

IGNACIO ARELLANO, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Iberoamericana, Madrid, 2006, 326 pp.

El libro se compone de cuatro partes que constan de una serie de artículos que fueron publicados por separado en distintos lugares, pero que han sido reelaborados desde una perspectiva integradora. De ahí que el objetivo de Arellano sea “mostrar cómo la coherencia convive con la diversidad de técnicas y estructuras características de la dramaturgia calderoniana” (p. 11).

Amén de las palabras preliminares, la primera parte, “El mundo plural del escenario calderoniano. Realidad y fantasía. De los temas a la intertextualidad”, está subdividida en siete apartados que ocupan la mitad del libro. Los temas tratados permiten una aproximación al teatro de Calderón desde un punto inicial: el debatido problema de la inserción ideológica del autor. Situado en la línea reivindicadora de Ruiz Ramón, Arellano propone una visión de apertura que permita apreciar la universalidad del dramaturgo, cuya conciencia sobre el período crítico del imperio español se manifiesta “conflictivamente” en sus creaciones. Esta definición es muy significativa, dada la tendencia crítica a limitar la producción calderoniana en los parámetros de la ideología dominante que, como atinadamente señala, contiene “numerosos elementos de crítica social y política” (p. 18). Aunado a lo anterior, pone en tela de juicio la difundida y equivocada idea del dramaturgo como un hombre antipático, sectario y falto de humor, ejemplificando su carácter bromista con textos de la época bastante iluminadores.

Muy interesante, no sólo para los especialistas, sino para profesores y alumnos, resulta la demostración de la actualidad de los grandes temas calderonianos. La pervivencia de su creación, que bien puede aplicarse a otra literatura del período, la refiere a la capacidad de despertar emociones incluso con temas como el honor que, es bien sabido, era uno de los factores de integración del estamento aristocrático-señorial del período áureo. La enorme presión ideológica de dicho concepto la relaciona con los condicionamientos de cualquier época.

Afirmación que me parece indiscutible, así como la actualidad de la función de las pasiones, el conflicto generacional entre padre e hijo, la sexualidad, la razón, la política, la fragilidad de la vida y, aunque no lo particulariza, también se aprecia en sus artículos sobre la religión o, sin precisarlo, el derecho positivo y el pensamiento filosófico.

Como muestra del pensamiento crítico calderoniano se refiere a distintos tipos de abuso. Basado en fuentes históricas, en *El Tuzaní de la Alpujarra* Calderón se opone a la política racista de su tiempo. *El alcalde de Zalamea* plantea la moral del poder en el ejercicio de la justicia. La serie de atropellos del ejército le recuerda –no sin intención actualizadora– la guerra civil española o, dicho sea de paso, la situación similar que se vive en muchos países. También estudia la perdurabilidad del teatro de Calderón en *La vida es sueño*, donde la razón y las pasiones (celos, abuso de poder, intolerancia), el sentido de opresión y libertad, el ejercicio del poder paterno y real, permiten observar la vigencia de este teatro que, no podemos negar, revela un enfoque transgresor de la mentalidad nobiliaria.

Frente a la hostilidad de la prensa madrileña en el tercer centenario de la muerte de Calderón, la propuesta de Arellano es leer al dramaturgo antes de juzgarlo y considerar los avances de los especialistas, en vez de permanecer en la ignorancia.

En el texto dedicado al gracioso en las tragedias, Arellano parte de la hipótesis de que su inserción estructural y su función no son siempre similares. En este género su participación es marginal, pero no por ello carece de objetivos dramáticos: su papel obedece tanto a las necesidades del espectador popular como a un empleo trágico. En *La gran Cenobia*, las intervenciones del gracioso Percio son escasas y marginales, ya que no se relaciona con otros personajes. Sin embargo, manifiesta “la impertinencia de la risa” en un mundo dominado por las pasiones trágicas. De igual forma, Polidoro, en *El mayor monstruo del mundo*, al fingirse el príncipe Aristóbulo, toma el tono propio de este estamento, hecho que limita sus potencialidades cómicas. Coquín, en *El médico de su honra*, es otro caso donde no hay espacio para la risa, pues el personaje es incapaz de provocarla.

Los graciosos se encuentran apartados del resto de la acción, lo que se manifiesta en el plano estructural, ya que sus participaciones se verifican en escenas sueltas, pero no de imbricación estructural. No obstante, estos personajes se convierten en agentes trágicos, de ahí que se alejen de la comicidad. Ejemplifica con graciosos de varias tragedias (Jonadab en *Los cabellos de Absalón*, Gil en *La devoción de la cruz*) y se detiene a señalar, a partir de *La hija del aire*, su desacuerdo con ciertos planteamientos sobre los graciosos como portadores de la verdad, enunciadores del pensamiento de Calderón o críticos del código del honor, pues este último papel lo asumen, en mayor medida, los propios maridos envueltos en tragedias. Respecto a las censu-

ras de Chato o Pasquín, estima que se enarbolan para proteger el sistema y sólo en contra de quienes lo violentan. En resumen, sostiene que la importancia de estos bufones radica en su anulación cómica y no en su vertiente ideológica. Empero, me parece que faltaría señalar la compleja función de Clarín en *La vida es sueño* como importante portador de significaciones ideológicas inmersas en la semántica global del texto.

En el apartado "Exotismo y *admiratio*" nos muestra que el empleo de elementos exóticos tiene el objetivo de causar admiración e impacto en el espectador. Lo exótico social lo presenta en el figurón don Toribio de *Guárdate del agua mansa*. Dedicó un análisis más extenso a lo exótico de los países lejanos, las costumbres y personajes extraordinarios. Señala que si bien aparecen poco en las comedias de capa y espada, figuran con mayor frecuencia en las de tema bíblico, las mitológicas, las inspiradas en los poemas caballerescos italianos y en los autos sacramentales. Sin embargo, su dimensión exótica se ve debilitada por la familiaridad del receptor con la tradición cultural. Indica, mediante una serie de ejemplos, que los elementos exóticos se presentan en los espacios (islas, castillos, grutas, laberintos), los personajes y su caracterización (gigantes, salvajes vestidos de pieles), en el plano verbal más que en los espacios escénicos (apelativos indígenas u orientales, frutas, animales, etc.).

En su estudio de los espacios dramáticos expone la gama y rigor de las técnicas calderonianas desde un análisis particular de los géneros: los autos son el caso extremo de experimentación; en los dramas mitológicos pueden presentarse efectos maravillosos espaciales; en la comedia de enredo, los laberintos, cuartos falsos, pasadizos, sirven también como vehículos de comicidad. En particular se ocupa de las representaciones en el corral, relacionando el espacio con la acción (*El sitio de Bredá*, *El postrer duelo de España*, *El mayor monstruo*, *El alcalde de Zalamea*), e indica la función descriptiva, los efectos sonoros como partes de la verosimilitud argumental, el detallismo, la ubicación escénica, el simbolismo positivo de algunos espacios —el monte, el palacio, los jardines— que en ocasiones se ve subvertido (*La vida es sueño*, *El José de las mujeres*, *El médico de su honra*). También aborda el tema del espacio y la emoción que se despierta en el público, y el del espacio simbólico en relación con la moral o didáctica y como clave de lectura del personaje (*La hija del aire*). Respecto a espacio y género indica que hay ciertas categorías convencionales que permiten, en la comedia de santos, la visión milagrosa o celestial, ya sea mediante el decorado verbal o los recursos escénicos. En los autos sacramentales también hay ámbitos oníricos y fantásticos, además de los milagrosos. Así pues, la consideración de la riqueza de los espacios dramáticos nos permite comprender una de las técnicas estructurales de mayor importancia del drama de Calderón.

Respecto a lo fantástico y lo maravilloso especifica que figuran con frecuencia en las obras representadas en palacio, pues el uso de elaboradas tramoyas posibilita desarrollar la imaginación en las comedias mitológicas y las novelescas o caballerescas. Además, en los dramas ideológicos o religiosos, el milagro, enfrentado a la magia en conflictos filosóficos, es de gran envergadura. En el caso de los autos sacramentales, la alegoría implica el papel constructivo de la fantasía. Lo fantástico y maravilloso se manifiestan en espacios (dramáticos y escénicos), personajes y objetos. Su aparición puede ser descriptiva, como decorado verbal o en el tablado. Circunscrito a los espacios dramáticos, señala que hay personajes que requieren un entorno específico, como Segismundo y Semíramis, o aquellos que se encuentran entre el mundo humano y el divino, o el terrenal y el más allá. Las comedias espectaculares cuentan con elementos maravillosos y fantásticos, basados en la mitología clásica o en las novelas de caballerías. Una variante es la comedia de santos donde el milagro, presentado en el espacio divino, es fundamental, así como la función demoníaca de la magia. En cuanto al auto sacramental, señala, en la línea de Parker, que presenta modelos peculiares de lo fantástico, ya que es factible manejar el tiempo y el espacio con gran libertad, y abordar sucesos que tienen lugar en la ficción mágica, en el mundo onírico o sobrenatural. Los asuntos y ficciones de las fiestas mitológicas de corte pueden ser mostrados escénicamente: dioses paganos, hechiceras, metamorfosis de los personajes, aventuras extraordinarias. El objetivo del dramaturgo, pues, es causar admiración en el público mediante una rica y variada elaboración, también presente en las comedias novelescas basadas en los libros de caballerías.

Si bien la relación entre Cervantes y Calderón ha sido tratada por otros investigadores, Arellano dedica un apartado al tema con el fin de considerar los mecanismos de adaptación y sus funciones. Después de comentar varios estudios, afirma que la lectura cómica del *Quijote* en su época explica que figure con una perspectiva similar que lo excluye de las obras calderonianas trágicas o serias. El fracaso teatral de Cervantes aclara que no sea un modelo importante para Calderón, lo que no impide que se encuentren ciertas referencias a su obra. Con numerosos ejemplos demuestra que las menciones ocasionales a personajes del *Quijote* o episodios no forman parte de la trama ni definen a los personajes. El gracioso es quien, en general, hace las alusiones cervantinas ya implícita (*Argenis y Poliarco*) o explícitamente (*El maestro de danzar*, *Manos blancas no ofenden*, *Dicha y desdicha del nombre*, etc.). En diversas obras observa que aparecen juegos verbales y neologismos, aplicaciones metafóricas, degradaciones satíricas, aventuras, etc. Las *Novelas ejemplares* también son advertidas en distintos textos, en referencias a Cervantes (*Los empeños de un acaso*) o a algunas novelas (en *Casa con dos puertas*, *El curioso impertinente*; *El*

*celoso extremeño* en *El escondido y la tapada*). Estas menciones sirven para caracterizar personajes, evocar un espacio dramático o dar la oportunidad para la elaboración de chistes, sobre todo en pasajes cómicos del gracioso, en la comedia de capa y espada.

No obstante, la presencia de "macrotextos cervantinos" es indiscutible en Calderón. A partir de ciertas observaciones de Valbuena y Wilson, Arellano analiza lo oportuno de la ubicación del episodio de la aventura de Clavileño en la última escena de *El astrólogo fingido*, y sostiene que los elementos de adaptación dramática son considerables. Aborda la conexión indirecta de *La púrpura de la rosa* y *La casa de los celos y selvas de Andrenia*, para pasar al estudio de los nexos entre *El sitio de Bredá* y *La Numancia*. Aunque su influencia le parece problemática, la reconoce, como Valbuena, por la acumulación de elementos. Sin embargo, puntualiza las razones que, desde el mismo género, hacen que las acciones sean tan diferentes.

La condición "quijotesca" de don Mendo en *El alcalde de Zalamea*, que ha sido objeto de opiniones diversas (Wilson, Abrams, Sánchez), es acepada por Arellano, quien también observa la presencia del *Lazarillo* en la obra. Discute y discrepa de ciertas inferencias de Abrams sobre la dimensión cervantina en algunos pasajes. Aunque admite los puntos de contacto entre *No hay cosa como callar* y *La fuerza de la sangre*, analiza sus divergencias a partir del artículo de R. ter Horst, quien las analiza por separado y no aclara su conexión. Dedicó unas páginas a comparar las *Visiones de la muerte* con la aventura de las Cortes de la muerte cervantina y luego estudia *El dragoncillo* y *La cueva de Salamanca*. Termina con algunas hipótesis sobre el tipo de obra que es, o era, la "comedia perdida" de *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote* de Calderón, y deduce su carácter jocoso, comparando algunos otros textos.

Concluye que las referencias a Cervantes y su obra son ocasionales y de poca trascendencia, pero que es difícil precisar la incidencia de la mentalidad y las estructuras artísticas amplias. Más importantes le parecen los casos referidos al *Quijote* y episodios concretos, y a las *Novelas ejemplares*, donde la intertextualidad figura en adaptaciones teatrales más dinámicas y elaboradas.

La segunda parte trata de la función de la comicidad en Calderón, a partir del problema de la recepción. La difundida idea de la seriedad de la obra calderoniana, que atribuye a las concepciones de Wardropper, la considera una fórmula fija que ha sido retomada por algunos críticos. Para demostrar lo contrario aborda la comedia de figurón, única de este tipo escrita por el dramaturgo, *Guárdate del agua mansa*, refundición de *El agua mansa* –ambas editadas por el propio Arellano y Víctor García Ruiz. En principio, estima riesgoso buscar seriedades donde sólo hay comicidad. Luego de relatar la trama de la obra, declara su objetivo de explicar la funcionalidad de

las relaciones intercaladas sobre la celebración de la llegada de doña Mariana de Austria para casarse con Felipe IV. Valbuena Briones las encuentra pegadizas y desproporcionadas, lo que mengua la calidad estructural del texto. En este sentido, Arellano centra su trabajo en cuestionar los artículos de Blue, dedicado a demostrar la integración arte e historia, y de Whitbourn, quien considera trascendentes las relaciones. Le parece que ambas interpretaciones carecen de documentación y justificación textual, amén de que ciertas valoraciones sean discutibles. Dada la datación del manuscrito (1642-1644) y su refundición para la boda (1649), observa la coherencia de la primera y las inadvertencias e impertinencia de las relaciones, sin que eso niegue su función extradramática. Creo, no obstante, que las relaciones tienen algunos nexos de contraste con el texto original en actitudes y conceptos. Desde la perspectiva de un especialista o estudioso de las mentalidades, es oportuno leerlas en comparación con los planteamientos conjuntos de la comedia, independientemente de que carezcan de interés escénico. Por otro lado, no cabe duda de que la sátira es un vehículo eficaz de la crítica, sin que esto merme la enorme comicidad de *Guárdate del agua mansa* que defiende, con toda razón, Arellano.

El estudio de *Mañanas de abril y mayo* lo dirige, en particular, a las adaptaciones. Por ello parte del acertado señalamiento de que hay lecturas desviadas que descontextualizan las obras y no consideran las convenciones escriturales. La adaptación requiere, pues, considerar atentamente los códigos de valor, las costumbres y el léxico en desuso.

Esta obra, de capa y espada con tema amoroso, tiene la estructura típica de una comedia de intriga, cuya intención es causar la *admiratione*. Las diversas relaciones entre los personajes inciden en que cada acción individual repercuta en el resto del grupo, de ahí que haya equívocos, situaciones azarosas, artificio y juego –con los personajes, las conversaciones, los temas, el lenguaje y las convenciones–, no seriedades. El análisis de distintas partes del texto le permite concluir que la representación de esta comedia, en la actualidad, no presenta problemas insolubles. Sin embargo, le parece fundamental que los directores mantengan el tono divertido de la obra.

La sección dedicada a *La dama duende*, aparte de abordar brevemente géneros y fuentes, se caracteriza por la insistencia de Arellano en rescatar el perfil gracioso de la comedia. Por ello realiza una serie de severas críticas sobre la investigación actual, influida por la perspectiva trágica de Wadroppe respecto a la trivialidad de lo cómico. En este enfoque sitúa a Honig, Bárbara Mujica, con su interpretación incestuosa o el paralelo que establece con *El mágico prodigioso*, y R. ter Horst, quien insiste en la fuerza negativa del honor relacionado con la muerte. A lo largo del apartado estudia la función lúdica del texto

y coincide con las opiniones de Marc Vitse y Fausta Antonucci, no así con el enfoque psicoanalítico de Adriana Schizzano Mandel. Sustenta que la magia y la superstición, el paganismo y el cristianismo, no figuran como problema filosófico en la obra, dado que éste no pertenece al género de comedia de capa y espada. Por otro lado, la idea del honor en relación con la libertad de la mujer y la crítica al sistema opresivo, lleva a F. de Armas a comparar a doña Ángela con Segismundo encadenado. Sin embargo, mediante el análisis de la situación de la protagonista y su carácter ingenioso, descarta el enfoque aludido por reductor e insostenible. En un breve análisis de los personajes, indica que don Manuel no manifiesta un conflicto entre superstición y razón, paganismo y cristianismo, y rechaza la perspectiva que observa la contigüidad entre tragedia y comedia en los primeros versos del criado Cosme, que ha visto algún crítico. Evidentemente concluye que *La dama duende* es una obra cómica con final feliz.

“Espacio sacro de la comedia bíblica y hagiográfica” es el título de la tercera parte. Inicia con un artículo sobre las técnicas empleadas en *Judas Macabeo* o *Los macabeos*, ya que es una obra temprana –quizá la primera– de Calderón. El estudio de los personajes le permite mostrar los contrastes religiosos y de caracterización que existen entre ellos. Para Arellano, la peculiaridad pasional de Lisias lo dota de mayor fuerza dramática. De aquí parte el análisis de una serie de oposiciones entre Judas y Lisias que se presentan inclusive en la música. Estudia diversos temas (la fortuna, los objetos, un cuentecillo, el gracioso, las anticipaciones, etc.) como elementos que revelan técnicas que Calderón irá perfeccionando a lo largo de su creación. Aquí radica la importancia de conocer este artículo que nos invita a releer un texto muy olvidado.

Como resume al final, el objetivo de Arellano al estudiar *El mágico prodigioso* es comentar algunos puntos sobre la tradición hagiográfica, ciertas convenciones con respecto a acciones amorosas y el gracioso, el escenario del corral y el lenguaje, señalando las vertientes, siempre actuales, de la búsqueda de la verdad, la libertad, el mal y su dominio mediante la razón. Esta comedia hagiográfica se vincula con el sistema del auto sacramental, dadas sus funciones pedagógicas que se explican por haber formado parte de las celebraciones de Corpus Christi en un pueblo toledano. Aunque está centrada en la vida de santa Justina y san Cipriano, el dramaturgo introduce algunas modificaciones, una de las cuales se convierte en eje de la obra: el pacto diabólico. De ahí que el Demonio sea uno de los protagonistas que, además, plantea un conflicto con Cipriano en su búsqueda racional de la verdad. El análisis de las jornadas le permite demostrar la coherencia estructural de la obra, puesta en duda por algunos críticos que observan demasiadas peripecias amorosas. Argumenta sobre la funcionalidad contrastante de los amores de galanes y gra-

ciosos –característicos de la comedia de capa y espada– con la trama central, como partes de dicha coherencia en la estructura textual.

Respecto a la trama religiosa y filosófica, le parece excesiva la frecuencia con la que algunos críticos analizan, desde la perspectiva de la Escolástica tomista, el proceso de conocimiento o ignorancia del Demonio, pues tales “sofisticaciones” distaban mucho de la comprensión del pueblo toledano.

A partir de las afirmaciones de ciertos especialistas sobre el carácter antiintelectualista planteado por Calderón en la obra, se aboca al tema de la razón y argumenta que ésta y la fe son complementarias, no opuestas. Trata también los temas del libre albedrío, el perdón, la conversión y el desengaño. Estudia la función dramática protagónica del Demonio, vista por Auburn y Parker, en distintas dimensiones, como alegoría o carente de autonomía. Ubicado en el marco de recepción de la obra, considera innecesarias tales “sofisticaciones interpretativas”, pues le parece que no es difícil apreciar al Demonio como personaje autónomo. Asimismo, la proyección irreal de éste, planteada desde la perspectiva psicoanalítica o la alegorización de los impulsos malignos del hombre, hubieran imposibilitado la comprensión de la obra en su tiempo. Considera que Parker pierde de vista la función dramática del Demonio, por concentrarse en el análisis de su teología –la ignorancia del personaje– dentro de la Escolástica tomista. El trabajo de May también se centra en la especulación filosófica, él recurre a los universales como forma de conocimiento inaccesible para el Demonio y formula una interpretación de gran simbolismo cristiano, de la cual disiente Arellano porque no figura en el texto.

Otra de las funciones dramáticas del Demonio es la ironía. Es preciso notar que si bien Wardropper señala la relevancia de la “ironía cósmica” en la totalidad del texto, no desarrolla el papel del Demonio desde esta perspectiva, en la Introducción a su edición de la obra. Es Arellano quien analiza la función dramática de la ironía en este personaje, pues, como demuestra textualmente, son precisamente su soberbia y las discusiones filosóficas con Cipriano las que provocan que éste descubra la verdad sobre los atributos de Dios (basados en Plinio, los estoicos y la Escolástica tomista).

Otros aspectos de construcción estudiados son el espectáculo y el lenguaje poético. La estructura del corral permite llevar a cabo numerosos movimientos escénicos fundamentales. No obstante, los límites evidentes dan paso a la descripción verbal, complementada con efectos sonoros. Asimismo, como es sabido, el vestuario y la quinésica también juegan papeles importantes. El lenguaje calderoniano está compuesto de una serie de imágenes y metáforas cultistas de carácter simbólico. Dentro de los rasgos estilísticos del autor destaca el uso, reiterado en otros textos, de un léxico empleado por la Escolástica y la organización del discurso de acuerdo con los esquemas pro-



pios del silogismo. Hecho que explica, aunado a las cualidades de la divinidad, la abundante tendencia crítica censurada por Arellano.

En la cuarta y última parte, analiza la presencia de la cultura simbólica del barroco en la obra calderoniana, como elemento esencial de la semántica global de la obra y la construcción de los personajes. Se centra en la coincidencia entre la problemática político-moral de ciertos dramas con algunos libros de emblemas referidos a la concepción del príncipe. El corpus lo componen *La gran Cenobia*, *La cisma de Inglaterra*, *Saber del mal y del bien*, *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *Los cabellos de Absalón*. Divide su estudio en tres secciones: emblemas relacionados con el universo heráldico y la aspiración al poder y la gloria; los que se conectan con la mitología, y aquellos que se insertan en la temática del poder y los peligros de la ambición. En un recorrido por las obras mencionadas, con el empleo de ilustraciones, analiza la función de emblemas como el laurel, las águilas de Roma o el águila bicéfala, las flores, y el sol en sus distintas versiones. Por otra parte, dado que los textos expresan el mundo aristocrático, la mitología posibilita la exploración moral a partir de lecturas simbólicas de los mitos: Atlante, la Fama, la Fortuna asociada al motivo de Ícaro, etc. De igual modo, repasa los emblemas particulares del mundo ideológico: arte de gobernar, ambición y vanidad, relacionados con el navegante, el mar y las tormentas, el bestiario fabuloso, etc.

Los elementos emblemáticos en las comedias religiosas eran frecuentes por la integración de tradiciones exegéticas y simbolismos. El enfrentamiento entre los agentes del bien y los del mal son los extremos en que se organizan los conflictos, en medio de los cuales se sitúa el hombre. Su objetivo es analizar los grupos de imágenes emblemáticas, basándose en distintas fuentes de jeroglíficos, emblemas y textos. Revisa los símbolos de las fuerzas celestiales (el laurel, el sol, la palma de la victoria o del martirio, la azucena, el plátano) principalmente en *Origen, pérdida y restauración*. Los símbolos cristológicos –el iris, la vid y el arpa de David– los refiere a *Las cadenas del demonio* y *La devoción de la cruz*. Entre otros, alude a algunos dramas donde figuran los emblemas de la doctrina del Evangelio y la fe verdadera, la justicia divina, la Iglesia. En cuanto al mundo del mal, los emblemas de animales y los monstruos son los típicos: serpientes, cocodrilos, dragones, la hidra, la esfinge, la sirena. Respecto a la lucha del hombre contra sus pasiones aparece el corazón volcánico, el laberinto como desorientación, la prudencia es una mariposa que se quema en la llama y el esqueleto la figura del desengaño.

Concluye que Calderón no emplea los materiales emblemáticos gratuitamente, sino que, mediante la aplicación de técnicas conceptistas ingeniosas, éstos cumplen una función dentro de la estructura de las obras. Luego de este repaso cabría preguntarnos sobre la representación actual y su comprensión que, lo mismo que sucede con la

Escolástica, quizá no fuera tan cercana a todos los espectadores del corral en el siglo XVII.

En el apartado que cierra el volumen, Arellano, usando ilustraciones nuevamente, elabora una investigación, no tan somera como apunta, sobre las referencias al motivo del pájaro que lleva una piedra en el pico, a partir de la referencia en *El médico de su honra*. Estudia las contaminaciones o confusiones entre el ánsar y la grulla, ya que ambas llevan piedras: la primera en el pico, para no hacer ruido; la segunda en la pata, para despertar. En un recorrido "azaroso", menciona diversos autores que tratan el motivo y las confusiones de sus rasgos. A pesar de haberse indicado que las fuentes de Calderón son Plutarco y Horozco Covarrubias, considera que la referencia pudo haberla recibido del común acervo emblemático del siglo XVII. Arellano resume, en el último párrafo, lo más interesante del texto; ahí afirma que Calderón subvierte el motivo emblemático del ánsar debido a la lección de imprudencia del rey y don Gutierre. Esto manifiesta la atención del dramaturgo a los más mínimos detalles que, sin embargo, como señaló, perdió de vista en *Guárdate del agua mansa*.

El libro cumple con las perspectivas del lector sobre las técnicas y estructuras calderonianas coherentes en diversos ángulos, aunque en algunos puntos parece amplificado. Resulta muy útil para la crítica especializada, pues abre la posibilidad de otras lecturas y, al mismo tiempo, puede ser generador de una anotación más pertinente en futuras ediciones.

YSLA CAMPBELL

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez