

## RESEÑA

Maria Grazia Profeti, *Lo trágico y lo cómico mezclado*, ed. A. Jurado Santos, Reichenberger, Kassel, 2014, 152 pp. ISBN: 9783944244266.

ENRICO DI PASTENA (Università di Pisa)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.173>>

Entre los lazos que le otorgan sentido al transcurrir de las generaciones está la relación pedagógica. Esto pensamos al leer la breve presentación que firma en el umbral del volumen que reseñamos Agapita Jurado Santos, editora del mismo y una de las discípulas de Maria Grazia Profeti, desgranando sintéticamente las aportaciones de la autora y su tránsito por diferentes métodos de estudio. El título *Lo trágico y lo cómico mezclado*, al guiñarle el ojo al significativo v. 174 del *Arte Nuevo*, deja constancia de la variedad, también tonal, de los trabajos recogidos, y es proyección de los diversos ámbitos cultivado por la estudiosa, todo un referente del hispanismo italiano, en su longeva y prolífica trayectoria (en la que no falta una edición bilingüe del tratadillo lopeveguesco en 1999, en la editorial Liguori de Nápoles, con introducción y un amplio aparato de notas).

La mera enumeración de los títulos de los trabajos presentes en el libro da buena cuenta de la amplitud de intereses de su autora: 1). «El teatro áureo español y el hispanismo italiano», pp. 1-18; 2). «Post-texto: el teatro impreso en el Siglo de Oro», pp. 21-37; 3). «El “Nuevo Mundo” en escena», pp. 38-49; 4). «El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta», pp. 51-64; 5). «Comedias en *La vega del Parnaso*», pp. 65-79; 6). «*El castigo sin venganza*: del manuscrito autógrafo a la edición de Pedro Lacavallería», pp. 80-99; 7). «Godínez y la comedia de enredo», pp. 100-128; 8). «Lope y Calderón defendidos en el “Siglo de las Luces”», pp. 129-140; 9). «“Que doit-on à l’Espagne?” Una polémica del siglo XVIII», pp. 141-152. Se trata de comunicaciones y

conferencias leídas en congresos, coloquios y seminarios, o de estudios presentados en homenajes, todos ellos ya publicados (el núm. 1 vio la luz en 2015, posteriormente al texto aquí reseñado, en el volumen *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado, Universidad de Valladolid-Olmedo Clásico, Valladolid-Olmedo, pp. 27-36) y casi todos pertenecientes a los últimos años (si bien no siempre se señale su procedencia y algunos reelaboren contenidos abordados con anterioridad, los trabajos van de 2012 en adelante).

En el primero de los artículos, Profeti señala el cambio radical experimentado por la crítica italiana desde los sesenta hasta hoy ante la literatura española. Un cambio que ha supuesto la superación de las rémoras de Croce y el sucederse de varias orientaciones metodológicas, que sin embargo no han cancelado la impronta fuertemente ecdótica que ha caracterizado al hispanismo italiano. El teatro del Siglo de Oro y su estudio han representado un ámbito revelador de una transformación que también se percibe, más en general, en el crecimiento cuantitativo de los hispanistas; ese concreto campo de investigación acaba de ofrecer un fruto granado con la publicación de *Il teatro dei secoli d'Oro* (Bompiani, Milán, 2014-2015, 2 vols.), antología coordinada por Profeti que reúne veinte comedias de nueve diferentes dramaturgos en lengua original, acompañadas de la correspondiente traducción italiana en verso, y suma a numerosos colaboradores para un total de casi cinco mil páginas.

En el segundo artículo Profeti aborda la vida del “post-texto”, es decir, el texto impreso que suele difundirse en la España del Siglo de Oro posteriormente a la puesta en escena. En la Italia del siglo XVI la situación es diferente a la española, pues allí el texto teatral se imprime contemporáneamente a su representación, o incluso antes, y se edita en varias ocasiones de forma independiente de su puesta en escena (pp. 22-24, 31). Como se ha ido perfilando con claridad creciente y mayor riqueza de información en los últimos veinte años, el panorama es cambiante en España, donde un público de lectores de teatro tardará en afianzarse. Si dejamos de lado casos puntuales y peculiares, hasta fechas bastante tardías la praxis no prevé que los dramaturgos impriman directamente su obra. La edición de comedias de Lope empieza de forma problemática en 1603, y sigue con varios percances hasta que el dramaturgo decide ocuparse abierta y directamente de ella a partir de 1617 con la *Parte IX* (decisión que por supuesto no cancela todos los problemas ecdóticos relacionados con las piezas difundidas, según puede comprobarse en las «Historias

editoriales» que preceden cada *Parte* en las ediciones del grupo Prolope). En los paratextos de los dramaturgos, además de comprensibles quejas por el mal servicio prestado por impresores descuidados cuando no desaprensivos (y cuyo quehacer también supone un perjuicio económico), encontramos la conciencia de que al ser impreso el texto cambia de categoría. Montalbán en el prólogo a su *Primer tomo de comedias* de 1635 se dirige a los lectores animándoles a que “censuren” las comedias en sus aposentos, confiado en que estas puedan, tras haber halagado los sentidos en el tablado, satisfacer las exigencias del entendimiento (p. 29). Varios de los paratextos que está publicando, en edición crítica y traducción a otros dos idiomas, el loable proyecto *Les idées du théâtre* (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr>) vienen a confirmarlo. En suma, imprimir el texto teatral «implica un tipo de operación donde se pierde el texto-espectáculo» (p. 30) y esta práctica podrá favorecer casos de “arreglos literarios” también de cierto alcance, como el de *La pastoral de Jacinto* (editada por P. Ambrosi, Reichenberger, Kassel, 1997), comedia que Lope reelabora profundamente antes de incluirla en su *Parte XVIII*. La dificultad de definir filológicamente el arquetipo se hace por lo tanto más acuciante en los textos teatrales, donde a los arreglos para los diferentes montajes se suma la posible reformulación en vista de la publicación (p. 32).

La celebración en 2012 del quinto centenario en Florencia de la muerte de Américo Vespucio (Amerigo Vespucci en su lengua nativa) ha venido a confirmar la diferente percepción que se tiene, en la península ibérica y en la italiana, de figuras como Colón, muy alabado en España, y Vespucio, cuyo papel es más reconocido por la historiografía italiana y especialmente en la ciudad de los Médicis. En efecto, bastaría con recordar que el topónimo «América» es mucho menos frecuente en España y que en la comedia de los Siglos de Oro a Vespucio se le ignora completamente (p. 40). Y eso que el corpus consagrado al tema del «Nuevo Mundo» no tiene una extensión despreciable: conservamos al respecto cuatro comedias de Lope, una de Calderón y más de una docena adscribibles a otros dramaturgos. Profeti las distingue de forma somera entre comedias sobre el descubrimiento y comedias sobre la evangelización de América. El segundo tipo se confirma como el más recurrente también a medida de que avanza el siglo XVII (p. 43). Interesante es la búsqueda de color local en la manera de expresarse de los indios, el empleo de fuentes cultas para los argumentos (poemas épicos o tratados, en algunos casos de autores del Nuevo Mundo) y que el tema americano pase al teatro llamado “menor”, con casos como el auto *La Araucana*, atribuido a Lope pero quizás de Claramonte, donde la

personificación alegórica (de Cristo con Caupolicán) es especialmente atrevida (p. 45). Carlos Brito («“Las otras Indias”: visiones del aborigen canario español del Siglo de Oro», *Acotaciones*, 4, 2000, pp. 19-34) se ha demorado en la visión de otro cosmos aborigen, el del “indígena” canario, que presenta considerables puntos de contacto con el del Nuevo Mundo y de hecho es asimilado a este en su tratamiento por Profeti. En el Siglo de las Luces el fenómeno más llamativo con respecto a estos contenidos es el uso que de ellos se hace en la ópera italiana, cuyos *libretti* ya no tienen relación directa con la comedia áurea, sino con varios tratados de orientación (más o menos) histórica, utilizados con enorme pero legítima libertad por el autor del texto (p. 47). En lo ideológico, y era de esperar, el tema se suelda a la apasionada defensa de España en las estrategias culturales de los jesuitas expulsados (p. 48), sobre los cuales volveremos.

El siguiente trabajo del volumen intenta responder a la pregunta: ¿qué opinión tenía Lope de la mujer culta? Dicho, si hiciera falta, que encuentros profesionales y biografía sentimental dejan claros reflejos en la obra literaria del Fénix, y que en su teatro se hallan varias protagonistas femeninas “fuertes” y tenaces, o sabias y estudiosas, cabe contestar que la visión del dramaturgo fue ambivalente, como contribuiría a demostrar *La dama boba*, donde, además del retrato de una dama discreta y bachillera y del poder transformador que tiene el amor sobre quien no lo es, también asoman “concesiones” a las posiciones corrientes entre el público como las quejas que Otavio, “barba” y padre de la culta Nise, pronuncia ante los peligros que entraña la excesiva erudición femenina (pp. 54-55). Una ambivalencia que se confirma en el interior de más de una comedia del mismo Fénix: recordaremos aquí los rasgos de la Laura de *La vengadora de las mujeres*, pieza de la *Parte XV* que quizás no haya despertado por parte de la crítica todo el interés que merece, a pesar de haber sido reelaborada y montada por Juan Antonio Hormigón en 1986. Como sea, Lope no deja de introducir una nómina de mujeres ilustres en el *Peregrino en su patria* ni olvida enumerar una serie de mujeres sabias al trazar en *El laurel de Apolo* un panorama intelectual de su tiempo, evocando a doctas de otras naciones, también “modernas” y en ocasiones poco conocidas. Es un catálogo, el del *Laurel*, algo esquemático pero amplio y articulado, que culmina con María de Zayas, aunque Lope casi parece sentirse más atraído por perfiles de fantasía como el de Feliciano Enríquez de Guzmán, autora de una obra teatral y figura que el Fénix dibuja como una dama de comedia al hacerse eco de la anécdota, por lo visto fabulosa, según la

cual Feliciano estudió en Salamanca durante tres años vestida de hombre y solo desveló su efectiva identidad al enamorarse de un joven (pp. 61-62). La defensa de la mujer en lo intelectual y en lo literario puede verse ahora contextualizada en el marco de la *querelle des femmes* española en el muy reciente estudio de Julio Vélez-Sainz: *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVI* (Cátedra, Madrid, 2015).

Sabido es que en *El castigo sin venganza* Lope utiliza un tema novelesco italiano, el cuento 44 de la primera parte de las *Novelle* de Bandello, centrado en un motivo arquetípico, el de la madrastra que se enamora de su ahijado como en el mito de Fedra (núm. 6). Fue probablemente la prohibición de estampar comedias en Castilla desde 1625 al 1635 lo que explica la impresión suelta del *Castigo* en la imprenta de Pedro Lacavallería en Barcelona en 1634. El impresor, nativo de Aquitania y activo en Barcelona desde 1628 a 1645, fue autor de un diccionario trilingüe castellano-francés-catalán, amén de dar a luz impresos de diferente carácter (lo normal ya en los talleres de la época) y experimentar un acercamiento a la difusión literaria desde 1634. Parece muy sensata la conjetura que ve la conexión de Lope con Lacavallería en su librero madrileño, Alonso Pérez, o su hijo, Juan Pérez de Montalbán, del que Lacavallería había publicado *Vida y purgatorio de San Patricio*, y del que publicará posteriormente más textos. Aquí lo que interesa es que la suelta de Barcelona presenta algunas *lectiones meliores* con respecto al manuscrito autógrafo del *Castigo* (la autora enumera cuatro casos en las pp. 90-91). Lope debió de corregir la redacción que entregó a la imprenta. Esto permite enfocar, en lo particular, la relación entre manuscrito autógrafo y edición autorizada de forma distinta a la tradicional (normalmente se tendería a privilegiar el primero) y, en lo general, induce a buscar actuaciones parecidas en casos afines. Mediante ejemplos sacados de la *Parte IX* y de las comedias contenidas en *La vega del Parnaso*, en ambas circunstancias refiriéndose a piezas de las que se conserva el autógrafo, Profeti puede afirmar que la revisión de los textos (la autora escribe «corrección» entre comillas) antes de ser entregados a la imprenta parece praxis constante de Lope (p. 98). Cabe preguntarse, eso sí, si se trató de una actitud sistemática, pues también en *Partes* directamente controladas por el Fénix hay comedias, de las que no se conserva el autógrafo, que presentan errores evidentes e incluso defectos métricos (lagunas y versos de más en formas métricas cerradas) no subsanados.

También relacionado con el último Lope es el trabajo (núm. 5) dedicado a repasar las comedias incluidas en *La vega del Parnaso*. Profeti considera muy plausible que el mismo Fénix, para sortear la ya recordada prohibición de publicar piezas teatrales y novelas en los reinos de Castilla por diez años, tuviera intención de insertar comedias en el volumen misceláneo que solo saldría póstumo y que las ocho finalmente recogidas formaban parte del original —presentado en la primavera o el verano de 1635 a la censura— que el dramaturgo revisó (pp. 68-75); por su parte, hace poco Felipe B. Pedraza ha reiterado su discrepancia de esta interpretación, alegando que solo en una segunda fase y por mano de José Ortiz de Villena se añadieron las piezas teatrales y otros materiales escritos en los meses finales de la vida del autor («*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue», *Criticón*, CXXII, 2014, pp. 27-40). Como sea, las comedias presentan textos fiables y pertenecen a subgéneros diferentes (mayores detalles se encontrarán ahora en la cuidada edición crítica de *La vega del Parnaso* dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, cuyo tercer y último tomo acaba de salir con fecha de 2015; en la «Introducción» del primero, también de 2015, pp. 28-30, Pedraza vuelve a resumir las posiciones discordantes sobre la conformación del libro). Algunas de las piezas teatrales contenidas en *La vega del Parnaso* se atribuirán, en fechas ya tardías, a otros dramaturgos en las *Nuevas Escogidas*, síntoma y anuncio del descenso que la fama de Lope va a sufrir especialmente en la segunda mitad del siglo.

A pesar de representar más del 40% del repertorio de Felipe Godínez (como señala Germán Vega García-Luengos, «Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez», *Montemayor*, monográfico especial de septiembre de 2009, p. 18), las comedias de enredo del dramaturgo han sido menos atendidas que las bíblicas, privilegiadas también a raíz de los contactos que pudieran tener con su circunstancia vital (núm. 7). En un corpus seguro de casi veinte piezas, incluyendo los autos, las piezas de enredo ascienden a cinco. De estos textos, en los que para Profeti es fundamental «lo que pasa, o no pasa, o lo que parece pasar» (p. 101), la estudiosa italiana se centra en *La traición contra su dueño* (de 1626), cuyo autógrafo se conserva con una licencia del mismo Lope, *Aún de noche alumbra el sol* (de 1634 o anterior), la más conocida, y *Basta intentarlo* (anterior a 1637), dejando de lado en el análisis *Ludovico el piadoso* y *Cautelas son amistades*. En las piezas estudiadas se detecta «la presencia constante [...] de un ambiente alejado de la contemporaneidad áurea, y

proyectado en improbables cortes medievales, con una primera dama fiel enamorada, a veces una segunda dama peligrosa y dada al engaño, [...] unos caballeros que se dejan enredar en el juego perverso de las apariencias, de las falsas cartas y papeles que van a parar a manos peligrosas. La justicia promana del rey, “deus ex machina” de la solución final, mientras un secreto, una serie de engaños y falsedades, de traiciones, pone en marcha el enredo [asentado sobre] un juego de retrasos [camino de] la solución final, consoladora e improbable, en una palabra “convencional”» (pp. 127-128). Un manejo acertado, en resumidas cuentas, de ingredientes subgéneros consabidos.

Los dos artículos que cierran el libro versan sobre las controversias crítico-apologéticas que surcaron el Siglo de las Luces. En el primero de ellos (núm. 8), Profeti señala el florecimiento hacia mediados del XVIII de consideraciones, a menudo polémicas pero con sustancia teórica, de intelectuales españoles (Nasarre, un anónimo, Carrillo, Montiano) alrededor del concepto de tragedia (p. 136), antes de traer a colación, unos años más tarde, la acalorada reflexión de los jesuitas expulsados presentes en Italia. En el trabajo que sella el volumen (núm. 9), se profundiza en las aportaciones de algunos nombres relevantes de la querrela, especialmente las de Carlo Denina y Juan Andrés. Figura cosmopolita y de gran fascinación intelectual, el primero en enero de 1786 ante la academia de Berlín, en su *Réponse à la question «Que doit-on à l'Espagne?»*, enmarcó la defensa de España en la de Italia, también marginada de las corrientes vivas de la literatura, concediendo que las piezas españolas carecían del respeto de las unidades pero reivindicando que habían proporcionado el argumento a numerosos textos franceses (la interesantísima cita de su discurso, en la p. 147). Andrés, a su vez, invirtió los términos de la polémica anti-española con respecto a Italia: se tachaba a España de haber corrompido con Lope la escena italiana mediante la presencia político-militar de reinos y virreinos en la península italiana, cuando en realidad, mantuvo el jesuita, fue Sannazaro quien influyó negativamente en las letras españolas (p. 149) y Lope quien bebió tanto en los cómicos italianos que actuaban en la península ibérica como en la improvisación de la *Commedia dell'arte*. En definitiva, el menosprecio y redescubrimiento de Lope y del teatro áureo en el siglo XVIII nos dicen mucho de la formación del canon en España y Europa, y de cómo este estuvo sometido a los vaivenes de tendencias literarias y filosóficas que darían un vuelco con la llegada del nuevo siglo.

Cerraremos esta reseña observando que las muestras de los enfoques (ecdótico, formalista, semiótico...) que subyacen a los trabajos, todos ellos escritos con envidiable claridad, también dialogan con unas imágenes fotográficas (pp. x, 3, 8, 11, 19, 20, 50, además de las ilustraciones de portadas y páginas de manuscrito) que conjugan la dimensión personal y la pública, y aumentan la sensación de que el libro brinda un balance, por muy parcial que pueda resultar, de una experiencia intelectual y humana fuera de lo común.