

**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*, New York, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro / Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2017, 557 pp.**

El presente volumen recoge una selección de veinticuatro trabajos expuestos en el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), celebrado en Queens College–City University of New York del 20 al 23 de octubre de 2015. El congreso contó con la colaboración de más de un centenar de reconocidos investigadores de diversa procedencia, que abordaron el complejo universo del teatro español e hispanoamericano de los siglos XVI y XVII desde distintos enfoques temáticos y aproximaciones culturales. Los estudios aquí reunidos son una muestra de cómo el teatro áureo ha traspasado límites temporales y geográficos y se mantiene como una práctica viva sobre la que todavía quedan vías de estudio en las que profundizar. Precisamente, esa necesidad de «reflexionar críticamente sobre cuestiones vinculadas a esta red cultural y cronológica» (p. 23) es lo que, según los editores en la introducción del libro, ha impulsado esta convocatoria de la AITENSO.

El tomo se estructura en cinco grandes secciones, que son el hilo que guía al lector ante la multiplicidad de temas y aspectos tratados. La primera está dedicada a las dos conferencias plenarias del congreso. Se abre con el trabajo de Ysla Campbell («La monetarización de la vida cotidiana en la obra dramática de Juan Ruiz de Alarcón», pp. 23–53), en donde se muestra la profunda transformación social e ideológica que se produce a partir de la mutación desde una economía feudal a otra dineraria a mediados del siglo XVI. Se ofrecen elocuentes ejemplos de la obra del novohispano sobre cómo el dinero se convierte en el verdadero condicionante de las relaciones amorosas, de la movilidad social o del linaje en la España de los Siglos de Oro. Por su parte, Frederick A. 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. 55-80), rescata a algunos de los acompañantes que realizaron junto a Ulises su viaje de regreso a Ítaca, pues la tradición apenas ha prestado atención a sus figuras. Son una excepción las tres piezas que se indican en el título, en las que el crítico ha visto un recuerdo de varios de estos «Ningunos».

En la segunda sección, bajo el título «Multiplicidad de contextos coloniales», se aúnan trabajos que dan cuenta del desarrollo del teatro aurisecular más allá de su escenario original. Sicilia, Portugal, Nueva España o Perú son algunos de los marcos culturales vinculados a la Corona española atendidos por los autores de estos seis artículos. En «Comedia Nueva a la siciliana: unos ingredientes curiosos» (pp. 84-106), Robert S. Stone, a partir del análisis de cuatro obras de Lope de Vega, Mira de Amescua y Vélez de Guevara de comienzos del siglo XVII encuentra ciertos elementos distintivos de las comedias a la siciliana y reflexiona acerca de las complejas relaciones entre el Imperio español y el virreinato de Sicilia. María Rosa Álvarez Sellers («Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», pp. 107-132) muestra la estrecha interdependencia cultural hispano-lusa en los siglos XVI y XVII, especialmente durante la Monarquía Dual (1580-1640). Presenta un riguroso compendio de las numerosas obras de temática y ambiente portugués escritas por los grandes dramaturgos áureos y, a su vez, incide en la influencia del modelo de la Comedia Nueva en el teatro portugués. Sobre una cuestión polémica, que ha generado posturas encontradas en la crítica, trata el artículo de Jorge Gutiérrez Reyna («La controvertida teatralidad de los villancicos novohispanos», pp. 133-151). El investigador repasa un amplio corpus de villancicos cantados en la Ciudad de México y en Puebla desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del XVIII y encuentra indicios de su posible puesta en escena. El trabajo de Susana Hernández Araico («Sor Juana y sus graciosos III: *Amor es más laberinto* y el contexto novohispano de los personajes risibles en el teatro sorjuanino», pp. 153-175) se centra en el personaje del gracioso en la última comedia de Sor Juana Inés de la Cruz. La autora, que ya había dedicado dos trabajos a esta cuestión, analiza ahora la funcionalidad de los graciosos Atún y Racino, inspirados en los modelos artísticos de Calderón, Moreto y Salazar y Torres. Nueva España sigue presente en el capítulo de Laurette Godinas («*El Guillermo* de Francisco de Soria o la accidentada historia textual del teatro poscalderoniano en la Nueva España», pp. 177-197) en el que se rescata del olvido la producción dramática del autor novohispano Soria y se dan a conocer las

circunstancias que rodean la historia textual y las fuentes de *El Guiller-mo*, cuya suelta conservada fue impresa en México en 1760. Por último, María Taub («*La púrpura de la rosa* en Lima: incertidumbre, identidad y propaganda», pp. 199–216) fija su mirada en la primera ópera con música escrita en el Nuevo Mundo. Propone algunas de las motivaciones sociopolíticas que pudieron haber impulsado al virrey del Perú a su representación en Lima el 19 de diciembre de 1701 para la celebración del decimotercero cumpleaños y primer año de gobierno de Felipe V. Asimismo, examina el efecto persuasivo y propagandístico de la música.

La tercera sección reúne cinco capítulos que desde distintas orientaciones críticas ponen el foco en la función dramática y en la dimensión social de ciertos personajes. Tania de Miguel Magro («Juan Rana alcalde: la autoridad en las tablas», pp. 219–246) analiza el tipo del alcalde villano en algunos entremeses protagonizados por Juan Rana, encarnado por el reconocido actor Cosme Pérez. Su abierta homosexualidad y su estrecho vínculo con la familia real tienen implicaciones directas en el modo en el que el personaje es percibido como representante de la autoridad. Es otro personaje, en este caso el de los músicos, el núcleo del artículo de Jorge García-Ramos Merlo («El personaje de los músicos en las comedias de Cervantes: función dramática y expresión cultural», pp. 247–264). El estudioso llama la atención sobre la atracción del escritor por la música, sobre todo, en sus obras dramáticas. A partir del examen de cuatro de sus comedias en las que los músicos tienen una presencia notable, determina su función en la obra, su caracterización y la relación que establecen con el personaje principal para concluir que son «sujetos activos de la acción y no un mero acompañamiento coreográfico» (p. 261). En su estudio «Bandoleros (*El texedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón)» (pp. 265–281), Lillian von der Walde Moheno observa en el personaje principal de la comedia de Ruiz de Alarcón, Pedro Alonso, algunas de las cualidades del modelo funcional del bandolero, del que se aleja en determinados aspectos. Se observan en los individuos de rango social más bajo los valores propios de la nobleza, de los que precisamente carecen los personajes nobles. De este modo, Alarcón manifiesta su visión sobre la moral del individuo, que «no radica en el linaje nobiliario, sino en el ser de cada sujeto» (p. 278). Gladys Robalino («Los emisarios de la Corona al Perú en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina», pp. 283–296) se centra en las figuras de los emisarios reales Cristóbal Vaca de Castro, Blasco Núñez de Vela y Pedro de la Gasca, presentes como personajes en la obra de Tirso, para enfatizar la necesidad de la Corona

de disponer del apoyo militar de los colonos del Perú para asumir su gobierno, al tiempo que manifiesta su respaldo a la causa de los Pizarro y de los encomenderos. Cierra la sección Leonor Fernández Guillermo («Estratificación social y masculinidad en el teatro del Siglo de Oro», pp. 297-323), quien define el modelo de masculinidad propugnado por el teatro áureo de acuerdo con el análisis de algunos personajes de Lope, Calderón o Moreto. La marcada jerarquía social determina el grado de masculinidad, que es necesario recuperar en un momento de «crisis generalizada de la hombría» (p. 310).

La cuarta sección recoge cinco trabajos que tienen en común la aproximación a la dimensión espectacular del teatro. Los dos primeros ponen de relieve la faceta de Calderón como experto en la incorporación de diversas técnicas artísticas en sus montajes; los tres restantes examinan la puesta en escena contemporánea de determinadas comedias auriseculares a partir de sugerentes e innovadores puntos de vista. Mónica Espíndola Mata («Intervenciones cantadas en dos comedias calderonianas. El caso de *La desdicha de la voz* y *El conde Lucanor*», pp. 327-353) ofrece un sugestivo estudio sobre el componente musical en dos comedias de Calderón, que abre nuevas líneas de investigación no consideradas hasta el momento. Se analizan las fuentes de las comedias y la funcionalidad de la música en la configuración del enredo y de los personajes. En el segundo estudio calderoniano de esta sección, Lygia Rodrigues Vianna Peres («Marfisa: espectacularidad y arte en el teatro de Calderón de la Barca», pp. 355-380) destaca la excelente habilidad del dramaturgo para el artificio escénico y la grandiosidad de su arte a través del análisis de la loa y de la primera jornada de la representación del 3 de marzo de 1680 de su última obra, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Octavio Rivera Krakowska («Dos puestas en escena de *La verdad sospechosa* en el Palacio de Bellas Artes (México), 1934 y 1984», pp. 381-399) salta al siglo xx para comentar las circunstancias que rodearon dos montajes fracasados de la comedia alarconiana con el fin de inaugurar el Palacio de Bellas Artes de México y conmemorar su cincuenta aniversario. Christopher D. Gascón («Estética neobarroca en el teatro barroco representado en Nueva York», pp. 401-417) observa en la reciente producción de la compañía neoyorquina «Repertorio Español» un acercamiento al teatro del Siglo de Oro desde una marcada estética neobarroca, que se manifiesta tanto en los aspectos ideológicos como en los estilísticos y visuales. Desde una perspectiva original, gracias a

los estudios emergentes sobre la función cognitiva de los animales no humanos, Laura L. Vidler cierra este bloque («La comedia y los animales en performance», pp. 419-435) con una breve reflexión acerca de la capacidad de estos para el performance y su impacto en la puesta en escena de la comedia.

La última sección del volumen, bajo el rótulo «Nuevos acercamientos», ofrece seis contribuciones que abordan la comedia o algún aspecto dramático desde planteamientos novedosos y heterogéneos. 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) explica el funcionamiento del renovado sitio web y base de datos Manos.net, un recurso fundamental para los investigadores interesados en el proceso de identificación de los copistas de manuscritos desde finales del siglo xvi hasta principios del xviii. También supone un avance, en esta ocasión para los estudios calderonianos, la contribución de Alicia de Colombí-Monguió («El halcón de Dios: nuevas investigaciones sobre *El Gran Duque de Gandía*», pp. 467-478). La autora repasa las fuentes del motivo de la garza perseguida por el halcón que aparece en este auto sacramental y deduce que la *Vida del Padre Francisco de Borja* (1592) del Padre Ribadeneyra puede ser la más próxima al dramaturgo. María del Pilar Chouza-Calo («Espacios amorosos y prácticas sociales en *El acero de Madrid* de Lope de Vega», pp. 479-495) indaga en los nuevos comportamientos y tácticas amorosas generados en el espacio urbano madrileño del siglo xvii a partir del análisis de esta comedia de Lope. Aunque las calles de Madrid permiten a la protagonista desarrollar su libertad amorosa y sexual, el enredo se resuelve con la vuelta al espacio interior de la vivienda y con la recuperación del honor gracias al matrimonio. También Claudine Marion-Andrès atiende a otra comedia lopesca de protagonista femenina en «Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en *La serrana de Tormes* de Lope de Vega» (pp. 497-516). Se detiene en caracterizar a esta peculiar Diana y en los sucesivos episodios cómico-amorosos que la conducen a un final con «unas bodas no tan felices» (p. 510). 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) continúa la reflexión sobre este personaje subversivo y ambivalente de la serrana. Al igual que en el artículo anterior, el crítico ve en el sacrificio final de Gila una lectura heterodoxa y polisémica de la obra, muestra del proceso

de abolición de determinadas figuras arcaicas que ya no tienen cabida en una nueva modernidad castellana. Miguel Ángel Zamorano Heras («Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad», pp. 541-565) pone fin al volumen con un detallado estudio sobre la estabilidad de las identidades sociales atribuidas a los personajes de la comedia aurisecular. Plantea la existencia de tres figuras identitarias: «identidad persistente», según la cual el personaje se reafirma en su «soy quien soy»; «identidad fantaseada», con la que imagina ser otro; «identidad evitada», que rechaza.

Este breve resumen de *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI* muestra su valía para la comunidad investigadora, pues reúne una amplia variedad de enfoques y temas de gran atractivo y novedad. Aunque sea mayor la presencia de los canónicos dramaturgos peninsulares, especialmente Calderón y Lope de Vega, destaca el marcado interés de los estudiosos por el teatro novohispano de Ruiz de Alarcón, de Sor Juana Inés de la Cruz o del desconocido Francisco de Soria. También son varios los artículos que reflejan las reinterpretaciones escénicas contemporáneas de la comedia barroca, lo que incide en la visión del teatro áureo como un fenómeno dinámico, que todavía permanece vivo. Se cumplen así los objetivos marcados por los editores al inicio del volumen. Su propuesta es que «los estudios aquí reunidos ayuden a entender algunos aspectos de la compleja imbricación de este teatro en sus entornos, al mismo tiempo que despierte en los investigadores nuevas preguntas con las que hacer avanzar el campo de conocimiento» (p. 15). Sin duda, el teatro de los Siglos de Oro constituye una fuente inagotable para nuevas aproximaciones críticas y este compendio es un buen ejemplo de ello.

Laura Carbajo Lago  
Universidade de Santiago de Compostela