

**José Manuel Corredoira Viñuela, *Comedia auriburlesca: postillas*, Madrid, 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), 2025, 995 pp.**

Gracias al trabajo de investigadores como Esther Borrego, Miguel Zugasti o Luciano García, y a estudios de grupos de investigación, como GRISO (Universidad de Navarra), liderado por Ignacio Arellano, la comedia burlesca pasó de ser un subgénero del teatro de los Siglos de Oro para ser estudiada como un texto crucial y representativo del Barroco español. De esta forma, las actuales líneas de investigación contemplan, entre otras perspectivas, la relación del género burlesco con respecto a la Comedia Nueva (del que se considera envés), su contexto social y cultural, su relación con otros subgéneros (entremés, jácara, loa, etc.), así como el estudio de la comicidad que despliegan y los recursos que emplearon sus autores para ello.

Todas estas formas de abordar desde una mirada crítica el género *auriburlesco* se imbrican en la nueva publicación de José Manuel Corredoira Viñuela (Gijón, 1970), tras cuyo título, *Comedia auriburlesca: postillas* (2025), se encuentra un singular acercamiento a la reinterpretación del elemento textual que desencadena lo burlesco, lo hilarante: verdadero lenguaje de estas obras. Publicada en el número veinticinco de la colección El Jardín de la Voz, Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular, bajo el auspicio editorial de los departamentos de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de las Universidades de Alcalá y de la Nacional Autónoma de México, esta obra viene a sumar al corpus de estudio la particular exégesis de su autor.

Hemos dicho que la comedia burlesca era considerada por los críticos e investigadores actuales como algo marginal dentro de los estudios del teatro de los Siglos de Oro, lo que nos puede llevar a pensar que un selectivo estudio de algunos de sus fragmentos podría ostentar esa misma etiqueta con más razón. Sin embargo, la propuesta de Corredoira supera lo apriorístico para poner en valor la polisemia de lo aparentemente cómico, a veces ambiguo, cifrado de manera intencional u oculto en el ángulo oscuro de una figura retórica, una alusión mal comprendida, y lo hace con suma destreza. *Comedia auriburlesca: postillas* no presenta los textos completos de las obras seleccionadas para su estudio, Corredoira selecciona un corpus donde algunas de ellas son de autoría confirmada, y otras, anónimas, y extrae los fragmentos que más juego pueden ofrecer a sus pertinentes *postillas* (postilla, apostilla, acotación, glosa, etc.).

Para dimensionar la diversidad y riqueza de los textos escogidos se citan a continuación las obras seleccionadas, las cuales se dividen en dos grandes grupos, según su autoría. De autores confirmados o atribuidos: *Céfalo y Pocris*, de Pedro Calderón de la Barca; *La infanta Palancona*, de Félix Persio; *El hamete de Toledo*, de Lope de Vega, Guillem de Castro y Francisco de Rojas; *El caballero de Olmedo*, de Francisco de Monteser; *El hermano de su hermana*, de Francisco Bernardo de Quirós; *La muerte de Valdovinos*, de Jerónimo de Cáncer; *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel de Pina; *Los siete infantes de Lara*, de Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara; *Escarramán* (atribuida a Moreto); *Los amantes de Teruel y Amor, ingenio y mujer, en la discreta venganza*, de Vicente Suárez de Deza; *El cerco de Tagarete*, de F. Bernardo de Quirós; *El amor*

más duradero, *Durandarte y Belerma*, de Mosén Guillén Pierres; *La renegada de Valladolid*, de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva; *Castigar por defender*, de Rodrigo de Herrera; *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer; *El premio de la hermosura* (atribuida a Francisco de Quevedo); *Dar lo todo y no dar nada*, de Pedro Francisco Lanini; *El rey Perico y la dama tuerta*, de Diego Velázquez del Puerco; *La gran comedia de Escanderbey*, de Felipe López; *Antíoco y Seleuco* (atribuida a Alonso de Olmedo y Jusepe Royo); *El mariscal de Virón*, de Juan de Maldonado; *El muerto resucitado*, de Félix Moreno y Posvonel; *La más constante mujer*, de Juan Maldonado, Diego de la Dueña y Jerónimo de Cifuentes; *Entremés de Durandarte y Belerma*, de Mosén Guillén Pierres; *El más impropio verdugo*, de Juan de Matos Fragoso; *El hidalgo de La Mancha*, de Juan de Matos Fragoso, J. Bautista Diamante y J. Vélez de Guevara; y *Llámenla como quisieren*, de José Joaquín Benegasi y Luján.

Y en cuanto a las obras anónimas: *La ventura sin buscarla*, *El comendador de Ocaña*, *Cada cual con su cada cual*, *Las bodas de Orlando*, *Los celos de Escarramán* (¿Luis Quiñones de Benavente?), *Las aventuras de Grecia*, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, *Angélica y Medoro*, *El castigo en la arrogancia*, *El desdén, con el desdén*, *Los condes de Carrión*, *Peligrar en los remedios*, *El premio de la virtud*, *La venida del duque de Guisa y su armada a Castelmar* (¿Martín Lozano?), *No hay vida como la honra* y *El robo de Elena*.

Podemos afirmar que el denominador común de estas piezas teatrales, o uno de ellos, es su vocación por caricaturizar el canon. Su elección no es casual, el autor busca en ellas una valiosa información encriptada en su forma escatológica, motivo por el cual la crítica ha tendido a soslayarla en su sistemático escrutinio. Para subvertir el orden dictado, estas obras convergen a la hora de provocar la comicidad a través de lo grotesco, lo carnavalesco y lo obsceno, lo que deviene en la deconstrucción del decoro aristotélico o de los ideales caballerescos, entre otros tótems. El propio autor es quien plantea una taxonomía en ellas, aunque no siempre puede apreciarse con claridad a partir de los fragmentos seleccionados: la parodia argumental y la deformación lingüística y métrica. Asimismo, también aduce como rasgo distintivo que algunas de estas obras proceden de ambientes teatrales marginales, mientras otras circularon, con mayor o menor suerte, de forma impresa<sup>1</sup>.

En la forma en la que Corredoira aborda cada fragmento escogido; es decir, en la estructura del libro, queda patente su vocación de paratexto. Reinterpretar es reescribir, someter un texto a un nuevo filtro y encontrar en su proceso de destilación una veta no atisbada en sus orígenes: «El fenómeno de la reescritura como hábito dramático normal se da ya desde el comienzo del teatro griego» (Pociña, 2001: 4). Las glosas del autor orbitan el texto base y adquieren la tácita función de subdidasalias, dada la pulcra

<sup>1</sup> Muchas de estas obras estaban vinculadas a celebraciones populares, como el carnaval o algunas fiestas cortesanas, por lo que no era extraño que algunas de sus representaciones tuvieran lugar en el palacio o en algún recinto de la corte. Esta posibilidad complejiza para el investigador actual la tarea de dirimir si la sátira contenida en estas obras era concebida como un mero entretenimiento ingenioso, o si por el contrario se quería transmitir al público una velada crítica. Por tanto, queda justificado que una de las líneas de investigación actual se dedique a explorar la posible función social y política de la risa (parodia, burla, etc.) contenida en estas obras, ya que no era lo mismo representar algo polémico e hipervalorizado en un corral de comedias que hacerlo ante la misma corte de Felipe IV.

y afanosa tarea hermenéutica invertida en ellas. Podemos afirmar que el exégeta se convierte en traductor. En palabras de Jakobson: «La traducción intralingüística es [...] la reformulación de un mensaje, la interpretación de signos verbales a través de otros en el mismo lenguaje» (Arellano, 2022: 177).

Las glosas se componen, además del texto citado, de las palabras que sus editores les dedicaron en su día y la interpretación que del texto aporta ahora el autor gijonés. Ahí radica su mayor valía, ya que no siempre su laudo coincide con el de sus predecesores. No hay mejor explicación que paladejar un ejemplo (p. 336):

Sobre *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, edición de Carlos Mata, el autor selecciona el siguiente texto: «Más ayuso, vv. 392-94: Zoraida. —En la una mano / le vi llevar las tijeras / y el arte de canto llano». Y en dos párrafos, que se reproducen a continuación, contrasta lo dicho sobre él y lo que su mirada interpreta.

«Anota: *canto llano*, “Es aquel cuyas notas o puntos proceden con igual y uniforme medida de tiempo. Llámase también música eclesiástica, por ser la que comúnmente se usa en la Iglesia” (Aut.).

Interpreto que lleva en la mano un libro titulado *Arte de canto llano*. En el siglo XVII encontramos el del P. Dámaso Artufel O. P. (Valladolid, Juan Godínez de Millis, 1614). De 1649 es el *Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en principios de Aritmética y Música* (Madrid, Imprenta Real), debido al monje cisterciense Tomás Gómez. Véase María Huesa Fonseca, pp. 262-63 y 265-66».

Ya en el año 2021, Corredoira publicó un artículo titulado *Apostillas al teatro completo de Quevedo*, en la revista *La perinola* (nº. 25), donde con semejante estructura completaba las anotaciones realizadas por Ignacio Arellano y Celsa Carmen García a la edición del teatro de Quevedo que ambos publicaron en 2011. El hecho de *completar*, desde un punto de vista filológico, puede interpretarse como, no sancionar a los editores previos, sino (a veces refrendar) enriquecer sus aportaciones con interpretaciones tan bien argumentadas que, en la mayoría de los casos, la teoría presentada por el autor adquiere verdadera fuerza.

Un ejemplo de ello se puede apreciar en la primera anotación del libro (p. 20). De su casi millar de páginas, pasajes como este fidelizan a los lectores más avezados que aman redescubrir obras y autores de la antigüedad. A partir de este fragmento de la comedia burlesca *La vida sin buscarla*: «el Rey con su tusón, que será un gatillo pequeño por remate de él», mientras que Arellano Ayuso y Arellano-Torres, los editores del texto base, se centran en definir y contextualizar la función del tusón (un collar de oro con eslabones, pedernales y una piel de carnero colgando), otorgando a *gatillo* la obvia definición de animal, Corredoira difiere, señala el pleonasmo que sería la expresión «gatillo pequeño» si se refiriese a un animal, y amplía su significación aduciendo que puede tratarse de la parte superior del cuello de algunos animales, por lo que culmina afirmando que del tusón, en lugar de un carnero y sus doradas vedijas, cuelga un trozo de piel negra que se asemejase a él (contraste hilarante). Las propuestas interpretativas de Corredoira no son disparos al aire, muchas de ellas cuentan con referencias a autoridades, poseen citas textuales y señalan a aspectos concretos de la sociedad del momento en su intento por legitimarse.

Es el propio Ignacio Arellano, el prologuista de *Comedia auriburlesca: postillas*, quien reconoce que la empresa que Corredoira se propuso llevar a cabo con este libro supone una «[...] ardua labor, y sin duda entretenida, ejercicio de alta densidad mental, que exige, además, un conocimiento extremo del lenguaje del Siglo de Oro» (p. 17). Arellano avala así la solvencia exegética de Corredoira Viñuela, un poeta, comediógrafo, ensayista y narrador, que desde la publicación de su primer libro, *Bestiario de amor* (2008), ha ofrecido un corpus libresco original y vanguardista labrado con vocación barroca.

A continuación, la relación de sus publicaciones: *Retablo de ninfas* (2010), *Iluminaciones al público* (2012), *Elucidario sentimental* (2013), *Diferencias sobre la muerte* (2014), *Miscelánea teatral* (2016), *Juana o el clitorio de Dios* (2016), *Las vírgenes locas* (2018), *Apostillas al teatro completo de Quevedo* (2021), *Memorias, apariencias y demásías* (2021), *El infierno portátil* (2024), *El Lazarillo explicado a los eruditos (con sencillez)* (2024), *Parva minora* (2025, en prensa).

En el citado artículo de Pociña, el filólogo gallego afirma que el simple hecho de reescribir un texto considerado como clásico entraña en sí mismo admiración y respeto por él, y ello queda demostrado durante todo el libro, pues Corredoira cuida cada detalle y sus pequeñas aportaciones van sumando esquirlas de alto valor significativo al macro ente final. En *El desdén, con el desdén*, el conde le dice a Cintia que hoy se ha de perder él con Diana, y esta le aconseja que para perderse en la corte, mejor es que tome una renta: «Polípote dilógico en perder: ‘quedar sin honra la mujer’ (inversión burlesca), y ‘entregarse libremente a los vicios’» (p. 544).

El autor, con su cruzada espeleológica en busca de la polisemia de la sorna, apunta y demuestra que el recurso cómico de la comedia *auriburlesca* se comporta como un espejo deformante de la cultura áurea, proporciona un reflejo que revela tensiones sociales (como el ascenso de los villanos, la desacralización del honor o la sátira del poder) y exhibe un humor que, además de funcionar como elemento de entretenimiento, muestra todo su potencial como brazo crítico del artista: «Carlos. — El conde me genovea...». «Difiero: genovea ‘le acosa como los banqueros genoveses’» (pp. 828-829).

Tanto la crítica como la filología del teatro áureo han gozado en los últimos tiempos de una saludable expansión, pero por más que aumente su corpus, rara vez este se aleja del canon y de la costumbre académica. En este sentido, la aparición de obras que se adentran en la labor milimétrica del texto, en la exégesis del signo y su contexto para desentrañar el verdadero espíritu de la comedia, es algo más que necesario. Es por ello que la originalidad del planteamiento de Corredoira, no solo lo distingue como especialista de un nicho literario menos trillado, también lo incluye en el selecto apartado de exoexégetas españoles del teatro burlesco de los Siglos de Oro.

El volumen que nos ocupa bascula sobre un eje excéntrico con referencia al canon, se aleja de la fría teorización y se sumerge en la filología de lo, no por aparentemente nimio, menos importante del texto. La seria interpretación de la carcajada, escrita esta en una de las épocas más doradas de la literatura española, no es algo baladí, menos

todavía si tenemos en cuenta que los textos fueron concebidos para ser representados, para ser comprendidos y para afectar a un público al que se estimulaba con algo más que humor. La incursión de Corredoira en este ámbito no debe ser tomada como una rareza o como un ensayo experimental, más bien supone la manifestación de una continuidad vital y estética que amplía y fortalece su propio perfil como creador y traductor áureo.

Dada su naturaleza intertextual, el libro se convierte en una suerte de diálogo con la tradición, propone una conversación donde las antanaclasis y las dilogías, entre otras estrategias retóricas, rebasan el tiempo y la crítica y piden por sí mismas una relectura actualizada. Corredoira entra en la estela de investigadores como Menéndez Pelayo, de Riquer o de Alonso Zamora Vicente, no para rebatirlos, sino para proponer una audaz lectura que se aleja en ocasiones de sesgos más academicistas. Su estudio revela una variedad de hilos conductores que Corredoira detecta y relaciona con maestría. Uno de ellos, de entre los más recurrentes, es la parodia de los héroes mitológicos; otro, la inversión de los valores, lo que en ocasiones conduce el argumento hacia la burla o hacia a la caricatura de los moldes literarios.

Si las temáticas quedan claras, también lo está el objetivo principal de la auscultación: el lenguaje. En esta obra adquieren gran relevancia aspectos como los juego de palabras, las dilogías que proponen dobles y hasta triples sentidos, la jerga de la germanía, la alusión a sucesos históricos y a personajes reales, entre otros. De esta forma, la obra de Corredoira entra en sintonía con las propuestas de otros grandes filólogos, como Stephen Gilman, quien demostró que el contexto, el contenido literario y su forma lingüística están indisolublemente unidos<sup>2</sup>. La labor del autor, como se señala en el prólogo y en los ejemplos aquí ofrecidos, se centra en descifrar los chistes, las obscenidades, las alusiones, más o menos escatológicas, las figuras retóricas en general, haciendo hincapié en algunas de las más difíciles de detectar, como por ejemplo, la paronomasia. Podemos afirmar que todo lo relacionado con la creativa corrupción del lenguaje en aras de la parodia constituye el corazón de su poética.

La obra no se presenta como un estudio de conjunto del género, como suele ser en este tipo de ediciones anotadas, sino como un trabajo de campo tan minucioso y preciso que trasciende lo literario. Para construir semejante acopio de hipérboles e ingeniosidades ha sido necesario imbricar en su proceso diferentes disciplinas (antropología, sociología, historiografía, etc.) y activarlas en modo de divertimento lúdico: sin duda, una original forma de acercar a los lectores a la comprensión filológica de estos fragmentos.

En ocasiones, cuando el texto lo requiere, las propuestas de Corredoira someten su lógica a la situación comunicativa; es decir, si el personaje que exclama el texto va desnudo o va vestido (de una manera concreta) y se encuentra en un contexto determinado, su interpretación es una u otra. No hay traducciones sistemáticas. El autor atiende de manera escrupulosa a lo espectacular, a lo extralingüístico, y encomienda

<sup>2</sup> Véase Bataillon, Marcel; Stephen Gilman (1957): «The art of “La Celestina”», Madison, University of Wisconsin Press, 261 pp.

buen parte de su éxito a desentrañar las precisas implicaturas que encuentra en la dimensión pragmática del texto.

La mayor virtud del libro estriba en que ofrece, por primera vez, una visión panorámica acerca de los ángulos invisibles de la comedia *auriburlesca*, señalando su función cultural, su genealogía y sus procedimientos retóricos. En este sentido, el autor consigue integrar un corpus específico en el repositorio general que los investigadores habían considerado accesorio, y lo rescata y desempolva como testimonio veraz de las particularidades y latencias del Barroco. El volumen se alinea con la tradición de estudios sobre la risa y la parodia (Frye, Bajtín, Hutcheon) y con la crítica del teatro áureo (el citado Arellano, Profeti o Pedraza Jiménez), ofreciendo como corolario un marco categorial que se constituirá como referencia para futuros investigadores.

En conclusión, *Comedia auriburlesca: postillas* es un libro para lectores iniciados, su valor no radica en la extensión de su prospección, sino en su profundidad. Revaloriza la especulación fundada, fomenta el pensamiento crítico, pues –si no cuestiona– enriquece o corrige el dictado de la autoridad, y alumbría nuevos caminos donde, o no existía glosa, o si existía no mencionaba todas las direcciones posibles. Es esta una obra de consulta indispensable, un testimonio vivo del buen estado de salud de la filología y una prueba de que cuando la crítica literaria se lleva a cabo con pasión y creatividad, puede convertirse en un lenguaje artístico en sí misma. Corredoira, como buen zahorí de los significados ocultos, lega un valioso presente a la historiografía de los Siglos de Oro, una advertencia de que en los pequeños detalles de la ficción, que la mayoría ignora o no comprende, pueden encontrarse pasadizos hacia la verdad.

**José Antonio Olmedo López-Amor**

Universidad de La Rioja

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano-Torres, Ignacio (2022): «Una adaptación al cómic de *La vida es sueño*», en Ignacio Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin (eds.), *Re-creando el Siglo de oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, Universidad de Alcalá & UNAM, Madrid, pp. 177-188.
- Pociña, Andrés (2001): «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama*, núm. 6, pp. 4-10.