

RESEÑA

Mirzam C. Pérez, *The Comedia of Virginity: Mary and the Politics of Seventeenth-Century Spanish Theater*, Baylor University Press, Waco (Texas), 2012, 173 pp. ISBN: 9781602586451.

NATALIA FERNÁNDEZ (Universität Bern)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.177>>

Este estudio se suma a las numerosas investigaciones que, desde la última década del siglo xx, y sobre todo desde el comienzo del xxi, se han centrado en el análisis de la comedia religiosa y de santos con el objeto de aclarar sus peculiaridades compositivas y su especial relevancia dentro del contexto de la Contrarreforma. La comedia hagiográfica, a pesar de perfilarse en su tiempo como un subgénero dramático de enorme fecundidad, fue relegada por la crítica a un lugar muy secundario dentro del espectro de los estudios teatrales. La tan controvertida mezcla de elementos sacros y profanos, que no contentaba ni a los moralistas más rigurosos ni a quienes, por el contrario, miraban hacia todo lo religioso con una sombra de sospecha, estuvo desde los mismos orígenes del género en la base de un prejuicio crítico que mermó la comprensión global de la historia del teatro clásico en toda su riquísima complejidad —religiosa, artística, política y social—.

Tras los intentos de Delfín Leocadio Garasa en 1960 (*Santos en escena. Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca), y Elisa Aragone Terni en 1971 (*Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Casa Editrice D'Anna, Messina-Florenca), por dar a conocer las comedias hagiográficas de Lope de Vega superando la mirada a veces devastadora de Menéndez Pelayo, hubo que esperar hasta el estudio de Elma Dassbach de 1997 (*La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de*

la Barca, Peter Lang, Nueva York), para que apareciera una nueva monografía sobre el género. Es en torno a esos años cuando la comedia de santos comienza a revalorizarse a ojos de la crítica, y se empiezan a analizar en detalle sus aspectos estéticos más allá de prejuicios ideológicos. Se amplió la nómina de dramaturgos prestando atención a algunos autores menos estudiados o de segunda fila, cuyas piezas, no siempre obras maestras, ilustraban las claves genéricas con mayor claridad; se comenzaron a valorar las características de la puesta en escena, y esto coincidiendo también con una línea general de interés por los elementos visuales en el drama; se analizaron tipologías de personajes, dando cabida a veces a la perspectiva de género; se valoró la integración de la comedia de santos en el contexto general de la fiesta barroca, perfilando las implicaciones políticas y sociales; y así un largo etcétera de enfoques que poco a poco han convertido la comedia hagiográfica en un subgénero dramático de pleno derecho crítico dentro de la historia del teatro español.

El trabajo de Mirzam C. Pérez constituye un eslabón más en esta cadena de avances en el conocimiento profundo del género. Su planteamiento, en línea con las corrientes afines a los Estudios Culturales, se centra sobre todo en el binomio teatro-poder, en los procedimientos artísticos y dramáticos que contribuyen al apuntalamiento de un sistema político o una determinada ideología. Este es, aparentemente, el elemento unificador del estudio de Pérez: demostrar cómo la aparición de la Virgen María sobre las tablas en el contexto de tres comedias hagiográficas se pone al servicio de la autoridad monárquica de los Habsburgo desde diversos frentes. Este planteamiento queda esbozado en la breve introducción, de cuatro páginas, en la que sintetiza los ejes fundamentales de su trabajo. El punto de partida se sitúa en el contraste entre la uniformidad de la idealización mariana en la devoción popular y la ambigüedad de sus caracterizaciones dramáticas, siempre con miras a un determinado objetivo más allá de lo religioso. Y, por otro lado, en la excepcionalidad del tratamiento escénico de María en comparación con otras figuras femeninas. Según Pérez, en la comedia nueva, «nuanced, willful, and engaged female characters were uncommon in Hapsburg Spanish theater. Women did not manipulate the dramatic action, nor did they inspire their fellow actors or audience» (p. 2). Parece más bien que esa indudable excepcionalidad del personaje mariano radica no tanto en su *proactividad* dentro de la acción dramática como en las propias raíces del personaje y en su filiación sobrenatural, algo que ofrece múltiples posibilidades a los dramaturgos. En realidad, convertir a la Virgen María en la única mujer con

voluntad y capacidad de acción en la comedia nueva es un juicio tal vez un tanto simplificador que no tiene en cuenta toda la tradición de comedias de santas o algunas piezas protagonizadas por mujeres, sin duda, proactivas. Que, al final, como efectivamente observa Pérez, esas mujeres acaben «subjugated to the authority of her father or her husband again» (p. 2) no debería entenderse, en el microcosmos de la comedia nueva, como una anulación de su voluntad o de su capacidad de intervención de la acción dramática, sino como la única solución posible sobre las tablas del Seiscientos. En otro sentido, teniendo en cuenta las múltiples apariciones de la Virgen en la comedia nueva, se echa de menos, en este punto, una presentación del corpus a tratar o, al menos, la mención de los títulos de las piezas. La referencia a «three seldom-studied comedias written in the 1600s» (p. 2), resulta un tanto vaga como justificación de ese corpus cuya selección parece, aunque seguramente no sea así, aleatoria y basada únicamente en la poca atención crítica recibida por las comedias. Las piezas —*La limpieza no manchada* (1618) de Lope, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (ca. 1640) de Ángela de Azevedo, y *Santa Rosa del Perú* (1669) de Moreto— son obras muy diferentes entre sí, tanto en el contenido como en todo lo referente a las circunstancias de creación y recepción, unificadas por la intervención de la figura mariana. El hecho de que abarquen un espectro cronológico amplio y representativo de estadios muy distintos en la evolución de la comedia nueva podría aducirse como argumento para sustentar el análisis conjunto, pero lo cierto es que no acaba de quedar claro por qué estas comedias y no otras. En cualquier caso, la brevedad de la introducción permite una aproximación bastante completa a los ejes básicos sobre los que se desarrolla el estudio y constituye una síntesis precisa de las hipótesis de la autora.

Tras la introducción, siguen cinco capítulos de extensión similar a lo largo de los que se desarrolla el análisis de las tres comedias. No se trazan ejes comparativos entre unas piezas y otras, sino que se realizan estudios individuales, resaltando en cada caso los aspectos concretos que sirven a la autora para ilustrar su enfoque. Hay un cierto desequilibrio entre el análisis de la comedia de Lope, que abarca los tres primeros capítulos, y las otras dos piezas, a las que se les dedica respectivamente un capítulo. *La limpieza no manchada* se presenta como parte de la estrategia seguida en la Universidad de Salamanca para apuntalar la doctrina de la Inmaculada Concepción en tiempos de Felipe III, buscando así, además, el fortalecimiento de los lazos entre la institución universitaria y la monarquía.

A partir del análisis de la *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de Octubre del Año 1618* (Imprenta de Antonia Ramírez, Salamanca, 1618), la autora proporciona informaciones muy interesantes sobre el proceso de representación de la pieza, el encargo hecho a Lope de Vega, el público al que iba dirigida la comedia y, sobre todo, su razón de ser desde el punto de vista político y doctrinal. En el capítulo 1, tras la presentación de algunos datos incluidos en esa *Relación*, Pérez dedica algunos epígrafes a reflexionar sobre la importancia de la Inmaculada Concepción en su dimensión doctrinal y artística y a la proyección política del tema. En el capítulo 2 incluye un análisis pormenorizado de la pieza, presentando a los protagonistas y comentando explícitamente algunos fragmentos. Se trata de un estudio profundo y detallado que permite al lector acercarse a una obra poco conocida y comprender el hilo argumentativo de la autora. Entorpecen, no obstante, el análisis algunas reiteraciones de asuntos ya tratados en el capítulo anterior. Y no se comprende del todo bien por qué el epígrafe titulado «The Power of Images in Faith and Performance», que ofrece un panorama general de la importancia religiosa y teatral de la imagen en el contexto de la Contrarreforma, sin duda pertinente, se sitúa al final de este capítulo, ya centrado en la comedia en sí, y no se incluyó en el anterior, donde se desarrollaban las cuestiones contextuales. También resulta un tanto extraño que el capítulo 2 se cierre con una conclusión que, en principio, parece suponer el final del análisis de la comedia lopesca, y el capítulo 3 siga desarrollando cuestiones relacionadas con esa misma pieza. En pro de una agilización de la lectura, tal vez este capítulo 3 podría haberse subsumido en el primero. La mayor parte de los asuntos tratados constituyen reiteraciones de los analizados entonces, y las nuevas aportaciones, vinculadas a la puesta en escena, podrían haberse incluido en el epígrafe correspondiente del capítulo inicial («The Performance of *La limpieza no manchada*»).

Los capítulos 4 y 5 se centran respectivamente en la comedia de Ángela de Azevedo y en la de Agustín Moreto. Son análisis más breves que el dedicado a la pieza de Lope, como se comentaba más arriba, pero con aportaciones muy interesantes sobre la relación de la escena y las artes visuales, la proyección política de la caracterización de la Virgen María y las modelaciones de la femineidad, en el primer caso; o los santos americanos, y el proceso de dramatización de la hagiografía, en el segundo. En el capítulo 4 se vincula con acierto el análisis del perfil biográfico de Ángela de Azevedo, su estancia en la corte de Felipe IV e Isabel de Borbón y su

implicación en las cuestiones doctrinales relativas a la Virgen María, con la modelación de una comedia que convierte la devoción mariana en una estrategia para ensalzar a la reina Isabel. En nombre de este objetivo panegírico, Azevedo traza un paralelismo entre el reino de los cielos y la monarquía española, y compara la proyección salvífica de la maternidad de María con la maternidad de Isabel y su valor decisivo en la continuidad del imperio. El análisis de la pieza parte en todo momento del texto, con la presentación explícita de ejemplos que ilustran ese entrelazamiento entre lo dramático-literario y lo político-histórico; y, como no podía ser de otro modo tratándose de la comedia del Seiscientos, la teología y la devoción popular.

El último capítulo está dedicado a *Santa Rosa del Perú*, de Moreto, «a *comedia* intended to celebrate the beatification of the first American saint» (p. 81). El análisis de esta pieza permite a la autora revisar otro frente importante en la política española: el vínculo entre la santa de ultramar y la Virgen María enlaza metrópoli y colonias apuntalando los pilares católicos del imperio. Pérez se centra aquí en el proceso de dramatización de la hagiografía de Santa Rosa, sintetizando los principales hitos de su biografía y los añadidos de Moreto en pro de la adaptación a los moldes de la comedia nueva. La intervención de la Virgen María, como protectora de la protagonista, se integra en la acción dramática por la vía de la conversión del amor-deseo humano —tema capital en el arte nuevo— en tentación diabólica y pecado. En esto Moreto no se aleja de los dramaturgos contemporáneos, pues la reformulación del amor como pecado es la estrategia habitual en la comedia de santos y uno de los procedimientos inmediatos para remodelar el arte nuevo en clave trascendente.

El gran logro del estudio reside en la capacidad de combinación de múltiples frentes de análisis sin alejarse en ningún caso de los ejemplos textuales que en todo momento se aducen para justificar la argumentación. Es frecuente que en este tipo de estudios, que combinan lo histórico, lo político, lo social y lo literario, termine a veces perdiéndose de vista el texto en nombre de la especulación teórica. La autora ha sabido sortear esta dificultad ofreciendo un análisis muy rico en datos y reflexiones contextuales pero siempre desde la realidad de las comedias. Abre, asimismo, sugestivas posibilidades a futuras investigaciones, como la revisión de las estrategias que, desde la comedia, se emplearon para crear puentes entre la Península y las colonias en América; la presencia e influencia del arte religioso en el teatro; la

sugerencia de lo visual sobre las tablas con un propósito devocional, etc. El volumen contribuye, en definitiva, a la comprensión del teatro como artefacto al servicio de unos determinados intereses, y como eslabón dentro de una cadena que enlazaba política y religión.