «como alusión a una posible tormenta» (p. 190). Lo particular del fuego de Santelmo es que siempre aparecía después de la tormenta, una vez pasado el peligro, esto es, siempre llegaba tarde. La tardanza y no la tormenta es lo pertinente en este texto: Torcato no aprueba el aplazamiento del enlace en espera de Anselmo porque este podría llegar tarde y dar ocasión a que en el interin varien las expectativas de la boda, como así, en efecto, ocurre. Pueden aducirse distintos testimonios que corroboran esta lectura: G. Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 534: «Aparecerse con Santelmo en la gavia. Cuando uno aparece de repente, o pasado el peligro»; Tirso de Molina, *Todo es dar en una cosa*, ed. M. Zugasti, vv. 343-44: «Tarde el Santelmo ha llegado / de vuestro conocimiento»; B. Gracián, *El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, t. III, p. 173: «Oían los males de cien leguas y huían de ellos otras tantas; pero, pasada la borrasca, se aparecían como Santelmos»; Lope de Vega, *Los embustes de Ce-lau-ro*, ed. Nueva de la Academia, p. 116: «Como Santelmo has venido, / acabada la pendencia».

Son apuntes mínimos que en nada empañan el mérito, calidad y oportunidad del volumen. La tarea de reeditar a nuestros clásicos compete a todo especialista áureo y con trabajos así se va progresando adecuadamente en tal dirección. Cuando las letras españolas cuenten con un grueso corpus de ediciones críticas de fácil acceso, entonces se podrá soñar con que nuestros clásicos recobren la actualidad en los escenarios y lleguen a un público más extenso, pero hasta entonces resta mucho trecho por recorrer. Aunque libros como el presente acortan algo el camino.

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

