

puede que siga narrando mis viajes y las excelentes historias del barbero” (197). La enfermedad y prematura muerte del viajero no le permitieron despertar de aquel sueño, quedando su relato inconcluso para disgusto de sus lectores.

Tras la crónica de Inglis se encuentra el texto de dos de las *Vistas en España* (1824) de Edward Hawke Locker, que se ofrece a modo de cortesía. En la nota inicial los traductores justifican este añadido “por suponer un interesante precedente para la literatura de viajes quijotesca” (13). No quedan claras, sin embargo, las razones de la elección de las dos vistas en cuestión (Quintanar de la Orden y El Toboso), en detrimento de otras. Una supone también que son los propios traductores quienes han emprendido el vertido a nuestro idioma, aunque el texto ya había sido traducido anteriormente.

En su conjunto, la obra aborda una perspectiva original de la influencia cervantina como es la ficcionalización del relato de viajes. Es en este terreno, según se lee en el Prefacio, donde “Inglis era realmente grande”, pues “los libros de viajes, por muy útiles que sean, no permiten por su propia naturaleza muchos vuelos de ingenio” (69). El estudio inicial supone una aproximación objetiva al texto de Inglis, cuya crónica se ofrece de manera accesible y completa. Quizá el

aspecto más polémico sea su presentación como el primer libro de viajes por la ruta de don Quijote, pero la visión imaginada de Inglis tiene, al margen de esto, un valor intrínseco que los potenciales lectores podrán comprobar.

Esther Bautista Naranjo  
Universidad de Castilla-La Mancha  
Esther.Bautista@uclm.es

---

### Moreto, Agustín

*Comedias de Agustín Moreto: primera parte de comedias*. Vol. 3. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. Kassel: Reichenberger, 2011. 594 pp. (ISBN: 978-3-937734-89-7)

El tercer volumen de la empresa iniciada por el equipo moretianos –radiado en la Universidad de Burgos y pilotado por María Luisa Lobato– en pro de una edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto pasa por ser el mejor de los publicados hasta la fecha, si bien presenta diferencias notables de calidad entre las tres comedias estudiadas. Miguel Zugasti, coordinador del volumen, se encarga de *El poder de la amistad*, comedia palatina de factura excepcional por parte de nuestro dramaturgo. Zugasti, que ya firmó un magnífico prólogo a la edición impresa de las comedias en el volumen I (2008), sigue por esos mis-

mos cauces admirables en la mejor edición de estas comedias hasta ahora publicadas. Ayuda, en gran parte, la apasionante y compleja historia que tiene detrás el texto moretiano, que este crítico disecciona en un prólogo muy bien estructurado, completo y esquemático –cosa que agradece el lector–. Abre la introducción con un repaso de la historia de la amistad en el teatro aurisecular y un resumen de la trama de la obra (3-5), para seguir con una valiosa radiografía de los fundamentos de la comedia palatina (5-7) y la suerte concreta que corrió *El poder de la amistad* en los escenarios a lo largo de los siglos, documentando representaciones en Madrid, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Lima, México, Potosí, La Habana... (8-12). Pero la piedra angular de todo el prólogo es el estudio textual (13-32), donde Zugasti toma como referencia el manuscrito original y autógrafo de Moreto, que luego pasó por diferentes manos: primero por las de la compañía del *autor* Diego de Osorio, y después por las del taller de impresión. Cabe destacar un ejemplo –de los escasos que se documentan– de intervención de un memorió (23-27), brindando aquí un resumen de otro trabajo suyo (Zugasti, *BRAE*, XCI, 303, 2011, pp. 169-191). En unas selectas tablas, dispone a un lado las lecturas fieles a Moreto (autógrafo y edición príncipe de 1654 en Madrid,

Diego Díaz de la Carrera), que aparecen enfrentadas con las lecciones muy deturpadas de otra edición casi simultánea (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654), que Zugasti no duda en tildar de pirata, dando por segura la existencia de un memorió en el proceso de copia. Paradójicamente, esta edición pirata fue la más divulgada en los siglos futuros (como bien se demuestra en el *stemma*), rindiendo un pobre servicio a la calidad de los versos de Agustín Moreto.

Estamos ante un ejemplo paradigmático de la necesidad de elaborar ediciones críticas fiables que coloquen al dramaturgo en el lugar exacto que le corresponde: ‘limpiando’ y ‘fijando’ el texto con esmero, como aquí se hace con *El poder de la amistad*, podremos dar a Moreto el ‘esplendor’ que se merece y empezar a descabalarlo de algunos clichés o etiquetas de plagario y poco original que no le hacen justicia en absoluto. El aparato de notas filológicas que acompaña a la edición es sobresaliente, apto para el lector culto y el lego. En especial, resalta lo atinado de sus observaciones en el retrato burlesco que hace Moclín de Irene, tildándola sutilmente de sifilítica (vv. 1372-1443).

La segunda comedia, *Trampa adelante*, cuya edición crítica se encuentra a cargo de Juan Antonio Martínez Berbel, es una de las mejores de Moreto y un ejemplo notorio del gé-

nero de capa y espada. Nos topamos de golpe ante un resumen del argumento demasiado largo (229-32), al que sigue la estructura y secuenciación de la comedia (233-34), acompañado de un cuadro –prescindible– que recoge la permanencia de los personajes en escena, para informarnos de algo muy común en Moreto, como es la señalada importancia del gracioso. La originalidad, valoración y datación de la obra ocupan las siguientes páginas (235-39), poniendo de manifiesto el poco empuje que ha tenido esta comedia, a pesar de su estimable calidad. La historia textual (241-48) es muy completa y se resume bien en el *stemma*, donde se esquematizan todas las ramificaciones de la edición príncipe.

Las notas explicativas de la comedia son correctas y en su mayor parte inciden en el personaje de Millán, si bien no apuran del todo algunas de sus gracias y, en ocasiones, las confunde. Tal es el caso de los vv. 68-72: Millán, después de tildar la situación que describe Leonor como “conjuro” de brujas (v. 65) y la posterior respuesta de Inés “yo lo vi todo” (v. 68), responde a ésta que lo vio todo “por tela / de cedazo volteado” (vv. 68-69). La nota crítica indica la expresión que recoge *Autoridades* por *tela de cedazo* como el origen de la broma, cuando la clave de la misma está en el adjetivo *volteado*, haciendo

alusión a otra expresión que también recoge *Autoridades* como *adivinar por tela de cedazo*, con ejemplos en muchos textos áureos donde las brujas echaban las habas en él para adivinar el porvenir, haciendo bailar (*voltear*) el cedazo. Asimismo, al contestar Millán “de cerdas” (v. 69), nos introduce otro chiste al apuntar a un tipo muy concreto de cedazo, en el cual “anda / haba como berenjena” (vv. 71-72), esto es, que se adapta a lo que quiere Inés. Hay otros pasajes donde sería necesario ampliar la anotación: tal es el caso de los vv. 858-67, donde se debería especificar que al referirse a una “ronda” (v. 859) y a un “alcalde” (v. 865), alude Moreto al alcalde de la justicia y al cuerpo municipal de alguaciles encargados de vigilar las calles, además de especificar qué se entendía por “linternón”, esto es, ‘linterna’ (v. 861) en el Siglo de Oro. El abuso de limitarse a calcar las definiciones de *Autoridades* tiene un ejemplo en “de chicha y nabo” (v. 867), que podría haberse resuelto sin recurrir al manido entrecomillado para aludir a la pobreza de ropa de don Juan. Los pequeños errores –por exceso o por defecto– cercenan la edición de una comedia excepcional de Moreto.

Por último, Héctor Urzáiz Tortajada se hace cargo de *Antíoco y Se-leuco*, comedia que Moreto escribió bajo la influencia de *El castigo sin ven-*

*ganza* de Lope de Vega y de la que calcó “versos muy similares o casi idénticos” (415). Al resumen de la comedia (416-17) le sigue un estudio de la fuente de la obra y sus diferencias con respecto a sus predecesores (417-21), remontándose a Valerio Máximo y Plutarco. No se guardan muchos datos de sus representaciones, aunque debió de tener cierto éxito (422-24). A las pocas líneas en que nos señala la datación de la obra (424), le suceden unas atinadísimas observaciones sobre el sistema dramático de Moreto, las opiniones de diferentes críticos como Ortigoza, que la califica de “obra maestra”, y Críez Garcés, para quien el tratamiento del honor en esta pieza “constituye una revolución respecto al modelo de la comedia lopesca” (424-28).

Se completa el prólogo con la sinopsis de la versificación y la noticia bibliográfica y de transmisión textual (428-42), resultando el *stemma* con algunas líneas de transmisión dudosas. Cabe destacar que, si bien esta edición de las comedias de Moreto se destina a un selecto público filológico, no estaría de más traducir el texto en latín de algunas fuentes que se mencionan (421). Las notas explicativas están muy cuidadas, incidiendo en los parecidos con diferentes versos de Lope de Vega en *El castigo sin venganza*. Se podrían aducir algunos errores, aunque de escasa im-

portancia. En los vv. 899-918 hubiera sido conveniente apuntar la larga tradición del médico inepto ante la orina-vino que ya encontramos en autores de la talla de Castillo Solórzano en el entremés *La prueba de los doctores*. No hubiese estado de más apuntar brevemente a la práctica de la uroscopia, cuya representación gráfica tenemos en algunos cuadros flamencos de excelente factura como *El Médico* de Gerrit Dou y atinar más el significado galénico de *cocción* (v. 901), sin recurrir a la literalidad, a veces confusa, de *Autoridades*. Los vv. 907-908 podrían explicarse con otros como estos de Tirso en *La Villana de la Sagra*: “que soy amigo de andar/ en vino como el mosquito” (vv. 2033-34). Aunque parezca excesivo, creo que este debería ser el patrón de trabajo para una edición de las comedias de Moreto que será de obligada consulta para posteriores estudios de su obra. No se trata de cumplir, sino de sacar el máximo provecho al ingenio oculto del dramaturgo. Un último ejemplo: en la nota a los vv. 425-31 se señala como referente de *amar a una estatua* la historia de Pasifae, sin mencionar a Pigmalión.

Con sus muchos aciertos y algún leve error, creo que es digna de toda alabanza la empresa de reunir y editar críticamente las comedias de Moreto, el cual ha pasado demasiado tiempo a la sombra –igual que otros grandísi-

mos dramaturgos áureos— del tridente Lope-Tirso-Calderón. Hasta la llegada de estas cuidadas ediciones críticas, poco y mal se había editado el teatro largo de Moreto, y a excepción de *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*, era hartamente difícil disponer de textos fiables de otras comedias suyas. En el empeño conjunto del grupo moretianos, y en este volumen en concreto que reúne tres muestras magistrales, queda constancia fehaciente del injusto olvido a que se ha sometido su obra y de la conveniencia —y urgencia— de su recuperación.

Daniel Docampo  
UNED-Pamplona  
ddocampojorge@gmail.com

---

Morris, Andrea Easley

*Afro-Cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012. 177 pp. (ISBN: 978-1-61148-422-9)

Desde la década de los 60 en los estudios literarios y culturales en América Latina se han renovado las maneras de pensar estos temas. En Cuba esta discusión comienza a abordarse con algo de rezago, limitándose a tres discursos principales: la discusión sobre la negación de la discusión del tema racial, la aparente deformación del

discurso crítico, teórico e historiográfico del tema y las limitaciones conceptuales, epistemológicas e ideológicas de los conceptos de raza y de lo afrocubano dentro de la configuración de la cultura y la nación cubanas.

Amparada en las ideas de Zurbarano, la crítica Andrea E. Morris enfrenta, en el libro que reseñamos, la evasión, distorsión y el impedimento a la reflexión crítica sobre el tema racial en Cuba. Para esto decide concentrarse en el estudio de la obra de novelistas y cineastas cuya producción comienza a partir de 1959. A la autora le interesa explorar las obras de creadores que enfatizan el papel que desempeña la raza en la construcción de la identidad cubana, así como las prácticas culturales afrocubanas que han contribuido a formar el carácter nacional. También identifica herramientas teóricas producidas fuera de Cuba que ella cree pueden ser útiles para la discusión de raza y producción cultural en Cuba a partir del 1959.

La monografía de Morris se divide en dos partes. La primera, titulada “Representing Difference in Colonial and Republican Settings”, comienza con una revisión crítica de las discusiones sobre raza en Cuba desde la independencia hasta la década de los setenta del siglo XX. El capítulo intenta relacionar y entender los cambios políticos junto a las corrientes artísticas e intelectuales. En los capítu-