

tigio indiscutido de la variación. Hasta el punto de que podríamos preguntarnos si las observaciones que introduce Cervantes en esa Segunda Parte sobre el procedimiento serían en realidad justificaciones del cambio que estaba introduciendo: conseguir la variedad insertando en la novela historias secundarias vinculadas de algún modo a los protagonistas, no *sueeltas ni pegadizas* como las de *El curioso impertinente* o *El capitán cautivo*. Un cambio en el procedimiento que podría deberse a una evolución literaria de Cervantes en el uso del procedimiento, como implícitamente defiende Ana L. Baquero, o a la confianza que ahora ya tiene Cervantes en la capacidad de sus dos personajes principales, don Quijote y Sancho, para mantener el interés del lector por sí mismos (y por las historias en las que se involucran), como hemos propuesto otros.

Una muestra de la enorme repercusión del procedimiento —y, por tanto, del interés que ha suscitado— puede verse en la extensa nómina de autores y novelas revisados brevemente, como ejemplos significativos, en la «Coda: La tradición novelesca posterior».²

El libro está dedicado a la memoria de Anthony Close, cuyos estudios son citados con frecuencia a lo largo del mismo. Y la dedicatoria resulta significativa, entre otras razones, porque el rigor y erudición del llorado cervantista pueden verse reflejados en la forma de proceder de Ana L. Baquero.

EMILIO MARTÍNEZ MATA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Pedro Calderón de la Barca. *El mayor encanto, amor*. Edición crítica de Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid-Frankfurt am Mein. Iberoamericana/Vervuert-Universidad de Navarra (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 88). 2013. 359 páginas.

La comedia *El mayor encanto, amor* es, sin lugar a dudas, un hito dentro del panorama de las obras dramáticas de Pedro Calderón de la Barca y representa, además, el primer ejemplo de “teatro mitológico” del gran dramaturgo.

² Se trata de una nómina verdaderamente extensa: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, el *Lazarillo de Manzanares* de Juan Cortés de Tolosa, *Teresa de Manzanares*, *El bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, *Artamine ou le Gran Cyrus* y *Clélie* de Madeleine de Scudéry, el *Roman comique* de Scarron, el *Gil Blas de Santillana* de Lesage (y su traducción de Avellaneda), *Les Effets surprenants* y *Pharsamon* de Marivaux, las *Mémoires et aventures d'un Homme de Qualité* de Prevost, las obras de Diderot y el marqués de Sade, *Los trabajos de Narciso* y *Filomena* y *El Valdemoro* de Martínez Colomer, la *Historia de Liseno y Fenisa* de Párraga Martel, *El Mirtilo* y *El Eusebio* de Montengón, *La Leandra* de Valladares de Sotomayor, *Cornelia Bororquia*, atribuida a Luis Gutiérrez, *La Eugenia* de Gaspar Zavala y Zamora, *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* de Sterne, el *Humphry Clinker* de Smollet, *Los papeles póstumos del club Pickwick* de Dickens, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Le muse du département* y *Albert Savarus* de Balzac, *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, *Nazarín* de Galdós, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ganivet, *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* de Miró, *El árbol de la ciencia* y *Zalacaín el aventurero* de Baroja, *Las buenas intenciones* de Max Aub, *El desorden de tu nombre* de Millás y *Obabakoak* de Atxaga.

La edición crítica que aquí se reseña –acompañada de una amplia introducción (pp. 11-40), de un detallado estudio textual (pp. 41-106), de unos aparatos de variantes (pp. 309-349) y, además, de una extensa anotación filológica a pie de página en la parte correspondiente al texto dramático– forma parte de la colección *Biblioteca Áurea Hispánica* (en cuanto núm. 9 de la serie *Comedias completas de Calderón*) y es el resultado más importante de la Tesis Doctoral de Alejandra Ulla Lorenzo, defendida en la Universidad de Santiago de Compostela en 2011.

El texto de la comedia que se ofrece en el libro en cuestión se asienta en el de la *editio princeps* de la *Segunda parte* de las comedias calderonianas (1637), la cual refleja la que, a la sazón, era la voluntad del dramaturgo. La editora, no obstante, no se ha conformado con este sólido punto de arranque respecto a la fijación del texto; de hecho, Ulla Lorenzo no ha escatimado esfuerzos en la realización del cotejo de todos los testimonios significativos, bien de la tradición impresa del texto, bien de la manuscrita. De esta minuciosa criba de fuentes primarias cabe destacar precisamente la vertiente manuscrita de la tradición textual de *El mayor encanto, amor*, la cual está constituida por un único, importantísimo testimonio (denominado M). Se trata de un manuscrito que no había sido tenido en cuenta en las ediciones “clásicas” de la comedia, conservado en parte en la Hispanic Society of America de Nueva York (ms. B2614), donde se guardan las primeras dos jornadas, y en parte en la Biblioteca Nacional de España (ms 21.264), en que se encuentra la tercera.

A raíz del paciente análisis textual de los testimonios se elige aquí la *princeps* (denominada QC) como base para la fijación del texto crítico que se propone. De entre los criterios de edición (pp. 99-106), nos conformamos con destacar que la editora se ha decantado por mantener exclusivamente los usos gráficos fonológicamente significativos de la lengua española en el Siglo de Oro. Parece esta una elección acertada, sobre todo si se considera que los demás rasgos –los que carecen de valor fonológico– no reflejan tanto la lengua de la época, sino más bien oscilaciones ortográficas (en una época que carecía de una ortografía plenamente consensuada) y elementos introducidos durante el proceso de imprenta, tales como grafías o puntuaciones “heterodoxas”. Este criterio es consecuente con el propósito de editar un texto áureo para un público actual, sin crear para el lector obstáculos lingüístico-culturales innecesarios.

La edición crítica de Ulla Lorenzo compagina un seguro manejo de las herramientas y procedimientos propios de la edición de textos con un sólido estudio de las condiciones históricas, literarias y teatrales propias del momento de composición del drama, además que de su trayectoria escénica. Un ejemplo de esta doble vertiente se aprecia precisamente en relación al mencionado manuscrito de la comedia, del cual, por una parte, se ofrece una detenida descripción bibliográfica acompañada por pertinentes notas ecdóticas y por una propuesta de filiación que inserta M en un *stemma* que reúne todos los testimonios conservados del siglo XVII; el análisis de los testimonios demuestra, por ejemplo, como distintas malas lecturas y omisiones de la *princeps* repercuten en la tradición textual sucesiva y como estos errores se pueden en parte subsanar gracias al manuscrito. Por otra parte, este último testimonio de la comedia se analiza también desde el punto de vista de su contexto de realización: como destaca Ulla Lorenzo, “El texto sufrió [en 1668] una alteración sustancial de mano del propio Calderón, con la finalidad de aligerar el final espectacular diseñado para la representación de 1635, que resultaba de difícil ejecución en un corral de comedias” (p. 19). De hecho, “el año de 1668 no es en absoluto baladí, pues conviene recordar que en estas fechas las representaciones palaciegas estaban todavía canceladas con motivo de la

muerte de Felipe IV, mientras que los corrales habían recuperado ya su funcionamiento en mayo de 1667” (p. 75). La editora, en conclusión, defiende la idea de que la nueva versión estuviera pensada para la puesta en escena de la obra en el corral del Príncipe o en el de la Cruz.

Merece especial mención, además, que Ulla Lorenzo, siguiendo el rumbo de estudios dedicados a los conceptos de intertextualidad y de reescritura aplicados a la literatura áurea (de M. G. Profeti, de S. Fernández Mosquera), reconstruya el entramado intertextual de la comedia de Calderón. De hecho, el eje de la obra está constituido, como es sabido, por el mito de Ulises y Circe, pero, además, don Pedro incorpora otras reminiscencias clásicas (*Las metamorfosis*, *La Eneida*) y también sugerencias de obras contemporáneas. En resumen, el abanico de obras que desempeñan un papel en el rico andamiaje intertextual de la comedia calderoniana es amplio e incluye la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, *La Circe* de Lope y también la comedia de tres ingenios *Polifemo y Circe* (1630), fruto de la colaboración entre Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y el mismo Calderón. Este interés por la intertextualidad y el diálogo entre obras áureas no es inédito en la trayectoria científica de Ulla Lorenzo, quien había dedicado ya una contribución crítica a la interrelación que subyace entre *Polifemo y Circe* y las dos versiones de *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668), esto es, la de la príncipes y la manuscrita («Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)», *Actas del VIII Congreso la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, ed. de S. Fernández Mosquera y A. Azaustre, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2001, t. III, pp. 485-496).

Otro cariz que merece la pena destacar de esta edición crítica es la importancia reservada a materiales de archivo, como memorias y cartas, para la recreación del contexto en el que *El mayor encanto, amor* se fraguó. De hecho, gracias a estas fuentes, se realiza una cala en las relaciones entre Calderón, el todopoderoso Conde-duque de Olivares y el escenógrafo florentino Cosimo (Cosme) Lotti en el momento de génesis de la comedia, sea en cuanto texto, sea en cuanto fiesta cortesana; también se destaca que estas dos dimensiones (la dramaturgica y la espectacular) estaban estrechamente interrelacionadas.

El trabajo que aquí se reseña no se olvida, además, de la importancia que la fortuna escénica tiene para un texto dramático; por consiguiente, va ahondando en distintos aspectos relativos a la puesta en escena de la obra: vestuario, escenografía, público que pudo asistir al estreno y, además, las representaciones sucesivas de la misma, bien en España –se señalan tanto las puestas en escena áureas como la más reciente, en 2000–, bien en otros países de ambas orillas –Flandes, Perú, México–, hasta llegar a la recepción de la comedia en las tablas alemanas, sobre todo a raíz de la difusión de la estética romántica en el contexto germano. No es el de las puestas en escena el único ámbito en el que Ulla Lorenzo rebasa en su estudio las fronteras histórico-culturales del siglo XVII español: prueba de ello son las páginas consagradas a la transmisión textual de *El mayor encanto, amor* después de la Edad de Oro, en las cuales se pone en evidencia, por un lado, la difusión de ediciones contrahechas y facticias, por el otro, el hecho de que la fortuna de la comedia dependió durante mucho tiempo de reediciones que delatan su vinculación con la que estuvo a cargo de Vera Tassis (1686).

En conclusión, de los aspectos que hemos elegido resaltar (igual que de otros, como el análisis métrico y el estudio de las variantes estilísticas) se infiere la solidez metodológica y la riqueza de contenidos del trabajo de Ulla Lorenzo, la cual, con esta edición crítica cosecha un resultado muy positivo no solo por su trayectoria investiga-

dora, sino también por la plena reivindicación de un texto teatral que es una parcela importante del legado cultural del Siglo de Oro.

MATTEO DE BENI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. edición, estudio y notas de Jorge García López. Barcelona. Círculo de Lectores - Galaxia Gutemberg (Colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española). 2013. 1254 pp.

Coincidiendo con el quinto centenario de la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes, se ha reeditado, actualizada y revisada, la ya magna edición crítica a cargo de Jorge García López, en el seno de la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, coordinada por Francisco Rico. Este texto crítico de las *Novelas Ejemplares* constituye desde hace más de una década la mayor aportación filológica a las *Ejemplares* hasta la fecha, merced al aparato crítico, al documentado estudio final y a la anotación exhaustiva de la obra. Respecto a las ediciones críticas anteriores a cargo de García López de 2001 y 2005 (“Biblioteca Clásica” de Crítica, 2001, con estudio preliminar de Javier Blasco; Galaxia Gutemberg - Círculo de Lectores - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, con estudio preliminar de Javier Blasco y presentación de Francisco Rico), ésta ofrece una actualización bibliográfica tanto en la sección final como en el seno de las notas a los textos, junto a la revisión del texto, de las notas y de los estudios. El volumen ofrece de nuevo el excelente estudio final sobre las *Ejemplares*, en el que se revisa el debate en torno a la etiqueta de “ejemplares”, se analiza el prólogo cervantino y se traza una historia de la crítica y de la tradición textual de la obra.

Vuelven a incluirse en los apéndices las tres versiones polémicas de *La tía fingida*, *Rinconete* y *Cortadillo* y *El celoso extremeño* contenidos en el manuscrito Porras. Se echa en falta –todo sea dicho– una toma de postura definitiva respecto de la polémica autoría de *La tía fingida*. Para el editor, el problema de la atribución cervantina de este relato ha ido cayendo “lentamente en un punto muerto, pese a lo cual la cuestión merece en nuestros días atención renovada” (p. 626). Sin embargo, creo que varios trabajos recientes permiten dar por zanjada la cuestión. Es el caso del desapercibido trabajo de Virginia Isla (“A vueltas con *La tía fingida*”, en J. Blasco, P. Marín y C. Ruiz eds., *Hos ego versiculos feci. Estudios de atribución y plagio*, 2010: 75-102), que constituye un espaldarazo solvente a la autoría cervantina de *La tía fingida*. Además, en el mismo año de esta reedición cervantina, Alfredo López Vázquez ha calibrado con mayor precisión si cabe el grado de probabilidad de autoría cervantina, dejando escaso o ningún margen para la duda (“La novela ejemplar “*La tía fingida*”, atribuida a Cervantes”, *Artifara*, 13 bis, 2013). Ambos trabajos permiten dar por cerrada la inveterada cuestión de la autoría de *La tía fingida*, de modo que la cautela puede dejarse a un lado en futuras ediciones de las *Ejemplares* que la incluyan a modo de apéndice. Cervantes, con todo, no incluyó el relato celestinesco entre las llamadas *Ejemplares*, cuestión que quizá pueda iluminarse en el seno del debate en torno al la etiqueta de “ejemplares”, sea en la ladera de la estética y/o en la ideológica. En todo caso, la duda sobre la autoría ha sido resuelta.

Una vez más, la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española pone en manos del lector el texto crítico más actualizado y solvente de las *Novelas ejemplares*. El texto ha sido fijado a partir del cotejo exhaustivo y riguroso, desde los presupuestos de la