

González, A., Serafín González, S. y L. von der Walde Moreno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010. ISBN 978-607-462-124-2

Este volumen nace como fruto del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, denominado «Cuatro triunfos áureos: Mira, Vélez, Rojas y Moreto» y como su nombre indica, serán estos y otros dramaturgos (tales como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Miguel de Cervantes) el eje sobre el que giran una serie de trabajos críticos. Asimismo, se incluyen otras aportaciones tanto del teatro del Siglo de Oro como del teatro novohispano. Por su parte, la calidad y extensión de los artículos congregados es variable y dispar, así, mientras algunos entregan una gran cantidad de información perfectamente condensada y muy bien acabada, otros realizan amplias digresiones en torno al tema que los convoca pero sin llegar a conclusiones claras sobre él.

El primer apartado reúne cinco ensayos sobre la dramaturgia de Rojas Zorrilla, los cuales versan acerca de las relaciones de comedias extraídas de diferentes obras del autor (Rafael González Cañal); la manifestación del poder y la autoridad en las dimensiones privadas o personales de su teatro (Ignacio Arellano); la recuperación y características de la comedia de capa y espada *Los encantos de la China* y su insegura atribución a Rojas (Germán Vega García Luengos); el análisis de *Lo que son mujeres* y *Entre bobos anda el juego* como un híbrido entre el entremés de figuras y la comedia de figurón (Felipe Reyes Palacios); y su repercusión en Italia a través del estudio del *Persiles e Sigismunda*, traducción y adaptación del *Persiles y Sigismunda* de Rojas (Diego Símini).

La segunda parte del volumen corresponde a los estudios en torno a la obra de Antonio Mira de Amescua. En ella se revisan las estrategias matrimoniales presentes en algunas comedias palatinas de Mira de Amescua y la actuación de estas como marco para la reproducción social (Christophe Couderc); el uso de la metáfora planetaria en *El palacio confuso* aplicada a Matilde, reina y protagonista del drama (Alejandro

Arteaga Martínez); las aportaciones dramáticas del Demonio y la santa pecadora en la comedia de santos *La mesonera del cielo* (Estela García Galindo); las tensiones sociales y políticas entre el clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* (José Elías Gutiérrez Meza); y el tema del pacto con el diablo y las variaciones que presenta en dos obras áureas: *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón (Robin Ann Rice).

En tercer lugar se ubican las aportaciones sobre el quehacer literario de Agustín Moreto, las que tratan principalmente de la contradictoria figura de la mujer esquiva en *El desdén, con el desdén*, contradicción que se fundamenta en la falta de profundidad de los estudios de la dama protagonista (Ricardo Castells); el análisis de los usos amorosos de los protagonistas de *Hasta el fin nadie es dichoso*, mediante un tipo de construcción geométrica y equilibrada, característica de la obra moretiana (Judith Farré); determinar cómo la presencia del figurón don Diego, en *El lindo don Diego*, lleva a que las relaciones amorosas de los personajes se transformen en relaciones peligrosas; ejemplifica estas tensiones con algunos emblemas amorosos de Otto Veanius (Lygia Rodrigues); estudiar la participación e importancia de la figura del demonio como elemento que confirma la virtud de la protagonista y muestra su paso «de la vocación a la santidad» en *Santa Rosa del Perú*, (Javier Rubiera); examinar los elementos cómicos presentes en *Antíoco y Seleuco*, utilizados no solo en su aspecto cómico y lúdico, sino también como estrategias disuasorias de la censura moral (Héctor Urzáiz); y profundizar en la caracterización del gracioso moretiano, sobre todo en lo relacionado a su ingenio, que lo convierte en protagonista indiscutido de algunas de las comedias del autor (Adriana Ontiveros).

El siguiente bloque aúna cuatro artículos en torno a diferentes autores auriseculares. En primer término, Donají Cuéllar explica los recursos escénicos y las estrategias diegéticas presentes en *El amor vizcaíno* de Luis Vélez de Guevara que configuran a la mujer varonil, tales recursos provendrían del ciclo *La serrana de la Vera* y de las comedias de bandoleras. Por su parte, Jaime Cruz-Ortiz estudia la comedia portuguesa de los siglos XVI y XVII, como ejemplo de lo contra-hegemónico, la hibridez y la transculturación a través de la obra del lisboeta Jacinto Cordeiro. El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta es examinado por A. Robert Lauer, quien sostiene que este concepto no radica exclusivamente en la sangre o en la riqueza / po-

breza material sino en la virtud y en los actos ejemplares de los individuos. Finaliza este bloque Carlos-Urani Montiel, quien se detiene en las didascalias explícitas e implícitas de la comedia de Lope de Rueda, *Eufemia*, las cuales permiten reconstruir la posible puesta en escena de la obra.

Dentro del panorama crítico que esboza el volumen no podía quedar al margen la figura de Lope de Vega y como muestra del interés que suscita su obra, se ofrecen tres ensayos. El primero se centra en *Las famosas asturianas* y el papel varonil que representa la mujer en contraposición al de los hombres que son vistos como débiles y cobardes (Luzmila Camacho); a continuación, se profundiza en el título *La Dorotea: acción en prosa* para determinar, a través de sus acotaciones implícitas, la teatralidad de la obra, concebida como un *teatro de la voz* (Ximena Gómez). El último artículo observa el actuar de la protagonista de *El alcalde mayor*, quien subvierte el orden de la sociedad patriarcal dominante (Montserrat Mochón).

La siguiente triada de artículos se unen en torno al dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, señalando que el oportunismo, la deslealtad y la desobediencia son las características constitutivas de Filipo, personaje de *La amistad castigada*, las cuales son relevantes a la hora de establecer la significación total de la obra (Serafín González); destacar la importancia que adquieren diversos objetos presentes en escena, por ejemplo, de *El tejedor de Segovia* y cómo estos no solo poseen entidad verbal sino que cumplen funciones referenciales, icónicas e indiciales (Lillian von der Walde). Volvemos al tema del pacto con el demonio, pero esta vez enfocado en *Quien mal anda en mal acaba* de Ruiz de Alarcón, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón (Jorge Alcázar).

El posterior bloque de intervenciones se centra en Miguel de Cervantes y en algunas calas de su quehacer como autor de teatro, en ellas se describe la trascendencia que tuvo el tema del cautiverio en la obra del manchego y cómo esto se evidencia en *Los baños de Argel*, concebida como una tragicomedia, es decir, un producto híbrido (Margarita Peña). Asimismo, estudia el personaje del moro Alimuzel de *El gallardo español* como encarnación del amor neoplatónico (Luis Alfonso Romero); y los cruces genéricos —teatro y narrativa— presentes en los episodios 1 y 25 del primer *Quijote* (María Stoopen).

Las dos últimas secciones del volumen tratan del teatro del Siglo de Oro y del teatro novohispano. Francisco Florit Durán y María Águeda Méndez profundizan en las diversas censuras a las que se vieron expuestas tanto las obras representadas en España como en la Nueva España y las acusaciones que recibía la comedia como un género pernicioso. Por su parte, Ángela Morales y Octavio Rivera indagan en la concepción del teatro aurisecular como un espectáculo total que reunía todas las artes que tuviera a su disposición, así analizan las relaciones entre la escena y la pintura y cómo las teorías en torno a ambas artes dieron origen a procedimientos paralelos. Del mismo modo, la presencia de la música en el teatro novohispano se convirtió en un aspecto constitutivo de la fiesta teatral. Cierra este apartado Christopher Follet, quien da cuenta de la leyenda de la reina Sevilla y cómo esta se manifiesta en el teatro del Siglo de Oro.

El panorama dramático del Siglo de Oro no estaría completo sin la presencia de Pedro Calderón de la Barca, autor al que sin duda podríamos considerar como un «triunfo áureo», debido a la importancia y magnitud de su obra, que abarca prácticamente todas las esferas temáticas y manifiesta una clara evolución. El presente volumen nos entrega nueve acercamientos críticos acerca de diferentes aspectos que atañen a la obra calderoniana, los cuales están claramente divididos en dos áreas: la crítica textual y la crítica literaria.

Dentro del ámbito textual se ubica el artículo de Aurelio González en torno a las modificaciones introducidas por Vera Tassis en la edición de *Mañana será otro día*, que en primera instancia fue publicada con el rótulo «Comedia famosa» (1651 y 1653), pero que al pasar a formar parte de la *Séptima parte* (1683) se transformó en «Gran comedia». Las variantes entre uno y otro responden mayoritariamente a cuestiones de disposición en la página editada (por ejemplo, en la presentación del reparto), a la supresión de pasajes y microsecuencias y a la variación por sinonimia. Todas ellas con el fin de corregir y precisar el texto editado.

Laurette Godinas, por su parte, ofrece un análisis ecdótico de la versión manuscrita e impresa de *La desdicha de la voz*, estudio que forma parte de la edición crítica de la obra realizada dentro del proyecto de edición de las comedias completas de Calderón, que coordina el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Dicho análisis trata básicamente de las supresiones efec-

tuaadas por las versiones impresas con respecto a versos presentes en el manuscrito, las cuales no solo reducen los elementos cómicos del texto sino que merman la creación de espacios dramáticos acordes con la naturaleza de las acciones referidas. Godinas propone el rescate de ciertos versos omitidos por los impresos, pero solo en el caso en que estos actúen como versión final, es decir, «una verdadera edición y no una transcripción paleográfica» (p. 405).

La puntuación de textos áureos es otra interesante cuestión planteada por uno de los estudios: ¿existía un sistema estándar de puntuación como lo conocemos ahora?, ¿es necesaria la modernización de los signos de puntuación en los textos del Siglo de Oro? Estas y otras interrogantes son respondidas por Lorena Uribe, mediante el análisis de la puntuación de *El hombre pobre todo es trazas*, quien tras observar la amplitud de los impresos de la comedia, concluye que estos dan muestra de una evolución en la manera de puntuar y que el editor moderno debe adaptar la puntuación al sistema vigente con el fin de transmitir una obra del siglo xvii a los lectores contemporáneos. Noelia Iglesias, en tanto, examina la tradición impresa de *El galán fantasma*, estableciendo su historia textual a través del cotejo de los diferentes testimonios. Como resultado, el texto base utilizado corresponde a la edición príncipe, es decir, la *Segunda parte de comedias* de Calderón, publicada en Madrid en 1637 a cargo de María Quiñones y Pedro Coello; aunque sin dejar de lado otros testimonios que subsanan errores y omisiones.

La segunda parte de las intervenciones en torno a Calderón se centran en ciertos aspectos literarios de su obra: Rodrigo Bazán reflexiona acerca del personaje de Tamar en *Los cabellos de Absalón*, reprendiendo duramente a una parte de la crítica especializada que prefiere analizar los elementos trágicos manifestados en David y sus hijos, pero que desconocen por completo el «nudo dramático generado por el *pathos* de Tamar» (p. 439), cuyo conflicto es tratado de manera secundaria, pero que merecería mayor atención a la luz de las acciones realizadas por la propia Tamar y las reacciones del resto de los personajes con respecto a ella, las cuales permiten trazar con precisión a esta figura femenina. La virtud y los celos son el punto de arranque de la reflexión que realiza María Teresa Miaja de la Peña en torno a Mariene de *El mayor monstruo los celos*. Para la autora, los celos justos o injustos que degradan la perfección de la dama, tanto en el ámbito públi-

co como en el privado, se ven reflejados en su entorno «que circunscribe cada una de las acciones en los momentos clave de la tragedia» (p. 451). Indaga, además, en el simbolismo que encierran algunos elementos tales como la luminosidad y la oscuridad, el oráculo y el puñal que contribuyen a delinear las características definitorias del personaje.

La mitología de la obra calderoniana también es un tema digno de examen, aunque en esta ocasión se pone acento en la ridiculización que se hace de ella en *Céfalo y Pocris*. Para ello, Miriam Peña-Pimentel estudia la transgresión de la seriedad del teatro mitológico realizada por el propio Calderón al parodiar y burlar no solo el género al que hace referencia la obra, sino también los personajes, el espacio escénico, el orden social y las convenciones impuestas por la ficción. Asimismo, Lucrecia, figura mítica romana, es comparada con Estela de *Amor, honor y poder* por Zaida Vila Carneiro. Lucrecia encarna la virtud y el honor femeninos y es un personaje recurrente en la tradición literaria del Siglo de Oro, no obstante, su presencia no es explícita en la obra calderoniana, en la que es nombrada solo en dos oportunidades. A pesar de ello, «son muchas las concomitancias entre la historia de los protagonistas de la trama principal de esta comedia y la de la patricia Lucrecia y Tarquino» (p. 475) en cuanto a que ambas son un ejemplo de nobleza e integridad, pero cuyos finales las separan: Lucrecia muere por defender sus ideales y ni su marido ni su padre pueden hacer nada para evitarlo; en cambio, Estela al ver peligrar su honor saca un puñal con la intención de suicidarse, pero el rey se lo impide y la convierte en su esposa.

Finaliza el análisis literario de la obra calderoniana con el trabajo de Leonor Fernández acerca de la utilización de la silva en las comedias de capa y espada. La autora ya había realizado un estudio sobre el comportamiento de esta forma métrica en las obras de tono serio del dramaturgo, por lo tanto, y para completar el panorama esbozado, decide observar por qué y cuándo es utilizada en los textos cómicos. Calderón, según Fernández, utilizó la silva, en sus composiciones serias y cómicas, en aquellos momentos mayormente complejos o de alta tensión dramática, con el fin de «desahogar la perturbación, causada básicamente por conflictos relacionados con el honor y los celos» (p. 488). Es decir, las silvas concentran la expresión del temor, el sufrimiento y la angustia de los personajes sin importar la diferenciación que existe entre el género al que pertenezcan.

En definitiva, el volumen es una muestra de la vigencia e importancia de los estudios dramáticos áureos, en los que no solo están presentes las grandes figuras, sino también aquellos dramaturgos considerados menores. Asimismo, la labor investigativa en torno a Calderón, en los aspectos textuales y literarios de su obra, posee gran rigor científico, fruto de un estudio profundo de sus textos y de las fuentes de las que estos emanan.

Jéssica Castro Rivas
GRISO. Universidad de Navarra /
Universidad de Chile