

aprovecharse ahora de las interpretaciones que nos ofrece sobre el mismo su más reciente editor, ya que como afirma con toda razón y lo atestigua en el esclarecedor estudio introductorio: «Pocos textos tan breves, a fin de cuentas, han sabido generar un aparato tan amplio de comentarios» (p. 61).

En cambio, quien se aproxime por primera vez a su lectura dispone, gracias a la presente edición, de una herramienta muy útil para adentrarse en el complejo significado del *Arte nuevo*. Leer la justificación que redacta el propio Lope en torno a las novedades que introduce en su teatro con respecto a la tradición aristotélica constituye la mejor manera posible de reflexionar sobre las convenciones que sustentan la «comedia nueva», en tanto que fórmula teatral. Se trata de una invitación para comprender nuestro teatro del Siglo de Oro, a través de quien fuera su máximo creador y cabeza visible del género, dentro del contexto histórico que representa el «campo de fuerzas» (Bourdieu) y su «horizonte de expectativas» (Jauss), si apelamos a las nociones teóricas empleadas por el autor de *La creación del «Fénix»*.

La estética de la recepción está relacionada también con el debate moderno, de origen norteamericano, sobre el sentido de la Teoría del «canon» o de los sucesivos cánones que condicionan la articulación de las tradiciones literaria y teatral, en las que se inscribe la escritura de Lope de Vega. Al margen de las implicaciones teóricas sobre la canonicidad, cada una de las sucesivas generaciones de lectores tiene el derecho pero también la obligación de reinterpretar el sentido de obras como el *Arte nuevo de hacer comedias*, convertidas en «estándar de un nuevo canon», según demuestra Enrique García Santo-Tomás con su edición.

JESÚS GÓMEZ

MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes*, estudio y edición de María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2003 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 136 y 137). 2 vols.

La edición del teatro breve de Moreto era una de esas tareas necesarias que por fin ha visto la luz gracias a los desvelos de María Luisa Lobato. De sobra conocida en el panorama de los estudios de Siglo de Oro, editora avezada también en lo que se refiere al mundo del entremés, pues no en vano se le debe la edición nada menos que del teatro breve de Calderón, la profesora Lobato llevaba trabajando varios años en el teatro breve de este otro gran nombre de la escena que junto a Quiñones, Cáncer y Calderón (y por supuesto, sin contar en esta enumeración a Cervantes ni a Quevedo) forma parte del plantel más importante de autores de este tipo de obras.

María Luisa Lobato se encuentra ahora embarcada en la edición de las comedias del dramaturgo madrileño, al frente de un grupo de investigadores que ha iniciado ya la transcripción de su primera parte. Con la edición de su teatro breve de que ahora nos ocupamos y la de sus comedias pensamos que la obra de Moreto quedará por fin en el lugar que le corresponde y se podrán leer sus textos con garantía científica.

Los dos tomos de que consta este libro se dividen en introducción y edición. El primero aporta novedades biográficas que provienen de la propia investigación de la autora, que ha buceado en diferentes archivos y aporta nuevos documentos para reconstruir la biografía del poeta, especialmente sacados de los archivos diocesano y de protocolos de Toledo. Otra de las más interesantes aportaciones tiene que ver con el estudio del entremés de burlas según las mismas funciones que se aplicaron al cuento tradicional, siguiendo los estudios de Propp. Consigue

Lobato precisar en cuántas funciones se estructuran estas piezas y qué tipo de «actantes» intervienen en ellas.

El siempre difícil problema de fijar la cronología de estas obritas lo resuelve con soltura la estudiosa, que es capaz de precisar el período de mayor producción de Moreto en lo que se refiere al teatro breve (que, curiosamente, es posterior a su ordenación sacerdotal). Aporta también una relación de los autores que intervinieron en sus obras, muy útil, según método que Hannah Bergman, ilustre antecesora de estos estudios, aplicó con muy buenos resultados en su estudio pionero sobre Quiñones (*Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia, 1965). Ya hemos señalado en otras ocasiones que es errónea la noticia que se da en la p. 161 de que Juan Rana actuó antes de 1627 en el entremés *El casamentero* de Castillo Solórzano. Ya lo había anticipado la autora en su trabajo «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)», en *Scriptura*, 17, 2002, pp. 227-261, pero Juan Rana actúa en un entremés así titulado (ms. BNM 14851) que no coincide con este que se debe a Solórzano, luego –según nuestra opinión– no se puede anticipar con esta dato la fecha de 1631 como la de arranque de actuación entremesil de Cosme Pérez.

Especialmente interesante y muy digno de valoración es el deslinde de atribuciones que también contiene este tomo, asunto espinoso donde los haya particularmente en el teatro breve, donde era muy frecuente adjudicar piezas a autores de renombre en los diferentes medios, manuscritos o impresos. Basta notar que hasta 1994 se ha venido atribuyendo el entremés *Los sacristanes burlados* a Moreto por haberse editado a su nombre en *Parnaso nuevo* (1670), cuando se conservaba un manuscrito del XVII que bien claro especificaba que se debía a la plu-

ma de Quiñones y que se representó en Madrid en 1633, cuando Moreto no había empezado a escribir para el teatro. María Luisa Lobato clarifica ésta y otras atribuciones en un capítulo arriesgado, pero muy de agradecer.

Después viene el segundo volumen, que incluye la edición de los textos y las notas. El número de estas es abundante y desde luego basta para entender las obras en su complejidad lingüística y literaria, pero, como es normal en obra de esta envergadura, se podrían haber puesto otras (porque esto depende del criterio de cada editor), las más importantes de las cuales enumero a continuación.

Por ejemplo, se podrían haber anotado también palabras concretas, como «Tejón», «cruz», «campana» y «cascabelicos» (*Alcalde de Alcorcón*, p. 469) que no se anotan como amuletos contra el mal de ojo, sólo se dice de tejón que es «pedazo de oro en pasta», cuando en mano de tejón lo que se usa para proteger a los niños, como ocurre en este caso, porque se está hablando de un bello infante y su crianza. La mano de tejón es frecuente encontrarla también en obras del Siglo de Oro, como se lee en el *Arte de ballesterías*, de Martínez de Espinar: «Dicen que es contra los que tienen malos ojos, siendo preservativo de su daño, y por eso a las criaturas les ponen manos de tejón, y a los animales, correas de su pellejo, el cual es el que más defiende del agua, y así, muchos hombres del campo se calzan de ellos (Madrid: Blass, 1946, p. 329). También se podría haber aclarado el juego entre «campanada» y «campanilla» (*Campanilla*, pp. 584-5), porque es relativamente frecuente encontrarlo en textos del Siglo de Oro, como esta *Sátira en defensa de las comedias*, del valenciano Pedro Jacinto Morlá (c1649):

Es ya cosa muy usada
que las campanas se toquen,

mas porque nieve se traiga
os valéis de campanilla.
¡Vive Dios que es campanada!

Como se ve, *campanada* es también «el ruido que causa en algún pueblo o provincia la acción extraña, escandalosa o ridícula de alguno o la admiración que causa alguna cosa peregrina» (Aut., que señala que se suela usar con el verbo *dar*).

Creo que se debería anotar el término «ongarina», que aparece en el verso: «Un sastre poniéndole la ropilla u ongarina» (*Campanilla*, p. 586). Se anota «ropilla», pero no la segunda palabra, mucho más interesante según nuestra opinión. En efecto, *anguarina* es una «Casaca o gabán generalmente de paño, de amplios pliegues y largo por debajo de la rodilla, que se pone sobre las demás prendas para proteger del frío o de la lluvia» (DHLE). Hay muchas variantes, de la palabra, pero *hungarina* es la más cercana a su origen. Véase el diccionario citado, que aporta como primera documentación cierta una de 1654. Aparece también en *La fianza satisfecha*, de Lope: «Partamos, y esta anguarina, / junto con este sombrero / llevaré» (según cita el DHLE, que demuestra que esta redacción no puede ser del xvii, sino de una suelta de la obra del xviii).

Igualmente falta la nota que explique alguna que otra frase hecha, como «No desecha ripio» (*Doña Esquina*, p. 699), que explica la Academia: «No perder ripio. Frase que vale no perder ocasión, lance o coyuntura» (Aut.). Pero tal vez la autora ha considerado que no necesita aclaración.

En ocasiones se podría añadir algún lugar paralelo, como cuando leemos a propósito de las brujas: «Es gente que un hora /se ponen desde Flandes en Zamora» (*Brujas*, p. 711) recuerda a Quiñones de Benavente en una pieza suya titulada *El talego niño* en el que justamente se

dice, refiriéndose a las brujas de forma eufemística: «Otras hay en el corrincho, / que sin ir de viga en viga, / en Madrid y en Talavera están en un hora misma» (*Jácara Olmedo*, vv. 69-72).

Faltan notas aclaratorias a algunos pasajes, como por ejemplo al verso: «unas vacas tocad» (*Reloj*, p. 742), que alude a un famoso tono, como recoge Covarrubias, que aporta una jugosa explicación: «Las vacas es una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados; y díxose assí por empear el villano con estas palabras: «Guardame las vacas, carillejo, por tu fe», etcétera» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998 s/v vaca).

O a este otro, un poco más complejo:

«Y un español,
viendo el burro tan felice...
—¿Qué le dice?
—Supuesto que al uso andáis
y tan dichoso os miráis,
¡oh, quién fuera como vos!
—Y dicen que le oye Dios.»
(*Reloj*, p. 745)

Este chistecillo aparece ya en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas de Hidalgo, donde se registra también la referencia a un vejamen de grado con las siguientes palabras: «Yo me acuerdo que estando en un grado de maestro en Theología en la Universidad de Salamanca, uno de aquellos maestros (como es costumbre) iva galleando a cierto personaje, algo tosco en su talle y aun en sus razones, y hablando con los circunstantes dixo desta suerte: «Sepan vs. ms. que el señor Fulano tenía, siendo moço, una imagen de quando Christo entrava en Jerusalem sobre el jumento, y cada día, de rodillas delante desta imagen, dezía esta oración:

¡O, asno que a Dios lleváis,
oxalá yo fuera vos!
Suplícóos, Señor, me hagáis
como esse asno en que vais.
y dicen que le oyó Dios»¹

Responde un personaje que está oyendo esta copla: «Malicioso es el quinto verso de la coplilla». Pero lo que nos interesa más es que esta referencia textual se corresponde justamente con el *Actus gallicus* a un grado de maestro en Teología en Salamanca en 1593. Así, las palabras de Hidalgo dan cuenta del eco que este había dejado en la mente de los contemporáneos. En efecto, en el gallo salmantino se lee:

«Qual asno de vosotros [...] se requerebraba con él y le decía: «¡O asno mío, o asno de mi alma y mi corazón! ¡O asno!, ¿quién fuera tú? ¡No seré yo tan dichoso! *Quod quidam illustrium poetarum quos tractus ille carpentanus educit verba ex ejus ore suripiens, sic canebat:*

«O asno que a Dios lleváis,
Oxalá fuera yo vos,
Suplícóos, Señor, me hagáis
Como ese asno en que vais».
Y dicen que lo oyó Dios.²

Nada que decir en cuanto a los testimonios recensionados de las piezas que se editan, sin embargo sí podemos aportar algo que falta: en el caso del *Entremés de Alcolea*, falta cotejar con el manuscrito de la Biblioteca Rodríguez Moñino (no inventariado entre los testimonios de esta pieza) que copia en el siglo XIX el ms. 14089 de la Nacional, que sí se colaciona aquí (Cfr. el «Catálogo de entremeses de la Biblioteca de la Real Academia Española», en *BRAE*,

LXXV, 1995, n.º 92). Lo mismo ocurre en el *Entremés del hijo del vecino*, del que se menciona el ms. 14089 de la BNM y (según las noticias que se dan) parece que es del año 1721, pero en realidad se trata de una copia del XIX; el que sí es de ese año es el de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, que le sirve de fuente (Íd., «Suplemento al catálogo de entremeses...», *ibíd.*, LXXVIII, 1998, p. 132). Claro que en ninguno de los dos casos sirven de texto base y por ello no es tan importante esta carencia.

La cancioncilla «De la calle de Atocha / sol, fa, mi, re / yo me llamo Bartolo / y ella Catania» (*Loa Pupilo*, p. 507) se usa antes en un entremés de Quiñones titulado *La dueña*: «En la calle de Atocha litón, litoque, vitoque, / vive mi dama / yo me llamo Bartolo litón, litoque, vitoque, / y ella Catalna», aunque es cancioncilla popular, y como tal la recoge Margit Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, n.º 2565).

Pocas erratas se encuentran en esta cuidadísima edición, si acaso algunos despistes de teclado: «dejme» (*Retrato vivo*, p. 417), y otros de acentuación sin mayor importancia: (*Reliquia*, p. 441; *Aguador*, p. 538; *Esquina*, p. 702), «Sitíe la plaza» (*Cerco hembras*, p. 595) tiene que ser «sitie» porque si no hace al verso hipermétrico.

Sólo encuentro un caso de mala medida (o disposición) de versos:

—¿Dos doblones, que es la hacienda
de un hombre, pides?
—¿No basta? ¡Reniego
de él, estar hecha
una esclava por su amor!
(*Campanilla*, p. 587, vv. 72-75)
que debería ser:
—¿Dos doblones, que es la hacienda

¹ *Diálogos de apacible entretenimiento que contienen unas carnestolendas de Castilla*. Barcelona; Sebastián de Cormellas, 1605, ff. 8-8vº.

² A. MADROÑAL, *De grado y de gracias*. Madrid, CSIC, 2005. p. 166.

de un hombre, pides?
 –¿No basta?
 ¡Reniego de él, estar hecha
 una esclava por su amor!
 (*Campanilla*, p. 587, vv. 72-75)

Hay también un fragmento en prosa (una carta) que se cuenta como si fuera verso (vv. 15-19 del *Ayo*, p. 602).

Como se ve, insignificante la cosecha de estos reparos en comparación con la importancia que la obra tiene y con lo que supone: la recuperación de la obra dramática breve completa de Agustín Moreto, por lo cual no debemos sino felicitar a la autora, por brindarnos la oportunidad de gozar de estas piecillas con su texto fijado y con los lugares difíciles debidamente aclarados.

ABRAHAM MADROÑAL

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, 364 pp.

El profesor Enrique García Santo-Tomás es –a pesar de su juventud– un viejo conocido de los que nos dedicamos al estudio de la literatura española de los Siglos de Oro, pues no en vano se le deben libros recientes como *La creación del Fénix* (Gredos, 2000) o ediciones como la que acaba de aparecer de *Las bazarías de Belisa* (Cátedra, 2004) o el *Arte nuevo* (Cátedra, 2006). A la misma época se debe el libro que reseñamos, dedicado al espacio urbano madrileño.

Pocos libros tan sugerentes como el que nos ocupa en esta ocasión; su planteamiento general responde a una curiosa pregunta que podría formularse en términos parecidos a los siguientes: una investigación por el Madrid barroco par-

tiendo de los sentidos. Efectivamente, cinco capítulos, cada uno dedicado a uno de los sentidos, precedidos de una introducción general que denomina a Madrid, la «ciudad de los sentidos».

Lógicamente, el profesor García Santo-Tomás, buen conocedor de nuestra literatura áurea, asocia a cada uno de esos cinco sentidos con una serie de elementos que tienen su reflejo en la literatura del momento. He señalado en otro lugar que su investigación se beneficia del conocimiento de la crítica literaria de ambos lados del océano, lo cual le permite sumar a la buena tradición filológica hispana las últimas corrientes de la crítica anglosajona, por desarrollar en ese ámbito su profesión de docente universitario.

De hecho, ha coordinado recientemente el libro *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002), que en buena medida anticipa el que reseñamos ahora, por cuanto ya se introducen en él algunas nociones que se desarrollan en el presente libro. Trata en aquel el profesor García Santo-Tomás del concepto de «tercer espacio», que surge de la yuxtaposición entre espacio físico y espacio intelectual, muy diversamente retratado en la literatura, desde diversas actitudes (realista, alegórica, mítica).

El prefacio de la obra ejerce como introducción a la misma y sirve para centrar su investigación: la importancia que el espacio está cobrando en la investigación literaria y en especial el espacio urbano en los últimos treinta años le ha llevado a colocar a Madrid en el punto de mira, para que siga el modelo de otras ciudades bien estudiadas. Especialmente le interesa, considerar la forma «en la que la literatura capta el entorno madrileño y en la forma en que este mismo entorno influye en la creación estética» (p. 13).

El capítulo primero establece los fun-