

RESEÑA

José M^a Díez Borque, dir., M^a Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira, Gerardo Fernández San Emetrio, eds., *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturos, textos, escenarios, fiestas*, Visor, Madrid, 2013, 325 pp. ISBN: 9788498951431.

Florence Raynié, ed., monográfico *Lope sin fronteras*, *Criticón*, CXXII (2014), 198 pp. ISSN: 0247-381 X.

Santiago Fernández Mosquera, ed., *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2014, 548 pp. ISBN: 9788484891 / ISBN: 9783954873647.

JAVIER RUBIERA (Université de Montréal)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.235>>

Se juntan sobre mi mesa de trabajo tres volúmenes misceláneos, de varia lección por lo tanto, que reúnen en total 57 trabajos de diversos investigadores, volúmenes salidos de las prensas en fechas muy próximas entre sí. Como comprenderá el amable lector no podré hacer justicia —ni siquiera alusión— a todos ellos, sobre todo en lo que se refiere al último de los libros reseñados, por lo que me limitaré a hacer unas consideraciones de tipo general, desde mi personal punto de vista, con algunas referencias particulares a modo de ejemplificación. Los tres volúmenes son buena prueba de la vitalidad de los estudios teatrales áureos que, particularmente a través de numerosos grupos de investigación, se han desarrollado de modo extraordinario en las dos últimas décadas. En general, son muestra, fundamentalmente, del modo de acercarse al fenómeno teatral desde la perspectiva europea más clásica, muy anclada en lo filológico, en el análisis textual, en la investigación de archivo y en la contextualización sociohistórica, que cada vez contrasta más —según mi opinión, hasta abrir una brecha— con los en-

foques predominantes en el medio académico norteamericano, más políticos, novohistóricos, «culturales», girando en torno a cuestiones, casi obsesivas, que tienen que ver con el género, la identidad, el cuerpo, el poder, la nación, y sus múltiples combinaciones.

Dos de los volúmenes contienen los trabajos presentados en sendas reuniones científicas tras las que —como viene siendo frecuente en los últimos años— se decide recoger los resultados bien en forma de monográfico de revista, bien en el de libro, más que en el antiguo formato de *Actas*, casi ahora reducido al fruto de los encuentros propios de las diferentes asociaciones académicas.

Teatro español de los siglos de oro: Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas recoge en 14 artículos el resultado del III Seminario Internacional del «Grupo Literatura Española del Siglo de Oro» (GLESOC), celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en octubre de 2012. Este grupo, dirigido con el rigor que le caracteriza por el profesor José M^a Díez Borque, se reunía por tercera vez como seminario internacional, tras sus encuentros de 2007 y 2009. El volumen, editado cuidadosamente en la Biblioteca Filológica Hispana de Visor, reparte los trabajos en cinco secciones desiguales que tratan de dar cuenta de diferentes aspectos de la actividad teatral de los siglos XVI y, sobre todo, XVII, como anunciaba con claridad el título general. La primera sección, «Antecedentes», contiene un solo artículo, en el que Laura Puerto se introduce «en la fragua del teatro renacentista» (p. 19) para, por un lado, centrarse en la fórmula del teatro de Torres Naharro que con Jose Luis Canet llama «comedia urbana», profundizando en las tradiciones literarias que aúna (universo grotesco, ficción sentimental y comedia humanística) y, por otro lado, para desarrollar un análisis de la comedia *Hipólita*, como muestra de un interesante tanteo dramático de comienzos del XVI, que acaba por considerar un «experimento “fracasado”» (p. 31), en el sentido de que no tendrá éxito su fórmula, por su final no cerrado, la débil acción, la ausencia de un elemento —padre, hermano— que impulse la intriga y un más inexperto manejo del espacio y de las técnicas escénicas que Torres Naharro. También un solo artículo contiene la sección «Dramaturgos», con un trabajo de J. M^a Díez Borque sobre «el negocio teatral de Lope de Vega y Calderón de la Barca» (pp. 37-55), en el que, anteponiendo un estudio del patrimonio de ambos poetas (basado en sus testamentos y en el «inventario de bienes» de Lope), hace muy útiles consideraciones sobre el «negocio teatral» en la época, centrándose en la comedia representada como fuente de ingresos de los dramaturgos. La sección

tercera reúne cuatro artículos bajo el rubro «Del texto a la escena»: Gerardo Fernández San Emeterio analiza las dos elaboraciones literarias, una en prosa y otra en forma dramática, llevadas a cabo por Cristóbal de Monroy en torno al mito de Aquiles y Deidamía; Rafael González Cañal nos recuerda la sorprendente trayectoria de *El Cid Campeador* de Antonio Enríquez Gómez, obra que es en buena parte responsable de la leyenda del Cid que ha llegado hasta nosotros y que fue un notable éxito en los escenarios particularmente durante el siglo XVIII; Elena Di Pinto se introduce en el laboratorio de hacer comedias de Lope de Vega, dispuesta a mostrar la comedia *La cortesía de España* como un ejemplo de hetero-reescritura —en relación con una novela de Giovanbattista Giraldis Cinthio—, a señalar varios casos de auto-reescritura o autocita lopescas y a despejar las nubes en cuanto a su fecha de composición (1615); Miguel Zugasti persigue la fortuna de Rosa de Lima, «primera persona nacida en América que subía a los altares» (p. 120), en los escenarios de Lima, México, Manila, Madrid y Sevilla, y ofrece un amplio listado, con su descripción bibliográfica, de impresos antiguos relacionados con la santa limeña, entre 1659 y 1677. La cuarta sección, la de mayor coherencia, recoge cinco espléndidos artículos, muy bien documentados, sobre «Fiesta y teatro»: el primero, de Araceli Guillaume-Alonso expone noticias sobre el teatro en el entorno de los duques de Medina Sidonia —de Sanlúcar de Barrameda al Buen Retiro—, aunque desgraciadamente, como reconoce la autora, los cronistas que describen las fiestas con gran detalle casi nada dicen de las representaciones dramáticas en sí; el largo título del trabajo de Esther Borrego da buena cuenta de su contenido, «Noticias del reinado de Carlos II a la luz de los textos de villancicos de Navidad y Reyes en los Reales Monasterios de la Encarnación y las Descalzas (1671-1700)» (pp. 171-198), en el que destacan sus reflexiones sobre el villancico paralitúrgico en relación con los monasterios femeninos de patrimonio regio así como las conexiones de tales villancicos con la realidad social y política de su tiempo; en perfecta consonancia y como continuación del de E. Borrego, el siguiente artículo, de Eva Llergo, analiza los rasgos de teatralidad en los villancicos paralitúrgicos barrocos del Monasterio de la Encarnación de Madrid, que destacan respecto a los representados en la Capilla Real o en las Descalzas por una serie de rasgos peculiares; María Moya García presenta las conclusiones de un estudio pormenorizado de las relaciones festivas escritas con motivo de la entrada de Mariana de Austria en la Corte en 1649 —que convierte a Madrid en un enorme escenario teatral—, atendiendo a la arquitectura

efímera que se dispuso por toda la ciudad así como al programa iconográfico contenido en ella; Marcella Trambaioli presta atención a una obra de Lope de Vega que considera desatendida por la crítica, que ha pasado apresurada y ligeramente sobre ella: «Romance de las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia», elaboración literaria basada en los dobles matrimonios de Felipe III con Margarita de Austria y del archiduque Alberto con Isabel Clara Eugenia en abril de 1599. Trambaioli lo sitúa entre la tradición popular y la para-teatralidad cortesana, y se posiciona muy críticamente frente a diversas interpretaciones que habían visto la obra como una sátira contra el poder, desmontando sus argumentos y proponiendo que el «Romance» «no deja de ser encomiástico en ningún momento, dejando espacio solo para unas notas jocosas marginales que se tienen que adscribir a la sátira de los bajos estados, implícita ya en el género pastoril, y a los chismes de la corte» (p. 261). La última sección, «Varia», recoge tres artículos de mal acomodo en las otras secciones: «Miguel Sánchez en el *Arte nuevo* y sus avatares editoriales» (pp. 269-285) de Víctor de Lama; «Los *theatros* de varia lección: título y sentido de un corpus misceláneo» (pp. 287-311) de Jaime Olmedo Ramos y, finalmente, uno de Christoph Strosetzki, «El sueño del vulgo culto» (pp. 313-325), de extraña integración en este volumen.

El número 122 de la revista *Criticón* reúne once artículos fruto de dos jornadas de estudio organizadas por el equipo CLESO (Civilización y Literatura Española del Siglo de Oro) del laboratorio FRAMESPO (France Méridionale et Espagne) y celebradas en dos años consecutivos, en mayo de 2013 y de 2014, en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Como al parecer, según cuenta la coordinadora del volumen en la Presentación, «la frontera» es el tema de investigación del equipo, de ahí vendría la idea de hacer girar las jornadas en torno al lema «Lope, un autor sin fronteras» y la de dedicar un número de *Criticón* con título parecido. Confieso que mi reacción como lector del volumen no me permite corroborar la afirmación de Florence Raynié de que este número «ilustra la noción de frontera» ni de que desde ella se adopte aquí un enfoque que permita «leer ciertas obras con perspectivas nuevas», por más que Raynié abunde en la explicación: «Frontera geográfica, métrica, genérica o subgenérica, fronteras del decoro o de la reescritura... Fronteras respetadas, superadas o negadas... Reflejo todas ellas de la transfronteriza diversidad de Lope»

(p. 6). Creo que para que la noción de «frontera» adquiriera un valor de enfoque, supongo que metodológico, habría necesitado una explicitación previa desde un punto de vista teórico que pudiera ser recogida o reformulada críticamente por los diversos trabajos consecuentes. En todo caso esta prevención mía en torno a la falta de adecuación entre título general y artículos no afecta para nada a la consideración del alto valor que por sí mismas contienen las diferentes contribuciones del volumen, debidas a prestigiosos especialistas en la obra de Lope.

Predomina lo consagrado al teatro, pero hay otros trabajos muy estimables que tienen que ver con diferentes aspectos de la obra lopesca. José Manuel Rico García ofrece un documento inédito, y transcribe y reproduce otro (publicado en 1940 en *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI* de Celestino López Martínez) que no aparecía en ningún repertorio documental ni en ninguna de las biografías de Lope. De ellos, sin embargo, se infieren datos de cierta pertinencia para su biografía y para la de dos célebres representantes, Diego de Santander y Gabriel Vaca. Felipe B. Pedraza estudia la estructura de *La Vega del Parnaso* y acaba por distinguir dos fases bien diferenciadas: la primera, bajo la responsabilidad de Lope de Vega, ocuparía más o menos 119 folios, «volumen insuficiente para completar un tomo en cuarto de los que acostumbraban a tener vida comercial» (p. 38); la otra contendría las adiciones probablemente llevadas a cabo por un amigo y admirador de Lope, José Ortiz de Villena, que ensancha y desfigura el propósito inicial del poemario, aunque a cambio nos permite conocer, entre otras composiciones, ocho comedias lopescas. Antonio Sánchez Jiménez firma dos artículos, supongo que por participar en las dos jornadas de 2013 y 2014, al igual que Frédéric Serralta, que firma un tercero en colaboración con Florence Raynié sobre una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, «La prudente venganza», de la que subrayan su imprecisión genérica —entre novela ejemplar, comedia urbana y tragedia de enredo en prosa— y su originalidad al establecerse unas peculiares relaciones entre narrador y narrataria. En el primero de sus artículos, Sánchez Jiménez examina el uso satírico de la astrología en la *Arcadia* y en las *Rimas*, destacando su fino análisis del complicado soneto «A Juan Baptista Labaña» (*Rimas*, CXV). Christophe Couderc abre la parte dedicada a los estudios teatrales y con su maestría habitual diserta sobre la problemática condición del término «tragicomedia» en Lope y sitúa la consideración del estatuto social de los personajes como un criterio central y estable en su reflexión sobre los géneros. Entre otras observaciones, concluye Couderc que, si bien se apre-

cia en Lope una evolución que le conduce a ir asimilando la tragicomedia a la tragedia, esto se debe principalmente a que tal uso contribuye a ennoblecer su actividad como dramaturgo, distanciándose del vulgo y tratando de dignificar la propia escritura dramática. Fausta Antonucci propone en un artículo panorámico una sistematización y reordenación de datos que se han ido acumulando a lo largo de los años, gracias a numerosos investigadores, en torno a las relaciones del teatro italiano del XVII con la comedia nueva española, particularmente tratando de responder a la pregunta «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?». Su artículo concluye con un Apéndice de comedias de Lope reelaboradas por artistas italianos en el XVII, tomando como fuente trabajos anteriores de Carmen Marchante, de la propia Antonucci y de Antonucci en colaboración con Lorenzo Bianconi. Frédéric Serralta firma dos artículos en solitario: en uno estudia el personaje del gracioso Camacho en la comedia de *La prueba de los ingenios*, contemplándolo como un «pre-figurón “todo terreno”»; del otro —sobre sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada*— destacaría su reflexión final que trata de defender un «enfoque funcionalista» (p. 99), que no trate de leer a Lope como si fuera un sociólogo o un historiador sino como un artista cuya primera preocupación era elegir contenidos con objeto de «dramatizarlos, convertirlos en materia dramática destinada a suscitar el placer teatral» (p. 105). Termina Serralta con dos preguntas, cuyas respuestas deja al criterio del lector: «¿no será acaso *dramatizar* la tarea primordial, determinante, o por lo menos la primera, de un *dramaturgo*? ¿No tendría por lo tanto la crítica actual, generalmente muy adicta a los enfoques sociológicos e históricos, que dedicarse también a estudiar la teatralidad de las comedias?» (p. 105). Florence d'Artois, en el artículo más largo y denso del volumen, explora las fronteras genéricas de dos comedias (*La bella Aurora* y *El marido más firme*) que se mueven entre la tragicomedia y la fábula amorosa de inspiración ovidiana, pero que son designadas por Lope como «tragedias». Según d'Artois, «más allá de esta aparente contradicción, ambas comedias obedecen a una concepción de las emociones trágicas influenciada por las teorías italianas del *temperamento* y por la lectura guariniana de la *catharsis*» (p. 155), preguntándose la crítica francesa, para terminar, si no habría habido en Lope una influencia de los trabajos florentinos sobre la tragedia lírica (Rinuccini, por ejemplo) ya antes de 1626, que es la fecha normalmente admitida con la llegada a España de Cosme Lotti. El volumen se completa con los trabajos de Antonio Sánchez Jiménez —sobre el uso del endecasílabo encadenado en dos comedias

de la *Parte XI* y su relación con el tema del secreto (muy de moda entre los estudios actuales)— y de Philippe Meunier con un estudio sobre *La selva sin amor* como pieza cortesana, plena de escenografía y música a la italiana, pero que tiene como vehículo estrófico la silva, de la que no está ajena el humor.

El tercer volumen que se presta a mi reseña pertenece al género «estudios en honor de», de naturaleza obligadamente miscelánea, como obligado parece que se reduzca considerablemente el espacio de cada una de las contribuciones, si no se quiere aumentar enormemente el tamaño del volumen. Alguno de los colaboradores, como Francisco Rico, se queja de la «cruel» falta de espacio concedido, que le obliga «a proceder de modo extremadamente sumario» (p. 439, n. 6), aunque cierto es que otros se han extendido bastante más que él sin problema. Seguro que muchos más académicos de los treinta y dos que homenajan a Luis Iglesias Feijoo habrían querido sumarse para completar al menos otro volumen de más de 540 páginas como este impecablemente editado por Santiago Fernández Mosquera, hasta conseguir uno de esos fenomenales mamotretos en honor de ilustres figuras académicas. Aunque podrían multiplicarse los ejemplos, recuerdo, entre los que he consultado con gran frecuencia por su valor, el *Homenaje a William L. Fichter*, de 1971, o ya en nuestro siglo, los también muy voluminosos dedicados a otros grandes investigadores del teatro áureo, Marc Vitse (*El Siglo de Oro en escena*, PUM, Toulouse, 2006) y Luciano García Lorenzo (*En buena compañía*, CSIC, Madrid, 2009). Fernández Mosquera, estrecho colaborador del homenajeado, ha preferido otro tipo de enfoque, más selecto, que queda bien anunciado desde el título del volumen y que en la presentación precisa de esta manera: «Estas *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo* son exactamente eso: trabajos y palabras diferentes por nuevas, y escogidas por haber sido elegidas entre sus amigos más próximos, aquellos que trabajan más cercanamente en lo intelectual, pero que no pertenecen ni coinciden con el ámbito estricto de su departamento de la Universidad de Santiago de Compostela» (p. 12).

Comparte Luis Iglesias Feijoo con el anteriormente citado García Lorenzo su doble dedicación, entre otras también relevantes, al teatro del Siglo de Oro y al teatro español contemporáneo, siendo considerado, por ejemplo, como uno de los especialistas en la obra de Antonio Buero Vallejo, del que ha sido excelente editor y

comentarista, aunque solo el artículo de Luis T. González del Valle se refiere a la literatura del siglo xx, con una «nueva exégesis del epistolario de Federico García Lorca» (pp. 231-243). El volumen se compone, entonces, de un selecto grupo de artículos en torno a la literatura del Siglo de Oro, muy particularmente sobre el teatro o sobre la vida de los dramaturgos áureos. Trece se dedican a algún aspecto de la obra dramática de Calderón (no en vano Iglesias Feijoo es director del Grupo de Investigación Calderón) y cinco a la de Lope, más de la mitad entre los dos. Otros dramaturgos a los que se presta atención son: Mira de Amescua (dos), Matos Frago, Antonio Enríquez Gómez, Francisco de Avellaneda, Juan de Quirós, Monteser o Ruiz de Alarcón. A aspectos no relacionados con el teatro dedican su pluma Alberto Blecua (sobre una canción del joven Quevedo), Begoña López Bueno (con una nota al *Quijote* sobre la expresión «por estos pulgares»), Francisco Rico (a propósito de la *ratio typographica* en la edición de clásicos como los *Sueños* o *La pícaro Justina*) y Guillermo Serés (sobre el rechazo de Lope al predominio de lo realista y cotidiano en las narraciones largas en prosa o verso). Todos merecerían su comentario, viniendo como vienen de grandes expertos en la materia, pero reduciré mi recensión a cuatro de los artículos de contenido teatral, con diferentes enfoques, que me han parecido de particular interés.

El primero, de carácter polémico, tiene que ver con problemas de recepción crítica. Ignacio Arellano, al hilo de la reedición del librito de Hugo Friedrich *Calderón, ese extraño* (Mirabel, Vigo, 2006) vuelve a combatir determinadas lecturas de la obra calderoniana —que solo pueden inducir a errores sobre su apreciación— que combinan el prejuicio con la mala interpretación, como viene haciendo agudamente en otros artículos muy críticos con cuestionables prácticas hermenéuticas que se apoyan «en generalidades, afirmaciones que no se discuten ni se demuestran y juicios de valor que se dan por aceptados sin que haya motivos ni justificación para ellos, o al menos sin que tales razones se aporten» (p. 41). El segundo tiene que ver con la aplicación de modernas técnicas digitales a los estudios de crítica textual, con el artículo de Margaret R. Greer que identifica a Francisco de Avellaneda como autor del entremés *El infierno*, una de las piezas breves compuestas para la máscara escénica de «Juan Rana», sacándola así del anonimato. Como bien muestra Greer (p. 251) antes de proceder al análisis de diversos aspectos de la pieza, se ha podido llegar a estos resultados al cruzarse los dos aspectos básicos del proyecto *Manos Teatrales*, la compilación de una base de datos de manuscritos teatrales y un siste-

ma de descripción de la caligrafía de los manuscritos que se complementa con imágenes digitales. En el tercero Teresa Ferrer se detiene en una obra de Lope de Vega que no ha recibido mucha atención crítica, el *Diálogo militar a honor del excelentísimo marques Espínola* inserta en la edición póstuma de *La vega del Parnaso*. T. Ferrer, tras ponerla en el contexto de la última etapa de la vida de Lope de modo maestro, la estudia detenidamente como un tipo de experimentación dramática lo-pesca, una égloga dramática laudatoria, obra de encargo para una representación privada —probablemente en palacio— quizás acompañada de música, como había ya propuesto Menéndez Pelayo, cercana al camino abierto por *La selva sin amor* en 1626. El cuarto artículo al que quiero hacer particular referencia, el más largo del volumen, se debe a Abraham Madroñal y trata de una muy poco estudiada comedia, de hacia 1591, del toledano Juan de Quirós, de la que Madroñal ha localizado tres nuevos manuscritos que se unen al único testimonio conocido hasta ahora. A partir de ellos, tal como nos muestra Madroñal, puede establecerse con mejor criterio un texto que permita estudiar adecuadamente *La famosa toledana*, que así se llama esta interesante comedia de notable éxito en su época y que habría que poner en relación con las piezas del ciclo dedicado por Lope a Toledo. De los cuatro manuscritos y de sus diferencias da debida cuenta Madroñal así como de otras circunstancias de su composición, proponiendo una plausible tesis de por qué no llegó a imprimirse en su tiempo.

Valgan estos ejemplos de la calidad de las contribuciones *diferentes y escogidas* en este volumen dedicado a un insigne profesor como Luis Iglesias Feijoo, maestro de rigor intelectual y «admirable en su impulso docente e investigador, apasionado en cada una de las actividades que emprende» (p. 11), como se reconoce en la Presentación del volumen, en el que, como es lógico, se incluye la referencia completa de sus publicaciones entre 1969 y 2013.