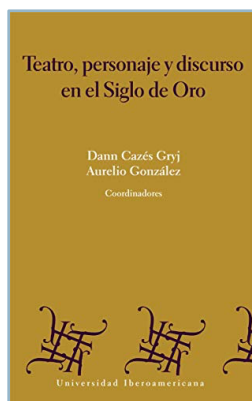


CAZÉS GRYJ, Dann y Aurelio GONZÁLEZ, eds., *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, México, Universidad Iberoamericana, 2020. ISBN: 978-607-417-665-0. 397 págs.

Lina BOUZELBOUDJEN

Université de Neuchâtel (Suiza)

lina.bouzelboudjen@unine.ch



Si existe un campo de estudio que no deja de cautivar ni a los especialistas ni a cualquier persona interesada por el desarrollo de la literatura española es sin duda el teatro en el Siglo de Oro. La producción dramática de los siglos XVI y XVII, rica en reminiscencias históricas y cuestionamientos discretos sobre las prácticas sociales actuales, ofrece un campo fértil y siempre reiterado para la investigación. Y es más, no solo interesa el contenido de las obras, sino también la estructura de dichas creaciones, ya que los dramaturgos se alejan de las formas pasadas para proponer un estilo propio, un estilo que solemos decir nacional. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* reúne trabajos de investigación que tratan

de los elementos constitutivos de las obras de teatro del Siglo de Oro. Desde la revelación de las infraestructuras en constante cambio hasta el examen de las características intra, inter- y extratextuales, los artículos clasificados en cuatro secciones por Dann Cazés Gryj y Aurelio González ofrecen un recorrido variopinto y no por menos ameno, profundo y completo, del arte teatral áureo. La obra empieza con un preámbulo firmado por los dos coordinadores, que se presenta como una reseña concisa y precisa de la monografía elaborada a partir de las intervenciones del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2017).

La sección de investigación se abre con el artículo «La casa de comedias de la Olivera. Reconstrucción virtual de un teatro distinto» de Joan Oleza, que constituye la totalidad de la primera parte de la monografía, «Espacios teatrales». Más que introducir el lector al espacio físico esencial para dar vida a los temas discutidos en *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, este trabajo nos acerca a «la primera práctica cultural propiamente moderna, resultado de una producción artística

orientada hacia el mercado y no hacia las cortes señoriales o monárquicas, basada en un principio de profesionalización de los agentes que intervienen (poetas y actores)» (pág. 19). Joan Oleza revisa la evolución del teatro español desde el nacimiento de La casa de la Olivera, pasando por las varias reformas estructurales de los edificios teatrales del Siglo de Oro. Introduce el último espacio con detalles muy concretos para, luego, proponer una reconstrucción virtual de La Olivera que «representa, en 1619 [...] la vanguardia de la arquitectura teatral española, la de teatros cubiertos, que aportan un edificio integrado, con un testero que busca perfeccionar la perspectiva del espectador» (pág. 42). Después de unas descripciones minuciosas de la evolución del espacio teatral, de lo que implica dicha estructura en la representación dramática más en general, y de la reconstrucción virtual de la primera casa de comedia «moderna» (pág. 42), Oleza concluye su artículo recordando que, a pesar de la influencia europea en el ámbito dramático peninsular, la práctica teatral y su gestión «nos dirig[ían] hacia un modelo de teatro urbano muy distinto del modelo cortesano de los grandes teatros italianos» (pág. 43). En otras palabras, el «escenario [...] sigue siendo el de los corrales» (pág. 43) y, pues, pese a las múltiples variaciones, un teatro español.

Una vez introducido el espacio en el que se representan las obras teatrales, la segunda sección de la colección abre el camino a un análisis más literario que se interesa por la «Configuración y caracterización del personaje». Así, el primer texto de esta segunda parte trata de la «Onomástica del gracioso», personaje que, según lo presenta Aurelio González, es «[i]ndudablemente una de las grandes aportaciones de la comedia del Siglo de Oro al teatro» (pág. 47). Repasando varias definiciones de la palabra «gracioso», González deconstruye este elemento central del teatro áureo o, más bien, lo reconstruye deshaciendo las ambigüedades apelando a ejemplos de representaciones teatrales del Siglo de Oro. Explica, por ejemplo, que «a diferencia de lo que sucederá con autores posteriores del teatro áureo, Lope no gusta de inventar nombres de significado o de toques humorísticos para sus figuras del donaire» (pág. 51), refiriéndose a Tristan de *La francesilla* (pág. 51). De esto se diferencia discretamente Tirso de Molina, cuyas obras suelen dejar suponer «una voluntad más cómica o lúdica al nombrar graciosos con términos que no corresponden a la onomástica real habitual, sino que tienen un referente distinto, más propio de sobrenombres, que obviamente cargan el personaje» (pág. 53). Así, los tipos desarrollados por el escritor de *El Burlador de Sevilla* se presentan bajo nombres como Pulgón, Pedrisco o Caramanchel y, Calderón, en una perspectiva

semejante, llama a sus personajes Pantuflo o Ponlevi, por ejemplo. Estas observaciones le permiten subrayar una progresión hacia la concretización de la escritura onomástica con referentes que «se alejan cada vez más de los nombres y apellidos comunes» (pág. 53) y se acercan a términos que remiten «a elementos indiciales o burlescos» (pág. 53). El crítico comenta que, aunque los elementos presentados participan en la construcción de un tipo en el sentido de un personaje universal, contribuyen más específicamente a la elaboración de un «tipo de discurso» (pág. 47). Lo último «tiene una dimensión que abarca todo un género y una manera de hacer teatro» (pág. 47) y que se relaciona de manera implícita con la obra en su totalidad. Por consiguiente, Aurelio González propone, en una «visión panorámica» (pág. 59), una contextualización, una estructuración y una caracterización del gracioso, presentando sus aficiones, sus oficios, su carácter, y más profundamente, repasando sus nombres. El investigador logra despertar el interés del lector a través de identificaciones complejas, sorprendentes y «lúdica[s]» (pág. 59), tal como alerta e invita el especialista interesado a emprender «un análisis más a fondo que busque una relación del comportamiento y discurso del personaje con su nombre y con el tema o sentido de la comedia» (pág. 59).

Por su parte, Dann Cazés Gryj, el coordinador de la presente obra, nos acerca a «Los mecanismos de reconocimiento de tipos en obras cortas del Siglo de Oro». Su aportación abarca toda la temática tratada en *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, ya que el investigador comprueba que la caracterización de aquellas figuras «depende de tres aspectos: el escénico, el discursivo y el que tiene que ver con la construcción dramática» (pág. 74). Para sostener su argumento, Cazés Gryj se detiene en las características metateatrales en *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando y demuestra cómo el dramaturgo representa «una variedad amplia de personas y tipos con sólo valerse del recurso adecuado» (pág. 62), a saber, el lenguaje. Explica que, en esta obra, un mismo personaje representa tanto «una ángel» (pág. 63) y una «dama» (pág. 65), tal como se eleva como figura del galán, del rufián o del viejo (pág. 65). Lo último es posible porque, según precisa el investigador, cada tipo tiene un «discurso propio» (pág. 66) y que su «vocabulario particular [...] indica una línea de acción relacionada con aspectos tanto temáticos como tópicos» (pág. 66). Sin embargo, advierte que también cabe recordar la importancia de la «indumentaria y del maquillaje» (pág. 68) aunque, en el caso de tipos generales, la «enunciación» (pág. 68) y «la gestualidad» (pág. 68) siguen siendo aquellos elementos centrales y esenciales para acercarse a los personajes, especialmente en *El viaje entretenido*. Por tanto, y para ilustrar los recursos escénicos recién introducidos,

Dann Cazés Gryj remite al *Entremés del as alforjas* de Quiñones de Benavente donde el personaje Gazpacho propulsa las características metateatrales y el uso de disfraces al centro de la pieza: «muestra que puede montar un espectáculo de comedia él solo, encargándose de cantar una copla inicial que funcionaría como loa, interpretando a todos los personajes y dirigiendo a los otros en la realización de un baile final» (pág. 69). Esta observación le permite afirmar, no obstante, que los recursos escénicos no se disocian nunca del discurso y de la enunciación atribuidos al personaje, sino que estos elementos van juntos para la elaboración de un tipo. Para ir más allá y cerrar análisis con una última perspectiva, el estudioso nos presenta el *Entremés famoso del marión* de Quevedo, una obra en la que rige «la inversión de las funciones de los personajes [...] según las convenciones dramáticas de la comedia de capa y espalda» (pág. 71). Copia algunos versos del entremés y comenta la manipulación del lenguaje desarrollada por Quevedo, después de haber demostrado que «los personajes femeninos adoptan el papel y comportamiento de los galanes, y el personaje masculino toma los de la dama» (pág. 71). En esta investigación concisa y precisa, Dann Cazés Gryj examina el tipo teatral relacionándolo con los temas ejes de la obra que reseñamos, es decir, el espacio teatral, los recursos escénicos y el discurso.

Profundizando aún más la temática del personaje y de su configuración, Octavio Rivera Krakowska nos introduce a un teatro que, según el crítico, carece de atención en el ámbito de la investigación literaria del Siglo de Oro: los títeres. El crítico propone un artículo titulado «Títeres y Titiriteros en *El titeretier* de Francisco de Avellaneda» que se interesa por la «primera pieza breve» (pág. 75) representante de la práctica mencionada, o más precisamente, una obra donde «no hay títeres que fingen tener vida, sino vida que finge ser títeres» (pág. 88). Empieza introduciendo el lector al títere, puesto que «prevale[ce] la idea generalizada de éste como una muñeca que se anima en la escena» (pág. 76), mientras que, recurriendo a las palabras de Roberto Lago, el títere hace referencia a una

cosa [...] que se mueve o es movido por medio del control humano. Es esa cualidad esencialmente teatral, y el hecho de ser movido por medio de la acción o del control humano, lo que hace de esa figura y, en concreto, de ese muñeco animado, un títere, un personaje con un significado y un sentido dramáticos. (Roberto Lago, 1987: 29 *apud* Cazés Gryj y González, 2020: 76).

A continuación, Rivera Krakowska estructura su estudio en torno a la complejidad de la obra de Avellaneda, en la que «se alude al mundo de los títeres, [...]

pero no se indica que haya sido compuesta para ser representada con títeres» (pág. 76). Amplía su argumento refiriéndose al contexto de composición de la obra de Avellanada, escrita para un festejo preciso, y explica que el manuscrito de *El titere-tier* no proponía nombres de personajes, sino que atribuía directamente una didascalia con «el nombre del actor o actriz que la enuncia[ba]» (pág. 80). Lo último crea, pues, un ámbito en el que los actores «son personajes, y a la vez, como actores-personajes integran al espectador en el acto teatral» (pág. 80), lo que resulta en una ilusión de «teatro dentro del teatro» (pág. 81). En fin, Octavio Rivera Krakowska abre el camino al desarrollo del estudio del títere, una práctica en el que el espacio, el discurso y la configuración del personaje son centrales, puesto que «[n]o hay historia que narrar[;] se trata de causar admiración, de alimentar y sorprender a la mirada con figuras extravagantes a las que parece que les está permitido todo, de aludir al oído con versos disparatados y toda la música que sea posible» (pág. 88).

Nieves Rodríguez Valle continúa la exploración del personaje en el teatro del Siglo de Oro con un artículo que se titula «Eros y Psique en las tablas áureas». Después de una breve introducción al mito, presenta las diversas oportunidades que ofrece este cuento a los dramaturgos para la representación del amor prohibido. Así, explica que «[l]a primera vez que el mito sube a las tablas, que sepamos, es gracias a Lope de Vega en *La viuda valenciana* (1603)» (pág. 91) donde el Fénix propone «el tema del “amar a ciegas”» (pág. 91) e «invierte los papeles, pues es la dama la que se comporta como el dios Amor, es la sociedad circundante y sus normas la que crea las tensiones; pero la prohibición de la vista ha acrecentado los deseos de ambos» (págs. 93-94). Atribuye a José de Valdivielso «la primera obra con el tema “a lo divino”» (pág. 94) en el auto sacramental *Psiques y Cupido* (1622), que «pone el acento en el perdón» (pág. 94): desgraciadamente, a pesar de ofrecer una cita de Enrique Rull, el investigador no amplifica ni detalla este aporte. Su análisis se centra luego en «Calderón, quien con su ingenio desarrolla la fábula y sus potencialidades en tres obras: un drama mitológico, primera adaptación dramática profana del mito, titulada *Ni Amor se libra de amor* (1622), y dos autos sacramentales: auto de *Psiquis y Cupido* [para Toledo] en 1614 y para Madrid en 1665» (pág. 94). Ejemplificando su argumento con versos precisos de las varias obras introducidas, salvo aquella de Valdivielso, Rodríguez Valle demuestra la presencia de la «fábula de Cupido y Psique» (pág. 106) en el teatro áureo de forma detallada y subraya que la esencia del mito era «barrocamente gozosa» (pág. 106). Es precisamente esta última característica que permitió a cada dramaturgo desarrollar su propia reinterpretación usando de «mascaradas, oscuridad, velos y embozos; dagas que son

flechas y flechas que son dagas; lámparas llevadas por la belleza humana, el albedrío, la fe o el mismo Amor» (pág. 106).

Siguiendo con Calderón, en «Belleza: razón de (su) estado en el *Absalón calderoniano*» Rodrigo Bazán afirma desde las primeras líneas que «sobre *Los cabellos de Absalón* [no] se ha escrito mucho» (pág. 107) o, más precisamente, no «como se deb[ería]» (pág. 107). El estudioso subraya que se suele analizar la obra poniendo el foco en las experiencias del público desde una perspectiva contemporánea y política, «casi siempre sin hacer citas del texto» (pág. 107). Lo que él propone, en cambio, es volver al texto y «leer esta obra de teatro como tal y no como novela» (pág. 108). A continuación, presenta su artículo como «un ejercicio de imaginación escénica que pregunta cómo habrán entendido los espectadores las primeras representaciones, al margen de lo que la crítica agrega mediante interpretaciones, para-, inter- y con-textuales» (pág. 108). Para ello, nos introduce a los «diálogos» (pág. 109) y su papel en «la caracterización de personajes» (pág. 109). En un primer aparte, «Bosquejo de un personaje», presenta la *persona* de Absalón, discutiendo, afirmando y distanciándose de las ideas de otros investigadores. Esta parte rica en citas ilustra las interacciones entre los personajes que testiguan de la minuciosa construcción dramática emprendida por Calderón. En un segundo eje, «Inmediatez y estrategia» el crítico propone que «personajes como Absalón y Joab [...] entienden con claridad la política como *praxis* trascendente y no como mera vía hacia el poder» (pág. 124) y se centra, pues, en el posicionamiento, la acción del personaje en el escenario y las implicaciones políticas que tiene el «hacer» (pág. 123) de Absalón. En conclusión, Bazán sostiene y demuestra con un artículo detallado que las «lecturas contextuales sobre las que atienden al potencial espectáculo mismo» (pág. 126) permiten redescubrir, o aun, desvelar una parte de la obra de Calderón.

Es «La figura trágica de la reina calderoniana Semíramis: ascenso al trono y caída mortal del poder» que interesa Susana Hernández Araico en el último artículo de la segunda sección de la obra. Juntándose a Ruiz Ramón, Goethe o Menéndez Pelayo, la investigadora afirma que no se ha estudiado como se merece *La hija del aire*, mientras que ofrece características riquísimas y considerables para el análisis de la caracterización de un personaje dramático y su alance trágico. Más aún, Hernández Araico declara que el drama aquí presentado tiene mucha relevancia hasta el día de hoy como «crítica del poder» (pág. 128). Sin embargo, si los críticos apuntan a menudo a la representación de la violencia sobre el cuerpo de la mujer en *La hija del aire*, la investigadora subraya que, junto a esto, «no existe mujer más violenta que Semíramis» (pág. 130) en la obra de Calderón. Conduce su artículo

presentando el contexto de publicación de la obra y se centra, luego, en el personaje de Semíramis uniendo sus aportes con algunos de los estudios primordiales ya existentes sobre la obra de Calderón. De ahí, rechaza considerablemente las interpretaciones de María Cristina Quintero quien considera la muerte de Semíramis como la imagen de un castigo o de un «uxoricidio» (pág. 129). También modula los aportes de Ysla Campbell, que relaciona *La hija del aire* con una «comedia de privanza» (pág. 131), tal como reconsidera sus propios ensayos anteriores. Termina destacando que, a lo contrario de lo que fue afirmado frecuentemente, «la muerte violenta de Semíramis al final [...] se proyecta [...] como la caída trágica de una soberbia persona extraordinaria, hiperambiciosa de poder, representada en la mítica-legendaria Semíramis» (pág. 135).

La tercera parte «Realizaciones, evolución, intertextualidad» se abre con un artículo de C. George Peale en el que propone reconsiderar aquellas «premisas que nosotros investigadores y críticos solemos suponer y aplicar sin reflexión» (pág. 130). En «Historiografía de la comedia nueva: premisas equivocadas del pasado, premisas posibles del futuro» el estudioso nos acerca a un elemento que llamó su atención en *Perinola* de Francisco de Quevedo: el último escritor recomendó a Pérez de Montalbán «que emulara al triunvirato de la Comedia Nueva, Lope, Vélez y Calderón» (pág. 141). De hecho, y como lo explica Peale, la mención de Vélez de Guevara como figura central de la Comedia Nueva junto a Lope de Vega y Calderón de la Barca suscita un interés particular ya que, a lo contrario de los dos autores últimamente citados, no se hallan ediciones de su obra y su nombre apenas aparece en «los manuales [...] sobre el teatro clásico» (pág. 141). Expuesto el problema, Peale recorre datos sobre la vida de Vélez y nota que las informaciones encontradas no solo eran mínimas, sino que muchas eran «equivocadas y, peor, invenciones» (pág. 144). Esto lo lleva a afirmar que los únicos datos disponibles sobre el poeta «han tenido consecuencias en el juicio determinante de la biografía del poeta y en las valoraciones críticas» (pág. 144). Después de detallar algunos elementos ambiguos que fueron afirmados y difundidos confusamente a lo largo de los siglos, el investigador revela otro dato que explica la ausencia de estudio. En efecto, puesto que «Vélez nunca recopiló sus comedias» (pág. 148), las técnicas del análisis literario de entonces no podían alcanzarlo: «[h]acia falta otra perspectiva crítica, otra metodología, y aún otra epistemología – una que no partiera de apriorismos nacionales o doctrinales sino de culturas contextuales» (pág. 148).

Centrándose en la construcción de sus «premisas posibles del futuro», Peale comenta que nuevos testimonios desmintieron las construcciones biográficas pasadas y «ahora se aprecia que [Vélez] es el dramaturgo clásico que más se ocupó del teatro histórico, y también que fue el dramaturgo predilecto del duque de Lerma» (pág. 149). Más aún, ilumina el hecho de que «pocas semanas después de que Góngora enviara los manuscritos de *Polifemo* y *Las soledades* a la Corte, [fue Vélez quien] ensanchó el lenguaje de la Comedia Nuevo con la incorporación del estilo culterano» (pág. 149). Se interesa, luego, en las relaciones intertextuales notables con varios autores auriseculares y más precisamente con Calderón. A continuación, nota y comenta similitudes importantes entre *La vida es sueño* y la obra de Vélez, que lo conduce a considerar e investigar la posible influencia del último en la obra calderoniana. Así pues, expone versos y pasajes precisos del acto mencionado, los compara con *El alba y el sol*, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* o *El caballero del sol* y *El conde don Sancho Niño* (primeramente atribuida a Calderón antes de su rechazó) y retoma su pregunta cambiando el interrogativo en una mera retórica que resulta en una invitación al desarrollo de su tesis. Mezclando tocas de ironía en un análisis agudo y perspicaz, Peale apasiona el lector, lo cuestiona y lo cautiva ofreciendo un artículo en el que, tal como en las obras de Vélez de Guevara, hay «siempre sorpresas [que] pueden ser cosquillosamente incómodas» (pág. 149) para los afiliados a las «premisas equivocadas del pasado».

En su propuesta «Los amantes de Teruel en el teatro y sus transformaciones», Teresa Ferrer Valls nos introduce al nacimiento de una literatura inspirada en una leyenda que «se basa en una tradición la veracidad de cuyo origen es controvertida» (pág. 167). Empieza su investigación refiriéndose a algunos textos de varios géneros que incorporan este tema y que pueden haber tenido una «influencia» (pág. 167) en las obras que le interesan, a saber, «*Los amantes* de Andrés Rey de Artieda, *Los amantes de Teruel*, obra atribuida a Tirso, y la del mismo título de Juan Pérez de Montalbán» (pág. 167). Ferrer Valls evidencia las similitudes en el contenido y las formulaciones elegidas por los autores de una versión poética (Villalba, 1577) y de la primera versión dramática (Artieda, 1581). Sigue, sin embargo, señalando algunas de las diferencias, tal como el hecho de que en «el poema de Villalba el relato es lineal, hay un esfuerzo por dotar de contexto histórico a la leyenda» (pág. 173) y de desarrollar «las hazañas que ha de cumplir el héroe para alcanzar fortuna» (pág. 173), mientras que la versión de Artieda, en cambio, no empieza de forma lineal, aunque todo «sucede en aproximadamente un día» (pág. 173). La investigadora subraya que la estructura elegida por Artieda y su influencia senequista «da[n] al

relato un aire de contemporaneidad, casi propio de comedia urbana, sin desarrollar en escena los episodios bélicos» (pág. 173). Menciona *Los amantes de Teruel epopeya trágica* (1616), un poema de Juan Yagüe de Salas que asimismo marcó los textos dramáticos contemporáneos. El poeta «inscrib[ió] la leyenda en el marco de un relato épico, patriótico y fundacional de la ciudad de Teruel» (pág. 178). También señala que en el prólogo a su obra, Salas se inspiró de la retórica lopesca, subrayando que su texto era una «“epopeya trágica”» (pág. 178) vinculada, pues, más bien con un relato histórico que con una leyenda. La autora prosigue comparando las varias obras e investigando las posibles influencias que han podido tener estas últimas entre sí, según las fechas de publicación y su accesibilidad. A continuación, comenta que en el *Primer tomo de las comedias de Montalbán* publicado en 1635 aparece *Los amantes de Teruel*, pero que el mismo año encontramos una obra del mismo título en la *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. Sin embargo, la investigadora explica que, en la dedicatoria, el mismo Tirso de Molina declara que «ocho de las doce comedias publicadas allí no eran suyas» (pág. 185) sin ofrecer más concretización, lo que generó una posición «escéptica respecto a la paternidad de Tirso sobre esta versión de *Los amantes de Teruel*» (pág. 185). A pesar de este dato, continúa su investigación cuyo interés es más bien el contenido de las obras, y acierta que «[a]parte del marco histórico, hay algunos detalles que resultan coincidentes entre ambas obras y que no aparecen en la de Artieda» (pág. 187). Por un lado, nota que la «estructura es la misma» (pág. 188) aunque, por ejemplo, «[e]n la obra atribuida a Tirso, se le añade un episodio cómico» (pág. 188) que no se observa en Artieda. Por otro lado, «Montalbán crea un personaje que no tenía desarrollo en la tradición y que no aparece en Tirso[;] se trata de la prima de Isabel, Elena» (pág. 190).

En fin y al cabo, este estudio permite echar luz en el desarrollo de esta leyenda en el ámbito literario, repasando obras narrativas y poéticas que han tenido una influencia en la puesta en escena del propósito de los amantes de Teruel. Concluyendo su artículo con una apertura al porqué de la aparición de este tema en el ámbito dramático, Ferrer Valls explica que «desde un punto de vista estético, no sorprende la recuperación de un asunto trágico en la década de 1630, si pensamos que justo un año antes de la publicación de la obra atribuida a Tirso y de la de Montalbán, en 1634, se había publicado también *El castigo sin venganza*, un obra a la que Lope llama tragedia en la dedicatoria, en el título y en los versos finales» (pág. 192). Sin embargo, la investigadora precisa que Lope enfatiza que es «una tragedia “escrita al estilo española”, de la misma manera que Rey de Artieda había defendido

su tragedia apelando “al uso español”» (pág. 192). No obstante, y como lo indica la investigadora, no solo es importante notar esta conexión con Lope de Vega, pero es imprescindible tener en cuenta la muy probable influencia que habrán tenido estas obras sobre el desarrollo de «las nuevas corrientes» (pág. 192) y «la tragedia a la española» (pág. 193) por su discusión subyacente relacionada con los géneros literarios.

Eloísa Palafox se interesa por las correspondencias entre *La Celestina* de Cervantes y *El último godo* de Lope de Vega. Explica que estas correspondencias no son meras «reminiscencias celestinescas [, sino que] desempeñan una función importante en la construcción de la obra de Lope, pues apuntan a una condena velada, por parte del dramaturgo, a los abusos de los malos gobernantes» (pág. 195). Palafox empieza su artículo «*El último godo* de Lope de Vega: una versión de pérdida de España en clave celestinesca» presentando estudios previos, tal como el de Menéndez Pelayo, quien comenta que la fuente primera de la comedia de Lope fue la *Historia verdadera del Rey D. Rodrigo* de Miguel de Luna, inspirada de una comedia previa de Corral y publicada en 1592. Veronika Ryjik, en cambio, declara que Lope se basó en un asunto mítico y que las fuentes históricas vienen de «la crónica de Ocampo» (pág. 196). Desde aquí, Eloísa Palafox puede demostrar que «el único detalle de origen celestinesco que la crítica ha notado en *El último godo* es la muerte de Florinda, quien en el drama de Lope se suicida arrojándose desde una torre de Málaga» (pág. 197). Así pues, la investigadora retoma los argumentos de estos varios críticos y presenta también brevemente la comedia de Luna para afirmar que este dramaturgo solo integra un «eco» (pág. 198) cervantino en su obra mientras que Lope integra varios elementos. Lo más interesante en esta intertextualidad, según Palafox, es el uso que hace «Sempronio [de] una canción [...] para describir la actitud de su amo», cuya «famosa comparación [...] aparece recreada dos veces en *El último godo*» (pág. 204). Concretiza sus dichos recopilando versos de las obras de teatro presentadas y afirma que «[l]os orígenes de *El último godo* se remontan sin duda a una lectura cuidadosa, por parte de Lope, de la *Historia* de Miguel de Luna, en la cual encontró, entre otros, un eco de *La Celestina*» (pág. 210). Palafox propone, pues, un análisis de un texto de Lope de Vega desde una perspectiva intertextual que la lleva a subrayar que el gran autor de la comedia nueva actualiza estas reminiscencias para construir una «alusión velada [...] a los problemas políticos de su tiempo» (pág. 210).

María del Pilar Chouza-Calo se interesa por el papel de la pasión amorosa en la elaboración dramática de *El príncipe melancólico*, que permite reflexionar sobre

los celos y la melancolía en la obra de Lope de Vega. En «Dolencias amorosas: el enfermo fingido en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega», la estudiosa investiga «[l]a precisión exacta con la que Lope describe [las] alteraciones fisiológicas» que sufre su protagonista y explica que el conocimiento del dramaturgo origina en «sus experiencias vitales [...], o porque conocía las tradiciones médica, filosófica y teológica vigentes en el Siglo de Oro» (pág. 213). Más precisamente, explica que la presencia de referencias tan concretas en las obras de Lope no son pocas frecuentes y que el Fénix las usa para tratar temas centrales de la sociedad y del teatro de su tiempo. Así, encontramos, en *El príncipe melancólico* tal como en su obra total, personajes que «fingen [el mal de amor] para participar de la experiencia amorosa» (pág. 214). La investigadora comenta que, en la última pieza, la enfermedad fingida sirve tanto «para alcanzar un objetivo específico por parte del protagonista, como para convertirla en un recurso dramático necesario en el desarrollo de la acción» (pág. 214), lo cual introduce «el juego ingenioso de la ficción teatral» (pág. 214). Esta contraposición entre realidad y apariencia (pág. 214) se lleva más allá en las propuestas que se hacen al protagonista para tratar su enfermedad de amor que deriva en locura. Más concretamente, las referencias que desarrolla Lope de Vega son «tratamientos usados para curar la pasión amorosa, que todavía estaban vigentes en esta época» (pág. 218). Chouza-Calo propone que Lope, en fin, «construye un personaje a partir de todas estas afecciones psíquicas para presentar un cuadro completo de la melancolía como enfermedad» (pág. 222) y es «a partir de la segunda jornada [...] que la farsa de la enfermedad se convertirá en un elemento fundamental para el desarrollo de la acción dramática» (pág. 222). Sin embargo, no solo la estructura y los temas permiten este desarrollo, sino que, según la crítica, el discurso y el comportamiento del protagonista comunican «la gravedad que supone esta enfermedad» (pág. 230), lo cual le permite al Fénix tejer un drama complejo.

En «La ingratitud en *El laberinto de Creta* de Lope, un tema senequista», Ysla Campbell examina la caracterización de los personajes en esta representación dramática del mito de Teseo y Ariadna. Este artículo toca al tema moral central de la obra que es «la realización del beneficio o favor, y obviamente, su parte contraria, la ingratitud» (pág. 233) a través de la filosofía senequista. De hecho, la investigadora comenta que no son extrañas las reminiscencias senequistas puesto que Lope «cita a Séneca en varias dedicatorias a sus textos» (pág. 233) y que «el neoestoicismo [...] tuvo una enorme influencia en España» (pág. 233). Campbell explica que Lope modula el mito de Teseo y Ariadna a través del primer protagonista al que, por

ejemplo, «añade el título de “duque”, distinción que remite a las jerarquías nobiliarias del XVII y que resulta significativa para la concepción que del personaje debe tener el espectador de la época» (pág. 235). El Fénix también «incrementa la ayuda de Ariadna, con que limita la valentía de Teseo» (pág. 235), quien, además, «la abandona en la isla de Lesbos» (pág. 235), un cambio que la crítica explica por ser una «adecuación geográfica» con «función dramática específica» (pág. 235). De hecho, Lope de Vega «se aparte de la tradición mitológica» (pág. 238) en varios episodios, pero, más precisamente, convierte el héroe mitológico en un personaje que no es «lineal, sino [...] caracteriza[do por] un temperamento humano» (pág. 236) que se «manifiesta a través de las pasiones» (pág. 236). Campbell concretiza, pues, «los tres tipos de favores indispensables» de la «ética estoica senequista» (pág. 237), precisando que «Lope presenta un caso bastante complicado sobre el concepto de beneficio de acuerdo con el neoestoicismo. El filósofo especifica que quien realiza un favor debe olvidar *ipso facto* que lo hizo, y, por el contrario, quien lo recibe está obligado a recordarlo siempre» (pág. 237), mientras que «Ariadna [, en la versión lopesca,] espera un intercambio por el beneficio, es decir, su acción no es desinteresada» (pág. 238). Campbell termina su investigación a través de unas analogías con *Las mujeres sin hombres* que la invita a concluir, pues, que de los acontecimientos adaptados en la comedia de Lope resulta un estreno de la «pérdida de la armonía» (pág. 242), y que el último sugiere, a diferencia de la filosofía estoica, que el amor es la «excepción que permite perdona[r]» (pág. 242) la ingratitud.

El artículo que cierra esta tercera sección de *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* trata de «Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte* y los pliegues del palimpsesto dramático». En este artículo, Juan Ramón Alcántara Mejía presenta un autor cuya obra no ha suscitado mucho interés «porque [...] no era fácilmente accesible» (pág. 243). De hecho, *Amar su propia muerte* es «la única comedia conocida de Medrano» (pág. 243) y se intensificó su análisis solo desde que el investigador Juan M. Vertulli la convirtiera en «un verdadero palimpsesto» (pág. 244). El crítico empieza proponiendo una definición de la noción de palimpsesto dramático apoyándose en contribuciones previas. Afirma lo que Giles Deleuze sugiere, es decir, que el palimpsesto es «una materialidad construida por la sobreposición de varios pliegues de significado que parten de la alusión directa e indirecta a otros textos, a otros pliegues de los que está construida la realidad» (pág. 246). Prosigue recurriendo a «lecturas críticas del texto de Medrano como textos generados por la misma obra, es decir, como pliegues que se han añadido a ésta»

(pág. 246). Por ejemplo, cita a Úrsula Ramírez Zaborosh quien, en «El *Amar su propia muerte* de Juan Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para un estudio)» subraya la coincidencia con la estructura y la estética peninsular de la época en la que escribía el dramaturgo cuzqueño, lo cual pone en cuestión la asociación de su comedia a una «obra colegial» como lo propone Jorge Yangali en «Lo político y el ingenio en el *Amar su propia muerte* de Espinosa Medrano». Alcántara Mejía explica que es gracias a estas «aportaciones que le preceden» (pág. 247) que Vitulli logró «demostrar que la obra en cuestión es más compleja» de lo que se había dicho, y que es más precisamente, «una muestra [...] del ingenio criollo de Medrano» (pág. 247) y de «la complejidad de un punto intermedio entre la alteridad y la identidad colonial característica del letrado criollo» (pág. 248). Más tarde, la investigadora Laura L. Bass se basa en los últimos comentarios para subrayar que es efectivamente el ingenio lo que «permite a Medrano desarrollar la intriga», cuya agudeza «manifiest[a] una de las características más notables de lo que en la Península distingue al verdadero intelectual» (pág. 248).

A continuación, Alcántara Mejía comenta la complejidad y el vasto conocimiento que tenía el peruano de la sociedad peninsular ya que sus textos «entr[an] en diálogo [...] con los teólogos, poetas, críticos y dramaturgos de la hegemonía española» (pág. 249). Declara que *Amar su propia muerte* se construye de forma muy similar a los dramas canónicos de la Comedia Nueva, tanto en cuanto a estructura como con relación a sus intereses temáticos. Volviendo a las afirmaciones de Vitulli, el crítico se une a su predecesor para afirmar que la composición de Medrano no es «una servil imitación, sino una forma de incorporar en un tema bíblico [...] una particular visión en la que se articula una ideología religiosa que confronta aquella de España traída por la conquista» (250). Más precisamente, José Ramón Alcántara Mejía nos acerca a un texto de contenido y estructura complejos e interesantes, «cuyo lugar de enunciación» (pág. 250), según sostiene, «contribuye al establecimiento de la alteridad hispanoamericana» (pág. 250).

Es un análisis de los «Recursos estilísticos en el *Aucto de la conversión de la Madalena*» conducido por Lillian von der Walde Moheno que inicia la cuarta parte de la monografía, «Lecturas del texto teatral». En este artículo, la investigadora se interesa por el método estilístico «apoyado por la *actio*, voz y movimiento» (pág. 264) y su alcance comunicativo a través del análisis de una protagonista a quien se le atribuye pocos recursos lingüísticos. Empieza su estudio introduciendo la obra y explicando que el texto «se sustenta en la falsa leyenda que parte de la identificación

de diversos personajes bíblicos en una sola mujer» (pág. 264). Continúa presentando los varios espacios ficcionales y precisa que hay, además, una «suerte de apelación al público al final, sin que haya abandono del personaje ni clara ruptura de la ficción» (pág. 266). Desde esta última observación, explora los tópicos y las posibilidades interpretativas que implican la ambigüedad entre la ficción voceada por Magdalena y el apóstrofe que aparece justo después de unos versos posibilitando la presencia de un «autor implícito» (pág. 273), es decir, una dimensión más. Por ello, considera cada espacio ficcional relacionándolo con la retórica y los recursos estilísticos notados para analizar cómo el texto desarrolla los personajes, y más precisamente, la protagonista. Se centra, luego, en el soliloquio final, en el que se halla la apelación al público, explicando que en este extracto «[l]os efectivos recursos estilísticos a los que h[a] hecho referencia [...] vuelven a aparecer; hay, pues, repeticiones encarecedoras, a veces con anáfora, epífora o epanáfora, con o sin juego paronomásticos» (pág. 273) y varias otras. Lillian von der Walder Moheno propone una rica introducción al *Aucto de la conversión de la Madalena* concentrándose en el «arte verbal» (pág. 275) de esta «casi desconocida obra teatral» (pág. 275).

En «La *Numancia* de Cervantes y la lectura humanista del pasado clásico», Ricardo José Castro Gracia focaliza su estudio en dos ejes principales relacionados con la literatura en general, antes de investigar la repercusión de estas observaciones en la obra de Cervantes. La primera idea desarrollada por el crítico se une a las aportaciones de Todorov y Gadamer, a saber, que «la literatura dilata nuestra idea de mundo, e, incluso, permite concebir realidades inéditas» (pág. 277). La segunda, en cambio, remite a la idea de que la Modernidad esté «entendida como un horizonte cultural e histórico en el que se privilegia el perspectivismo y la relatividad» (pág. 277). Precisa más en extenso este segundo eje refiriéndose a la historia de este perspectivismo, desde la prevalencia de las «Verdades de la realidad» (pág. 278) hasta su rechazo mediante «la afirmación del individuo y le reconocimiento del otro» (pág. 278), que dan lugar a una extensión de las voces subjetivas en una literatura fragmentada y polifónica. El crítico, más concretamente, afirma que «la literatura se convirtió en el medio ideal para expresar la suspensión de certezas, la afirmación del sujeto y el reconocimiento de voces disonantes» (pág. 278), citando a Cervantes, por supuesto, pero también a Shakespeare, Montaigne o Rabelais, representantes de la fragmentación o del «distanciamiento de la realidad» (pág. 278).

Después de una introducción a algunos recursos renacentistas, Castro García examina extensamente la relación que tuvieron los humanistas con este pasado cultural y avanza «la exhumación de la Antigüedad en su especificidad histórica y cultural pon[iendo] como ejemplo el desarrollo del género trágico en España en el siglo XVI» (pág. 279). Concentrándose, luego, en la obra de Cervantes, se pregunta «¿en qué medida *La Numancia* representa el universo de la Antigüedad y, al mismo tiempo, se apropia del género de Esquilo» (pág. 282) o, mediante otras palabras, cómo el dramaturgo español actualiza un género antiguo para que tenga una repercusión en un público moderno. El investigador propone, pues, un estado de la cuestión y explica su posición, a saber, «que toda alusión al pasado envuelve una interpretación del presente» (pág. 283). Detalla esta actualización del pasado en la obra de Cervantes, poniendo el foco en las características históricas, las didascalias y la religiosidad (pág. 284) para la representación de «una escena mágico-religiosa no cristiana» (pág. 285). A continuación, el crítico afirma que Cervantes «no busca veracidad» (pág. 287), sino que «revive un episodio antiguo bajo las condiciones de su pericia literaria y lo “falsifica”» (pág. 288). Castro García propone un artículo de estructura clara y de contenido completo que nos acerca a la *Numancia*, un texto a rasgos históricos en el que el escritor de *El Quijote* genera más bien estética, arte, «realidades inéditas» (pág. 277).

El artículo siguiente continúa el examen de la obra del Cervantes. José Luis Suárez García trata de «Cervantes y la licitud del teatro» centrándose tanto en los comentarios del escritor relacionados con este tema y la «tensión de géneros literarios» (pág. 298), tal como en la representación de su perspectiva en la primera parte del *Quijote*. El crítico propone sus «observaciones iniciales» (pág. 292), un estado de la cuestión detallado que le permite presentar la discusión sobre la licitud del teatro en la España del siglo XVI. Después de ello, explica que, en Cervantes, «los detalles de la teoría dramática y sobre la licitud del teatro se encuentran en episodios, discursos y conversaciones de personajes; son momentos puntuales» (pág. 296) y no a través de tratados escritos. Ofrece, luego, observaciones precisas de estos elementos refiriéndose a episodios del *Quijote* y demuestra la postura a veces «contradictoria» (pág. 298) del dramaturgo con relación a los géneros destacados de la España actual. En la tercera parte de su artículo, Suárez García enfatiza la posición primordial de Cervantes en la discusión sobre la ética del arte dramático apuntado a su presencia en la «defensa del teatro en el pleito de Tomás Gutiérrez» (pág. 299) y señalando su discurso, que repite las características observadas en las dos primeras secciones de este artículo. En las últimas páginas de su propuesta, el investigador

ofrece una apertura que remite a la segunda parte del *Quijote* antes de volver a su propósito y concluir subrayando que «Cervantes se muestra frente a la poesía como un apologista; frente al teatro, como reformador» (pág. 305), sin embargo, «“discreto e inteligente”» (pág. 299).

Es la importancia que tenía el teatro en la cultura mexicana del siglo XVIII lo que interesa Laurette Godinas en «El teatro en la *Bibliotheca mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren: una poética del género dramático en filigrana». En su artículo, la crítica propone un acercamiento a este «primer gran recuento bibliográfico de la producción colonial en solio novohispano» (pág. 308) para investigar la presencia del género del que se ocupa la obra que reseñamos. Empieza explicando los orígenes de tal recopilación, subrayando que «es fruto de una suma de esfuerzos personales y colectivos de uno de los eruditos más importantes» (pág. 308) del tiempo. La *Bibliotheca mexicana*, más precisamente, presenta en orden alfabético, 1,612 noticias biobibliográficas que nos permiten subrayar las pocas entradas dedicadas a los dramaturgos. Aunque la investigadora reconoce que es difícil tratar con precisión la «presencia y evolución del género dramático en la Nueva España» (pág. 320) mirando a la *Bibliotheca* puesto que no es una obra total, esta última le permite echar luz sobre «la visión que tenía el autor acerca del teatro» (pág. 320) ya que, apoyándose en los dichos de Luis Hachim, «la realidad a la que aluden los repertorios bibliográficos es una en la que están insertos sus autores» (pág. 321). Por esto y las pobres referencias a dramaturgos en el recuento de Eguiara, quien, además, recibía informaciones de «obispos, prefectos de congregaciones» (pág. 320) y personas eruditas de México, Laurette Godinas observa que el teatro era considerado secundario, tal vez por su complejidad, en esta época y este lugar.

El penúltimo artículo de la monografía trata de «La evolución de Finea en *La dama boba*, desde la teoría del desarrollo cognoscitivo de Jean Piaget». Leonor Fernández Guillermo nos introduce a una protagonista cuya personalidad «se transform[a] totalmente: la “linda bestia” del comienzo se convierte en la discreta joven del desenlace final» (pág. 323). Por su formación académica, Fernández Guillermo notó que el discurso dramático del personaje daba cuenta de estas «diversas etapas del crecimiento intelectual y emocional» (pág. 324) desarrolladas por científicos y psicólogos en el siglo XX, y más aún con las teorías del biólogo y psicólogo suizo Jean Piaget. En este artículo, la crítica se centra más precisamente en la evolución intelectual de Finea, haciendo referencia tanto al investigador citado y apoyándose brevemente en unas ideas de Erikson sobre las dimensiones humanas

y sociales de las personas. Así pues, Fernández Guillermo presenta las sistematizaciones y las fases piagetianas para preguntarse, luego, por la razón que justifique que las etapas de evolución de Finea, un personaje dramático del siglo XVII reproduzca exactamente las teorías establecidas por Jean Piaget en el siglo XX relacionadas con los comportamientos humanos. Propone una primera hipótesis que sería que los artistas y científicos, por su calidad de observación, tienden a aprender de sus experiencias y que, probablemente, Lope de Vega se hubiera inspirado de sus interacciones personales y familiares para el desarrollo de su protagonista. Continúa comprobando cómo Finea se relaciona con las varias fases piagetianas previamente presentadas, haciendo referencia a versos y episodios precisos y, finalmente, explicando el concepto de «regresión voluntaria» (pág. 342) desarrollado por Erikson que se nota al final de *La dama boba*. A lo largo de este artículo que permite movilizar el conocimiento del arte dramático tanto como acercar el literario a las teorías cognoscitivas, la investigadora sostiene que Finea es «uno de los caracteres mejor contruidos, más interesantes y entrañables» (pág. 323) del Siglo de Oro.

A. Robert Lauer cierra la obra con su artículo, «La adaptación, evolución y trascendencia de las figuras y los personajes de *Mudarse por mejorarse* (1628), de Juan Ruiz de Alarcón y *Trading Up: A Comedy of Manners* (2015) de Edward Friedman». El investigador apunta a la inexistencia de una traducción inglesa de la obra de Juan Ruiz de Alarcón, mientras que, en 2015, aparece «una refundición, creación del insigne hispanista Edward Friedman» (pág. 346). Lauer presenta de forma breve *Mudarse por mejorarse* antes de centrarse en la adaptación que ofreció Friedman, proponiendo, además, unas tablas comparativas de los «modelos actanciales» y de los personajes de las dos obras mencionadas al final de su estudio. Empieza señalando que el hispanista americano subraya él mismo que su obra no tiene como meta de reproducir la obra de Alarcón, sino que deseaba «revalorar *topoi* tradicionales» (pág. 346) con una meta, más bien, de «*utile dulci*» (pág. 347). El crítico prosigue comparando los varios títulos relacionados con la pieza dramática del siglo XVI y lo que nos dicen sobre la obra antes de volver al análisis de la versión de Friedman, centrándose en sus personajes. El investigador observa que el estadounidense «transforma radicalmente al primer galán alarconiano» (pág. 348) García y que «el don Diego de *Trading Up*, apellidado Sinécdoque y Mendoza es [también] radicalmente diferente» (pág. 349). En este artículo, Robert Lauer introduce y explica las elecciones de Friedman para mostrar que *Trading Up: A Comedy of Manners* es una

obra cuyo núcleo tópico se encuentra en *Mudarse por mejorarse* sin ser una reescritura, de la misma forma que Alarcón cuatro siglos antes, propone «además de entretenernos, una trascendente lección para nuestro tiempo» (pág. 353).

Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro es una obra completa y variada que ofrece un recorrido del arte dramático en los siglos XVI y XVII según cuatro ejes principales: «Espacios teatrales», «Configuración y caracterización del personaje», «Realizaciones, evolución, intertextualidad» y «Lecturas del texto teatral». El volumen aquí reseñado se termina con una bibliografía extensa que recorre la literatura citada por los varios investigadores que participaron en la colectánea. Más que una decisión formal, esta agrupación final permite a cualquier curioso recorrer los temas presentados a lo largo de la monografía y, tal vez, emprender el desarrollo de las problemáticas ofrecidas que, muy a menudo, apelaban a una investigación más extensa de obras menos estudiadas, e invitaban a profundizar en unas perspectivas novadoras. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro* no es una mera introducción al arte dramático áureo, sino más bien una colección de artículos rigurosos escritos por especialistas notables.

OBRAS CITADAS

CAZÉS GRYJ, Dann y Aurelio GONZÁLEZ, eds. *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, México, Universidad Iberoamericana, 2020.

LAGO, Roberto, *Teatro guignol mexicano*, México, Federación Editorial Mexicana, 1987.