

## RESEÑA

Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón, eds., *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro-Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York, 2017. 565 pp. ISBN: 97815695141593.

Esther BORREGO GUTIÉRREZ (Universidad Complutense de Madrid)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.386>>

Este libro es el selecto resultado del XVII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), que, con el atractivo título *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, se celebró en Queens College-City University of New York entre el 20 y el 23 de octubre de 2015. Fue precisamente ese año cuando falleció el maestro Francisco Ruiz Ramón, fundador de la AITENSO, a quien se dedica con toda justicia (y admiración) el libro. En la presentación («Una pluralidad de miradas: nuevas aproximaciones al teatro de los Siglos de Oro», pp. 13-20), los editores dan cuenta del éxito de ese encuentro internacional, donde se reunieron más de un centenar de especialistas en el teatro áureo procedentes de diversos países y continentes, e indican que la perspectiva del congreso giró en torno a la visión del teatro clásico hispánico como fenómeno cultural, social y literario de su tiempo, que perduró a lo largo de los siglos a través de determinados procesos hasta llegar al siglo XXI. Esta idea central presenta interesantes ramificaciones, como las dinámicas del teatro áureo entre los diversos estratos socioculturales de su tiempo, la renovación en la recepción del teatro a través de las épocas históricas, el diálogo entre en el teatro español e hispanoamericano de los siglos XVI y XVII y el propio de otras culturas ajenas a este ámbito, la vinculación del teatro con otras artes (pintura, música, baile, etc.) y la relación presente y futura de la comedia clásica con los actuales medios audiovisuales. Los veinticuatro artículos que integran el volumen son trabajos se-

lectos (entre el centenar que se presentó al citado congreso), lo que resulta de, como explicitan los editores, haber sido sometidos a un proceso de evaluación anónimo en el que al menos dos reconocidos especialistas han otorgado su *placet* y bendecido su condición de trabajos de alto rigor académico. Debo decir, además, que me parece muy acertada la selección de trabajos respecto a los temas y enfoques que se tratan, pues cumple a la letra con la declaración de intenciones de los editores acerca del hilo vertebrador del libro y de la perspectiva cultural, social, diacrónica e interdisciplinar a la que se van a atener los estudios. Se puede decir que el conjunto de trabajos aporta nuevas visiones a esta perspectiva y que no son meras descripciones de obras, motivos, fuentes, etc., sino que, en general, se adentran en una visión mucho más rica, contextualizada y actual.

El libro está organizado a su vez en cinco grandes apartados: el primero está reservado a las dos «Conferencias plenarias» (pp. 23-82), de tema diverso. El segundo se dedica a la «Multiplicidad de contextos coloniales» (pp. 83-218), donde se aporan novedades en cuanto a la presencia del teatro clásico fuera de su lugar de origen, pero siempre en el ámbito de la Corona española: Sicilia, Portugal, Perú, etc. No podía faltar una sección, la tercera, titulada «Los personajes» (pp. 219-326), acaso el componente más preciado de la comedia áurea, ceñido en este caso a músicos, bandoleros, emisarios de la Corona y a la máscara de Juan Rana, a los que se suman ciertos tipos de personajes masculinos que encarnan valores aristocráticos y funcionan como patrones culturales. La cuarta sección, dedicada a «La puesta en escena» (pp. 327-438), es la que acoge más enfoques interdisciplinares y actuales, pues los trabajos se centran, unos en obras concretas y otros en motivos transversales referidos a la escenografía; en todo caso, priva en esta sección la tan debatida cuestión sobre las puestas en escena actuales de los clásicos, lo transgresor y lo que se entiende por “fidelidad” a la obra clásica. Cierra el libro el epígrafe más vario y misceláneo: con el título «Nuevos acercamientos» (pp. 439-565), podemos disfrutar de estudios sobre las tecnologías digitales para la investigación en manuscritos áureos y de ciertos enfoques originales sobre, por ejemplo, la subversión de determinadas obras, la ambigüedad de ciertos desenlaces o la relación entre los espacios amorosos de la comedia y la realidad de algunas prácticas sociales.

Las publicaciones procedentes de las dos conferencias plenarias salen de la pluma de dos reconocidos hispanistas americanos: Ysla Campbell y Frederick A. de Armas. La primera trata en su trabajo («La monetarización de la vida cotidiana en la

obra de Juan Ruiz de Alarcón», pp. 23-54) el papel determinante del dinero en la vida social y su reflejo en la comedia áurea, tomando como referencia la obra de Juan Ruiz de Alarcón. La investigadora traza, con la pericia que es habitual en ella, un contexto histórico social en el que «la característica de la economía moderna, aparte del intenso desarrollo de la moneda, radica en la expansión del uso de instrumentos de cambio y crédito» (p. 23), y subraya que «el surgimiento o expansión de esta nueva forma económica implicó un cambio en la perspectiva de los hombres frente al mundo (...)» (p. 23). Tras desbrozar ciertos aspectos que reflejan este cambio de mentalidad (el poder económico que se va equiparando al poder social, la crítica de los moralistas a los riesgos de los oficios mercantiles y bancarios, la ambición por el dinero, etc.), la investigadora se centra en la influencia de estos cambios económicos en las relaciones amorosas y sociales a través de ciertos pasajes, muy bien seleccionados, de comedias de Juan Ruiz de Alarcón. Concluye con dos opiniones que me parecen de interés: el dinero podría compensar las carencias de linaje, por ejemplo, en el caso de los concierdos matrimoniales, aunque la estudiosa no dejar de apuntar las condenas a enlaces desiguales que se pretenden subsanar por medio del dinero; y, finalmente, se destaca el ascenso social de los mercaderes que pretenden asimilarse a los nobles en el goce de sus privilegios. Por su parte, el profesor De Armas («En busca de los compañeros de Ulises en el teatro aurisecular: *Lo que ha de ser*, *Polifemo* y *Circe*, *El mayor encanto, amor*», pp. 55-82) vuelve sus ojos a la épica clásica para rescatar personajes secundarios de la *Ilíada*, la *Odisea* (aludidas directamente en el *Arte nuevo* de Lope, como el mismo autor señala), y la *Eneida*, e intentar determinar una función más que determinante de tales figuras en las respectivas comedias de Lope y Calderón, pues estos acompañantes de Ulises terminan olvidados, lo que se contrapone al destino del héroe, cuyo final es feliz y bien conocido. El autor pone el acento en tres de ellos (Elpenor, Acis y Timantes) y va analizando el tratamiento de cada uno en las obras de los dos grandes del teatro áureo, pero a la vez, y demostrando un amplio conocimiento de la literatura contemporánea, el autor disemina ciertas opiniones de críticos actuales acerca de los personajes de estas epopeyas clásicas. Este estudio logra que diversos personajes o motivos clásicos con ellos relacionados atraviesen el tiempo para adaptarse a las intenciones de los dramaturgos áureos, lo que se consigue sin dificultad dada la maleabilidad y el carácter atemporal de la comedia del XVII.

El segundo apartado comienza con el trabajo de Robert S. Stone («Comedia nueva a la siciliana: unos ingredientes curiosos», pp. 83-106), en el que el crítico

demuestra un amplio conocimiento de la realidad histórica de la presencia de los reinos de España en Sicilia desde el medievo. Tomando como referencia cuatro comedias con escenario siciliano, la mayoría de tipo palatino, que tienen en común el protagonismo de mujeres independientes y poderosas (por diversos motivos) pero que finalmente deponen su actitud y se someten, el autor quiere ver una metáfora de la propia Sicilia, sojuzgada por los españoles, aunque sea un pueblo valeroso y hasta crítico, como se puede comprobar en algunos pasajes de los citados textos. M<sup>a</sup> Rosa Álvarez Sellers, por su parte y siguiendo una línea suya de investigación de largo recorrido y frutos granados, estudia en su capítulo («Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», pp. 107-132) la impronta de la historia lusa, su cultura y costumbres en la comedia nueva en todas sus manifestaciones, de manera que el propio género se llega a convertir en una fuente indispensable para conocer las relaciones hispano-portuguesas y la sociedad del país vecino, entonces hermano, durante la época de la monarquía dual (1580-1640). La autora concluye que después de esta época van desapareciendo paulatinamente los temas lusos en las comedias. Además, dedica atención a escritores portugueses que se inspiraron en la comedia de corte lopesco en la primera mitad del siglo XVII. El siguiente trabajo, de Jorge Gutiérrez Reyna («La controvertida teatralidad de los villancicos novohispanos», pp. 133-152) continúa en la línea de un género (en este caso lírico-dramático como es el villancico) inspirado en formas castellanas pero que alcanzó su esplendor lejos de esas tierras, llegando a Nueva España, en concreto a Ciudad de México y a Puebla. El autor trata el polémico aspecto de la teatralidad, sopesando unas y otras teorías, que oscilan entre la negación de toda marca dramática e imposibilidad de escenificación y las extremas, que los conciben como formas plenamente dramáticas. Lo que parece claro es el origen teatral del villancico novohispano, a principios del siglo XVI, que no desaparecerá del todo con el paso a su condición de complemento a la liturgia ya avanzado el siglo XVII, lo que se puede entender fácilmente mediante la abundancia de diálogos y otras marcas de teatralidad. Quizá se echan en falta en la bibliografía algunos estudios específicos sobre la teatralidad del villancico, como los de Eva Llergo Ojalvo.<sup>1</sup> Siguiendo en el mundo novohispano, Susana Hernández Araico, en

---

1. Llergo Ojalvo, Eva, *El villancico paralitúrgico, un género en su contexto*, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2017.

continuidad con sus iluminadores estudios anteriores sobre los graciosos en Sor Juana Inés de la Cruz, nos ofrece en su trabajo («Sor Juana y sus graciosos III: *Amor es más laberinto* y el contexto novohispano de los personajes risibles en el teatro sorjuanino», pp. 153-176) una reflexión sobre la relevancia de los graciosos de la citada comedia, Atún y Racimo, en la trama amorosa de sus amos, descubriendo diversas y originales funciones del personaje que lo acerca a sus homólogos calderonianos. Por su parte, Laurette Godinas («*El Guillermo* de Francisco de Soria o la accidentada historia textual del teatro poscalderoniano en la Nueva España», pp. 177-198), dedica su estudio a mostrar las fuentes, la historia textual y la intencionalidad moral y política de *El Guillermo*, drama escrito ya en el siglo XVIII, como una muestra de la pervivencia de los modelos calderonianos en el teatro novohispano del Setecientos. La autora traza con maestría los rasgos de lo que resulta ser una comedia de enredo pero a la vez hagiográfica de una época ya alejada del barroquismo pero que conserva los parámetros de entonces. Cierra este apartado el trabajo de María Taub («*La púrpura de la rosa* en Lima: incertidumbre, identidad y propaganda», pp. 199-218), sobre la famosa obra calderoniana representada en Lima en 1701 y promovida por el virrey y conde de la Monclova, que veía peligrar su puesto ante la incertidumbre provocada por la muerte de Carlos II y la Guerra de Sucesión. La autora estudia la obra desde un doble punto de vista: la motivación política (celebrar el cumpleaños del recién coronado Felipe V, con el consiguiente elogio) y la original puesta en escena.

El tercer apartado se dedica a los personajes, y lo abre Tania de Miguel con un trabajo sobre el famoso actor Cosme Pérez, cuya máscara, Juan Rana, fue un ícono de las tablas en su tiempo («Juan Rana: la autoridad en las tablas», pp. 219-246). La autora selecciona algunas de las piezas intermedias en las que el actor destacó y va tratando diversos aspectos de su actuación, como la parodia de la autoridad y los recursos cómicos derivados de su supuesta homosexualidad, que se desplegaron especialmente en entornos carnavalescos. El papel de los músicos en tres comedias cervantinas es analizado por Jorge García Ramos («El personaje de los músicos en las comedias de Cervantes: función dramática y expresión cultural», pp. 247-264), que analiza su caracterización y sus funciones dramáticas, sobre todo en relación con el protagonista. Concluye que no se trata de “tipos”, entendidos como puros elementos escénicos, sino que funcionan como verdaderos personajes. Los bandoleros serán el objeto del trabajo de Lillian von der Walde Moreno, y en concreto, en una

obra de Ruiz de Alarcón («Bandoleros (*El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón)», pp. 265-282). La icónica figura del bandolero, de larga proyección en el teatro posterior, se caracteriza por una moralidad específica en contraste con sus antagonistas, idea que permite defender la moral individual (con valores como la amistad, la lealtad y el agradecimiento) por encima de otros parámetros hasta el momento determinantes, como la sangre noble, todo mediante el uso de una ironía que la autora descubre con acertada intuición. Gladys Robalino («Los emisarios de la Corona al Perú en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina», pp. 283-296) parte de la experiencia de Tirso en América y de su intención de elogiar la causa de los Pizarro (la comedia tratada forma parte de la conocida *Trilogía de los Pizarro*) para analizar los personajes de los tres primeros emisarios reales en Perú, que desconocían tanto las costumbres de allí como las tareas de gobierno en las tierras conquistadas, criticando así la decisión real de las *Leyes nuevas* (1542) que quitaban poder a los conquistadores. Cierra este apartado dedicado a los personajes Leonor Fernández Guillermo («Estratificación social y masculinidad en el teatro del Siglo de Oro», pp. 297-326), que pretende establecer, tomando como punto de partida los personajes masculinos de determinadas obras, una caracterización de las figuras masculinas, para «contribuir a la definición del modelo de masculinidad que propugna este teatro» (p. 298), entendido como un modelo o patrón cultural dentro de la concreta estructura social de la época. La autora va de lo físico a lo moral, concluyendo que la masculinidad que difunde el teatro áureo es la que encarnan los nobles, los aristócratas, como un modelo de virtudes morales e intelectuales que sirva de referencia en tiempos de crisis.

El epígrafe destinado a la puesta en escena comienza con el trabajo de Mónica Espíndola Mata («Intervenciones cantadas en dos comedias calderonianas. El caso de *La desdicha de la voz* y *El Conde Lucanor*», pp. 327-354), quien explora a fondo la relación entre texto recitado y texto cantado en dos comedias de Calderón y llama la atención sobre la necesidad de concebir de modo simultáneo el texto y la música, tal como ella cree que lo planteaba el mismo don Pedro Calderón. Asimismo, la estudiosa cree que algunas obras áureas pervivieron en siglos posteriores gracias al poder de la música, que les confería, digamos, una nueva vida manteniendo su vigencia. Siguiendo con Calderón, es Lygia Rodrigues Vianna Peres («*Marfisa*: espectacularidad y arte en el teatro de Calderón de la Barca», pp. 355-380) quien afronta la puesta en escena de la última comedia del gran dramaturgo madrileño, concebi-

da como un espectáculo total, en perfecta hibridación de todas las artes (letra, música, escenografía, etc.), mediante la construcción del personaje de Marfisa, capaz de canalizar esa intensa espectacularidad escénica, que tiene como última motivación la alabanza a la Corona, a pesar de la realidad de decadencia que sufría la monarquía a esas alturas de siglo. Los tres siguientes artículos se dedican a la puesta en escena de dramas áureos en los siglos XX y XXI, cuyo contenido se deduce del título en el caso del interesante trabajo de Octavio Rivera Krakowska («Dos puestas en escena de *La verdad sospechosa*», pp. 381-400). Por su parte, Christopher Gascón («Estética neobarroca en el teatro barroco representado en Nueva York», pp. 401-418) se centra en la compañía neoyorquina *Repertorio español* y en las comedias áureas que ha producido desde 1968, año del estreno de *La dama duende*, hasta la segunda década del siglo XXI. Finalmente, Laura L. Vilder («La comedia y los animales en *performance*», pp. 419-438) plantea, a través de un novedoso enfoque que parte de los modernos *Animal Studies*, una revisión del canon de comedias y de ciertas puestas en escena en relación con estas ideas.

El último apartado del libro recoge trabajos de muy variada índole, a los que los editores han querido conferir un denominador común: «seis estudios que se caracterizan por ofrecer nuevos acercamientos a una serie de aspectos o textos canónicos de nuestro teatro áureo» (p. 18). Comienza este epígrafe con un estudio de la reconocida investigadora Margaret R. Greer («El teatro clásico y la cultura de los manuscritos: de las plumas del siglo XVI a las pantallas del siglo XXI (o sea, de [www.manosteatrales.org](http://www.manosteatrales.org) a [www.manos.net](http://www.manos.net))», pp. 439-466), que destaca la importancia del manuscrito como canal de transmisión textual del teatro de los Siglos de Oro, y ofrece una nueva versión de la utilísima base de datos *Manos*, de la que tanto hemos aprendido muchos investigadores, abriendo horizontes sobre diversos tipos de información a la que es posible acceder gracias a estas aplicaciones. Sigue Alicia de Colombí-Monguió («El halcón de Dios: nuevas investigaciones sobre *El Gran Duque de Gandía*», pp. 467-478), quien profundiza en la simbología de la garza y su muerte a las garras del halcón en esa comedia calderoniana, ya presente en obras anteriores narrativas de carácter hagiográfico. Nos adentramos a continuación en la comedia de enredo de Lope con un trabajo de M<sup>a</sup> Pilar Chouza-Calo («Espacios amorosos y prácticas sociales en *El acero de Madrid* de Lope de Vega», pp. 479-496), centrado en la relevancia del entorno de la villa y corte de Madrid para la comprensión de esta divertida comedia en todas sus dimensiones, en espe-

cial en la erótica, pero sin dejar de lado aspectos relacionados con la conservación de la honra, el matrimonio y los peligros del amor. Continuando con mujeres protagonistas en comedias del Fénix, llegamos al trabajo de Claudine Marion-Andrès («Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en *La serrana de Tormes* de Lope de Vega», pp. 497-516), enfocado desde una aguda perspectiva de género aplicada al curioso personaje de la serrana, en la que convergen rasgos variados (la de la cazadora y la de la mujer culta son dos de los más destacados). El consabido desenlace matrimonial es cuestionado por la estudiosa, quien duda de que esa felicidad colectiva de las bodas finales sea pareja a la felicidad personal de la serrana, pues sus amores han estado marcados como poco por la ambigüedad. En esta línea, y con otra conocida “serrana”, se inserta el estudio de Philippe Rabaté («Escribir la anomalía y la transgresión en el teatro áureo: el caso de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara», pp. 517-540), quien va más allá en la visión del final ambiguo y opina que «el texto nos muestra así [...] un proceso de racionalización política y de abolición de viejas formas inadecuadas y arcaicas» (p.538). Cierra el apartado final y el volumen el trabajo de Miguel Ángel Zamorano Heras («Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad», pp. 541-565), quien cuestiona la función propagandística que se ha atribuido persistentemente a la comedia nueva y afronta temas relacionados con la configuración del “yo” y de la identidad social, en relación con otros individuos. Concluye el autor categorizando tres modos de afrontar la identidad en el teatro áureo: la “reafirmada”, que expresa «un acto de valor» (p. 563), la identidad “fantaseada”, que, según él, «la mueve un acto de placer» (p. 563), mientras que la identidad “evitada” o “negada” puede llegar a ocasionar delitos.

En resumen, estamos ante un valioso volumen, muy bien editado (diría que impecablemente editado), con trabajos de enjundia que tienen como hilo conductor la concepción del teatro áureo como un fenómeno que traspasa las fronteras de lo puramente literario o textual. La valía de este volumen deriva de la amplitud de enfoques y temas, de la atención a la proyección del teatro áureo y su recepción hasta la contemporaneidad y del tratamiento de la puesta en escena desde un punto de vista interdisciplinar, por seleccionar algunas de sus virtudes. Dejando a un lado alguna cuestión menor, como la desproporción en la extensión de las aportaciones, y alguna opinable, como la conveniencia de unificar las referencias en una bibliografía final y recopiladora de todo el volumen (para evitar repeticiones), creo

que este libro cumple satisfactoriamente la intención que los editores manifiestan en la presentación: «La diversidad de enfoques que presentan los artículos aquí reunidos refleja varios de los caminos por los que actualmente avanza la crítica internacional y apuntan a nuevas veredas, por las que, sin duda, se seguirá adentrando en el futuro» (pp. 19-20).

Creo, sinceramente, que estos ensayos contribuyen a reforzar los lazos de los estudios del teatro áureo español con los del novohispano y que aportan una visión totalizadora de sendas manifestaciones literarias, sociales y culturales.