



NOTAS A UN REPERTORIO: JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA, *COMEDIA AURIBURLESCA: POSTILAS*¹

Héctor Brioso Santos 

RESUMEN: Reseña detallada del repertorio de *postillas* compilado por José Manuel Corredoira Viñuela en un inusual formato de investigación filológica: un extenso compendio erudito de unas dos mil *glosas críticas* que suplen, amplían o rectifican minuciosamente las *notas al pie* de cuarenta y cuatro *ediciones críticas* de *comedias burlescas* del Siglo de Oro, publicadas por una veintena de especialistas desde 1998. Se analizan todos los aspectos del libro: su estructura, su metodología, sus fuentes y sus resultados. Aparte de leves observaciones de detalle, el balance es muy positivo, pues resulta evidente que este nuevo estudio será una herramienta utilísima para los editores e investigadores del *teatro clásico español*.

PALABRAS CLAVE: postillas, glosas críticas, notas al pie, ediciones críticas, comedias burlescas, teatro clásico español.

NOTES ON A REPERTOIRE: JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA, *COMEDIA AURIBURLESCA: POSTILAS*

ABSTRACT: A detailed review of the repertoire of *postillas* compiled by José Manuel Corredoira Viñuela in an unusual philological research format: an extensive scholarly compendium of about two thousand *critical glosses* that supplement, expand, or meticulously rectify the *footnotes* of forty-four *critical editions* of *comedias burlescas* from the Golden Age, published by twenty specialists since 1998. All aspects of the book are analyzed: its structure, methodology, sources, and results. Aside from minor observations, the overall outcome is very positive, since it is clear that this new study will be a very useful tool for editors and researchers of *classical Spanish theater*.

KEY WORDS: postillas, critical glosses, footnotes, critical editions, comedias burlescas, classical Spanish theater.

¹Alcalá de Henares: Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá y de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2025 (UNAM), 995 páginas (ISBN: 978-84-09-68951-4).

NOTES SUR UN REPERTOIRE : JOSE MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA, *COMEDIA AURIBURLESCA: POSTILAS*

RÉSUMÉ : Une analyse détaillée du répertoire des *postillas*, compilée par José Manuel Corredoira Viñuela dans un format de recherche philologique inhabituel : un vaste recueil scientifique de quelque deux mille *gloses critiques* qui complètent, développent ou élargissent minutieusement les *notes de bas de page* de quarante-quatre *éditions critiques de comedias burlescas* du Siècle d'Or, publiées par vingt spécialistes depuis 1998. Tous les aspects de l'ouvrage sont analysés : sa structure, sa méthodologie, ses sources et ses résultats. Hormis quelques observations mineures, le bilan général est très positif, car il est clair que cette nouvelle étude constituera un outil précieux pour les éditeurs et les chercheurs en *théâtre classique espagnol*.

MOTS-CLÉS : postillas, gloses critiques, notes de bas de page, éditions critiques, comedias burlescas, théâtre classique espagnol.

Recibido: 28/10/2025. Aceptado: 25/11/2025

José Manuel Corredoira Viñuela es un dramaturgo, un narrador y un ensayista cuya creatividad han elogiado Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Ricardo Senabre, Domingo Miras, Ignacio Arellano y otros críticos. Gutiérrez Carbajo habla de un paradójico “extravío de la lucidez” (2014) y lo define como un autor “políticamente incorrecto y provocador” (2024). Miras evoca su “desenfreno verbal”, Senabre su “lenguaje total” y el mismo Gutiérrez Carbajo su redefinición de “la misma entraña del lenguaje”². Todo ello es cierto no sólo de su escritura literaria, sino también, en alguna medida, de su faceta de crítico y de siglodeorista a tiempo parcial, pues no cabe duda de que ese temperamento artístico, esa conciencia de estilo y ese acerado ingenio han Enriquecido mucho sus glosas críticas, en la sustancia y en la forma. De manera que no reza con él la controversia de los poetas y los críticos que Azorín reconoció en un pasaje de Lope de Vega, en su bello apunte titulado “El aposento del poeta” de *Una hora de España* (1924). Y esto no debe extrañarnos, puesto que Arellano ha descrito el oficio de la anotación como “más un arte que una ciencia” (2025: 19).

Las burlescas son descritas por ese profesor navarro como “comedias de disparates, de chanza, o de chistes, denominaciones que apuntan a su comicidad absurda y carnavalesca”, que forman un corpus de medio centenar de obras a caballo entre los siglos XVI y XVIII, aunque la mayoría son seiscentistas y de los reinados de

² Espigo algunas de las definiciones citadas por Gutiérrez Carbajo (2024).

Felipe IV y Carlos II (2025: 13)³. Un grupo de especialistas contemporáneos ha emprendido desde hace un cuarto de siglo la encomiable tarea de recuperar esos difíciles textos, que Arellano define así:

La estructura de estas comedias se basa en la incoherencia cómica y acumulación absurda de episodios. Se manifiesta en ellas cierta relación con la práctica del repentismo (...). Rasgos fundamentales serían, entre otros, la dimensión paródica, la inversión y ruptura de los valores serios por medio del ludismo y la sátira —burla del honor, del valor heroico, de todo idealismo caballeresco—, o la —esencial— escenificación grotesca con elementos abundantes del carnaval. Súmese 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 mote, interpretaciones literales, metáforas cómicas, perogrulladas... (2025: 14)⁴.

Aunque el Seminario de Estudios Teatrales dirigido por Huerta Calvo también las ha definido con precisión:

La representación de las comedias de disparates, formando parte del conjunto de las fiestas burlescas, tenía lugar los días de carnaval y, secundariamente, también el día 24 de junio, fiesta de San Juan. Quiere ello decir que el componente básico de las obras, que es la parodia, refleja sustancialmente las imágenes de inversión y hasta de subversión propias del carnaval. Sólo teniendo en cuenta ese contexto es explicable el degradado universo cómico del género: la sarta de disparates expresivos y conceptuales, que parece un antípodo del teatro del absurdo, la serie de irreverencias hacia las instituciones (empezando por la realeza), los abundantes equívocos eróticos, los chistes soces... De ese modo, la mascarada escénica se manifiesta como un trasunto de la palaciega, y, en ese sentido, la comedia burlesca, junto a formas como el entremés —a partir del cual se origina—, representa un gozoso y lúdico paréntesis en el repertorio dramático del siglo XVII (2000: 244).

Se trata, así pues, de un género palaciego y carnavalesco que invita a su público contemporáneo a la risa, o a una sonrisa cómplice, y a sus editores modernos a escudriñarlo en busca de alusiones, juegos de palabras y connotaciones.

En su presente libro, Corredoira describe con el latinismo casi crudo *postila* ('acotación o glosa de un texto') una sofisticada tarea filológica: comentar exhaustivamente en miles de apostillas otros tantos pasajes teatrales de cuarenta y cuatro piezas burlescas publicadas desde 1998 por veintitrés siglodeoristas, supliendo, ampliando, matizando, enmendando o contradiciendo la anotación de esos editores

³ Véase la puesta al día de Holgueras Pecharromán (1989).

⁴ Véase también Arellano (1995: 650-658).

modernos en una ingeniosa, milimétrica e *hiper-filológica* labor de revisión y *sobre-anotación* acumulativas. De hecho, contando al espectador cortesano del XVII, de cuyas reacciones apenas tenemos constancia, esta misma reseña sería ya el tercer nivel de lectura. Y no sería imposible que el mismo Corredoira, los editores implicados o un sofisticado lector o glosador futuros repasasen este libro y sus reseñas y tomasen la pluma para añadir nuevas llamadas, escolios y signos de interrogación, en una tarea mancomunada y genuinamente humanística.

Esta voluminosa obra lleva una presentación del citado Arellano, especialista y maestro de especialistas en comedias burlescas, pues bastantes de las ediciones comentadas han sido auspiciadas por el GRISO. Percibimos ya, en ese “A modo de prólogo” y en la definición que da ese crítico navarro de la *ludopatía* de Corredoira, un sí es no es de admiración hacia la peculiar *metacritica* y *metafilología* del escritor y crítico gijonense:

Atraído por esa atmósfera de libertad absurda, juego sin límites y posibilidades de experimentación, más allá de las fronteras de la lógica, la convención o el aburrido purismo academicista, Corredoira se ha enfascado en completar, enmendar la plana, o proponer interpretaciones, matices y precisiones a una serie de pasajes de las comedias concernidas, anotadas por sus respectivos editores. Ardua labor, y sin duda entretenida, ejercicio de alta densidad mental, que exige, además, un conocimiento extremo del lenguaje del Siglo de Oro, una capacidad de análisis, un ingenio y una sindéresis —no siempre aliados— igualmente extraordinarios. Nada de eso le falta a Corredoira, de manera que la lectura de estas notas propone la oportunidad de una deleitosa gimnasia de la mente y de cigomático mayor que todo aficionado a la literatura, al teatro y a cierto gamberrismo intelectual agradecerá (2025: 16-17).

La clave está precisamente en esa *gimnasia* mental y, sobre todo, en ese toque de refrescante *gamberrismo* que lleva a nuestro glosador a desmentir a sus antecesores, a rastrear afanosamente el verdadero sentido del texto y a rescatar no sólo ese tejido semántico casi perdido, sino, en el fondo, el planteamiento burlesco del género mismo y el tipo de recepción del público palaciego del XVII⁵. Y lo hace, esta vez, delicadamente y con la cortesía de un colega benévolo o un paciente contradictor, a diferencia del soberano vapuleo que propinó hace poco a varios especialistas en el *Lazarillo*, a los que tomó casi por eruditos a la violeta (2024), según veremos. Su intención es ahora manifiestamente intelectual y humanística: confía en guiar a sus

⁵ Por la presteza del razonamiento, el espíritu inconformista y la búsqueda de la verdad a cualquier precio, reconocemos en Corredoira a un discípulo de Gustavo Bueno, aunque no sea miembro de la Escuela de Oviedo, probablemente la más sólida del último siglo en España.

lectores por las desconcertantes comedias burlescas, muestra de la agudeza festiva de la época.

Pienso que el editor de esas piezas debería saber apreciar el tipo de broma, entre refinada y soez, que se estilaba en las más desenfadadas tertulias, academias y coliseos. Pero sospecho que semejante espíritu, un poco juguetón y nabokoviano, malicioso y saturado de humor, no es frecuente entre los estudiosos al uso —algunos de ellos acaso representantes de “la lógica, la convención y el aburrido purismo academicista”, en las palabras ya citadas del mismo Arellano—, y ni siquiera era tan usual entre los ingenios áureos, aunque sí entre los dramaturgos y, en especial, en los escritores palaciegos como Quevedo o Luis Vélez de Guevara, este último muy capaz de repentizar versos y comedias enteras para deleite de la nobleza áulica.

Pues bien, la profusión de agudezas es tal en las burlescas que reclama a un tipo de filólogo especial: un inquieto cazador de significados y connotaciones y, según parece pensar Corredoira, también un agudísimo y jovial revisor de notas ajenas. El espíritu es comparable al de las notas del editor o del traductor de la *Lolita* de Nabokov para resaltar las ocurrencias, los elaborados juegos fónicos y los chuscos nombres parlantes inventados por ese malévolos escritor ruso-norteamericano. Algo así requieren las ingeniosísimas burlescas de sus editores y de un paciente revisor de glosas eruditas ajenas como es Corredoira.

Ya teníamos noticia de su finura anotadora por sus recientes apostillas a la edición del teatro de Quevedo (2021), donde no sólo sugería interpretaciones de pasajes oscuros, sino también alguna enmienda oportuna a lugares estragados⁶. No menos curiosos y atinados, aunque cáusticos, son sus comentarios a la crítica lazariellosca en otro trabajo de 2024, expresivamente titulado, con un gracioso guiño *pemaniano*, “El *Lazarillo* explicado a los eruditos (con sencillez)”. Esas páginas iban redactadas en una prosa mucho más libre, con toques regionales, de argot, caló y jerga zarzuelasca (*gardillo, aleñoy, galopina, gañota, desbarate, sindicabanetos, rasguñar, gallofa, chindó...*), coloridas voces de época (*bureo, gaya, dinerante, pingona...*), germanía (*calcorro*), graciosos neologismos (*tormesillo, fornicateva, tangentejar, sensar...*), un argentinismo (*cualunque*), algún mejicanismo (*chingo*) y frases castizas (“frailón pinturero”), a veces algo retorcidas (“punto caboso”). El acertijo resultante obliga a echar mano de un rimero

⁶ Como una mera observación de detalle a ese ejundioso artículo, en la n. 8 de la p. 158, podría mantenerse igualmente el sentido erótico que anotaron Arellano y García Valdés, puesto que el contexto habla de amantes múltiples en el adulterio consentido por Artacho. En todo caso, parece tener razón Corredoira en que el refrán etílico viene ahí más a cuenta que el amatorio aducido por los editores anteriores, aunque ambos podían acudir simultáneamente a la memoria del espectador áureo culto.

de léxicos y fraseologías, no tanto para entender el *Lazarillo* —al que llama nada menos que “textículo lazarinó”—, como para seguir a su ocurrente comentarista, que deja su impronta estilística en cada frase.

No cabe duda, entonces, sobre el temperamento artístico y el buen humor de Corredoira en muchas de sus cosas. Pero en esas apostillas lazarillescas echa el resto y exhibe una zumba considerable contra los eruditos *cultisabidores* que, según él, han *notejado* y *rizomatizado* en exceso el clásico librito. Su tesis ahí es que la crítica ha exagerado las supuestas dificultades de un libro “más perspicuo que el cristal, sin enigmas ni ‘delirios interpretativos’”. Aunque distingue entre las que llama “tragantonas insolutas” de la autoría y la fecha, y los “pretensos infinitos cagadales lingüísticos”, es decir, los supuestos pasajes oscuros del anónimo. Me ha dolido su pulla a mi entrañable amigo Alberto Blecuá, pero no le falta razón a Corredoira cuando desmiente, por ejemplo, la vieja (y absurda) tesis de Marcel Bataillon sobre el fraile andariego del tratado IV como un sodomita por gastar tantos zapatos, o la de Víctor García de la Concha, que veía en ese mercedario a un fornicador impenitente. Por momentos, el lector estupefacto cree hallarse ante un desenvuelto *outsider* de la crítica que, en todo caso, hace muy buena crítica y se despacha a gusto con sus colegas en una prosa entre valleinclanesca y quevediana, entre dialectal y mesetaria, entre española, italiana e hispanoamericana, y que, a la postre, rechaza con bastante tino la idea de que el humilde *Lazarillo* encubra tantas “significaciones arrebozadas, claves, detalles y misterios” como se han querido ver en el último siglo. Acaso no se ha visto tanto desenfado y tanta sorna desde las alusiones a los *críticos* de las famosas entrevistas nabokovianas de *Strong Opinions* (1973), o desde el irónico opúsculo *La España imaginada de Américo Castro* de Eugenio Asensio (1976), mi favorito en el terreno de la polémica metodológica. Pero, a diferencia de la admirable y fluida prosa de don Eugenio, la sorprendente *parla* o *fabla corredoiresca* exige la consulta del *Diccionario de autoridades* o de los léxicos de argot y germanía a cada paso. Lo único seguro es que el lector no se aburrirá ni por instante, como sucede con tanto trabajo académico redactado en prosa gris y burocrática, y que, relieves de erudición aparte, tampoco suele aportar ni novedades apreciables ni verdaderas sorpresas, pues se escribe desde dentro del canon crítico e historiográfico. Frente a los muchos críticos que arriesgan poco, Corredoira esgrime fulgurantes hipótesis —por ejemplo, sobre el asendereado *caso lazarillesco*— y se lanza sin miedo a revisar, puntualizar, desmentir y hasta zaherir a los estudiosos más serios y respetados, a menudo con bastante lógica. Y no es menos curioso que un escritor tan creativo y agudo se interese por una labor propia de filólogos puros y de editores profesionales, y encima que la desempeñe tan bien, de hecho, mejor que algunos de ellos. Parece como si nuestro ingenioso *outsider* hubiera leído aquella frase del citado libro de Asensio sobre la crítica del Siglo de Oro: “Hay libros que uno siente erizados de alusiones oscuras —pensemos en *La*

pícara Justina, en *La vida de don Gregorio Guadaña*—. Pero no a cada obra, y menos al *Lazarillo*, debemos aplicar el método de “adivina, adivinanza / qué quieren decir la fuente / el cantarillo y el agua”, para acabar descubriendo esotéricos mensajes que ningún contemporáneo acertó a leer” (1976: 105).

De modo que Corredoira, que parece haberse enfrascado últimamente en esas atípicas tareas de auditoría crítica o de demorado revisionismo editorial, explora en este nuevo libro un vasto corpus de ediciones modernas de comedias burlescas. Su modesto título —*Comedia auriburlesca: Postilas*— no da idea de su verdadero alcance, pues encierra —calculó— unas dos mil, entre notas nuevas a pasajes sin comentar y glosas de glosas, algunas de ellas bastante extensas. Porque nuestro autor es un filólogo contra corriente, un anotador de notas y un escoliasta de escolios ajenos que prácticamente ha inventado un tipo de magno compendio *metacrítico* con proporciones de libro abultado o de tesis doctoral. Se asemejan algo estas *postilas* a las *vindicaciones*, *discursos*, *esbozos*, *rasguños*, *asomos* y otros escritos polémicos de la erudición decimonónica, pero se trata ahora de una obra mucho más sólida y constructiva que aquéllas, pues su ánimo es el de aportar nuevos datos y lecturas a un corpus textual ya establecido. Otro reseñador de este mismo volumen, Costarelli, ha aducido como posible precedente las desorbitadas y casi ilegibles “Notomías” de Devoto —y en especial, me parece, su serie final de *que hipocríticos* (1989: 227-229)⁷—, aunque el propósito de ese clásico trabajo era distinto y su extensión bastante menor, de unas ciento veinte páginas en total⁸. Vitse redactó más de cien planas de sútiles comentarios a una tesis doctoral en 1980, Arellano publicó una anotación detallada de los sonetos burlescos de Quevedo en 1984 y, más recientemente, ha editado *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (2012), basado en lo que denomina un *diálogo agradecido* con las ediciones anteriores⁹.

Por supuesto, ha habido y hay frecuentes respuestas y comentarios críticos a las ediciones y estudios ajenos, pero raramente exceden unas pocas páginas de puntualizaciones o quejas. Últimamente, por ejemplo, hemos asistido a una acre polémica, con *apostillas metacríticas*, entre el citado Arellano y Antonio Sánchez

⁷ Me refiero a su primer artículo-reseña (1989), y no al segundo (1991), que versa sobre la poesía musical en el catálogo de Frenk.

⁸ Ese malhumorado artículo-reseña dio lugar al “Contra Devoto” de la propia Frenk (1990) y a una airada, pero justa, respuesta de mi excolega y amigo José Manuel Pedrosa (1994; véase en especial su nota 4 en pp. 211-214, una incisiva micro-reseña formal en sí misma).

⁹ Roncero, en su reseña de ese volumen, lo define como un “diálogo respetuoso que le sirve al filólogo navarro para enmendar, en ocasiones, lecturas o interpretaciones que considera erróneas o insuficientes” (2015: 278).

Jiménez. Esas desapacibles contiendas han enconado, sin duda, a sus protagonistas, pero de algún modo nos benefician a los demás estudiosos, como testimonian, por ejemplo, el debate humanístico de altura entre esos dos críticos contemporáneos sobre el conceptismo lopiano, la puntuación o la anotación del *Burguillos*, o las doloridas páginas donde Frenk, espoleada por la severa crítica de Devoto, perfilaba su definición de la lírica popular (1990: 12-15). Bastante más positiva, bienintencionada y pedagógica es esta nueva obra magna de Corredoira, que desarrolla un nuevo y redoblado —que no subalterno— menester filológico, para el que ha tenido incluso que resucitar un latinajo como *postila*. Pero, insisto, su propósito no parece ser tanto desmentir ni juzgar a sus predecesores como suplir, ampliar, rectificar o matizar sus anotaciones en beneficio del lector.

La tarea de editar y anotar los textos clásicos es un instrumento indispensable para el lector especializado, hoy esencialmente universitario y vocacional. Arellano observó que “la literatura del Siglo de Oro se beneficiaría decisivamente de una labor sistemática de anotación, la cual presenta un ancho campo de posibilidades y una urgente necesidad” (1985: 10). Sin embargo, las notas filológicas siguen siendo casi una asignatura pendiente en la teoría de la edición textual. No mereció ningún comentario del maestro Blecua en su *Manual de crítica textual* (1983) y, en general, lo que encontramos en nuestro campo son trabajos de índole práctica y específica, como casi todos los recogidos en el volumen coordinado por Arellano y Cañedo (1987). De hecho, hasta hace poco, ese menester no se enseñaba en ninguna universidad y se aprendía sobre la marcha, a base de consultar las *marginalia* de otros. Ni siquiera disponíamos de unas reflexiones, ni mucho menos de una doctrina, sobre el particular, o incluso de unos criterios según el tipo de público de la edición. Esas lagunas se plasman en la contradictoria actitud de las editoriales más divulgativas, que a fin de ofrecer libros más ligeros y asequibles, suelen reducir el número de las notas en ediciones que, por su público más general, deberían ir justamente mejor comentadas. Las colecciones más didácticas sólo suelen llevar notas léxicas, cuando tendrían que contextualizar los textos clásicos, aunque sin excesos eruditos, como es lógico.

Se supone que las notas al pie de esas ediciones divulgativas deberían recoger todo lo que el editor considera que resulta ya anacrónico o críptico para el lector actual, un punto a menudo discutible, pues nadie sabe a ciencia cierta lo que realmente conoce ese receptor hipotético, cada vez menos culto y más alejado del lenguaje y el contexto históricos áureos. Si los profesores universitarios reducimos las lecturas clásicas obligatorias casi en cada curso —obligados por la ineficaz EVAU, por las demenciales políticas educativas y por la presión de un alumnado ya casi bovino— y esas obras van perdiendo su público natural, es aun más difícil precisar dónde termina esa menguante competencia lectora.

En cualquier caso, las burlescas son otro cantar, pues se editan modernamente sólo para especialistas y en colecciones universitarias. El profesor Arellano, tantas veces mencionado aquí, lleva más de cuarenta años perfilando su método editorial y sus criterios para la anotación. En su reseña de los *Escolios* de 2012, Roncero ha resumido los planteamientos del maestro navarro:

La anotación debe constituirse en un instrumento que permita al lector la máxima comprensión de un texto literario, ya que si no entendemos el correcto sentido de las palabras o frases no podremos entender bien a nuestros escritores áureos y produciremos teorías ridículas o pondremos en el autor ideas anacrónicas, como, por desgracia, suelen hacer algunos modernos *estudiosos* de nuestra literatura áurea. Para nuestro crítico, una lectura óptima de un texto debe reconstruir: los códigos históricos y culturales en los que se produjo la obra y los códigos ingeniosos de producción del texto. Esta anotación ha de asumir una triple coherencia: gramatical, semántica y poética. Solo en el caso en el que hayamos desarrollado estos conceptos podremos ofrecer al lector la posibilidad de disfrutar en su totalidad de los textos fundamentales de nuestra literatura clásica. El último punto que quiere enfatizar el filólogo navarro es que las notas no deben limitarse en muchos casos a presentar una definición del vocablo anotado, sino que el editor moderno debe explicar ese vocablo en el contexto en el que aparece (2015: 278-279)¹⁰.

En realidad, según sabemos, el editor debería aclarar lo más posible el texto, pero no siempre hay acuerdo sobre la cantidad y la oportunidad de las notas marginales, y conviene poner algún coto a las infinitas glosas posibles y a los ejemplos disponibles. Ya lo resumió el mismo Arellano: “Es inevitable que todo lector eche en falta ciertas notas y crea otras superfluas” (2020a)¹¹. Últimamente, ese catedrático ha definido en varias ocasiones, junto al concepto de *basura textual* –las variantes sin valor—, el de la *nota basura*, ociosamente erudita, impertinente, enfadosa y que no aclara el sentido del texto.

Y, *last but not least*, como advirtiera el mismo Arellano: “Muchos juegos de palabras, imágenes, etc., pueden quedar oscurecidos por un texto deturpado; y a la recíproca, sólo una atenta hermenéutica podrá garantizar su depuración” (1985: 8). La hermenéutica defectuosa de un pasaje no sólo genera notas erróneas, sino que puede conducir incluso a enmiendas peligrosas.

Dado que su propósito no es anotar nuevamente esas piezas teatrales, sino suplir o apostillar las notas de las ediciones críticas disponibles, Corredoira no enuncia su teoría sobre la anotación clásica en ese nuevo volumen, aunque suponemos que ha

¹⁰ Arellano precisó, con ejemplos, la utilidad del contexto cercano (1985: 13-14).

¹¹ Volvería sobre ese punto más ampliamente ese mismo año (2020b: 225-122).

aplicado criterios tan ejemplares como los expuestos por Arellano o Roncero. En el tomo *corredoiresco* no hallamos la habitual exhibición pedantesca de presuntos *loci*, fuentes o bibliografía, sino más bien lo contrario: claves léxicas y semánticas, formuladas en una prosa ajustada y limpia.

Por último, hace sesenta años, Hannah E. Bergman resumió el doble problema de la inactualidad del idioma y del humor clásicos a propósito de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente:

Los chistes, las agudezas, las gracias de toda clase se hallan a veces oscurecidos por la roña de los años. Haría falta una edición crítica provista de copiosas notas doctas aclarando misteriosas alusiones a temas del día, recuerdos de cantarcillos populares hoy olvidados, equívocos a base de palabras o giros arcaicos. Pero aunque un chiste explicado consiga al fin una sonrisa, es difícil que reproduzca la carcajada espontánea que evocara en un teatro madrileño hacia 1635. No me siento con fuerzas para emprender tarea tan poco grata (...) (1965: 93).

Y la comedia burlesca requiere un talento, una erudición, una dedicación y una sensibilidad semejantes para descifrar y explicar las acrobacias verbales y lo que Arellano llama los *códigos ingeniosos*. Corredoira no sólo posee esas virtudes, sino que, además, no considera precisamente ingrata la labor de rescatar el humor barroco de la *roña de los años*.

Arellano conjeturó en su monumental edición de *El Parnaso español* que la musa *Talía* —a diferencia de las otras ocho— no requería en 1648 muchas aclaraciones de González de Salas, porque “son poemas burlescos con pocos elementos eruditos y muchos juegos de ingenio: un lector no especialmente humanista, de cultura media, pero de suficiente ingenio (¿y quién no se considera ingenioso?), estaría capacitado (o se creería capacitado) para comprender los equívocos y alusiones” (2000: II, 107)¹². Por supuesto, esa atinada observación sobre la cumbre de la agudeza del XVII no reza para los lectores de hoy, tan ayunos de erudición humanística como ajenos al humor barroco festivo.

Corredoira sigue un esquema metódico en sus *postillas*: cita ceñidamente el fragmento teatral en cuestión y reproduce a renglón seguido —cuando la hay— la nota de la edición moderna, a fin de matizarla, ampliarla, discutirla o refutarla, con inteligencia y sin alardes eruditos. Dado que no expone sus criterios a la hora de anotar,

¹² En unos versos de *Llámenla como quisieren* de Benegasi y Luján citados por Corredoira (n. 34, p. 983), como en otros textos de la época, se invocan precisamente el equívoco y la agudeza con plena conciencia estética. Pueden verse, sobre esos fenómenos, Chevalier (1992) y Arellano (1984; 1985; 1998; 2000: vol. II, esp. pp. 64-79), entre otros.

nos toca deducirlos a partir de sus apostillas. A diferencia de algunos de sus predecesores, nuestro crítico explica las palabras y frases sin descuidar ni su contexto próximo, ni el argumento de la obra, ni los rasgos esenciales del corpus (burla, parodia, sátira, risa, infrarrealismo, fealdad, escatología, estilo bajo...). A menudo, se evidencia que bastantes editores se limitan a definir las voces de época, quedándose lamentablemente cortos, o anotan un significado que no es operativo —las “explicaciones literales desviadas” que criticara Arellano (1985: 13)—, o anotan varios que no se aplican, o no entienden los chistes, o no han reparado en las mil y una trampas semánticas o incluso descuidan las omnipresentes alusiones groseras de los textos.

En muchos casos, sorprende el laconismo de los comentaristas, con pasajes *sin marginar*, es decir, sin notas útiles para facilitar la lectura (n. 17, p. 38; n. 2, p. 39; n. 34, p. 160; n. 21, p. 154; n. 44, p. 214; n. 16, p. 441; n. 42, p. 456; n. 44, p. 711; n. 47, p. 712; n. 4, p. 721; n. 57, p. 779; n. 4, p. 871; n. 32, p. 859; n. 34, p. 890; n. 55, p. 925; n. 58, p. 926; n. 16, p. 954; nn. 26 y 27, p. 979, etc.), o sin aclaraciones a todas luces necesarias (n. 3, pp. 146-147; n. 25, p. 156, etc.). En bastantes lugares, aunque no se indique expresamente, suponemos que tampoco había anotación (n. 38, p. 140; n. 2, p. 146; nn. 22 y 23, p. 155, etc.), algo especialmente grave cuando advertimos que Corredoira puede aportar una profusión de definiciones léxicas para ilustrar unos cuantos versos (n. 16, pp. 37-38).

Este tomo demuestra justamente la insuficiencia de la anotación de las burlescas y de muchas otras obras clásicas, que deja muchas veces al lector aficionado, o incluso al especialista, inerme ante textos poco menos que incomprensibles a estas alturas. Con el agravante de que estas comedietas palaciegas son más compactas y maliciosas que la mayoría de las piezas de capa y espada. Otra constatación es que ninguna de las ediciones revisadas por nuestro incansable escoliasta parece satisfacerlo completamente, pues todas merecen sus apostillas. Mientras dedica unas pocas páginas a *La infanta Palancona*, que discute sumariamente, o a *El muerto resucitado* (con apenas ocho notas), otras piezas requieren muchas glosas más, como ocurre con *La muerte de Valdovinos* (48 notas), *La mayor hazaña de Carlos VI* (93), *Las bodas de Orlando* (82), *Los celos de Escaramán* (71) o *El más impropio verdugo* (100).

Corredoira tiene la audacia de rectificar a editores muy cualificados, que lógicamente han dedicado muchas horas a elaborar sus pies de página. Pone de manifiesto sin acritud los despistes de los anotadores precedentes, que se habrían evitado, en bastantes casos, con un examen más minucioso del texto o con la consulta del *Diccionario de autoridades*, los léxicos del marginalismo, las propias burlescas u otras obras contemporáneas, entre muchas fuentes posibles. Así, bastantes chistes obvios han escapado a la mirada de los editores: *devotas / de botas* (n. 11, p. 34);

Retiro / ermitaño (n. 32, p. 137) *sembrar / sal* (n. 36, p. 139), *parte / todo* (n. 48, p. 145), los tópicos *yerro / hierro* (n. 25, p. 856) o *anzuelos=corchetes* (n. 79, p. 936), etc. Por no mencionar la nota original sobre el Monicongo (n. 30, pp. 201-202), un histórico rey africano convertido por Cervantes en académico de la Argamasilla en los preliminares del primer *Quijote* y comentado en todas las ediciones de esa novela.

Ante los apuntes de Corredoira, tenemos también la impresión de que bastantes editores dan por sentado el humor aleatorio del género burlesco. Aunque es difícil precisar dónde termina el carácter disparatado de esas comedias, es probable que ese socorrido caos aparente haya servido de excusa a algunos comentaristas, perplejos ante pasajes aparentemente incomprensibles¹³. Nuestro escritor parece pensar, y no sin razón, que no hay tanta anarquía y que la inmensa mayoría de los presuntos atolladeros léxicos y semánticos pueden resolverse con perspicacia, examinando el contexto próximo o acudiendo a las fuentes lexicográficas, a otros textos contemporáneos, o incluso, en casos extremos, a leves enmiendas. De hecho, aunque pueda traslucir algunas dudas, hay pocas notas en las que Corredoira apele al comodín del ludismo disparatado, a diferencia de algunos de los anotadores a los que glosa¹⁴. Si el editor había aducido, ante un pasaje críptico de *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, que “todo son bromas y disparates”, nuestro autor apunta una posible solución (n. 12, p. 341). De hecho, renuncia pocas veces a lanzar alguna hipótesis verosímil, incluso ante una frase tan enigmática como *hacha al bordiel* (n. 66, p. 930)¹⁵. Y en el caso de la probable deturpación *cala melec*, tanto el editor anterior como Corredoira ofrecen explicaciones tentativas (n. 54, pp. 924-925).

¹³ Véanse, sobre el irracionalismo cómico de las burlescas, Serralta (1980, 2004), García Lorenzo (1994), Huerta Calvo (2000: 111-112) y especialmente Periñán (2006, con fuentes teóricas, una taxonomía y más bibliografía).

¹⁴ Si invoca el disparate en el sentido de chiste absurdo (n. 16, p. 37; n. 72, p. 229; n. 9, p. 240), o como último recurso ante un texto poco claro (n. 35, pp. 983-984). En cambio, en otra parte, desmiente el presunto disparate aducido por los editores (n. 4, pp. 335-336; n. 2, pp. 752-753). Y hay algunos casos de genuinos dislates burlescos en n. 10, p. 354; n. 17, p. 358; n. 19, pp. 368-359, etc.

¹⁵ Me atrevo a sugerir la enmienda de *hecha* por *hacha* (que nada significa aquí), manteniendo *burdel* o *bordel*, que connotaría ‘bastardía’, como apunta Corredoira y confirman Covarrubias (s. v. *borde*) y el *Glosario de LESO* (1993). Casandra se considera *hecha*, es decir, ‘concebida’ o ‘nacida’ en un *burdel*. *Bordiona* era la ‘ramera’ y el *bordión* el ‘chulo’ (Hernández-Sanz, 2002). El pasaje hace mofa de los parentescos: *padre* podría aludir al de la mancebía, lo que encaja con la alusión al *burdel* y con la confesión “no soy nadie” de Alejandro. Además, el *bordiel*, *burdiel*, *buriel* o *burriel* era un “pañón muy basto”, propio de labradores (*Tesoro*; L.E.S.O., *Glosario*), lo que indicaría el bajo origen social de Casandra. Madroñal confirma con varios ejemplos que ese material caracterizaba teatralmente a los rústicos (2000: 248). De

Bastantes escolios de su nuevo libro resultan muy detallados e ingeniosos, a la medida de la complejidad de la comedia burlesca: añade argumentos y piezas de convicción, afinando las interpretaciones ajenas (n. 41, p. 212; n. 43, p. 213; n. 9, p. 296; n. 11, p. 297; n. 6, p. 523; n. 31, pp. 858-859; n. 33, p. 983, etc.), suple significados adicionales (n. 17, p. 38; n. 1, p. 39; n. 12, pp. 44-45; n. 24, pp. 50-51; n. 19, p. 301; n. 26, pp. 856-857; n. 28, pp. 857-858; n. 33, pp. 859-860, etc.), ataja entuertos (n. 11, p. 44; n. 23, pp. 49-50; n. 24, pp. 531-532; n. 53, pp. 545-547; n. 50, pp. 714-715, etc.), apunta lecturas imaginativas (n. 28, p. 703; n. 31, p. 705) o soluciones ingeniosas (n. 30, p. 704; n. 41, p. 709; n. 42, p. 710; n. 3, p. 720; n. 23, pp. 977-978). Resuelve notas poco funcionales (n. 8, pp. 23-24; n. 20, pp. 301-302; n. 23, pp. 303-304; nn. 34-35, pp. 318-319; n. 26, pp. 731-732, etc.), corrige no pocos escolios claramente erróneos (n. 21, p. 302; n. 2, p. 752; n. 3, p. 753; n. 21, p. 854, etc.) o incluso parece sugerir que sobra alguna anotación (n. 15, pp. 299-300).

Corredoira se interesa por los sentidos traslaticios de muchísimas voces, ya sea en la germanía (n. 19, p. 67; n. 3, pp. 71-72; n. 22, pp. 92-93, etc.), en el riquísimo vocabulario amoroso del XVII (n. 5, p. 73; n. 9, p. 437; n. 19, p. 599...), por eufemismo, metonimia, sinécdoque, antanaclasis, zeugma, etc. No es nada infrecuente que añada muchos matices al texto teatral: en cierto momento anota seis dilogías en otros tantos versos (n. 52, p. 841), aunque también puede, en algún momento, atajar y simplificar la nota precedente, esquivando de paso una enmienda innecesaria (n. 8, p. 846). Rescata algunas alusiones *metateatrales* o *metapoéticas* (n. 46, pp. 542-543; n. 2, pp. 966-967; n. 35, pp. 983-984) o las desmiente (n. 19, p. 301)¹⁶. Y, por último, su finísimo oído le permite escuchar con precisión los textos áureos, en especial el teatro, y percibir las alusiones y los chistes embebidos que se les han escapado a los editores anteriores (el *dite* dantesco en n. 30, p. 54; hay más ejemplos en las nn. 35 y 36, pp. 204-205; n. 28, p. 362; n. 9, p. 723; n. 49, p. 756; n. 26, p. 959, etc.).

Algunas *postillas* de Corredoira son muy eruditas, empezando por la primera del libro, al propio Arellano y a su comentario de una acotación de la anónima *La ventura sin buscarla*: “...el Rey con su tusón, que será un gatillo pequeño por remate de él”. La nota original decía:

modo que ambas soluciones podrían combinarse en una acuñación *bordiel* o *burdiel*, híbrido de *burdel* y *bordiel*, un chiste difícil que un cajista poco sutil habría vuelto ininteligible al invocar el hacha sin venir a cuento.

¹⁶ Ese pasaje de *Escarramán* me suscita dudas: la alusión a Apolo y las Musas abonaría la sugestiva lectura de Di Pinto, pero el tema escarramanesco apuntaría al sentido que sugiere Corredoira.

Tusón: insignia de la orden del Toisón de Oro. Es “un collar de oro con eslabones dobles enlazados de pedernales centelleantes esmaltados en azul y los rayos en rojo, y pendiente una piel de carnero con su lana, liado por el medio, todo de oro” (*Aut.*). La versión burlesca saca a escena un gato, seguramente un animal muerto (n. 1, p. 20).

Y nuestro crítico comenta, a su vez:

Difiero: *gatillo pequeño* sería un pleonasio. *Gatillo*: “Dim. de gato. Gato pequeño” (*Aut.*). Debe de referirse a *gatillo*: “Se toma también por la parte superior del pescuezo de algunos animales, que está inmediata a la nuca. Dícese regularmente del toro” (*Aut.*). Del *tusón* pendería, en vez de un carnero con sus vedijas doradas, un trozo de piel negra (contraste burlesco). *Gatillo* también es “carne que se acuesta a un lado del pescuezo de la mula, que parece gato aferrado en él” (*Cov.*) (n. 1, p. 20).

Queda ahí a la discreción del lector si cree más en la posibilidad del gato (u otro animal) muerto o bien en el simple pellejo, pues ambas soluciones son igualmente ridículas y ambas están a la altura del género burlesco.

Veamos otro ejemplo elocuente de su habilidad, en un pasaje donde sus predecesores registraron en 2007 varias definiciones y alguna perplejidad acerca de la rara burlesca *La venida del Duque de Guisa y su armada a Castelamar*, de Martín Lozano:

Desgarrada: Referido al tipo de gente, poco valiente además de harapienta, que combatirá, como participio del verbo *desgarrar*: “apartarse, dividirse o huirse uno de la compañía de otros, sin consideración de su ruina y perdición” (*Aut.*); *cáscara de nuez*: Nueva incongruencia disparatada, en este caso por trueque de los semas de la dimensión del barco = cáscara de nuez; *harán piernas*: *hacer piernas* es “estar firme y constante en un propósito” (*Aut.*); *girones*: más que posible dilogía con el apellido “en Castilla hay la ilustrísima casa de los Girones” (*Cov.*), parece conexión con el adjetivo *desgarrado* (n. 3, p. 753).

Pero Corredoira viene ahí a ajustar el mecanismo con mano experta y armado de incontables datos léxicos:

Hay un continuo juego verbal en torno al carácter harapiento de los soldados franceses (comp. v. 69: “que venimos en camisa”; vv. 75-76: “después que siguen desnudos / tu derrota los soldados”; v. 510: “mis soldados desnudos”; v. 925: “con tanta gente en camisa”); *cáscaras de nueces*: *cáscaras*, en germanía ‘medias calzas’, y *nueces*, ‘testículos’ (viene semidesnudos); *mis soldados harán piernas*: dilogía, ‘mostrarán las piernas’ (n. 3, p. 753).

De pronto, el texto se ilumina, desaparece su “incongruencia disparatada”, nos olvidamos de los Girones y confirmamos el acostumbrado sesgo procaz del género. Y así una y otra vez, durante cientos de páginas.

Hay otra anotación especialmente interesante sobre los versos “pisando con pies de lana / (como rumian los poetas)” de *Castigar por defender* de Rodrigo de Herrera y Ribera (n. 22, p. 473), que su editor, Rodríguez Rípodas, consideró acertadamente como una adaptación del dicho “andar con pies de plomo”, pero que no desentrañó como la alusión y la parodia metapoética que claramente es (apuntada en “como rumian los poetas”). De ahí que Corredoira remita al endecasílabo gongorino “camina mi pensión con pies de plomo”, aunque pienso, a mi vez, que Herrera y Ribera también podría aludir al archiconocido “pisando la dudosa luz del día” del mismo vate corbobés, que, tres siglos después, serviría de título a un poemario juvenil de Camilo José Cela. Por fortuna, Gil Fernández también ha comentado otra expresión lopesca bastante más cercana (“el ingenio va con pies de lana”) y rastreado sus orígenes desde Petronio (2022). Dado que la comedia burlesca en cuestión data de alrededor de 1633 y que Herrera vivió entre 1578 y 1657, y que fue elogiado por Lope en su *Laurel de Apolo*, no debe extrañarnos que rindiese ese jocoso tributo a su maestro teatral en su pieza¹⁷.

Valga, finalmente, como última muestra elocuente de la erudición de Corredoira, otra nota al comentario de *Céfalo y Pocris* de Calderón (1691):

El escritor libertino francés Rétif de La Bretonne (1734-1806) publicó en 1769 la novela *Le pied de Fanchette, ou le soulier couleur de rose*, donde al decir de los cultiniparlos se describiría por primera vez la parafilia conocida como *retifismo*: la atracción fetichista por los zapatos. Es falso. A partir de ahora habrá que darle la primacía a Calderón y hablar de *rosiclerismo* en [sic] igual de *retifismo...*; *alhaja*: “órgano sexual de la mujer” (comp. Horozco, *Teatro*, nº. 2162: “No se hiço aquella alhaja / para encerrar paja”) (n. 21, pp. 48-49).

Como puede verse, su apostilla enmienda la plana a la historia de la sexualidad, reivindica al Calderón más alegre e inventivo y descifra sus connotaciones y sentidos maliciosos con no menos sutileza y desenfado que el mismísimo don Pedro. A todo esto, cabe añadir que tampoco sería este último el inventor del fetichismo poético zapateril, presente en poetas y dramaturgos más antiguos. Pensemos, por ejemplo, en el octosílabo “chinelas de mis entrañas” que el andrajoso soldado enamorado glosa sentidamente ante un zapatero en *La guarda cuidadosa* de Cervantes. No menos aguda

¹⁷ Al margen, sobre ese olvidado dramaturgo, puede verse hoy el trabajo de González-Sarasa, donde se aclara que esa burlesca apareció publicada en 1652 y 1662 —edición a la que, al parecer, remiten Rodríguez Rípodas y Corredoira— y en una suelta tardía (2012: 501-502).

es otra nota, en la que Corredoira invoca la citada enciclopedia lúdica de Rodrigo Caro (n. 23, pp. 49-50). Y en algún caso más arduo, acude al título de un popular baile de Lope de Vega mencionado en una de las burlescas (n. 64, p. 929). En cambio, en la última nota del libro, nuestro comentarista podría ampliar más su interesante y enigmático apunte *metapoético* sobre *golosos* lectores contemporáneos que “se comen las letras” (n. 35, pp. 983-984).

Inferimos que, según Corredoira, el cada vez más bajo umbral de comprensión exige muchas más aclaraciones marginales. De ahí que anote y defina voces todavía en uso, como *porte* (n. 33, p. 203), *faldero* (n. 36, p. 204), *braguero* (n. 48, p. 279), *chocar* (n. 19, p. 529), *talle* —que cualquier lector ducho en la jerga amorosa aurea conoce (n. 17, p. 728)—, *ducho* (n. 59, pp. 926-927), *testar*, ‘hacer testamento’ (n. 67, pp. 930-931), *zapateta* (n. 97, p. 944), *sereno*, ‘fresco nocturno’ (n. 14, p. 953), *clueco* (n. 19, p. 955), *tiquismiquis* (n. 36, p. 963) o *mequetrefe* —con un matiz interesante (en n. 6, pp. 968-969). En cierto punto, anota incluso una expresión todavía corriente como “estar mano sobre mano”, aunque lo hace a colación de otra ya desusada como es “pie ante pie” (n. 76, p. 179). Asimismo, me parece que huelga aclarar la dilogía de los bebedores de *Escarramán*, que no desean quedarse “en seco” (n. 18, pp. 300-301). En mi opinión, tanto las explicaciones sobre *de repente*, *de pensado y a troche y moche* (n. 5, p. 31) como el juego de la *calva* o del *calvo* (n. 8, p. 970), que persiste en algunas localidades castellanas y leonesas, están en la frontera exacta entre lo que debería comentarse y lo que no. Nuestro autor aclara que Santa Justa y Santa Rufina son las patronas de Sevilla —un código histórico-cultural que sólo conocen los sevillanos de pura cepa—, aunque, a la inversa, los lectores de hoy sí pueden figurarse ahí que los tuertos traían mal agüero (n. 44, p. 214). Vienen muy al caso sus observaciones sobre las blanquinegras picazas (n. 5, p. 295), los *levantes* y los *tropiezos* (n. 14, p. 299), *roque* (n. 34, pp. 536-537), las *espadas negras* (n. 39 en p. 205) o la exclamación *fuego* (n. 43, p. 207). Corredoira añade oportunamente sentidos alternativos de *bureo* (n. 44, p. 207) y *verdugado* (n. 56, p. 283). En otros pasajes, hace valiosas inferencias acerca de un verdadero *hapax* léxico como *farfuriña* (n. 44, pp. 277-278), aclara chistes agudísimos (n. 52, p. 281; n. 54, p. 282, etc.) o recoge una ristra de ejemplos para documentar *chifichafe*, una voz al parecer recurrente en el teatro breve del XVII y del XVIII, según su cumplida nota (n. 72, p. 933). Resulta también atinado el comentario a los *ángulos corvos* en la esgrima (una alusión a la cornamenta, en realidad), entre los muchos significados maliciosos del texto (n. 40, p. 206)¹⁸. Hoy día ya parece lógico anotar *manderecha* (n. 75, p. 934) o *a boca de noche* (n. 43, p. 142), *alnafe* —rara y aquí con valor obsceno (n. 65, pp. 929-930)— y, al

¹⁸ Al margen, para ilustrar la n. 55, pp. 777-778, cabe añadir que en Jerez de la Frontera todavía se llama popularmente *triquitrape* al cohete festivo.

menos en mi opinión, no sobraría el interesante apunte acerca de la etimología de la frase actual *mandar al cuerno*, que procedería de *ir a la venta del cuerno [de orinar]* (n. 33, p. 536). En todo caso, las aclaraciones léxicas más divulgativas pueden ser aprovechables para algunos lectores curiosos ajenos al medio profesional, o para un director teatral que, hipotéticamente, podría querer reponer una burlesca¹⁹.

Como es natural, aunque este compendio es sumamente exhaustivo y preciso, cabría añadir también, entre paréntesis, algunos detalles, en ciertas nuevas y mínimas *re-apostillas*, al menos en opinión de este reseñador y anotador a ratos. En ocasiones, Corredoira propone un sentido alternativo, que en realidad podría simplemente añadirse al apuntado por sus predecesores: así, no sería imposible que los *defensivos* sean, a la vez, el remedio casero para la fiebre sexual y los cuernos del personaje que sugiere nuestro infatigable comentarista (n. 5, pp. 844-845). Aunque el resto de la nota de Corredoira sea ejemplar, cabría pensar que la *ceja* del carro del pasaje de *La renegada de Valladolid* de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva, sí podría ser, efectivamente, el *cejadero* o especie de tirante para poder hacer retroceder el vehículo, como pensaba Serralta (n. 27, pp. 447-448). Alguna vez, en efecto, no sabemos a qué carta quedarnos, si con su lectura o con la de sus antecesores, en especial cuando la clave es equívoca, connotativa y muy a menudo erótica, pues es evidente que, como lectores del siglo XXI, hemos perdido ese nivel de competencia del idioma (n. 44, pp. 865-866; n. 45, p. 866). La *jornada* podría ser teatral ('acto'), física ('trote' o —a mi juicio— geográfica en la n. 1, p. 966). Pienso que la densidad semántica del texto obliga a más y más ordenadas aclaraciones sobre la serie *cueros, vinagre* (en el doble sentido de 'vino de baja calidad' y 'mal humor', todavía vigente) o sobre *levantarse, levantar, arrempujar y encajes*, que no llevaban nota originalmente y que Corredoira desvela sólo en parte (n. 61, pp. 927-928). Algo parecido sucede en la anotación siguiente, donde deja a nuestra imaginación los evidentes sobreentendidos obscenos del texto (*espuela de carne y correr*), con un prudente *etcétera*.

Hay algún leve y perdonable exceso, al menos en mi opinión. No creo tan probable, por sugestivo que pueda parecer, que se invocasen en la anónima *La ventura sin buscarla el trentuno* italiano del Aretino o el *treintón* de *La lozana andaluza* (n. 10, pp. 24-25), acaso demasiado remotos para un lector del XVII, que más bien recordaría el *treintón* o 'castigo de treinta azotes' de la germanía, atestiguado por Hernández Alonso-Sanz (2002) y por Chamorro (2002). Aunque, en realidad, acaso la "moza de treinta frailes" de ese pasaje teatral era simplemente calenturienta, y ese número podría ser arbitrario, sin necesidad de invocar ni esas obras italianas —probablemente ajenas al público cortesano del siglo XVII—, ni siquiera el castigo

¹⁹ Hasta cierto punto, trabajos como el modélico de Alviti (2022) podrían facilitar esa tarea futura.

germanesco a la española. Aunque un repaso al añejo y todavía útil *Vocabulario de Cervantes* de Fernández Gómez muestra un curioso panorama de azotados y ahorcados de *treinta en treinta*, en el *Rinconete y Cortadillo* y en el segundo *Quijote*, entre otras treintenas más inocentes (1962, s. v. *treinta*). ¿O aludiría maliciosamente el dramaturgo anónimo de esa burlesca al *treintanario* y encierro de los sacerdotes, definido por Covarrubias?

Algunos escolios requieren una lectura atenta, debido al estilo compendioso del comentarista o a la inevitable descontextualización de los miles de notas aisladas de su repertorio, a menos que se consulten exhaustivamente todas las comedias en una biblioteca muy bien surtida. Así, en n. 4, p. 41, hallamos una anotación tal vez demasiado compacta, que aglutina bastantes observaciones, y donde Corredoira apunta un interesante matiz sobre los recurrentes pasteles y un plato típico francés. Algo parecido sucede con notas ceñidas como n. 10, pp. 33-34; n. 8, pp. 42-43; nn. 17 y 18 de las pp. 528-529; n. 15, p. 726, etc. Y, en esos y otros casos, lo que se evidencia sobre todo es la dificultad y la sutileza del texto original, escrito para un público palaciego tan refinado como malicioso (n. 11, p. 724; n. 19, p. 729) o su carácter un tanto aleatorio, que obedece más al humor que a la lógica (como la disparatada alusión a Pizarro en medio del juicio de Paris en n. 9, p. 847). Alguna vez, el comentarista no nos informa del sustento temático del chiste, que parece ser, por ejemplo, el juego de la argolla en n. 1, p. 752. En otra nota se aducen dos significados posibles para *meco*, aunque Corredoira parece inclinarse por el valor obsceno (n. 78, pp. 935-936). En todo caso, sus apuntes son generalmente nítidos, a pesar de su lenguaje levemente arcaizante y de la retorcida y poliédrica comicidad de las burlescas, aunque entiendo también que al buen entendedor de burlescas, pocas palabras le bastan.

Se podría objetar que Corredoira se inclina demasiado hacia una interpretación grosera o sexual de los pasajes —una crítica ya apuntada por Arellano (2025: 18-19)—, aunque en principio ésta no resulta nada improcedente en las comedias burlescas, al parecer muy dadas a chistes escabrosos, casi siempre a base de connotaciones y de lo que Cela llamó, en el último franquismo, “el uso vicioso de los eufemismos”, que le parecía, un peligro “para la necesaria lozanía de nuestra herramienta de comunicación” (1974, I: 16-18). De hecho, esas piezas, como los entremeses, confirmarían en parte la tesis de ese escritor sobre la pudibundez lingüística como un fenómeno tradicionalmente extraño a nuestra cultura y que él atribuía hipotéticamente a la cristianización de los judíos en tiempos de los Reyes Católicos (*id.*, p. 21). No obstante, esas sublimaciones son variadísimas, bastante inventivas y nada pacatas en nuestras comedias áulicas, según testimonia Corredoira (n. 18, p. 38; n. 31, p. 202; n. 38, pp. 210-211; nn. 56 y 58, pp. 220-221; nn. 61-62, pp. 285-286; n. 69, p. 290; n. 12, p. 298; n. 40, p. 519; n. 21, p. 530; n. 13, p. 525; n.

16, p. 528; n. 24, p. 731; n. 50, p. 868, etc.)²⁰. Y más teniendo en cuenta que el eufemismo se contagia de vulgaridad y termina por ser una voz casi obscena como sucede con *coger* o *recoger*, en nuestro corpus y en la lengua actual. En todo caso, menudean los pasajes vulgares, obscenos y escatológicos (n. 39, p. 518; n. 14, p. 526; n. 26, p. 533; n. 7, p. 722; n. 56, p. 718, etc.), con un cierto énfasis en las ventosidades y excrementos (n. 26, p. 361; n. 1, p. 842; n. 3, p. 843; n. 10, p. 847; n. 56, pp. 925-926; n. 14, p. 973, etc.), los parásitos (n. 7, p. 23), la menstruación (n. 12, p. 341)²¹, los adulterios y cuernos (n. 24, p. 446; n. 41, pp. 455-456; n. 39, p. 518; n. 22, p. 531; n. 2, p. 720, etc.) o la homosexualidad (n. 31, p. 450; n. 46, p. 459; n. 34, p. 706, etc.)²². A tenor de este nuevo repertorio, el género burlesco parece requerir que palabras como *puntas*, *corona* o incluso *peso* se puedan traducir en clave de cornamenta (n. 22, p. 730; n. 58, p. 750), o que el lenguaje del juego de la argolla tenga a menudo un valor sexual (n. 1, p. 752). Sobre la pareja recurrente de la *mano* y el *mortero* (n. 37, pp. 113-114; n. 48, p. 118, etc.), podría añadirse el testimonio de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, con idéntico valor obsceno²³. En la nota sobre las “burlas de atrás”, es decir, la sodomía (n. 68, p. 289), convendría aclarar que “calle de Alcalá” podría connotar maliciosamente *cola* (‘rabo, trasero’), como en el chiste con *Alcolá* de esa misma novela de López de Úbeda (I, I, n.^o 2)²⁴.

Aunque nuestro autor suele tener razón en sus deducciones, me parece discutible que *caballo* sea ‘abceso’, algo no descartable, empero, en una burlesca (n.

²⁰ Arellano define esa comicidad como *escrología* (2020: 65). Comp. el prólogo del ficticio John Ray, Jr. a *Lolita*, donde recuerda que ese libro está exento de las conocidas palabras inglesas de cuatro letras.

²¹ Véase Roncero (2015: 279).

²² Comp. Arellano (1995: 645-646).

²³ En libro I, cap. I, número 1, aunque las interpretaciones varían entre los diversos editores: Rey Hazas leyó *almirez* como *majadero*, por tanto, ‘necio’ (1977: vol. I, p. 175, n. 3); Torres lo interpretó como un instrumento para machacar palabras y acuñar el neologismo *Perlícaro* (2011: 175, n. 156) y, además, recogió trece acepciones de *mano* y alguna fraseología alusiva en su glosario. Allaigre y Cotrait descifraron correctamente las connotaciones sexuales del *almirez*, de la *mano* de majar y de las *partes*, aunque, curiosamente, no las relacionaron con el destinatario real de la sátira de Úbeda, Mateo Alemán (1979: 37-38). Por último, para Márquez Villanueva, *doña Almirez* debía ser Francisca Calderón, la joven amante sevillana de ese novelista, de modo que el juego obsceno *mortero + mano + almirez* aludiría, como en los pasajes teatrales comentados por Corredoira, a una acalorada relación sexual (1983: 426). Por lo demás, el segundo *Quijote* confirma que *alma* o *mano de almirez* podía ser insulto por ‘majadero’ (1998: 1195, n. 27).

²⁴ En ese pasaje, Torres no desveló en su edición —sin duda, por evidente— el juego de palabras con el nombre de esa famosa universidad, la *cola* del asno y el suspense o *cola* (2011: n. 215, pp. 201-202). Véase Guillemont-Requejo (2007: 58).

42, pp. 206-207). Y el lector dudará entre la lectura más heroica de *ventolera* que hace Di Pinto o la más chocarrera de Corredoira, que interpreta ‘ventosidad’ (n. 99, p. 945). Tampoco veo tan probable el sentido sexual *aretiniano de sollo* alegado en n. 60, p. 285, el escatológico de *suelo* en n. 17, p. 300 —que no se respalda con ejemplos—, o el sesgo obsceno de *cantar la palinodia* en n. 3, p. 871. La cuestión es resbaladiza, como revelan la mención de la sífilis (n. 35, pp. 706-707), o algunos pasajes más (n. 8, p. 723; n. 24, p. 731; n. 22, pp. 854-855; n. 29, p. 858 —*cámara / camarada*— y n. 4, pp. 967-968, entre otros). Si un personaje menciona un manto femenino, ¿debería leerse como una alusión maliciosa a las buscas que se servían de ese complemento para seducir y ocultarse, como infiere Corredoira (n. 25, p. 731)?²⁵ Algo parecido sucede con *falda* o *montero* (por ‘montar’) en n. 10, p. 971, con *cascabeles* (por ‘testículos’, en un juego habitual) o con la presunta paronomasia *cara / caca* que propone nuestro comentarista para un personaje de *El robo de Elena* (n. 27, p. 857), o con otros posibles chistes malditamente (como el de n. 11, pp. 971-972).

A Corredoira le basta con que un personaje invoque los numerales *dos* o *cuatro* —aludiendo a diviesos y orejas—, para que interprete certeramente que se habla de cuernos (n. 13, p. 850). En realidad, parece poseer la misma retranca de los espectadores de las burlescas seiscentistas y anda siempre a la caza de las riquísimas connotaciones sexuales del castellano de la época. Ante estos ejemplos y otros muchos que cabría citar, el paciente lector de este repertorio decidirá si Corredoira está descubriendo el verdadero espesor escatológico de las burlescas o si, por el contrario, ejerce con demasiado celo su tarea autoimpuesta de *enfant terrible* de la crítica del Siglo de Oro; aunque, en mi caso, me inclino casi siempre por lo primero. Recordemos que Humbert Humbert aclaraba en *Lolita* a su *nínfula* que los “procaces juegos de palabras” son “la venganza que se toman los dioses de la semántica contra los incultos y reprimidos filisteos” (II, 1). Y, en este punto, creo que no es tan sorprendente que comparemos varias veces a Corredoira con un novelista tan inventivo como Nabokov, pues ya Arellano anota en su prefacio que sus notas “contribuyen a enriquecer la lectura de las comedias, sin duda, pero 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

²⁵ Incluso el poema 461 del *Parnaso español* de Quevedo, titulado precisamente “Confisión que hacen los mantos de sus culpas, en la premática de no taparse las mujeres”, resulta ambiguo, por la misoginia característica de su autor. Una de las leyes a las que podría aludir ese romance quevediano, invocada por Arellano en su edición, vedaba los mantos a “todas las mujeres, de cualquier estado y calidad que sean” (2020: I, 945, nota introductoria). El glosario de Madroñal no matiza sociológicamente el uso de la prenda, sino su calidad y precio (s. v., 2000).

placer especulativo” (2025: 19). En general, me parece que los escolios corredoirescos son muy precisos y atinados, pero podría ser que la materia erótica, más dada a la sugestión y la metáfora, haya estimulado especialmente su imaginación, con resultados artísticos.

Nuestro escritor aporta pasajes paralelos sólo en ocasiones, sin duda por no sobrecargar sus apostillas²⁶. Sin embargo, bastantes son tan oportunas que al menos este reseñador desearía ver algunas citas más a modo de ilustración, aunque el propósito de la obra no sea ni señalar influencias ni la mera exhibición erudita. Corredoira tiende a una economía verbal lógica en un compendio de notas que se superpone a una profusa anotación anterior, pero que resulta algo paradójica en una obra digital tan extensa y en un escritor tan elocuente. Evita claramente el “acarreo erudito farragoso que poco añade a la inteligencia del texto”, censurado por Arellano (2020b: 122), pero a menudo se limita a apuntar un significado o a descifrar un chiste sin más elementos de juicio. Así, podría aducirse alguna fuente para explicar *ronca* (n. 9, p. 33, y n. 2, p. 293) o las expresiones *dar tabaco en hoja* ('golpear', según conjeta Corredoira, en n. 1, p. 686) o *boda por tablilla* (n. 60, p. 751). *Poleo*, mal anotada originalmente y bien glosada por Corredoira con *Autoridades* y un poema del *Parnaso español* (n. 43, pp. 276-277), acaso requiera más aclaraciones por ser voz polisémica ('ladrón, encubridor, fiador' y 'arrogancia, braveza') y por haber estado de moda entre los literatos barrocos aficionados a la germanía²⁷. En cambio, quizás parece menos necesaria alguna muestra del tópico uso jocoso de *cera* por 'excremento' en *El Hamete de Toledo* (n. 4, p. 60), como podría ser *El burlador de Sevilla* (v. 1521). Lo mismo cabe decir de los muy quevedianos *estómagos aventureros* (n. 21, pp. 196-197), que podrían o no ilustrarse con las “mesas francas para estómagos aventureros” del *Buscón* (p. 144), o con pasajes de las *Premáticas destos reinos* (*Prosa festiva*, p. 160) y la *Premática del tiempo* (*id.*, p. 212), aunque sólo sea para mostrar el derrotero de ese chiste desde comienzos del XVII. Sin embargo, en la n. 3, pp. 687-689, Corredoira ilustra con varios textos un catálogo de vinos, y en la n. 72, p. 933, anota hasta cinco citas para aclarar una interesante y rara voz, desconocida para sus predecesores. Aunque el caso más llamativo es una larga y jugosa nota sobre reliquias católicas disparatadas, que haría las delicias de Eduardo Mendoza (n. 23, pp. 347-349).

Empero, las apostillas de Corredoira son bastante ponderadas y no suelen incurrir en el erudito, prolífico e impertinente “exceso anotador” que denunciaba

²⁶ Véase, sobre ese tipo de comentario, Arellano (1985: 15).

²⁷ Se usa, por ejemplo, en el episodio del bretón de *El coloquio de los perros*, donde su editor la define al pie como ‘fanfarria y presunción’ (2001: n. 575.247), aunque realmente parece significar ahí ‘braveza’. En la segunda parte de *Guzmán de Alfarache* denota, en cambio, ‘encubridor de ladrones’ (1983: 633). Véase Hernández-Sanz, 2002.

Arellano (2000: II, 110). Más bien, nuestro escoliasta parece seguir la doctrina de ese experto editor: “Un intento de anotación que, sin llegar a la total exhaustividad, resulte completa, *ligera* (...) y lo más precisa posible, explicando lo que considero necesario para que un lector de hoy disponga de las claves suficientes de lectura, pero sin sentirme obligado a aportar en todos los casos demostraciones, lugares paralelos o bibliografía, que aduciré cuando me parezca oportuno por la especial dificultad de un pasaje” (2000: II, 110). Corredoira —que en realidad está apostillando y no anotando las burlescas— evita acumular sistemáticamente citas o bibliografía, como hacen muchos preparadores de obras clásicas.

En otro orden de cosas, vendrían bien más y más claros reenvíos y referencias internas en una obra tan vasta y con un material bastante recurrente. El caso de *alhaja* como ‘sexo femenino’ es muy claro, pues se repite varias veces (n. 21, p. 49; n. 37, p. 660), igual que otras voces equívocas del mismo estilo. Hay algunas remisiones internas a las notas anteriores (n. 23, p. 304; n. 43, p. 457; n. 29, p. 534; n. 47, p. 543; n. 25, p. 978, etc.), pero no son siempre sistemáticas ni del todo funcionales. Con todo, Corredoira parece consciente del problema de la atomización de los textos y de sus propios escolios, pues en varios momentos añade a las citas comentadas breves aclaraciones sobre el sentido de los pasajes (n. 17, p. 442; n. 44, p. 457; n. 46, p. 866; n. 20, p. 955; n. 25, p. 958; n. 39, p. 964; n. 41, p. 965; n. 3, p. 967; n. 22, p. 977, etc.), que alguna vez inserta entre paréntesis (n. 23, p. 360).

Por supuesto, la presente obra pone de manifiesto que —como recordó Rodríguez López-Vázquez (1989: 167)— faltan nuevos repertorios y glosarios, no sólo léxicos, sino de motivos, chistes, juegos verbales, dobles sentidos, eufemismos, equívocos, agudezas, palabras inventadas, frases hechas alteradas, *conceptos*, etc., con honrosas excepciones parciales como el antiguo de Fontecha (1941), el amoroso-petrarquista de Manero Sorolla (1990), el específico de Delgado Cobos (1992), el monográfico de Madroñal (2000), el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón* (2000) y el compendio de motivos calderonianos (2011) de Arellano y varios más. Como editor —y supongo que no soy el único—, me veo precisado a consultar los índices de voces comentadas de las mejores ediciones modernas de obras clásicas, y por supuesto el CORDE, para suplir en parte esos repertorios amplios. En lo sucesivo, el presente acopio de glosas se sumará a esos limitados recursos para la anotación.

Este volumen, como los otros trabajos filológicos ya citados de Corredoira, es una auténtica mina de los saberes más dispares: mitología, cultura griega, otras literaturas occidentales, portuguesismos, regionalismos, historia de Madrid, musicología, estudios de antropología, magia, el inevitable Bajtín, etc. Sus comentarios demuestran un gran dominio del léxico histórico y de la fraseología de

época y sus fuentes. Corredoira exhibe, además, un inusual poliglotismo retrospectivo, con un énfasis especial en la literatura italiana y frecuentes referencias a Dante, Boccaccio, Cellini, Aretino o Marino, aunque también a Rabelais o a textos árabes. Los materiales que respaldan sus escolios son muy variados, desde los habituales léxicos —el *Diccionario de autoridades* y los vocabularios de germanía se citan a menudo, y en menor medida, el CORDE— hasta la *Floresta de poesía erótica* de Alzieu *et al.*, piezas, teatrales o no, de Quevedo, Calderón, etc. Igual trae a colación a Alfonso el Sabio que a Alfonso de Valdés, los libros de caballerías, las *Celestinas*, los *Días geniales* de Rodrigo Caro, autos sacramentales, rebuscados entremeses, bailes y mojigangas, pliegos de cordel, documentos históricos, textos ignacianos, la poesía de Herrera, alguna miscelánea novelada de Salas Barbadillo, Torres Villarroel, Mihura, etc. Su memoria de lector de textos áureos es también notable, pues recuerda, por ejemplo, a los semiolvidados maridos *corteses* o ‘pacientes’ de *El sagaz Estacio, marido examinado* de Salas Barbadillo, a colación de una burlesca anónima donde se menciona incidental y maliciosamente la *cortesía* (n. 12, p. 850).

A mi vez, entiendo que podría añadirse a ese rico acervo una obra que, aunque desordenada y sermonaria, resulta utilísima para el léxico de los naipes en el Siglo de Oro, como es el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603) del párroco sevillano Francisco de Luque Fajardo, disponible hoy en dos ediciones, carentes ambas de índices de términos citados. Ese tratado-sermón sería, sin duda, esclarecedor para pasajes como los comentados en las pp. 142, 146, 149, 236-237, 238, 275, 280, 288, 739, etc. Tampoco parece ociosa la consulta del citado *Diccionario secreto* de Cela (1974).

Dado que nuestro autor ha emprendido una relectura milimétrica de los textos, resulta lógico que señale también erratas (n. 20, p. 956), reconozca pasajes deturpados (n. 5, pp. 147-148; n. 60, p. 285, etc.), corrija la puntuación (n. 8, p. 149; n. 27, p. 732), restituya bastantes parlamentos (p. 56; n. 80 p. 234; n. 16, p. 528; n. 70, p. 550; n. 16, p. 727; n. 24, p. 958, etc.), añada apartes (n. 18, p. 47; n. 8, p. 149; n. 30, p. 363, etc.), proponga enmiendas plausibles (n. 15, p. 36; n. 6, p. 61; n. 63, pp. 286-287; n. 70, p. 290; n. 27, p. 959...), las desaconseje (n. 26, p. 702; n. 41, p. 864; n. 14, p. 973) o simplemente confirme las soluciones de los editores anteriores (n. 31, p. 363). En este sentido, el pasaje algo vago comentado en la n. 15, p. 953, mejoraría, tal vez, con unas comas. Corredoira defiende incluso el entremés disparatado y escatológico *La infanta Palancona* de Félix Persio Bertiso, al parecer bastante incomprendido por la crítica (pp. 55-57).

Las dos bibliografías finales —de las burlescas anotadas y de obras de consulta— merecen algunos ligeros reparos. Así, hay un leve desorden en las entradas anónimas de la lista final de las comedias comentadas y en algún caso, no es fácil

orientarse por las colecciones de burlescas ya citadas o identificar a los editores de alguna edición colectiva (p. 988)²⁸. En la segunda lista, cabría regularizar los nombres de los autores, que aparecen, indistintamente, sólo con la inicial o completos, con un apellido o con los dos. Podría actualizarse la benemérita edición de doña Blanca de los Ríos del teatro de Tirso de Molina (Madrid, Aguilar, 1946), que sólo tiene la ventaja de ahorrarle al lector la consulta de un sinnúmero de ediciones más modernas y superiores. Y sin duda por preciosismo bibliográfico, se cita al Aretino por una versión de 1933 y se ha consultado un bello incunable moderno como son *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* de J. G. Keil (Leipzig, E. Fleisher, 1827-1830), que pudo leer D. Víctor de Quintanar en sus insomnios calderonianos de *La Regenta*, junto con la de Hartzenbusch (1851)²⁹.

De tratarse de una edición en papel, sólo faltaría justamente en esta monumental obra un índice de voces y expresiones comentadas, o incluso de ideas y motivos, dadas su riqueza y variedad. Ese aparato añadiría más páginas, pero también ahorraría reiteraciones y facilitaría las búsquedas, que pueden hacerse ahora electrónicamente. En ese sentido, parece lógica la difusión digital de una obra tan amplia y pormenorizada y destinada más a la consulta que a una lectura seguida, no imposible del todo. De paso, entiendo que el autor podrá, sobre la lábil base de ese texto digital, retocar y ampliar en el futuro su libro con nuevos datos, pues como resume él mismo, a modo de conclusión: “Ces burlesques n’ont pas de fin...” (p. 984).

En lo formal, podría sistematizarse más el uso del subrayado (p. 274), la negrita (p. 748) y alguna mayúscula (n. 2, p. 39). A veces, las voces de época comentadas aparecen en cursiva y a veces no. En alguna nota no sabemos a ciencia cierta si se aduce una cita o una definición propia entrecomillada (por ejemplo, de *envidar*, en n. 36, p. 739). En algunos casos, los sentidos que infiere el comentarista van entre comillas simples semánticas (n. 14, p. 36) y en otros no (n. 20, p. 976). Hay algunos saltos de línea irregulares y parece haber una inconsistencia en los números de las entradas entre las páginas 207 y 208, con anotaciones que no son correlativas, pues se

²⁸ Me refiero a *La mayor hazaña de Carlos VI* de Manuel de Pina y a *La muerte de Valdovinos* de Jerónimo de Cáncer, atribuidas a J. Huerta Calvo *et alii*. Al cotejarlas, descubrimos que se trata de ediciones del Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense, dirigido por ese catedrático.

²⁹ Este último detalle tiene miga, pues aparecen en la bibliografía dos ediciones calderonianas más, la citada de Hartzenbusch, en la Biblioteca de Autores Españoles, y la de Valbuena Briones en Aguilar, con bastantes erratas heredadas de la anterior. Según parece, cita por la de Valbuena —en pp. 51, 136, 479, 877-78, 942 y 981— y solamente ha usado la de Keil para comprobar la necesidad de un aparte (n. 18, p. 47), de modo que lo que podría parecer una excentricidad bibliográfica resulta ser una prueba más de su minuciosidad.

pasa de la n. 44 a la n. 33. Sólo he visto una errata: *Escarrán* por *Escarramán* (n. 63, pp. 286-287); y acaso podría usarse la más habitual *tomajona* en lugar de *tomona* (p. 217). Cabría sustituir la abreviatura en desuso *ss.* ('siguentes') por la simple mención del verso final de las citas. Creo que los pasajes teatrales extensos quedarían mejor con el sangrado y la disposición habituales, en especial los pronunciados por varios locutores, a fin de facilitar la lectura y de reproducir visualmente las ediciones comentadas.

Corredoira hace gala de bastante gracejo. Su moroso y erudito compendio de notas a las notas se consulta y se lee a trechos con agrado y complacencia filológica, incluso sin el apoyo constante de las comedias en cuestión. No sólo supera en perspicacia a bastantes editores especializados, sino que se acerca por momentos a los mismos dramaturgos de las burlescas (n. 49, p. 868). Conoce a la perfección la lengua áurea y emplea con toda naturalidad un español rico y castizo, hoy raro en una crítica que suele servirse —salvo honrosas excepciones— de un castellano sin gracia y casi *comercial* (eso que Borges afeaba injustamente en 1941 nada menos que a un prosista tan estimable como Américo Castro). Así, leemos una locución como “no en vago” (p. 21), que en un entremés estragado hay “un zurriburri de atribuciones equívocas” (p. 56), que un personaje está “más rijoso que gato en enero” (p. 279), que unos sujetos están “hartos de vino” (p. 464), que a otro le van a “dar para el pelo” (n. 1, p. 686) o que unas prostitutas son *trongas* o *piltracas* (pp. 731, 746); se nos aclara que un personaje insulta a su esposa: “motéjala de andorrera” (p. 969); leemos “en mala parte” o vemos que *tía* equivale a ‘alcahueta’ (n. 2, pp. 842-843). Corredoira emplea la expresión arcaica *más ayuso* al frente de bastantes entradas con el sentido de ‘más abajo’ (pp. 106, 108, 111, 114, 115, 116, 118, 207, 208, 210, 211, 966, etc.), en una curiosa contradicción, pues aclara en sus notas palabras bastante más comunes hoy que ese arcaísmo. Y tal vez debería usarse *anotar* en vez de *acotar* (pp. 291, 739, 867, 934, etc.), aunque también parece lógico que nuestro escritor busque fórmulas para paliar la reiteración mecánica del esquema de la glosa —las citadas y *marginar*— o para expresar su desacuerdo con los comentarios ajenos —*disentir*, *interpretar* y sobre todo *diferir*—.

En suma, Corredoira ha elaborado y compilado miles de notas aumentadas o altorrelieves de erudición, en una tarea de miniaturista, de orfebre y de raro filólogo-artista. Pero esas glosas van mucho más allá de los simples apuntes léxicos, pues ilustran cumplidamente muchos pasajes oscuros o sin anotar, rectifican escolios o incluso proponen valiosas enmiendas. No sólo desbroza la selva semántica —denotativa y connotativa— del teatro burlesco palaciego, sino que además fiscaliza sus versiones modernas. Calculo que pocas ediciones de clásicos resistirían su rigor de hábil y versátil comentarista y de experto en dilogías, zeugmas, equívocos,

calambures, falsas descomposiciones o recónditos sentidos dobles y triples del texto. En sus *Postillas* perfila, con su afilado lápiz digital, un mapa de los despistes y las omisiones editoriales. Pone de relieve tanto la posibilidad de mejorar la anotación de muchas obras clásicas con comentarios oportunos y sustanciosos, como la utilidad del trabajo en común, ya subrayada, por ejemplo, en los criterios generales de la Biblioteca Clásica dirigida por Francisco Rico³⁰. Sus aciertos superan en mucho a sus pequeñas lagunas, dado que afina y enriquece notablemente la anotación de los textos antiguos con una infinidad de correcciones y matices de gran perspicacia. Que ampliemos o maticemos aquí algunos escolios confirma justamente el acertado planteamiento filológico de nuestro escoliasta, de por sí dispuesto a comentar constructivamente las notas de otros investigadores y a recibir, a su vez, nuevas observaciones. No en vano, Devoto citando a Lev Scherba y a Roman Jakobson, definió la filología como una “ciencia de la lectura lenta y reiterada” (1989: 170). Incluso tras el adelgazamiento de las notas eruditas que propone Arellano, la labor humanística y el *ars critica* no concluyen nunca. En el fondo, ése es el espíritu que mueve a las editoriales a proyectar y encargar nuevas ediciones de obras antiguas, y a los especialistas a insistir, año tras año, en seguir depurando textos como *La Celestina*, el *Quijote* o *El burlador de Sevilla*, con pequeñas revoluciones ecdóticas y con aclaraciones marginales que las adapten a sus últimos lectores.

Frente a quienes podrían considerar ociosa la tarea de glosar glosas casi *ad infinitum*, es obligado recordar que las notas al pie deberían aclarar el texto al lector y que, mientras no sea así, los estudiosos estaremos en deuda con los lectores especializados y con la posteridad del teatro barroco. Pruebas de la utilidad de ese inacabable trabajo son las *Postillas* aquí reseñadas y —espero— mi presente *notomía*, bienintencionada esta vez.

Conjeturo incluso que un reseñador malévol o un oficioso detective filológico podrían explorar —con todos esos volúmenes teatrales a mano— la calidad del trabajo ecdótico o las diferencias entre las ediciones colectivas y las individuales o entre hispanistas españoles o extranjeros, por ejemplo. Ese hipotético *abogado del diablo* podría pensar maliciosamente que los textos que leyeron esos profesores eran distintos de los repasados por Corredoira: tal es la discrepancia que se trasluce a ratos. En efecto, tiene mucho mérito la labor de nuestro glosador y editor ocasional, pues en bastantes momentos parece conocer las cuatro decenas de piezas mejor que algunos de sus predecesores.

³⁰ Véanse las consideraciones de Cabo —que, a su vez, citaba a Claudio Guillén y a Rico— en su edición del *Buscón* (1993: 51).

Este nuevo libro supone un encomiable esfuerzo por rescatar algunos de los más difíciles textos áureos de la desmemoria colectiva y el olvido definitivo. Además de alumbrarnos, Corredoira nos deslumbra con su ingenio y su inmensa erudición en casi cada página. Y no cabe duda de que la anotación futura de otras obras clásicas, teatrales o no, resultará más hacedera gracias a este nuevo repertorio. Éste será muy útil para los siglodeoristas en general, los editores especializados y algunos lectores inteligentes y finos, cada vez más escasos en plena *era democrática* y en el general ambiente de incultura y barbarie fomentado por las autoridades educativas y por los cada vez más adocenados medios de comunicación.

Frente a tan deprimente panorama, el reto actual del Corredoira humanista es notable: enmendar y contradecir a un buen grupo de especialistas en el *Lazarillo* y el teatro. No cabe duda de que ha emprendido tal labor impulsado por su curiosidad y su amor a la literatura, al teatro clásico y a la verdadera filología —en el sentido etimológico—, aunque imagino que se granjeará alguna antipatía entre los editores a los que apostilla, corrige, contradice o suple con gracia y erudición. Y no es poca cosa que sea el mismo Arellano, autor de la presentación del volumen, uno de los *auditados* por Corredoira. Pero entiendo que es fácil disculpar a un comentarista tan entusiasta y, sobre todo, tan amante de los textos antiguos como para anotar, por duplicado y en segunda instancia, un corpus tan vasto y de forma tan detallada.

Además, Corredoira ha convertido unos generillos coyunturales como son la reseña, la respuesta polémica o la controversia entre eruditos en un magno repertorio especializado con el que otros podrán seguir trabajando. *Comedia auriburlesca* pone de manifiesto, una vez más, la gran utilidad de los glosarios léxicos y temáticos. Su autor ha reunido una suerte de *encyclopedia del ingenio* burlesco del XVII, sin duda uno de nuestros mayores tesoros culturales³¹.

Finalmente, cabe esperar que nuestro escritor-filólogo rebase lo que Asensio llamaba, en feliz definición, el “exasperado positivismo micrográfico” (1976, 7) y se lance a empresas más ambiciosas y dignas de su gran inteligencia. Me atrevo a sugerir dos títulos que, sin duda, podrían requerir su saber léxico y su laboriosidad: la libérrima *Lozana andaluza* y, sobre todo, *La pícara Justina*, con sus insolubles recovecos léxicos y sus misterios historiográficos. Corredoira reúne muchas cualidades para afrontar esa dificilísima tarea: conoce el español histórico como nadie, es cultísimo, ingenioso, intrépido y perseverante.

³¹ Parafraseo la definición de Arellano de la poesía satírico-burlesca quevediana (2000: II, 73).

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, M. (1983). *Guzmán de Alfarache* (ed. F. Rico). Barcelona, Planeta [1966].
- ALLAIGRE, C.; COTRAIT, R. (1979). “‘La escribana fisgada’: estratos de significación en un pasaje de *La pícara Justina*”. En *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. Barcelona, Laia, pp. 24-47.
- ALVITI, R. (2022). “*La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, espacio y puesta en escena”. *Criticón*, 144, 111-134. <https://doi.org/10.4000/criticón.21400>
- ALZIEU, P., JAMMES, R. y LISSORGES, Y. (1975). *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse, France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail.
- ARELLANO AYUSO, I. (1984). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona, Eunsa [reed. 2003].
- ARELLANO AYUSO, I. (1985). “En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance «Hagamos cuenta con pago»”. *Criticón*, 31, 5-43.
- ARELLANO AYUSO, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- ARELLANO AYUSO, I. (1995). “La comedia burlesca y los géneros breves”. En *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, pp. 641-659.
- ARELLANO AYUSO, I. (1998). *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*. Madrid, Arco Libros.
- ARELLANO AYUSO, I. (2000). *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Kassel, Edition Reichenberger.
- ARELLANO AYUSO, I. (2011). *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona, Universidad de Navarra.
- ARELLANO AYUSO, I. (2012). *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Nueva York, IDEA.
- ARELLANO AYUSO, I. (2020a). “Apostillas metacriticas a las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”. *Criticón*, 139, 231-266.
- ARELLANO AYUSO, I. (2020b). “Estudio”. En *El Parnaso español* de F. de Quevedo. Madrid, RAE.

- ARELLANO AYUSO, I. (2025). “A modo de prólogo. La comedia burlesca y la ludopatía de José Manuel Corredoira Viñuela”. En *Comedia auriburlesca: Postilas*, Alcalá de Henares, pp. 12-19.
- ARELLANO AYUSO, I. y CAÑEDO FERNÁNDEZ, J. (coords.) (1987). *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*. Pamplona, Universidad de Navarra.
- ASENSIO, E. (1976). *La España imaginaria de Américo Castro*. Barcelona, El Albir.
- AZORÍN (1948). *Una hora de España*. Madrid, Espasa.
- BERGMAN, H. E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia.
- BLECUA, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
- BORGES, J. L. (1941). “Las alarmas del doctor Américo Castro”. En *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires, Losada, pp. 37-48.
- CELA, C. J. (1974). *Diccionario secreto*. Madrid, Alianza.
- CERVANTES, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha* (dir. F. Rico). Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, M. de (2001). *Novelas ejemplares* (ed. J. García López). Barcelona, Crítica.
- CHAMORRO, M.^a I. (2002). *Tesoro de villanos*. Barcelona, Herder.
- CHEVALIER, M. (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona, Crítica.
- CORREDOIRA-VIÑUELA, J. M. (2021). “Apostillas al *Teatro completo de Quevedo*”. *La Perinola*, 25, 153-194.
- CORREDOIRA-VIÑUELA, J. M. (2024). “El *Lazarillo* explicado a los eruditos (con sencillez)”. *Odisea cultural* (11-10-2024).
- CORREDOIRA-VIÑUELA, J. M. (2021). *Memorias, apariencias y demásias* (prol. J. Canavaggio). Zaragoza, Libros del Innombrable.
- COSTARELLI, R. E. (2025). “José Manuel Corredoira Viñuela, *Comedia auriburlesca: Postilas*”. *Cuadernos de literatura, Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 27, 1-2.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. Felipe C. R. Maldonado). Madrid, Castalia.

- DELGADO COBOS, I. (1992). “Algunos cultismos en la picaresca del Siglo de Oro: Cultismos en *La pícara Justina*”. En Bartol, J. A., García Santos, J. F., de Santiago Guervós, F. J., Bustos Tovar, E. (coords.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*. Salamanca, Universidad, vol. I, pp. 221-234.
- DEVOTO, D. (1989). “Notomías”. *Bulletin hispanique*, 91.1, 169-229.
- DEVOTO, D. (1991). “Con la música a otras partes”. *Bulletin hispanique*, 93.2, 261-342.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (2000). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. L. Gómez Canseco). Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, C. (1962). *Vocabulario de Cervantes*. Madrid, RAE.
- FONTECHA, C. (1941). *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*. Madrid, CSIC.
- FRENK, M. (1990). “Contra devoto”. *Criticón*, 49, 7-19.
- GARCÍA LORENZO, L. (1994). “Procedimientos cómicos de la comedia burlesca”. En Arellano, I. y García Ruiz, V. (coords.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos*. Kassel, Reichenberger, pp. 89-113.
- GIL FERNÁNDEZ, J. (2022). “Pies de lana”. *ABC cultural* (5-12-2022). <https://www.abc.es/cultura/cultural/pies-lana-20221205132851-nt.html>
- GONZÁLEZ-SARASA, S. (2012). “La producción dramática de Rodrigo de Herrera y Ribera: aproximación a su biografía y repertorio bibliográfico”. *eHumanista*, 20, 491-510.
- GUILLEMONT, M., y REQUEJO-CARRIÓN, M. B. (2007). “De asnos y rebuznos. Ambigüedad y modernidad de un diálogo”. *Criticón*, 101, 57-87.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2014). “Recreaciones teatrales de la pasión. *Tercera diferencia sobre la muerte de José Manuel Corredoira*”. *Epos: Revista de filología*, 30, 195-214.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2024). “Corredoira o el extravío de la lucidez”. *República de las letras* (25-6-2024). <https://republicadelasletras.acescritores.com/2024/06/25/7499/>
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. y SANZ ALONSO, B. (2002). *Diccionario de germanía*. Madrid, Gredos.

- HOLGUERAS PECHARROMÁN, D. (1989). “La comedia burlesca: estado actual de la investigación”. En Huerta Calvo, J., Den Boer, H. y Sierra Martínez, F. (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8.3, pp. 467-480.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (2000). “La comedia burlesca del siglo XVII: *la muerte de valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer (edición y estudio)”. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 25, 101-164.
- LESO (1993). *Glosario de voces anotadas* (coords. R. Jammes y M.-T. Mir). Madrid, Castalia.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (1977). *La pícara Justina* (ed. A. Rey Hazas). Madrid, Editora Nacional.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (2012). *La pícara Justina* (ed. D. Mañero Lozano). Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (2011). *La pícara Justina* (ed. L. Torres). Madrid, Castalia.
- MADROÑAL, A. (2000). “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”. En de los Reyes Peña, M. (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 229-301.
- MANERO SOROLLA, P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, PPU.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1983). “La identidad de Perlícaro”. En *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos, pp. 423-432.
- NABOKOV, V. (2002). *Lolita* (trad. F. Roca). Madrid, El País.
- PEDROSA, J. M. (1994). “Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)”. *Anuario de letras*, 32, 209-250.
- PERIÑÁN, B. (2006). “Disparate y comedia burlesca”. En Arellano, I. y Roncero, V. (coords.), *Demócrata áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla, Renacimiento, pp. 213-232.
- PINA, M. de (2002). *La mayor hazaña de Carlos IV* (ed. del Seminario de Estudios Teatrales). *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 27, 431-475.
- QUEVEDO, F. de (2020). *Parnaso español* (ed. I. Arellano). Madrid, RAE.

- QUEVEDO, F. de (1993). *Prosa festiva completa* (ed. C. C. García Valdés). Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO, F. de (1993). *La vida del Buscón* (ed. F. Cabo). Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1989). Reseña de “Ignacio Arellano Ayuso, Jesús Cañedo Fernández, coords., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*”. *Castilla*, 14, 164-167.
- RONCERO, V. (2015). “Reseña de I. Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»* (Nueva York, IDEA/IGAS, 2012)”. *Hipogrifo*, 3.1, 277-281.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2020). “Reseña de I. Arellano (ed.), Félix Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, Iberoamericana, 2019)”. *Arte nuevo. Revista de estudios áureos* (monográfico “Sonido y sentido en la literatura del Siglo de Oro”), 7, 327-340.
- SERRALTA, F. (1976). “Comedia de disparates”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 450-461.
- SERRALTA, F. (1980). “La comedia burlesca: datos y orientaciones”. En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París, CNRS, pp. 99-129.
- SERRALTA, F. (2004). “Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope”. *Criticón*, 92, 171-184.
- TIRSO DE MOLINA (1999), *El burlador de Sevilla* (ed. H. Brioso). Madrid, Alianza.
- VITSE, M. (1980). “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”. *Criticón*, 11, 5-142.