

RESEÑA

«No hay con Amor competencias». *Fiesta teatral a las bodas de Carlos II y Mariana de Neoburgo*, ed. M.T. Cacho Palomar, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 203), Kassel, 2015, 229 pp. ISBN: 9783944244396.

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.276>>

En el volumen que voy a reseñar la editora pone al alcance de los estudiosos del teatro aurisecular una comedia de asunto mitológico compuesta en ocasión de las segundas bodas de Carlos II, junto con las piezas breves que la acompañan en el códice de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena, es decir una loa, un entre-més, un baile y un fin de fiesta.

La obra, cuyo título no aparece en los catálogos antiguos, se cita en el de H. Urzáiz Tortajada como «representada en Palacio durante los carnavales de 1690» (*Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, vol. I, p. 107), mientras que en la base de datos CATCOM (<<http://catcom.uv.es>>) se aventura que debió de ponerse en escena en algún momento posterior al 19 de abril de ese mismo año, fecha de un certificado notarial en que se da cuenta de su representación, junto con la de otras fiestas cortesanas, por Damián Polope y Agustín Manuel, si bien se apunta que no queda claro a cuál de los dos respectivos repertorios pertenecía la comedia en cuestión. Cacho Palomar no menciona ni los repertorios teatrales, ni la ficha de CATCOM, pero sí el documento señalado y el IX volumen de las *Fuentes para la Historia del Teatro en España, Comedias en Madrid (1603-1709), Repertorio y estudio bibliográfico* de J.E. Varey y N.D. Shergold (Tamesis Books, Londres, 1989) donde aparece la noticia de posibles ensayos de la pieza en abril de 1690.

El texto de la comedia permanecía en paradero desconocido hasta que salió a la luz en el fondo Pío Falcó, que formaba parte de la biblioteca privada del marqués de Castel Rodrigo, adquirida, como ya he recordado, por la Biblioteca de Módena,

fondo, por cierto, estudiado por la propia Cacho Palomar en otro lugar (*Manuscritos Hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Edition Reichenberger, Kassel, 2006). De su autor nada se sabe, y la editora, a falta de documentos dirimientes, solo puede señalar la lista de dramaturgos de la época, en su mayoría segundones, que pudieron componer la pieza en relación con su actividad en Palacio: Melchor de León, Agustín Manuel y Alejandro Arbeloa, entre otros. En cambio, sí se conoce la procedencia de las piezas breves, dado que tres de ellas aparecen en las *Obras póstumas* (1736) de José Pérez de Montoro, quien formó parte del séquito del duque de Medinaceli, primer ministro de Carlos II.

Como es de esperar, Cacho Palomar recuerda en su introducción las circunstancias monárquicas que justificaron la composición de la pieza, sintetiza la heterogénea materia mitológica que conforma el enredo, señala los elementos que atañen a la puesta en escena con música y escenografía a la italiana, y proporciona la sinopsis métrica. Es de apreciar de manera especial que la autora nos proporcione un análisis detallado, jornada por jornada, de los aspectos textuales relacionados con la representación (escenografía, luz, música).

Sin embargo, al lector no puede dejar de asombrarle la cantidad de erratas y descuidos que se pueden detectar en la escritura de la editora. Citemos al azar la convivencia de las dos formas del nombre de la reina (Mariana en el título, y María Ana en el texto, p. 1); Juan Claros [Carlos] (tercer párrafo, línea 1, p. 5), y «Feljias» en lugar de «Flejias» (línea 7, p. 19), además de la atribución de unas réplicas a Bato (persona ausente en el reparto) en lugar de al gracioso Corbo (pp. 15 y 22) y de las indicaciones equivocadas de los versos 1822[1898]-1911 en la sinopsis métrica de la II jornada. Algunos descuidos atañen a tres indicaciones bibliográficas en la página 44: Gentil[li], Reicheng[b]erger y Rich Greer, siendo el apellido de la famosa estudiosa norteamericana tan solo Greer.

La edición de la comedia en sí no supone ninguna dificultad, basándose en un *codex unicus*, pero, aun así, presenta imperfecciones. Me limito a señalar la falta de algunas diéresis poéticas (vv. 386, 430, 551, 557, 756, 760...), la omisión de unos apartes (por ejemplo, los de Donea en los vv. 541-542 y 549-550) así como de posibles notas explicativas (de la palabra «sabuesos», v. 689, o del concepto inherente al término «centro», v. 741, entre otras). Por contra, en la p. 78 se detecta una redundancia en la anotación, de por sí descontada, acerca de la diosa Venus (notas a los vv. 361-362, y 366), y en la p. 97 no queda claro a qué se refiere la editora en la nota a los vv. 917-918

cuando escribe «Se repite lo dicho en 319», dado que en el v. 319 se habla de otra cosa.

Pese a afirmar en los criterios de edición que ha modernizado la grafía, a Cacho se le escapan formas como «Theatro» y «Nereydas» (p. 52, v. 72*Acot*); al mismo tiempo, lo moderniza todo, incluso las grafías que en una edición crítica se suelen conservar, tales como las oscilaciones en los grupos consonánticos cultos (t/ct, c/cc, n/gn, n/nn, etc.) o las oscilaciones vocálicas. Tampoco armoniza con la praxis de la crítica textual lo que la editora afirma en relación con las acotaciones: «he utilizado las que me parecían importantes para la perfecta comprensión, no solo del texto, sino de su puesta en escena» (p. 40). Sea como fuere, la puntuación, por lo general cuidadosa, permite una lectura fluida del texto.

En cuanto a las piezas breves —que presentan una llamativa tradición manuscrita—, lo primero que hay que decir es que la autora no se fija en la introducción en la materia que en ellas se representa. En segundo lugar, no se entiende por qué relega las variantes a un aparato al final del texto y en nota al pie indica tan solo los errores de la copia del manuscrito estense. Finalmente, se echan en falta las notas explicativas. Por ejemplo, en la loa se hubieran podido anotar términos náuticos como «la mayor» y «amura» (v. 4), la metáfora «Argos anglicana» (v. 17) para remitir al navío que transportaba a Mariana de Neoburgo, o la palabra «preseas» del v. 94. En el entremés, Cacho hubiera podido explicar la invocación a San Telmo, patrón de los navegantes, y el significado del término «galibazo» en una réplica del piloto, comentar los latinajos del poeta ridículo en los vv. 235-237, o anotar la figura del vicario de monjas (vv. 54-55). Todo ello se debe a que Cacho, según confiesa en los criterios de edición, se ha limitado a copiar estos textos aduciendo como justificación el que Alain Bègue estuviera a punto de sacar su propia edición del teatro breve de Pérez de Montoro cuando ella estaba preparando su libro.

En conclusión, si bien es cierto que dar a conocer una pieza sepultada en el olvido de los archivos es un hecho encomiable, para serlo realmente haría falta que el texto estuviera editado con criterios ecdóticos serios y con el esmero que toda tarea investigadora requiere, lo que, a la luz de lo expuesto, no se puede afirmar de forma rotunda en el caso de esta edición de *No hay con Amor competencias*. Así y todo, con el presente volumen se ensancha el repertorio cortesano a disposición de los estudiosos que nos ocupamos de la fiesta teatral de Palacio, y se aportan nuevos datos relativos a los gustos del público noble, así como a las pautas de la práctica dramática típica de la diversión cortesana del Barroco tardío.