

José Manuel Corredoira Viñuela (2025): *Comedia auriburlesca: postilas*, Universidad de Alcalá y Universidad Nacional Autónoma de México, Alcalá de Henares y Morelia, 995 pp.

José Manuel Corredoira, en su *Comedia auriburlesca: postilas*, se ha enfrentado al «trabajo hercúleo» —en palabras de Ignacio Arellano en el prólogo (p. 19)— de aportar su mirada personal, explorar y anotar cuarenta y tres comedias burlescas y un entremés del Siglo de Oro, ya editados previamente por grandes conocedores del género, como el propio Arellano, implicado en proyectos nacionales de edición de comedias burlescas con el GRISO de la Universidad de Navarra. Con ello, el autor continúa una deriva de investigación iniciada en su artículo «Apostillas al *Teatro completo* de Quevedo», publicado en *La Perinola: Revista de investigación quevediana* (Corredoira, 2021), lo que demuestra que a Corredoira le gustan los enjundiosos retos de interpretación, las revisiones de lo ya anotado y el lenguaje barroco, que observa con lupa polisémica, imaginativa y «metafilológica», pues enlaza muchas veces sus comentarios con los de los editores, casi como si dialogara con ellos.

Para la arquitectura del libro, se vale de un mapa de fragmentos de las obras, de anotaciones de los editores y de sus añadidos o modificaciones. Para estos cambios se nutre de indicaciones sobre figuras retóricas, especialmente sobre dilogía, que reina cientos de veces en los comentarios del autor, como en «*tus bajos*, dilogía ‘pies’ y ‘partes bajas (=órganos de la generación)’» (p. 756), aunque también polípote, por ejemplo, del verbo *templar* (p. 188); antanaclasis, como «en *palabras*, ‘voces articuladas’ y ‘Especie de interjección, que se usa para llamar a alguno a conversación’», con la que difiere de la significación dada por los editores (p. 447); paronomasia, como «En *presa* puede haber paronomasia con *prese*, ‘alhaja’» (p. 504) o metáfora, como «*bolos*, ‘pene’ (metáfora formal)» (p. 779). Igualmente, inserta marcas de chistes, verbigracia, «Chiste escatológico en camarada: ‘amigo’, ‘compañero de cámara’ y hacer cámara: ‘defecar’» (p. 858); animalizaciones de

personajes, como «Animalización del personaje (mis patas), igual que el cochero (ciervo racional, v. 1) con que arranca la comedia» (p. 464); deturpaciones, considera ‘desparcirlos’ una deturpación de ‘despartirlos’ (p. 118); contrafacciones, como «*Cambaya* puede ser contrafacción jocosa a partir de *baya*: ‘burla, zumba, matraca’, que es la que están dando a don Quijote» (p. 959) o enmiendas, por ejemplo de puntuación en «Mi enmienda: ‘El patrón de la nave del arte de marear entiende y sabe, de calidad que (de modo que)...’» (p. 601).

De entre todos los mecanismos apuntados, priman los aspectos de comicidad verbal —no en vano Mata Induráin (1998: 14) la subraya como «la más abundante» en las variantes de humor presentes en el género burlesco—, la agudeza de la concentración verbal, uno de los aspectos fundamentales de *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián (1648) y la polisemia, característica también, por ejemplo, en letrillas satíricas barrocas (Wardropper, 1983: 615). Especialmente recurrentes son los dobles sentidos sobre cuestiones obscenas y escatológicas que encuentra Corredoira en los textos, aunque, en algunas ocasiones, considero que no tendrían ni siquiera que anotarse por ser bastante evidentes para el lector, como también expresiones muy trilladas en la cultura popular, como «viento en popa» (p. 903).

Asimismo, para avalar sus posturas utiliza diccionarios (DLE, Autoridades, *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias), glosarios (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Correas), corpus textuales (CORDE) y ejemplos de otras obras literarias de poesía, novela o teatro, principalmente del Siglo de Oro español, como las antologías de *Poesía erótica* (recopilada por Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000) y *Poesías germanescas* (recopiladas por Hill, 1945), *El Parnaso español* y *El Buscón*, de Quevedo, *El Lazarillo* y *Estebanillo González*, de autores anónimos, *El Quijote* y *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega o *Céfalo y Pocris*, de Calderón. También, más puntualmente, incorpora relaciones con obras relevantes de otras épocas y/o lugares, como *La Ilíada*, de Homero, los *Epigramas*, de Marcial, *Las Noches áticas*, de Aulo Gelio o *El Decamerón*, de Boccaccio, así como establece concomitancias con otras obras del mismo corpus estudiado (por ejemplo, compara la presencia del término *jarifa* en *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel del Pino, con su sentido en *La infanta Palancona*, de Félix Persio Bertiso). No obstante, siempre cabrían más ejemplos, lo complicado está en el hallazgo de estos y en dónde poner límites a la lista.

Además de las cuestiones léxicas y literarias, el autor se atreve con la identificación y profundización en personajes y cuestiones históricas, como al proponer que una mención a «Álvaro», sin apellidos en el texto original, tiene que ver con «don Álvaro de Luna, valido del rey Juan II de Castilla, y consiguientemente al satélite de la tierra (metonimia)» (p. 157), también al explicar la costumbre de «sambenitar» propia de la Inquisición (p. 332) o al ampliar con una nueva fuente una cuestión ya tratada por los editores, como el sentido de traidor de Quinto Curcio: «Según Mary Renault (*Alejandro Magno*, p. 129), “el día en que Rufo Quinto

Curcio se inscribió en una escuela romana de retórica fue aciago para la historiografía”. Quinto Curcio habría sido (frente a Flavio Arriano, por ejemplo) “traidor” a la verdad histórica» (p. 340).

Finalmente, el amplísimo trabajo de Corredoira, más que una obra para lectura completa, que resultaría inconexa en sentido de trama, puede funcionar como una herramienta provechosa para especialistas en la materia que investiguen sobre alguno de los textos teatrales o alguna cuestión lingüística específica y para directores de escena o actores que se tengan que enfrentar actualmente a una interpretación de los personajes mencionados en las comedias y quieran comprender mejor sus intenciones o su caracterización. Además, la edición digital en abierto permite que su alcance sea mucho mayor que si solo se publicase en papel. No obstante, se pueden cuestionar algunas de sus maneras de diferir con los editores originales de las obras y no siempre las coincidencias paralelas con otros ejemplos literarios que el autor escoge implican que la interpretación del texto analizado haya de encauzarse por ese mismo camino. Un glosario navegable inicial de términos facilitaría mucho el acercamiento y organización de las glosas, ya que una gran cantidad de ellas se repite, y permitiría un estudio comparativo sobre la preferencia de recursos estilísticos por autores o temáticas, que podrían desarrollarse con un análisis cuantitativo y cualitativo en un anexo final. No sabremos cuáles serán las próximas apostillas del investigador y creador que firma la *Comedia auriburlesca: postilas*, pero, tras leer esta obra, sí conocemos su afán de exhaustividad y juego, instrumentos útiles para cualquier detective de palabras.

Aroa Algaba Granero