

entorno de verosimilitud” (383). Esta es una de las ideas que nos ofrece Álvarez Barrientos en las jugosas diez páginas en la que condensa las conclusiones, tras las que se añaden una bibliografía y un índice de nombres y obras, imprescindibles en una obra en la que se da cita tanta referencia de muy distintas fuentes, orígenes y épocas.

Bienvenida sea esta obra, bienvenida en opinión de quien, de quienes, como el autor, aún nos sentimos fascinados por ese poder de la palabra para crear otras realidades.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Pedro Calderón de la Barca. *El galán fantasma*. Edición de Noelia Iglesias Iglesias. Madrid. Cátedra. 2014. 293 pp.

Cuenta Perogrullo que Calderón no nació con el hábito puesto ni carecía de sentido cómico, pese a ciertas lecturas y visiones añejas que –con su poco de leyenda negra–, gustan de quedarse con la imagen de un dramaturgo cejijunto. Para equilibrar la balanza, basta con quitarse las telarañas de los ojos y volver la mirada hacia las comedias cómicas de Calderón, para encontrar las sales más graciosas y los lances más ingeniosos: el entretenimiento está asegurado. Un buen botón de muestra se halla en *El galán fantasma*, una comedia deliciosa que hasta hace bien poco costaba Dios y ayuda encontrar. Solamente por esto ya cobra valor esta novedad editorial: si se le suma que se trata de una labor finísima, miel sobre hojuelas. Y es que este trabajo deriva de la tesis doctoral de Noelia Iglesias Iglesias, que ya había adelantado otros sabrosos frutos en el libro *Historia escénica de «El galán fantasma» de Calderón de la Barca* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2015) y un buen manojo de ensayos críticos dedicados a las más diversas cuestiones. En este caso, la edición se escinde en tres secciones: la introducción, el estudio ecdótico y el texto de la comedia, con sus oportunos apéndices (variantes y voces anotadas).

Para comenzar, la falta de datos precisos sobre las fechas de redacción y estreno hacen que Iglesias Iglesias junte todas las piezas sueltas (menciones de *La dama duende* en el texto de la comedia, manejo de las formas métricas, fortuna habitual de las piezas teatrales) para anotar que *El galán fantasma* procede de los primeros años de la década de 1630, siempre en la horquilla que va de 1629 (fecha de su hermana duenda) a 1637 (*Segunda parte*), tiempo por el que también se puede situar su subida a las tablas, de corral o de palacio, pues la sencillez y versatilidad de la comedia todo lo permiten (p. 15). Luego de este pequeño rompecabezas inicial que se resuelve a la perfección, se pasa a la cuestión genérica, asunto espinoso donde los haya: Iglesias Iglesias presenta –y sorteá– las mil y una discusiones de la crítica para enmarcar claramente *El galán fantasma* en el universo cómico y se decanta por darle la etiqueta de comedia palatina (frente a la variante de capa y espada), porque al poder del engaño (presente en una amplia red léxica) se suma el alejamiento espacial, la imprecisión temporal, la actuación de figuras nobles, nombres cortesanos y otros rasgos de esencia palatina.

De gran interés es el comentario dedicado a los antecedentes y las relaciones intertextuales de la comedia: así, Iglesias Iglesias se remonta atrás para apuntar ciertos modelos clásicos (el *Phasma* de Menandro, la *Mostellaria* de Plauto), otea el contexto del siglo XVII para trazar las similitudes con la tradición del fantasma enamorado quintaesenciada en *El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara y especialmente examina la galería de contactos entre *El galán fantasma* y *La dama duende*, que valen como la cara masculina y la cruz femenina de la moneda del engaño. Según se mues-

tra, el parentesco se encuentra un poco por todas partes: el sintagma del título ya advina una variación consciente, que se refuerza por el amor misterioso, el recurso a elementos fantasmales, el juego con similares elementos escénicos (escondrijos, puertas ocultas, túneles y otras variantes) y un largo etcétera. Por este camino, Iglesias Iglesias entiende el diálogo intertextual en clave metateatral: «con la publicación de *El galán fantasma*, Calderón crea un esposo, a modo de díptico, para su comedia anterior *La dama duende*» (p. 29), cuestión que lleva al terreno de las bilogías y parejas de textos frecuentes en el marco de la comedia de privanza, por ejemplo. En este mosaico se puede destacar el esfuerzo por entender el desarrollo de la técnica dramática calderoniana de una a otra comedia: de este modo, la inversión del amo escéptico y el criado crédulo de *La dama duende* al supersticioso duque y el desconfiado gracioso se explica como un giro novedoso destinado a burlarse de las convenciones dramáticas del momento (pp. 37-38). Por si fuera poco, más que la recopilación sistemática de estas relaciones, que se podrían extender a *El encanto sin encanto* y algún otro texto más, la adición de otras pistas externas que sella con llave de oro la hermandad intertextual desde sus propios días: el comentario de un censor sobre una composición «en oposición» (Fermín de Sarasa, en el Mss/15672 de la BNE, 1689), una reescritura aparente de ambos textos (*La dama duende o El galán fantasma*, Mss/17450/20) y otra serie de conexiones en la recepción posterior.

Con la guía de Demócrito, Iglesias Iglesias dedica unas páginas muy ricas a demontar las visiones de lecturas tragedizantes que tienden a ver la desgracia tras la comedia, como si todo en este mundo fuera un valle de lágrimas. En la estela de las advertencias capitales de Arellano sobre los géneros y sus convenciones, Iglesias Iglesias descarta que *El galán fantasma* sea una «comedia semiligera» o una «tragedia en potencia» como algunos críticos trasnochados quieren, porque los lances más terribles (las apariciones de fantasmas) se contrapuntean de chistecillos y reacciones cómicas que niegan todo temor, además de los guiños lúdicos sobre el artificio dramático, que revelan una distancia para con la acción que apunta al entretenimiento como el fin de la comedia. Una vez aclarada la naturaleza cómica del texto, se ofrece una propuesta de segmentación dramática junto a unas apostillas sobre la función de la métrica (con la silva al frente). En este examen estructural, Iglesias Iglesias realiza un ejercicio de eclecticismo crítico, pues se vale esencialmente de la teoría de los cuadros de Ruano de la Haza (que privilegia el espacio), al tiempo que echa mano de las formas englobadas y englobadoras de Vitse (más amigo de la métrica) para explicar la disposición de la segunda jornada. Con este proceder, se demuestra tanto la dificultad de los estudios sobre la arquitectura dramática como la necesidad de emplear herramientas diversas según cada caso, según una teoría *in fieri* que no tiene nada de mecanismo automático.

Este ejercicio de deconstrucción se fundamenta en un fino trabajo previo de reconstrucción, por el que Iglesias Iglesias se asegura de presentar el texto más fiable posible. El panorama demuestra que no se trata de algo baladí, porque a la *princeps* (*Segunda parte*) y su familia (las ediciones de 1641 y la espuria que falsamente se dice de 1637) se suma Vera Tassis, un compendio de varias (*Doce comedias las más grandiosas...*, Lisboa, 1647), dos manuscritos sin especial valor (BNE: Mss/15672, Mss/16649) y otro (Mss/17306) que se revela como un testimonio muy valioso para la fijación textual, toda vez que procede de un ascendiente común al texto de la príncipe. Por todo esto que resumo tan velozmente, Iglesias Iglesias selecciona el *galán* de la *Segunda parte* como texto base por el aval que le da la probable participación de Calderón en los preparativos y se vale primeramente del manuscrito para reparar los

errores que le salen al paso, más luego el resto de testigos cuando es preciso.

De acuerdo con esto, al texto pulcramente fijado no le falta más que la escolta de una buena anotación, que aclare todas las dificultades de cultura, lengua y referencias de la comedia. Un ejemplo entre mil del buen hacer anotador y editorial se encuentra en la lección «lubricano» (v. 1300) que vale 'crepúsculo' («lubricán», según el *Diccionario de Autoridades*) y que constituye una enmienda *ope ingenii* sobre «rubricano» (que no consta en ningún diccionario) que puede explicarse por la similitud gráfica entre *r* y *l*. También son de gran valor los diversos comentarios sobre emblemas como el «jeroglífico [...] de la encina y de la caña» (vv. 996-997, entre otros muchos), pues constituyen un excelente punto de partida para examinar el manejo de los emblemas en la comedia cómica calderoniana, a partir del diálogo con una serie de trabajos de I. Arellano («Elementos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón» y «Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón», recogidos en *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 249-289; y «La cultura emblemática en los autos de Calderón y su inserción dramática», recién renovado en «*Dando luces a las sombras*»: *estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 185-233).

Acaso se podrían revisar un par de cuestiones: por de pronto, *El galán fantasma* ofrece una variación del motivo de la «bella dormida» (pp. 176-177, nota a vv. 1515-1520) que deja de lado el valor erótico habitual, porque en verdad –y con toda razón– Julia se desmaya con la aparición del fantasmal Astolfo, no se queda dormida (se dice que «cayó / [...] rendida», y luego «Julia yace desmayada», vv. 1515-1516 y 1569); del mismo modo, hay una recreación de la visión del propio entierro (vv. 1815-1824) que con el tiempo llegará a *El estudiante de Salamanca*; y conviene aclarar la imagen del céfiro perezoso en comparación con el caballo (vv. 1880-1881) como una ponderación de su velocidad (más que la perífrasis tan literal); para ser justos, además, hay que explicar el valor metafórico de la típica imagen de «las prisiones y los grillos» (v. 2214), que se emplea para reflejar el «feminil miedo» (v. 2213) que siente el personaje; y la tradición de la burla a los muertos no se inicia *stricto sensu* con *El burlador de Sevilla*, sino que arranca de muy atrás (ver el excelente libro de F. Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996). Asimismo, quizá se podrían añadir unas pocas notas: el juego entre «sepulcro» y «hermosura» (vv. 1575 y 1580) se redondea con el valor de «Monumento» (v. 1578) como 'túmulo'; la imagen de «comunero del sol» (v. 1627), con su referencia a los rebeldes de las Comunidades castellanias que Calderón suele emplear para el demonio en los autos sacramentales; el uso de dos voces de ámbito jurídico en el hipócrita ofrecimiento del duque («obligaciones» y «restitución», vv. 2129-2130); más adelante, en un parlamento de Candil es claro que hay «una parodia del protocolo y del lenguaje judicial» (p. 207, nota a vv. 2191-2192), pero no únicamente por la firma «so cargo / del juramento» (vv. 2191-2192) sino porque, poco antes, también se refiere a la «primera pregunta / de las generales» y luego a «la segunda» (vv. 2181-2182 y 2186), en referencia a las preguntas generales de la ley que se hacían en un pleito para conocer la parcialidad de los testigos (como se declara el gracioso, v. 2180) según su relación con las partes, y que aparece en otros lugares calderonianos («Las generales preguntas / ni se advierten ni reparan», *La hija del aire (segunda parte)*, ed. F. Ruiz Ramón, 3.^a ed., Madrid, Cátedra, 2002, vv. 2714-2715). Y vale, que únicamente es una muestra de que cada maestrillo tiene su librillo.

Desde luego, la salida de *El galán fantasma* al gran mercado del mundo es *per se* una noticia fabulosa, porque es una comedia que merece ser conocida y degustada, pero es todavía mejor porque esta aparición fantasmal sale con las mejores galas posibles, gracias a la meritoria labor de Iglesias Iglesias. En pocas palabras: una comedia excelente que la mejor filología pone al alcance de todos.

ADRIÁN J. SÁEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Pedro Calderón de la Barca. *El príncipe constante*. Edición crítica de Isabel Hernando Morata. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 2015. 318 pp.

La edición crítica de *El príncipe constante* de Calderón que reseñamos aquí es fruto de un riguroso trabajo doctoral llevado a cabo por Isabel Hernando Morata, miembro del Grupo de Investigación Calderón (GIC) de la Universidad de Santiago de Compostela. Su tesis de doctorado, *Edición, anotación y estudio de El príncipe constante, de Calderón de la Barca*, se presentó en 2014 y su autora ofrece ahora esta comedia al lector aficionado, estudioso o profesional del teatro, dentro de la colección que la editorial Iberoamericana-Vervuert dedica a nuestras Letras del Siglo de Oro, la “Biblioteca Áurea Hispánica”, sumándose a la serie de ediciones críticas de comedias de Calderón (*La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor*, *Auristela* y *Lisidante* o *Judas Macabeo*, entre otras) que desde hace años publica la editorial bajo los auspicios del GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro), de la Universidad de Navarra.

No es asunto baladí subrayar aquí que una edición crítica es una ardua labor científica que requiere un exigente manejo de la ecdótica (a menudo ingrata, siempre costosa), entre otras ciencias recurrentes de la Filología, y una dedicación intensiva del investigador. Por esta razón, una obra que cuenta hoy con, al menos, dieciséis testimonios críticos impresos del siglo XVII y un manuscrito no autógrafo supone un esfuerzo en sí mismo mucho más que meritorio, tanto más si, como es el caso, la investigadora añade valor y se distingue de la labor de sus antecesores en el mismo tajo. En 2008 Luis Iglesias Feijoo, director de la tesis de Isabel Hernando, había lanzado este reto filológico como una “necesaria tarea”¹ (solo dos años después de su propia edición de *El príncipe constante*, publicada por Biblioteca Castro dentro del volumen *Primera parte de comedias*) y había señalado el camino a seguir: el editor que encarara el desafío de servir al público *El príncipe constante* en un texto lo más próximo posible al que habría sido el original de Calderón debía asumir, en primer lugar, el apasionante pero complejo trabajo de fijar la comedia cotejando exhaustivamente todos y cada uno de los testimonios y arriesgando “*ope ingenii*, un poco más de lo que suele ser habitual en estas faenas”; en segundo lugar, si el maestro había mejorado sensiblemente las ediciones de Parker (1938), Porqueras Mayo (1975) y las más recientes de Cantalapedra y López Vázquez (1996) y Cancelliere (2000), con una edición cuyo texto base partía del conservado en la *Primera parte* (1636) y que tenía en cuenta diversos

¹ El artículo de Luis Iglesias Feijoo mencionado aquí, “Calderón en la escena y en la imprenta: para una edición crítica de *El príncipe constante*” puede consultarse en línea en la Biblioteca Virtual Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com>).