

JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA, *Comedia auriburlesca: Postilas*. Pról. de Ignacio Arellano. Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Alcalá de Henares-Morelia, 2025; 995 pp.

JAVIER RUBIERA

Université de Montréal

javier.rubiera@umontreal.ca

orcid: 0000-0002-0273-7116

En un volumen de casi mil páginas recoge José Manuel Corredoira sus anotaciones y glosas —que prefiere llamar “postilas”— a las ediciones modernas de cuarenta y cuatro textos dramáticos burlescos de los siglos XVII y XVIII, casi todos ellos comedias. Se trata, por lo tanto, de un “trabajo más bien hercúleo”, como observa I. Arellano en el prólogo del volumen (p. 19), sobre todo si precisamos que por cada texto dramático son decenas los lugares críticos que Corredoira trata de aclarar o matizar, disintiendo en muchas ocasiones de los editores. Por ejemplo, hay 82 postilas para *Las bodas de Orlando* o 93 para *La mayor hazaña de Carlos VI*. Con un simple cálculo matemático, estos simples datos dan idea tanto de la magnitud de la empresa realizada como del desafío para un reseñador, que desde el comienzo quiere subrayar la gran importancia de este trabajo de Corredoira para la aclaración de esta broma infinita que supone el mundo de las burlescas, el rizo del rizo de la comicidad áurea.

Abre el libro un texto titulado “A modo de prólogo: la comedia burlesca y la ludopatía de José Manuel Corredoira” (pp. 12-19) en el que I. Arellano diseña el panorama de la edición de comedias burlescas, que ha progresado enormemente en los últimos treinta años precisamente de su mano y de la de sus colaboradores en el proyecto de edición del corpus completo de estas comedias que lleva a cabo el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO). Nadie mejor que Arellano para resumir los rasgos característicos de estas piezas cuya estructura “se basa en la incoherencia cómica y acumulación absurda de episodios” y que presentan “una desatada comicidad verbal, que incluye todas las clases de recursos verbales: acumulaciones de refranes, cuentecillos tradicionales, juegos de palabras, alusiones escatológicas y obscenas, imposibilidades lógicas, invectivas y motes, interpretaciones literales, metáforas cómicas, perogrulladas...” (p. 14). Arellano, que conoce bien la obra dramática de Corredoira, nota su consonancia con el género burlesco por la “multiplicación de registros paródicos”, la libertad

Recepción: 29 de septiembre de 2025; aceptación: 31 de octubre de 2025.

imaginativa, la “voráGINE verbal”, la experimentación lúdica siempre próxima al absurdo, por lo que es lógico que el creador se acerque a este corpus poniendo en marcha su ingenio analítico, fundado en un gran conocimiento del lenguaje del Siglo de Oro español. De este modo, Arellano introduce la sección “Las aportaciones de Corredoira”, en la que aprecia su labor crítica por lo que tienen de enriquecimiento de la lectura de las comedias, aunque señala también que “son las notas de un artista que a la vez que intenta explicar los pasajes escora hacia la reescritura o la ampliación, impulsado por el viento —entre faboño y galerna— del disparate creativo, el juego libérrimo y el placer especulativo” (p. 19).

A partir de aquí, más de novecientas páginas con cientos de postilas, como se ha dicho, en las que con frecuencia Corredoira propone anotar términos que se han dejado sin marginar en la edición consultada o corrige y matiza pasajes ya anotados. “Interpreto diferentes cosas” (p. 80), “Difiero” (p. 82), “Puede entenderse...” (p. 18) son algunas de las fórmulas usadas para introducir su postila, en la que suele identificar la figura retórica implicada en los numerosos juegos verbales y de sentido que se acumulan: antanacласis, paronomasia, polípote, zeugma, anfibología, antífrasis. Como era esperable, en muchos casos la solución de problemas de sentido llega de la mano del *Diccionario de Autoridades*, instrumento imprescindible para todo editor, pero de nuevo examinado por Corredoira, rebuscando con el ojo puesto en el sentido más adecuado al pasaje correspondiente. Siente y sopesa las palabras, y las mira y remira por delante y por detrás, y aun por arriba y por abajo y del derecho y del revés. Tiene sobre la mesa las obras de consulta obligada (el *Tesoro* de Covarrubias, el *Vocabulario de refranes* de Correas, etc.), así como un amplio bagaje de lecturas dispares a las que recurre con frecuencia y con sindéresis: Aretino, Bajtin, *Cancionero* de Horozco, *Decamerón*, *Disticha Catonis*, *La Lozana andaluza*, *Fábulas* de Esopo (con gran acierto le sirven muy bien para aclarar “trasero u delantero”, p. 50), *La pícara Justina*, *Poesías germanescas*, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, *Romancero general*, *La segunda Celestina*, las obras de Calderón y de Quevedo, Rabelais, la *Vida* de Benvenuto Cellini, etcétera.

Para empezar, unos rápidos ejemplos concentrados en diez páginas ilustrarán bien la labor de Corredoira y su ojo crítico: al acotar la comedia *Darlo todo y no dar nada* de Lanini Sagredo (p. 607), con el fin de interpretar lo que significa *olio* en determinado pasaje recurre al *Dicc. Aut.* para rescatar el sentido de “andar o estar al olio”, que los editores no habían tenido en cuenta. En la página siguiente, a propósito del verso “que se pudiera más reto” corrige *pudiera* por *pusiera*, como decía el texto base, devolviéndole el sentido (“que se pusiera más recto”), y de igual modo aclara un pasaje al apreciar mejor que donde se lee *avara* debería decir *a vara* (“pues esta mujer a vara / ajaron en mi presencia”, p. 610). Tres páginas más adelante, se detiene en la frase “metiendo morcillas” y da con el sentido apropiado (“golpes dados al enemigo,

al cual se pincha como morcilla’) al aducir un pasaje paralelo en *La vida y hechos de Estebanillo González*.

Sigamos a Corredoira en su taller para aquilatar sus aportaciones, de las que sólo es posible dar algunos ejemplos sin multiplicar cansinamente las referencias. Documenta lugares que los editores decían no haber encontrado, como, por ejemplo, en Madrid la calle de la Greda (p. 619) o el horno de la Mata (p. 623), o en *La gran comedia de Escanderbey* explica el término *Descargamaría* (p. 688) para devolverle su sentido en el pasaje, puesto en duda por la editora correspondiente, a quien parecía “referencia geográfica disparatada”. Resuelve alusiones cultas que el editor decía no entender, como en el caso de Apolo como encargado de cortar el hilo de la vida (Apolo Moiragetes, p. 642). Como asturiano, añade matices a voces como *casadilla* (*casadiella*) en contexto de Carnestolendas (p. 21) o *gandaya* (p. 40). Acierta a aclarar extrañas locuciones, como *Calva-Danta* (p. 48), donde no apuraban la expresión los editores. Especialmente en este género burlesco es imprescindible tener un oído finísimo para la dilogía y el hablar equívoco en general, y aun para trilogías, tetralogías y pentalogías. Corredoira lo tiene y así es capaz de percibir la dilogía en *Dite* (p. 54) —no sé si en un exceso de sutileza—, o donde los editores proponían tres posibles sentidos para *Rastro viejo*, añadir un cuarto (p. 21). Basten estos ejemplos para lamentar que no se reúnan en un glosario o repertorio final las aclaraciones que aporta Corredoira a tantos términos y expresiones. Sería de gran utilidad esta recopilación para futuros lectores y editores.

En las comedias burlescas, como en los parlamentos de los graciosos de otro tipo de comedias y en los textos breves del siglo xvii de carácter cómico (entremeses, jácaras, mojigangas), predomina el equívoco en todas sus posibilidades, como juego de ingenio, en muchas ocasiones con alusiones maliciosas, alusiones sexuales, obscenas y, a veces, directamente escatológicas. En consecuencia, son muy frecuentes y algo repetitivas las aclaraciones sobre términos que recurrentemente aparecen en las comedias con un doble sentido: *secreta*, *ayuda*, *servicio*, *irse*, *salida*, *perejil*, *obrar*, *zorra*, etc. Del mismo modo, son innumerables los casos de expresiones que en su sentido figurado se refieren al acto sexual y a los órganos masculino y femenino, por lo que son comunes aclaraciones como: “Dilogía chistosa en *pandero*: ‘instrumento musical’ y ‘cunnus’” (p. 141); “Interpreto alusión obscena: *olla*, ‘cunnus’ y *mondongo*, ‘miembro viril’” (p. 393); “Interpreto sendas alusiones obscenas en *idas altas y bajas* (= ‘movimiento de vaivén del coito’) y *zarandajas* (= ‘el fruto del coito, de la ejaculatio’)” (p. 696); “En *abra y cierre* habría sendas alusiones obscenas (*devirginare*, *futuere*)” (p. 703). Se trata casi siempre de casos bien apoyados en un contexto (general de las burlescas y concreto del pasaje) que invita a este tipo de lectura, aunque en ocasiones no puedo dejar de ocultar el pensamiento de que “a veces una pipa es una pipa y una espada es una espada”.

Uno de los pocos comentarios reflexivos que se permite Corredoira al margen de sus postilas es el siguiente: “El humor de Mihura también es el humor absurdo de estas disparatadas burlescas, que tanto nos recuerdan (por veces) a los Hermanos Marx” (p. 438). Precisamente porque sabemos que el absurdo y los desafíos a la lógica, los disparates, son parte esencial de lo burlesco, en ocasiones surge la pregunta, algo paradójica, de hasta qué punto hay que perseguir explicaciones lógicas en comedias disparatadas. ¿Cómo distinguir cuando nos enfrentamos a un ripio absurdo o, más bien, a una alusión o juego cuyo sentido no apuramos y por ello nos parece absurdo? Es normal, por lo tanto, que en casos límite los editores bajen los brazos y admitan que se encuentran ante frases o términos cuyo sentido no saben aclarar, o que se trata de un simple disparate o que forman parte de un floreo verbal más. El esfuerzo interpretativo de Corredoira para encontrar sentido allí donde parece que no lo hay le lleva a leer y releer los textos no únicamente en las ediciones modernas, sino volviendo a los manuscritos o impresos utilizados como texto base de la edición moderna. De ese modo logra en ocasiones el éxito aliando ecdótica y hermenéutica, por ejemplo, al detectar errores de copista (pp. 923, 956) o al atribuir correctamente los parlamentos a los personajes adecuados para dar sentido a un texto acusado de no tenerlo, como el caso paradigmático del entremés de “La infanta Palancona” y sus supuestos disparates (pp. 55-56), aunque hay otros varios casos en los que logra detectar una mala atribución de parlamentos (pp. 153, 629, 786-787, 958). Es decir, no se trata aquí de profundizar en problemas de carácter léxico, ni de apurar el lenguaje figurado, sino de atender a cuestiones de correcta enunciación dramática, como en otras ocasiones hace al proponer también que determinados versos deban ser dichos en aparte para que cobren sentido (pp. 44, 47, 352, 825-826, 829).

Sin embargo, como no podía ser de otro modo en obra de mil páginas, no todos son éxitos interpretativos. Aportar un pasaje en alguna obra de la época para asegurar un posible sentido es a veces imprescindible, si no quiere quedar el anotador en la mera especulación (“pudiera ser”), cuando no se logra interpretar adecuadamente la significación de una expresión. Pero no siempre es posible y entonces es cuando más conjetural o tentativa parece una propuesta. Esto le ocurre en alguna ocasión a Corredoira, como al anotar la voz *venencia* que el editor había dejado sin marginar. El pasaje de la comedia de *Los celos de Escarramán* decía:

JERINGA. ¿De beber?

Saca una bota de la pierna Zarquezo.

ZARQUEZO. Aquí la tienes.

JERINGA. ¡Qué linda vasija!

ANDRAJO. ¡Bella!

JERINGA. ¿Es de venencia este vaso?
 ANDRAJO. Que no, sino de vaqueta.
 JERINGA. ¡Por no [h]aber bota de vino
 me traen bota de pierna!

Corredoira aduce la definición en el *Diccionario de la lengua española*. Es decir, no hay tal acepción en el *Dicc. Aut.*, ni en el *Tesoro* de Covarrubias, ni se aporta algún pasaje paralelo en textos clásicos. ¿Conviene esa definición al texto objeto de comentario? ¿La definición de lo que significa *venencia* hoy (“utensilio... que se emplea para extraer pequeñas cantidades de vino de una cuba”) aclara o explica su uso en el pasaje?, ¿*vaso de venencia*? El trabajo del editor consiste en tratar de avanzar una propuesta interpretativa que explique realmente el pasaje en su contexto a partir de su horizonte cultural y lingüístico. Quizás en este caso la hipótesis con más viso de éxito sería enmendar por *vaso de Venecia*, ponderando un tosco objeto irónicamente (“¡Qué linda vasija!”, “¡Bella”), pues el vidrio de Venecia era reconocido por la perfección de su labrado “con grandísimo primor”, como ya reconocía Covarrubias (s.v. “vidrio”), haciéndose chiste después al oponer *vaso de Venecia* a *vaso de vaqueta*.

En otros casos los editores, invitados por el intenso carácter lúdico de las comedias, se empeñan en buscar y encontrar juegos de palabras, que, aunque quizás posibles, no “explican” realmente el pasaje, como en este caso también de *Los celos de Escaramán* (p. 281):

MALACUCA. ¿Adónde está, en qué lugar
 la herida para curarte?

 ZARQUEZO. ...mas la [h]erida es en el culo
 y se ha de curar con besos.
 MALACUCA. ¡Barrabás sea el cirujano
 de una herida tan trasera!
 Voyme.
 ZARQUEZO. ¡Malacuca, espera!
 MALACUCA. Yo no soy judía, hermano.

Dice Corredoira que la editora anota así el pasaje: “La gracia, bastante obvia, reside en ‘ser pera’ y ‘ser judía’, en tomar de manera literal una expresión o frase hecha, en este caso un verbo y disociarlo. Es decir, es justo réplica al verso anterior: «espera», esto es, es-pera y judía”. “Explicación” que no viene realmente al caso, aunque tampoco parece tener éxito Corredoira con su propuesta: “Yo no soy judía: ‘como Barrabás’. Barrabás sea el cirujano...: ‘el diablo’”. A diferencia de otros casos, aquí sí podemos estar seguros de poder explicar el pasaje con la solución acertada, para el que podrían señalarse numerosos ejemplos contemporáneos de chiste similar recogidos hace tiempo por Edward

Glasser (“Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la edad de oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 1954, pp. 55-62), jugando todos ellos con “la ecuación «esperar la venida del Mesías» = ‘ser judío’” (p. 56), de gran popularidad y difusión, aplicada en cualquier situación en que se pide a alguien que espere y el aludido conteste molesto por la acusación implícita, por ejemplo, “¿Yo esperar? Espere un judío de Orán”, como dice Calabazas en *Casa con dos puertas* de Calderón.

Más allá de otras posibles apostillas a las postilas de Corredoira, acompañarle en este largo recorrido de acotaciones exitosas por más de cuarenta obras burlescas es un gran estímulo para la reflexión sobre el proceso de anotación de nuestros textos clásicos, llenos de dificultades para el lector actual y para sus editores. Recuerdo que en una nota previa a la edición de *El desdén, con el desdén* (Castalia, Madrid, 1971) —memorable por muchos motivos— F. Rico mostraba su perplejidad ante el hecho de no saber si anotar o no anotar un pasaje, y que no sabría decir si había pecado por carta de más o por carta de menos, porque, aunque a principios del siglo xx un editor llegó a decir que Moreto era un autor “tan llano y transparente que apenas necesita comentario”, en su tiempo Rico decía haber hecho la prueba de que “resulta ininteligible en medida importante” (p. 57). Siete años después, en una nota a la segunda edición, se agudizaba la perplejidad de Rico en torno a la cuestión de “si anotar o no anotar determinados pasajes” ante un cambio en la “sensibilidad lingüística, cada vez menos corriente” y “porque el mundo de experiencias comunes de hacia 1650 apenas tiene nada que ver con el de 1978” (p. 252). “¿Callar o pasarse de sutil?”, se preguntaba entonces el maestro barcelonés, entre otras cosas.

Más de cuarenta años después, es evidente que tanto la sensibilidad lingüística como el mundo de experiencias comunes a los que se refería Rico se han reducido de manera considerable entre los lectores de hoy. Afortunadamente, en lo que sí ha habido un gran progreso en estas décadas es en la reflexión explícita sobre la anotación de textos del Siglo de Oro, particularmente a partir del momento en el que se realizó, en diciembre de 1986, un Seminario Internacional para la edición y anotación de textos auriseculares, cuyas actas publicaron J. Cañedo e I. Arellano al año siguiente. En lo que se refiere a textos teatrales, desde los años noventa los diferentes grupos de edición de obras de dramaturgos del Siglo de Oro (Lope de Vega, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, Moreto, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara), a partir de criterios cada vez más rigurosos, se han preocupado por afinar los aparatos de notas explicativas, que en ocasiones se han reunido en volúmenes independientes: muy pertinente para nuestro caso es el reunido en más de mil páginas por Carlos Mata Induráin, *Repertorio de notas de las comedias burlescas* (tomo 9 de la *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2020). Además, contamos hoy con una abreviada guía de anotación de textos dramáticos en la que

I. Arellano ha destilado su larga labor de años de trabajo anotador: me refiero a sus imprescindibles observaciones al respecto en *Editar a Calderón* (Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2007, pp. 73-81).

Y a pesar de todo, no es impertinente seguir preguntándose: ¿hay que anotar hoy *Cuaresma* o *Barrabás*, o *Venus*? ¿Hay que anotar *estar en un sus*?, ¿*hablar por boca de ganso*?, ¿*un sí es no es*?, ¿*dónde me aprieta el zapato*?, ¿*ser un matalas callando*? Si un cuervo dice *Cras, cras* (p. 46) y no *nevermore*, ¿no habrá que avisar al lector de lo que significaba *cras* en latín? ¿Cuándo nos pasamos y cuándo nos quedamos cortos? ¿Hasta dónde anotar? No me refiero a la extensión de la nota, ni a las referencias cruzadas o lugares paralelos que haya que aducir para probar una hipótesis de sentido, a veces arriesgada, pues estas cuestiones, afortunadamente, se han ido solucionando cada vez con mayor sensatez. Las diferencias en el modo de anotar y en el número de notas dependen de dónde se sitúe el umbral de agudeza y de “sensibilidad lingüística” de los supuestos destinatarios (lectores de comedias burlescas) en los que debe pensar el editor, quien anota a partir de cierto umbral de inteligencia, colocando el listón más alto o más bajo, y, por lo tanto, podrá variar este umbral o listón según realice una edición para una colección divulgativa o para otra de mayor exigencia académica. Y siguen las preguntas: ¿hasta qué punto hay que explicar un chiste?, ¿todos los chistes?, ¿cómo decidir cuándo y para quién un chiste fácil deja de ser fácil? Por ejemplo: para un lector de comedias burlescas, ¿hay que anotar la dilogía en *rey de Picardía*?

La anotación de los textos áureos, particularmente los burlescos en este caso, es el cuento de nunca acabar y son necesarias las aportaciones sucesivas de diferentes investigadores para ir esclareciendo lugares críticos que siguen siendo un reto para los editores. Bienvenidas sean estas postilas de Corredoira que resuelven muchos problemas con agudeza, que tantas observaciones sugestivas aportan, que tanto nos hacen pensar para entender y disfrutar mejor del juego verbal de unas obras que, aunque no de alto espíritu poético, tanto “obligan a la especulación” (Góngora *dixit*) para mayor deleite del entendimiento. El propio Corredoira sabe bien de este carácter interminable del comentario a las comedias al cerrar sus postilas con este colofón: *Ces burlesques n'ont pas de fin...* (p. 984). Así sea.