

## RESEÑA

Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y Maria Mirtis Caser, eds., *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*, PPGL / AITENSO, Vitória, 2013, 314 pp. ISBN: 9788599345214.

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ (Universidad Complutense de Madrid)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.171>>

**E**ste volumen recoge las actas de algunas de las intervenciones del Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, que tuvo lugar del 3 al 5 de octubre de 2012 en la Universidade Federal Do Espírito Santo (Vitória, Brasil), cuyo título anticipa el amplio espectro de temas y enfoques que sobre el teatro clásico hispánico se van a tratar. Las contribuciones de las ponencias plenarias salen de la pluma de seis reconocidos investigadores, provenientes de España y, sobre todo, de centros universitarios del continente americano. A ellas se suma una selección de doce comunicaciones de las más de cuarenta presentadas en el congreso.

Del teatro novohispano tratará de modo exclusivo la profesora Abreu Vieira de Oliveira («Notas acerca de José de Anchieta, dramaturgo de Espírito Santo y de Brasil», pp. 79-98), en su trabajo sobre el canonizado jesuita, oriundo de Tenerife, nacido en 1534 y llegado a Brasil en 1553, donde fallecería cuarenta y cuatro años después. Considerado padre de la literatura brasileña y fundador de São Paulo, donde representó su primera obra, *Pregação Universal* (1567), se conservan de él 25 obras teatrales, algunas de ellas escritas probablemente en colaboración. Después de trabajos sobre la producción lírica y épica del autor, Abreu afronta aquí el estudio de su dramaturgia, que se destaca por su variedad lingüística (los personajes hablan en cuatro idiomas: tupí, castellano, portugués y, en menor medida,

latín), la mezcolanza de discursos y componentes (poesía, diálogo, música instrumental y vocal, danza, etc.) y la intención didáctica, lograda sobre todo por medio de la alegoría. Se trata de un teatro maniqueísta, de hondas raíces medievales en cuanto al eje temático (el castigo de Dios a Adán por su pecado y la ingratitud de los hombres); sin embargo, ya se adivinan en él conexiones con los ideales caballescros, pastoriles e incluso místicos. Los temas son religiosos, de índole mariana, hagiográficos, teológicos, etc., pero se incluyen en sus obras personajes folklóricos y otros reconocibles por el público de la época, como nativos e incluso los propios colonos. Destaca Abreu la singularidad de *Anchieta*, pues después de su obra no vuelve a haber teatro conocido en Brasil hasta el siglo XIX. Sin embargo, dado que la edición del teatro completo de *Anchieta* data de 1977, al lector le queda la duda de si el presente trabajo de la profesora Abreu, tan sugerente como valioso, tiene la intención de reeditar la obra del jesuita o simplemente está afrontando estudios interpretativos.

Otro trabajo centrado en el siglo XVI es el del profesor Marcio Ricardo Coelho Muniz, quien trata la figura y la escuela de uno de los dramaturgos más significativos en el camino a la comedia nueva. En su contribución, «Más allá de Gil Vicente. Consideraciones sobre el canon del drama portugués en el siglo XVII» (pp. 59-78), cuestiona la hegemonía solitaria de Gil Vicente y reivindica una revisión y una mayor flexibilidad en el canon de autores dramáticos del Quinientos. Así, a raíz de la *Historia del teatro portugués* de Teófilo Braga (1870), en cuyo título incluye el concepto «Escola vicentina» y donde se da noticia de más de veinte obras coetáneas o algo posteriores a Gil Vicente, y de las cuatro piezas inéditas de esta “escuela” que Carolina Michaëlis de Vasconcelos da a la luz en 1922, reivindica el trabajo del profesor José Camões, quien desde que en su tesis doctoral de 2006 recuperara once textos inéditos de esa época, ha seguido dando a la luz piezas de esta índole. Entre los autores recuperados por él y por miembros de su grupo de investigación, destacan Afonso Álvares, Antonio Prestes, Simão Machado, Anrique Aires Vitória, entre otros, sin olvidar un número reseñable de autos anónimos, a los que el profesor Muniz dedica una atención especial en su trabajo. Sugerente artículo, que da noticia de una investigación novedosa en torno al teatro luso del Quinientos, que a buen seguro vería con buenos ojos la incorporación de jóvenes colaboradores.

Cuatro ponencias plenarias se centran propiamente en el teatro áureo barroco. En primer lugar, es de destacar el trabajo de la profesora Susana Hernández Araico («Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y

propósito —materia de diálogo intertextual», pp. 9-36), en el que demuestra cómo la monja mexicana «reconoce y explota el poder dramático-emocional de la música y la acopla [...] a motivos mitológicos» (p. 25); y cómo en sus comedias, autos sacramentales y loas de alabanza a la autoridad, en concreto a los virreyes, la presencia de la música es constante y significativa como portadora de afectos e intenciones específicas, sobre todo en los motivos y personajes mitológicos. Uno de los méritos de este estudio es el recorrido por el teatro musical calderoniano y su conexión con diversos textos de la jerónima, no solo los dramáticos: buen ejemplo son los versos incluidos en *Neptuno alegórico*, canto panegírico a la entrada del virrey en la capital en 1680. La inspiración calderoniana se muestra en todo momento y cumple perfectamente la parte final del título del trabajo: «materia de diálogo intertextual».

Siguiendo la línea de Calderón, Marcelo Paiva de Souza («Lucero y sol: *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca y *Ksigze niezlomny* de Juliusz Slowacki», pp. 99-114) hace un estudio comparativo entre estas obras. Slowacki (1809-1849), poeta consagrado en el canon literario polaco, se inspiró en la gran obra calderoniana para escribir su versión en 1844, en pleno fervor del teatro romántico europeo e imbuido de la admiración suscitada por Calderón en críticos alemanes de la talla de Schlegel. Según Souza, «la riqueza de imaginación, las osadías formales y la potencia simbólica de sus piezas teatrales le conquistaron [a Slowacki] el título de creador del drama moderno polaco» (p. 102). El artículo reflexiona sobre la recepción de Calderón en el romanticismo polaco, sobre la puesta en escena en 1965 de la obra de Slowacki por Jerzy Grotowski y su *Teatr Laboratorium*, y sobre la propia traducción / versión de la obra calderoniana, que no fue la única que llevó a cabo Slowacki. El trabajo termina con unas sugerentes reflexiones sobre la traducción, sobre la recepción de Calderón en Europa, y con una alusión a las aportaciones críticas de la hispanista Beata Baczyńska sobre la relación entre el drama de Calderón y la versión polaca de Slowacki.

El profesor Eduardo Francisco Hopkins, autor de «El espectáculo de la verosimilitud en *la verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón» (pp. 37-58), parte de una reflexión sobre la verosimilitud desde el pensamiento de Aristóteles —quien relaciona el concepto con la opinión pública y la necesidad, entendiendo que «el arte hace verosímil lo inverosímil» (p. 37)—, teóricamente asumido por los tratadistas del Siglo de Oro, pero en la práctica desdeñado en el sentido de que defienden que «cada época y nación tienen sus modos y sentidos de lo verosímil» (p. 38). Antes de entrar en el núcleo de

su trabajo, Hopkins escribe sobre el concepto en *El Bernardo* (1602), el poema épico de Bernardo de Balbuena, o en los cervantinos *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde, según sus respectivos autores, lo fabuloso de los relatos no está reñido con la verosimilitud, pues hay ciertos relatos ficticios que se integran en la memoria colectiva como verosímiles, y así los entiende el receptor, de quien depende finalmente creer o no en lo que se dice, y es la pericia con la que el narrador relata y la técnica asociada al discurso retórico lo que al final producirá la verosimilitud. El análisis de *La verdad sospechosa* de Alarcón tematiza precisamente los citados conceptos. Hopkins desbroza escenas protagonizadas por las mentiras de don García y analiza las técnicas utilizadas. Los efectos de las ficciones de don García en los personajes, explica Hopkins, ya son un espectáculo en sí mismos. El artículo se cierra con un elogio a Alarcón por haber mostrado, en un puro ejercicio metateatral, los mecanismos de la verosimilitud.

Da fin a esta serie de artículos principales el de Miguel Zugasti, que trata de dos loas, una anónima y otra de Lorenzo de las Llamosas, incluidas en las fiestas organizadas en honor al conde la Monclova, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, en dos fiestas cortesanas: «Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas el Conde la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)» (pp. 115-168). Zugasti ha elegido, en la línea de otras investigaciones suyas de excelente factura, dos textos literarios escritos en este caso para el recibimiento al nuevo virrey, primero de México y años más tarde de Perú, a su paso por ciudades de cada virreinato. La primera loa se articula en torno al mito de Teseo, y su condición es más bien efrástica, pues alude repetidamente a los decorados levantados con motivo del recibimiento del virrey, sobre todo al arco triunfal. La segunda precede a la obra *También se vengan los dioses. Fiesta de zarzuela con loa y sainete*, al parecer escrita por el peruano Lorenzo de las Llamosas, tiene sentido en el conjunto de la fiesta en que se inserta, y se representó no precisamente el día de la entrada en Lima, sino unos meses más tarde, pero siempre en el contexto del recibimiento al nuevo virrey. El autor procede, a partir del estudio riguroso de las fuentes, a la edición de ambos textos, a su análisis e interpretación, y señala la originalidad de que se conserven dos loas dirigidas a la misma persona en los dos virreinos que ocupó, el de México y el de Perú.

Las siguientes páginas del volumen (pp. 169-314) se destinan a los textos procedentes de las doce comunicaciones seleccionadas, que estudian obras de Lope, Calderón, Tirso, Sor Juana, Fernán González de Eslava y Monteser.

El primer trabajo sobre Lope va firmado por Eduardo Fernando Baunilha y Ester Abreu Vieira de Oliveira («La posición del rey en las comedias de Lope de Vega *La estrella de Sevilla*, *El villano en su rincón* y *Fuenteovejuna*», pp. 175-186). Partiendo de un recorrido por las ideas que sobre el poder han esgrimido diferentes pensadores, desde los clásicos hasta Maquiavelo, se analizan las actitudes de la figura del rey en las tres obras, dejando abierta la pregunta acerca de si son obras que pregonan el poder como algo divino o más bien el abuso de poder. Sí me parece que en la bibliografía falta la edición de *La estrella de Sevilla* que se ha utilizado, y que sería conveniente haber incluido los años de publicación de las obras de Hobbes y Maquiavelo, pues solo se citan por sus traducciones modernas al portugués. De la tragedia pasamos a la comedia, con dos artículos. El primer estudio («Normas sociales y deseo en *El perro del hortelano*: apuntes acerca de Diana», pp. 221-234), de Fernanda Maia Lyrio y Maria Mirtis Caser, trata acerca de los conceptos de honra y honor a la luz de los trabajos de Escarpenter (1982) y Chauchadis (1982), y de las «paradojas de Diana» según un estudio de Torres (1996). Las autoras, para quienes el universo femenino de la época giraba en torno a tres conceptos: amor, honor y celos, subrayan la dualidad de Diana, que se debate entre un supuesto honor (al que finalmente traiciona de manera cómica y sutil) y los celos que sufre por el amor a Teodoro, su secretario. Quizá la conclusión final es algo excesiva («Al fin y al cabo se podría decir que Lope está intentado desde la escena cambiar el panorama social de la época», p. 232), pero las reflexiones sobre el personaje son atinadas. En «Libertad femenina en *La viuda valenciana* (1599) de Lope de Vega» (pp. 307-314), Rosangela Schardong sigue esta línea de profundización en la psicología femenina en el entorno social de la época, haciendo hincapié en la figura de la viuda, cuya ejemplaridad se suponía por parte de los pensadores católicos coetáneos y a la que Lope confiere un aire muy diferente. Las decisiones de Leonarda, prodigioso equilibrio entre la salvaguarda de la honra y el cumplimiento de sus deseos sexuales, se muestran como inusuales en la literatura de su tiempo y como una muestra de la maestría de Lope para diseñar mujeres singulares, transgresoras, pero a la vez “espejos” de virtudes. El último artículo referido al Fénix, de Esteban Reyes Celedón («Aproximaciones al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», pp. 295-306), se centra en la interpretación que de Aristóteles y Horacio hicieron los clasicistas italianos del Renacimiento, no siempre acordes con las ideas transmitidas respectivamente en la *Poética* y en la *Epístola a los Pisones*, y las traducciones primeras

que llegaron a España, que influyeron sin duda en los variados «artes de trovar» pero sobre todo en obras como *Filosofía antigua poética* (1596) de El Pinciano, que pretende ser un “freno clasicista” al exitoso teatro de Lope. En una obra escrita ya *a posteriori* de una fórmula que arrasó en las tablas, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope conjuga el «decir y contradecir», «las lecturas y la experiencia». Cree el autor que Lope de Vega «no rompió con la esencia del canon grecolatino, formulado en las poéticas de Aristóteles y Horacio» (p. 301), pero que siempre dudó de las interpretaciones de los italianos del Quinientos, y que a la vez tuvo que tener en cuenta las demandas de un público “consumidor” al que debía complacer.

Sobre Calderón se incluyen dos trabajos. Uno de ellos va firmado por José Alberto Miranda Poza («*La vida es sueño*: texto literario e interpretación en el contexto de la enseñanza de la literatura española en Brasil», pp. 235-254), que propone una interpretación de la obra en el marco de la enseñanza de la literatura española en Brasil. El autor se lamenta de que no se le dedique ni un solo capítulo a la enseñanza de la literatura española en algunos *Vademecum* para la formación de profesores en enseñanza del español como lengua extranjera, de lo que resulta una casi total ausencia de conocimiento de la cultura hispánica en etapas tan cruciales para la literatura universal como la Edad Media y el Renacimiento españoles, ausencia que conlleva una dificultad para afrontar el estudio de obras clásicas. Tras un repaso básico a diferentes “escuelas” de interpretación de los textos, Poza opta por una lectura basada en la «recuperación de los códigos de emisión de la comedia nueva», en palabras de I. Arellano (p. 237), y a la vez en las lecturas que se han hecho a lo largo de los siglos hasta llegar a la época presente. Interpreta *La vida es sueño* con tino, a la luz de los juicios más radicales que sobre la obra ha habido, para considerarla como un texto acorde con el sistema ideológico y político vigente, y detenerse en la figura de Segismundo, que, fuera de su contexto literario y situacional, se convierte en un mito universal al ser capaz de controlar sus pasiones y «vencerse a sí mismo». Por su parte, en el trabajo «El concepto del honor en *El pintor de su deshonra*» (pp. 255-264), Liège Rinaldi de Assis Pacheco se aleja de las frecuentes interpretaciones de esta tragedia, centradas en el reflejo mayor o menor de la realidad de las venganzas sangrientas de honra en este tipo de dramas, o en si Calderón aprobaba o no estos desenlaces cruentos, para entender el tratamiento del tema de la honra como un «resorte dramático que desemboca en la tragedia de estos personajes» (p. 263). La autora subraya la complejidad del asunto, recuerda

las polémicas suscitadas por lecturas anacrónicas o parciales de estas obras y procede a un repaso de los conceptos tradicionales de honra. Mediante una acertada selección de textos, muestra la diferencia entre documentos de la época que recomendaban la venganza por parte del marido para los adúlteros, cuestionando que fueran casos habituales, y los textos procedentes de teólogos y pensadores cristianos (Urrea, Carranza, Estella) que desapruban los crímenes cuya finalidad es conservar la honra, que ellos identifican con la virtud moral, aunque sí recomienden el repudio de la mujer adúltera, que debía volver con su familia o ingresar en un convento. Me permito tan solo una puntualización en este sugestivo estudio: recomendaría citar el *Arte Nuevo* por una edición más actualizada. El trabajo de Lygia Rodrigues Vianna Peres («El sainete *El labrador gentil hombre*, en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*», pp. 265-280) estudia el sainete de Pablo Polope que se representó como final de fiesta en la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680), con el tema del rústico que llega a la corte con afán de medrar, cuyos antecedentes son *La Cortigiana* de Pietro Aretino (1534), parodia a su vez de *El cortesano* (1528) de Castiglione, ciertos pasajes de la segunda parte del *Quijote* (1615), *O fidalgo aprendiz* (1665) de Mello, pero sobre todo *Le bourgeois gentilhomme*, comedia ballet de Molière representada ante el rey en 1670. El autor estudia los mecanismos de la risa en este sainete, basados en la comicidad del personaje, la comicidad situacional y en la metateatralidad.

En «El Islam en *Las quinas de Portugal*» (pp. 169-174), Tapsir Ba muestra acertadamente cómo «más allá de los hechos histórico-legendarios (batallas de Ourique y Santarén, 1139 y 1147) que enfrentaron al rey musulmán Ismael con el rey cristiano Alfonso de Portugal, más allá de la posición geoestratégica de la Península Ibérica disputada por dos mundos, dos civilizaciones, Tirso de Molina pinta en *Las quinas de Portugal* un Islam inestable, tambaleante, a veces satirizado y a veces ensalzado» (p. 169). En efecto, el enamoramiento de una cristiana hace que el rey moro Ismael la anteponga a Mahoma y a Alá; se observa una parodia de la observancia del ayuno, etc. El trabajo sobre «Teatro y crónica: construcción y deconstrucción de la imagen de Pizarro» (pp. 203-220), de Helena Dias dos Santos Lima, analiza «a través de diversos prismas las configuraciones teóricas dadas a las investigaciones sobre la imagen de Francisco Pizarro, su construcción así como su revés: la deconstrucción» (p. 203). Se establece una oposición entre la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso y la visión que presenta Felipe Guamán Poma de Ayala en *Nueva*

*corónica y buen gobierno*. La autora cree, a raíz de estas lecturas, que perviven algunas falsas interpretaciones acerca del pasado y del presente de Pizarro en la obra tirsiana, pues «los símbolos, los conceptos y algunos criterios defendidos en la trilogía, serán desmitificados a través de la crónica, donde presentaremos un contrapoder frente al poder del teatro barroco» (p. 203), objetivo al que se aplica mediante un estudio comparativo de los dos textos.

Siguiendo con el tema indígena, Édgar García Valencia trata de la obra de un autor criollo en «Mundo, demonio y carne. La caracterización del indígena en los coloquios de Fernán González de Eslava» (pp. 195-202). Una vez indicados los antecedentes de la visión del “otro” indígena en la literatura y en la iconología, pasa a mostrar la visión negativa que del chichimeco se hace en los *Coloquios espirituales* de Eslava, escritos en el último tercio del siglo XVI. La identificación constante con los tres enemigos del alma, Mundo, Demonio y Carne, así como su caracterización como seres fieros, con arco y flechas tan certeras como mortíferas, quizá pudo tener la intención de ganarse para la fe a minorías (negros, mestizos, mulatos, etc.) que, según los cristianos, se veían amenazados por ellos.

En «Lo sagrado y lo profano en la obra *El divino Narciso*» (pp. 281-294), Simone Rebello y Elga Pérez Laborde muestran cómo «Sor Juana fusiona mucho de misticismo y de profano cuando une el mito de Eco y Narciso en su loa con el espíritu religioso cristiano, con Jesucristo y la Eucaristía en la celebración del Corpus Christi, que es lo sagrado más evidente que aparece en la obra» (p. 281). Mediante un recorrido por la obra, se pone de manifiesto la imbricación de lo profano con los motivos religiosos, tanto de procedencia azteca como propios del cristianismo, por otra parte, habituales en los autos, y en concreto en esta bella pieza de 1691.

Arturo García Cruz («Entre la imitación y la invención: notas del espacio en la comedia burlesca *El caballero de Olmedo*», pp. 187-194) procede a un estudio comparativo del “espacio enunciativo” en la comedia burlesca de Monteser y su modelo “serio”, la gran obra de Lope de Vega. Concluye, mediante ejemplos como la quinta o el camino, que en este caso se procede a una “reformulación” o a una “reutilización”, y finaliza reivindicando el tratamiento del espacio en la comedia burlesca como un componente determinante para su funcionalidad.

Como he procurado mostrar, la valía de este volumen deriva en gran parte de la amplitud de enfoques y temas, en muchos casos novedosos y atractivos para

la comunidad investigadora. Dejando a un lado algunas sugerencias, como haber evitado la desproporción en la extensión de algunas aportaciones (sobre todo en la segunda parte del libro, destinada a las comunicaciones) y la quizá mayor atención al teatro peninsular que al novohispano, creo que este libro cumple satisfactoriamente la función que los editores manifiestan en la presentación: mostrar «la fuerza que aún posee el teatro áureo como fuente inagotable para nuevos estudios y reenfoques, con especial atención a obras que ya forman parte del canon literario-teatral producido en español (y también en portugués) en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo» (p. 7). Como ellos mismos apuntan, creo que estos ensayos contribuyen a reforzar los lazos de Brasil con el hispanismo actual.