creado por el teólogo jesuita Luis de Molina, momentos de gran tensión en los que la postura de la Iglesia parece inclinarse a favor de los bañecianos, posturas intermedias, como el congruismo, defendido por Francisco Suárez y san Roberto Belarmino, explicaciones que aparecen en épocas posteriores, como el agustinismo, etc. Más allá de los dogmas que sobre la gracia y sus diferentes tipos ha expuesto la Iglesia y tratado ampliamente en Trento, no existe una doctrina única sobre este controvertido asunto, sino más bien líneas teológicas que, respetando siempre los dogmas, adoptan una perspectiva u otra.

Para finalizar, Escudero extrae una serie de conclusiones sobre las comedias de santos tirsianas, algo generales y ya señaladas en estudios de otros investigadores, que son: 1) lo usual es que se trate de obras de encargo; 2) el mal no aparece bajo una forma física; y 3) la importancia de «lo maravilloso cristiano».

Dos comedias de enredo, aunque muy diferentes entre sí, y una comedia hagiográfica, escritas por el comediógrafo áureo Tirso de Molina se presentan en este volumen publicado por la Universidad de Navarra, con estudios introductorios, análisis y notas cuidadas y exhaustivas, que se encuadra dentro del necesario y estimable esfuerzo que el grupo de investigadores del GRISO llevan a cabo con su proyecto de edición de todas las comedias del fraile mercedario.

ELENA NICOLÁS CANTABELLA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

ROQUAIN, Alexandre, *Más allá del ex libris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*, Paris, Michel Houdiard, 2014. ISBN: 978-2-35692-111-6. 131 págs.

En 2014, una serie de importantes descubrimientos, encabezados por el de Alejandro García Reidy relativo a *Mujeres y criados*, le ha traído un renovado protagonismo a Lope de Vega. Uno de estos descubrimientos es el de Alexandre Roquain, que ha localizado *ex libris* del Fénix en dos obras de Girolamo Muzio (*Il gentilhuomo*, de 1571, y *Avvertimenti morali*, de 1572) conservadas en la Bibliothèque Municipale de Lyon. El volumen que estamos reseñando, *Más allá del ex libris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un*

libro inédito, da cuenta de este descubrimiento y lo analiza, mostrando que tras la noticia hay mucho más que un simple descubrimiento: hay un interesante libro.

Roquain dedica el primer capítulo («De un ex libris a otro») a definir su terminología, basada en el *Tratado de documentación* de Paul Otlet y en su propia clasificación de las marcas en los volúmenes del fondo hispánico de la Bibliothèque Patrimoniale de Le Mans. Llama la atención en este aspecto que Roquain considere *ex libris* una amplia índole de inscripciones manuscritas: aparte de la que cabría esperar (marcas de pertenencia o procedencia, es decir, *ex libris* propiamente dicho o *ex dono*), considera *ex libris* marcas como recordatorios, comentarios, notas de lectura o incluso cuentas[53], elementos a los que estará acostumbrado el investigador que trabaje con fondo antiguo, pero que no solemos contemplar en el ámbito de los *ex libris*, y que no nos parece que aporten demasiado al compartir categoría con los *ex libris* propiamente dichos. En cualquier caso, Roquain dedica el resto del primer capítulo a identificar los propietarios franceses de los libros del dicho fondo hispánico, constatando tanto la influencia de la cultura española en la Europa del momento como el hecho de que estos libros solían usarse para aprender la lengua española.

A su vez, el segundo capítulo («De Mateo Vázquez de Leca a Lope de Vega: un libro y sus secretos») examina el gran descubrimiento de Roquain: dos obras de Muzio de la Bibliothèque Municipale de Lyon que pertenecieron a Lope de Vega y que contienen tanto el *ex libris* del Fénix como algunas notas de lectura. Tras demostrar fehacientemente que las inscripciones son de Lope, Roquain se pregunta cómo llegaron a manos del Fénix, concluyendo que uno de los dos Mateo Vázquez de Leca que conoció Lope (ya el secretario de Felipe II muerto en 1591, ya su sobrino homónimo) le regaló los libros al Fénix en algún momento entre 1588 y 1595, y que el poeta madrileño se encargó de encuadernarlos juntos[54]. Además, Roquain constata a partir del lujo de la encuadernación la importancia que el libro tuvo para Lope, y que podemos comprobar examinando las diversas inscripciones que realizó en él, que van desde la corrección de erratas y subrayados a las llamadas (cruces y manos) o marcas textuales[55]. Roquain deduce también de estas marcas que Lope dominaba la lengua toscana, pues llega a hacer correcciones lingüísticas en el texto[56]. Sin embargo, el peso del capítulo se halla en el análisis de los pasajes que Lope anotó en *Il geltilhuomo*, que muestran

[53] Roquain, 2014: 13.
[54] Roquain, 2014: 48.
[55] Roquain, 2014: 48-49.
[56] Roquain, 2014: 49.

que el Fénix se interesó por el tema del origen de la nobleza, es decir, por el viejo tópico de la nobleza de sangre frente a la virtud. Además, Lope se interesó por pasajes con una temática frecuente en sus obras, como la influencia del vulgo en la poesía o el tópico de las armas y las letras, que tan familiares les resultarán a los lectores del Fénix. En cualquier caso, estas anotaciones le permiten a Roquain afirmar que Lope leyó con cuidado *Il gentilhuomo*, prestando especial atención a los pasajes en que Muzio remitía a autoridades clásicas[57], posiblemente, añadimos, con el afán de alimentar su arsenal de sentencias.

Más ambicioso incluso es el capítulo tercero («La impronta de Muzio en Lope, entre vida y obra»), que trata de rastrear la influencia del italiano en la totalidad de la obra del Fénix. Roquain basa esta búsqueda en algunos temas centrales, como la relación entre pobreza y nobleza o la existente entre nobleza y virtud. Roquain admite que se trata de tópicos muy extendidos[58], pero pese a ello insiste en la decisiva influencia que la lectura de *Il gentilhuomo* debió de tener en el Fénix, ejemplificándolo con frases al respecto del *Isidro*, *La Dragontea* y la *Arcadia* (una cita de Juvenal). Mucho más convincente es la cita directa de Mucio que Roquain localiza en la oración poética «El origen primero de las letras», que Lope pronunció en las fiestas toledanas de 1605, en las que, sin embargo, Lope utiliza a Muzio como fuente de un pasaje en el que afirma que diversos poetas ilustres (Petrarca y Dante) hicieron famosas mediante sus poesías a sus amantes respectivas[59]. Y es que Roquain reserva la prueba esencial para unas páginas más adelante, en las que muestra cómo Lope, en el mismo poema de 1605, citó a Muzio como autoridad para sostener que la nobleza está, más que en la sangre, en la virtud. Se trata de un descubrimiento decisivo que prueba que *Il gentihuomo* no fue uno más en la serie de textos sobre los tópicos arriba señalados, sino una influencia decisiva en la literatura del Fénix, que debió de encontrar muy satisfactoria la formulación del humanista italiano.

A partir de este momento, el libro de Roquain deriva hacia un análisis más bien especulativo del uso que Lope dio a estas ideas sobre la virtud y la nobleza y de los motivos biográficos detrás de esta actitud. Al hacerlo, Roquain parte del hecho de que el célebre escudo de las diecinueve torres que el Fénix incluyó en la *Arcadia* y otros libros posteriores no era una invención del autor, sino que procedía de su familia materna. Era el escudo de don Miguel del

[57] Roquain, 2014: 55.
[58] Roquain, 2014: 72.
[59] Roquain, 2014: 75.

Carpio, su tío inquisidor sevillano, y Roquain lo ha localizado con el mismo formato que vemos en la *Arcadia* en el sepulcro de don Pedro del Carpio en la iglesia de San Martín, en Salamanca[60], descubrimiento por cierto de enorme importancia. Sin embargo, Roquain aclara que, aunque el blasón existía en su familia, Lope no tenía derecho a usarlo, pues la nobleza se trasmitía por línea directa de varón, y el padre del Fénix era, como es sabido, bordador. Son aclaraciones de gran importancia, pero el uso que Roquain hace de esta información no resulta convincente. Es así por sus interpretaciones del escudo y lema de la *Arcadia*, que le llevan a indicar que Lope culpaba a su padre por la desdicha que suponía haber perdido por él el derecho a un blasón[61], conclusión que no destilamos del lema, y que el peto bordado que ostenta el Fénix en el grabado de la *Arcadia* es un tabardo blasonado con jirones como los de su dedicatario: «Cada banda o cuartel de esa ropa blasonada consta de dos o tres motivos que recuerdan los tres jirones del escudo del Duque. Cada parte del blasón parece tener unos veinte jirones, cifra que se aproxima a las veintinueve torres»[62]. Repetimos que no vemos blasones en la casaca o peto del grabado, y sí solo bordados geométricos o partes acuchilladas, pero el lector podrá juzgar por sí mismo:

[60] Roquain, 2014: 92.
[61] Roquain, 2014: 96.
[62] Roquain, 2014: 100.

En todo caso, no nos parece que esta interpretación y otros pequeños detalles —uso de ediciones de la época y no críticas, bibliografía no siempre totalmente actualizada, etc.— disminuya en absoluto el enorme valor del libro de Roquain. Este valor está en los importantísimos descubrimientos que difunde y analiza: en primer lugar, el hecho de que

Lope poseyera y anotara los libros de Muzio, que centrara su interés en ellos en elementos que observamos en diversas obras del Fénix y que, incluso, usara al italiano desde finales del siglo XVI hasta *La Dorotea*; en segundo lugar, el hecho de que Lope no inventara el escudo de los Carpio, sino que, simplemente, se lo apropiara de forma indebida.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro*. *Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012. ISBN: 978-84-376-3035-9, 334 pp.

La identificación que hace la autora del teatro áureo con un «libro vivo» resume de manera eficaz su visión del texto dramático como un producto artístico que se despliega más allá de la palabra y entra de lleno en el dominio de la corporeidad y el movimiento. El título, tan abarcador como sugerente, alude a tres aspectos clave alrededor de los cuales se estructura su reflexión: el *canon* (del que tratará el primer capítulo), el *actor* (que abordará en los capítulos segundo, tercero y cuarto)[63] y la *palabra* (tratada en el capítulo quinto).

La introducción se abre con la referencia a la fórmula *ut pictura theatrum*, evocada a partir de la visualización del cuadro *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), donde se reproduce una tertulia formada por la elite decimonónica dispuesta como un escenario que representa la ideología del liberalismo nacional, responsable en gran medida de convertir el teatro del Siglo de Oro en un argumento en favor de la identidad española. Al hilo del análisis de dicha pintura, se expone la idea de la fragilidad del canon y se identifica el estudio del teatro clásico con una arqueología filológica y visual al rescate de la memoria.

El primer capítulo («Futuro del pasado: el teatro del Siglo de Oro y la gestión de su relato») aborda de manera pormenorizada la construcción del discurso histórico de la literatura y su

[63] El interés de Rodríguez Cuadros por el estudio de las técnicas actoriales es constante en su trayectoria investigadora, tal y como muestran sus múltiples aportaciones en este terreno. Sirva como ejemplo su influyente trabajo *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.