

RESEÑA

Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, eds., *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Eunsa, Pamplona, 2013, 269 pp. ISBN: 9788431329228.

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2013, 290 pp. ISBN: 9788490440421.

FERNANDO PLATA (Colgate University)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.131>>

Se presentan en estos dos tomos las actas de tres congresos relativamente recientes. El primer volumen recoge los resultados de dos congresos promovidos por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra: uno de ellos dedicado al teatro breve, celebrado en Poitiers en 2009, y otro, a la comedia burlesca, celebrado en Trento en 2011. El segundo tomo, como su título indica, recoge los trabajos del congreso celebrado en Almagro en 2011 bajo los auspicios de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Ambos tomos, centrados en su mayor parte en los subgéneros cómicos del teatro del siglo XVII (entremés, comedia burlesca, comedia cínica, comedia cómica, etc.) suponen una nueva aportación, por un lado, de las actividades que el GRISO, dirigido por Ignacio Arellano, mantiene, en colaboración con universidades de todo el mundo, desde hace ya casi un cuarto de siglo, y, por otro, de las actividades impulsadas por Felipe Pedraza desde hace años en el marco del célebre festival de teatro de Almagro.

Sería difícil dar cuenta cabal de la rica variedad de los más de veinticinco trabajos reunidos en estas páginas, por lo que me centraré en aquellos que han

suscitado más interés en este lector, a la vez que haré un fugaz repaso de otras contribuciones.

La parte del león, dicho sea con ánimo laudatorio, en el primero de los tomos reseñados la ocupa el trabajo de Alain Bègue «De Cádiz a la corte: una loa particular y su refundición palaciega en las postrimerías del siglo XVII» (pp. 7-85), en el que se nos presenta un curioso caso desconocido de reescritura ya a fines del XVII. Se trata del estudio y edición crítica de una loa de José Pérez de Montoro (1627-1694), poeta de circunstancias y autor de obras teatrales radicado en Cádiz y en la Corte, con la que se festeja primero en Cádiz, en 1680, el 18 cumpleaños de Ana María, la hija del gobernador: una loa «para casa particular», cuyo fin no es presentar una obra dramática que la preceda, sino hacer la *laudatio* del particular o persona real a quien se dedica. La loa se centra de forma ingeniosa en los temas del paso del tiempo y de la belleza ideal, con el Tiempo y Apeles como protagonistas, rendidos ante la belleza hiperbólica de la joven que detiene el poder del paso del tiempo y supera la capacidad de Apeles para reproducirla. Pérez de Montoro refundió poco después, según demuestra Bègue con buen hacer filológico, esta loa para adaptarla al cumpleaños de la reina consorte María Luisa de Orleans. El magnífico estudio de Bègue presta atención particular a la reescritura de las dos versiones para adecuar el texto de la loa inicial a la persona de la reina consorte, y al espacio escénico de palacio, con mayor complejidad de música, baile y efectos escenográficos. La loa particular gaditana es inédita y se conserva en cinco testimonios manuscritos de entre los cuales Bègue elige un texto base tras un sucinto y claro estudio textual; la versión palaciega de la loa se recoge en un testimonio único, un impreso tardío de 1736, que sirve de texto base. Los textos vienen arropados no solo, como digo, por un excelente estudio introductorio, sino también por una admirable anotación filológica en la que destacan la aclaración de detalles costumbristas sobre el comercio de la nieve en ese tiempo y la de cuestiones referentes a pintores y técnicas de la pintura barroca contemporánea.

También interesante y novedoso es el artículo de Carine Herzig «Teatro breve y controversia ética en la España de finales del siglo XVII: realidad vs ficción» (pp. 169-178), centrado en torno al debate sobre el teatro y la prohibición de

representaciones en 1682, surgido a partir del alegato que el padre Guerra y Ribera hace en su aprobación de la *Verdadera quinta parte de comedias de Calderón* (1682) a favor de que no se cierren los teatros, lo que provoca lo que la autora llama «L'affaire Guerra» al que dedicó su tesis de 2003. Es un debate heredero de las polémicas sobre la licitud del teatro, pero con consideraciones originales; así, por ejemplo, el jesuita Fomperosa y Quintana en su opúsculo *Buen celo* (1682) considera que las obras cortas son una influencia fatal en el público, por la cuestión de las actrices y la mímica en los bailes, mientras que Tomás de Guzmán, en su *Respuesta a un papelón* (1683), es favorable a estas obras. El debate se centra en el teatro breve, aun cuando los moralistas del XVII lo consideren parte del espectáculo teatral conjunto, y no sea hasta el XVIII cuando los neoclásicos lo condenen explícitamente.

El de Frédéric Serralta, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi, La villana de Getafe y El tirano castigado*)», pp. 229-240), es un buen trabajo de «morfología» teatral en el que Serralta trata de la cuestión de los «entremeses insertos» en comedias y concluye, de forma paradójica y aguda, que estos entremeses no son un exponente de un género breve arbitrariamente injertado en ese género largo que es la comedia, sino uno de sus tantos componentes normales, y que la cuestión no debe abordarse desde la perspectiva del entremés como género independiente, sino como un factor normal de la comicidad dramática, es decir que lo importante no es el entremés, sino la comedia.

El encuentro de Poitiers se cierra con cuatro trabajos dedicados al teatro breve: uno de Judith Farré Vidal sobre «La indumentaria del figurón en entremeses y comedias» (pp. 143-154); otro de Arnulfo Herrera sobre «El *Entremés de los rufianes* y una coincidencia histórica» (pp. 155-167), en el que se examina como en un palimpsesto las huellas que un suceso histórico anterior pudo dejar en el texto del entremés de Fernán González de Eslava (h. 1583), lo que habría condicionado su comprensión por parte del público; y dos sobre las jácaras, ya menos vinculados con el tema del teatro breve, uno a cargo de María Luisa Lobato sobre «El motivo del jaque defensor de su daifa en la primera generación de poetas de germanía» (pp. 179-190), que rastrea ese motivo desde Rodrigo de Reinosa, a principios del XVI, hasta la colección de Juan Hidalgo de 1609, y otro a cargo de Emmanuel Margino sobre «Figuras ridículas y alteraciones del poder en las jácaras de Quevedo: enlaces y desenlaces con la comedia burlesca» (pp. 191-204), en el que se señalan

semejanzas entre las jácaras quevedianas y algunas comedias burlescas que comparten la parodia y la burla carnavalesca en el choque entre las figuras del poder (alguacil, juez, rey) y las del contrapoder (jaques e izas), trabajo este que enlaza ya con el tema del congreso trentino.

Ocho trabajos proceden del encuentro de Trento sobre «la comedia burlesca y la erosión de las figuras del poder», centrado en un subgénero teatral cuya revalorización debe mucho a las ediciones críticas que desde hace un tiempo viene publicando el GRISO. La naturaleza de las contribuciones es variopinta, como no podía ser menos, y va desde planteamientos más teóricos sobre el subgénero y su potencial subversivo, hasta investigaciones más detalladas sobre comedias concretas.

Maria Grazia Profeti en «La doble cara de la comedia “burlesca”» (pp. 219-228) examina cómo la sátira en estas comedias no se aplica a la realidad, sino que «el rey y su corte se ríen de un rey de burlas y de una corte absurdos e irreales» (p. 225), quitando así peso subversivo al subgénero, a pesar de lo cual, advierte la autora, no se debe perder de vista que el público lector podía percibir las burlas «de forma más descubierta como crítica del poder real» (p. 225). También Pietro Taravacci en «Espacio, tiempo y memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca» (pp. 241-254) incide en el análisis de la reflexión metateatral en las burlescas y el alcance que el «carácter “subversivo” de este tipo de teatralidad puede tener frente al público que asiste a la ridiculización de reyes, nobles y poderosos» (p. 252); no se le escapa a Taravacci que estas comedias son juego literario y artificio escénico de ambiente cortesano, por lo que no se deben leer como obras subversivas, sino más bien como una reivindicación de la función lúdica de la comedia cuya finalidad es criticar el propio teatro barroco. Por último, de carácter englobador, aunque no teórico, es el estudio de María José Casado Santos «La comedia burlesca y su puesta en escena» (pp. 87-102), que analiza la función cómica de la gestualidad, vestuario y accesorios propios del carnaval y establece una tipología de signos visuales (golpes, peleas, escatología, carreras, persecuciones, moños postizos, mujeres barbudas, vejigas, enanos, cojos, tuertos, etc.) que contribuyen a provocar la risa y que muestran un vínculo estrecho con el carnaval.

En el terreno de comedias concretas, Daniele Crivellari, «Entre versos anda el juego: autorreescritura burlesca y versificación» (pp. 103-115), estudia la autoparodia efectuada por Rodrigo de Herrera y Ribera en sus versiones seria y burlesca de *Castigar por defender*, con un análisis de los mecanismos de autorreescritura

paródica basado en las características métricas de ambas piezas, todo ello en el marco de los estudios de la «segmentación» de la comedia áurea. Entre otros fenómenos, observa Crivellari que en el paso de la comedia seria a la burlesca se elimina sistemáticamente la silva de consonantes, fenómeno que explica por «la fuerte connotación “grave” de la silva de consonantes, que poco se ajustaría al tono declaradamente jocoso de la comedia burlesca» (p. 108); a mi juicio habría que investigar esto con más detalle ya que no conviene olvidar, como he tratado en varias ocasiones, que la silva de consonantes se usaba precisamente para la adaptación del yambo clásico desde el siglo XVI en Italia y aparece desde el XVII, en España y la colonia, en poesía y en pasajes teatrales de carácter jocoso (véase mi «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *La primer flor del Carmelo*, Universidad de Navarra / Reichenberger, Pamplona / Kassel, 1998, y «El “jocoso numen” de sor Juana, desde la teoría de los géneros satíricos en el Renacimiento», *Rilce*, XXIII, 2007, pp. 464-475).

Alberto del Río Noguerras en «La parodia de la materia caballeresca en ámbito cortesano (a propósito de Feliciano de Silva, la comedia *Las aventuras de Grecia* y su modelo serio, el *Don Florisel de Niquea* de Montalbán)», (pp. 117-128) analiza pasajes del libro de caballerías de Silva donde se observan ya elementos degradantes y burlescos que reaparecen en las versiones de la comedia burlesca anónima. A Pérez de Montalbán va dedicado también el artículo de Claudia Demattè «La fama en la parodia: Juan Pérez de Montalbán y sus reescritores burlescos» (pp. 129-142). Partiendo de la premisa de que las reescrituras burlescas son una suerte de homenaje al escritor parodiado, la autora hace un análisis del número de obras serias objeto de reescritura burlesca y de su porcentaje respecto del total de la producción del autor serio, y se encuentra con que el autor con un porcentaje más alto de obras parodiadas es Pérez de Montalbán, lo cual llevaría a la conclusión de que Montalbán es objeto de mayores homenajes que Lope o Calderón y que, Quevedo *notwithstanding*, tiene un papel prominente en la literatura de su tiempo: «la recepción de sus obras en las ajenas [...] contribuyó a asignarle un lugar destacado en el panorama literario de la época» (p. 140).

Uno de los trabajos más valiosos del encuentro trentino es el de Valentina Nider «*La infanta palancona* (ante 1616) y la comedia burlesca» (pp. 205-217) sobre una obra de Félix Persio Bertiso, publicada en 1631, cuya adscripción genérica ha sido objeto de debate crítico al considerarlo unos entremés, y otros comedia burlesca. Gracias a un nuevo manuscrito de la obra descubierto por Nider, la estudiosa

adelanta la fecha de su composición a la primera década del XVII, lo cual le permite estudiarlo junto con entremeses más o menos coetáneos y considerarlo un hito «en la experimentación que lleva hacia la comedia burlesca de la época de Felipe IV» (p. 207). Por último, en «La corte disparatada de *Cada cual con su cada cual*, comedia burlesca del barroco tardío» (pp. 255-269) Marcella Trambaioli estudia esta pieza de autor y fecha desconocidos y que, más que una parodia de una comedia específica, es una mera acumulación de incoherencias. Tras analizar los mecanismos jocosos de la obra, Trambaioli propone su adscripción a un subgénero teatral de disparate en las postrimerías del barroco en el que se da una esclerotización de las características genéricas.

El segundo tomo que se reseña es de carácter más heterogéneo, como cabe esperar de una propuesta abierta sobre la «desvergüenza» que lleva a examinar actitudes diversas que conforman una definición de desvergüenza para la que la mayoría opta por partir de las definiciones que del término y sus afines ofrecen Covarrubias, *Autoridades* o el diccionario de la Real Academia, y cuyo rastro persiguen con perspectivas y en autores diferentes.

A Lope de Vega se le dedican cuatro trabajos. Rosa Navarro Durán, «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte» (pp. 17-37), analiza cuatro obras tempranas en las que se ha detectado una «ausencia de códigos morales», en palabras de Arellano ahí citadas (p. 18), que resultan un caldo de cultivo óptimo para la desvergüenza. Así ocurre en *Las ferias de Madrid*, centrada en un mundillo de buhoneros, damas y criadas, ladrones y galanes, en el que caballeros y damas no se comportan como tales, sino que solo lo aparentan; en *El caballero del milagro* Lope presenta a una especie de atractivo y seductor don Juan, alrededor del cual giran personajes que actúan como él, con la sola diferencia de que nuestro protagonista es más hábil, a pesar de lo cual no puede evitar su caída final; en *El galán Castrucho* nos encontramos en un ambiente de soldadesca y prostíbulo con un falso galán que en realidad es un rufián; por último, *El anzuelo de Fenisa* lo protagoniza una dama que no lo es y supone el final de un ciclo del teatro de Lope de ambiente rufianesco en el que el autor busca «una organización moral dentro del caos» (p. 32) porque la desvergüenza, en principio divertida, termina cansando, lo

que obliga a imponer límites y reglas al juego, normas que abrirán una nueva etapa en la comedia áurea. El artículo de Edith Marta Villarino «La desvergüenza como desmesura en comedias de Lope» (pp. 89-99) retoma la conversación donde la deja Navarro Durán, al señalar que esa desvergüenza generalizada en el primer Lope adquiere con el tiempo un significado más profundo, que analiza en dos comedias palatinas de la década de 1620 (*Porfiando vence amor* y *El saber puede dañar*), en las que se da la aparición de reyes despóticos e injustos y nobles que buscan la privanza a toda costa, con lo que «la obra de Lope de Vega se va cargando de un sentido crítico [...] El dramaturgo entonces, en su madurez, abandona el valor lúdico de sus piezas para proponer al respetable la reflexión sobre su propio presente y la mirada desencantada sobre los poderosos» (p. 97).

José Roso Díaz en «Descaro y amor en el teatro de Lope» (pp. 39-69) hace un análisis estructuralista de la obra del Fénix en el que ofrece una extensa tipología del descaro, de sus tipos y motivos, en la obra de Lope, siempre al servicio del enredo amoroso; mientras que Yolanda Mancebo Salvador, en «Desnudos honorables. *Las famosas asturianas* de Lope de Vega» (pp. 71-88), se centra en uno de estos tipos estudiados por Roso Díaz, la desvergüenza del disfraz varonil que facilita la ambigüedad sexual, tema estudiado en la comedia mencionada en el título de este trabajo.

Otros dramaturgos centran la atención de diversos artículos. Luis Gómez Canseco, «Discretos devergonzados: otras trazas para las comedias de Cervantes» (pp. 103-122), replantea lo que se ha venido viendo como un teatro cervantino con mínima acción o tensión argumental, como mera yuxtaposición de escenas, un «*théâtre à naître*» en palabras de Canavaggio; Gómez Canseco ve en esto no una carencia, sino un «modo dramático propio» de su época (p. 104). El teatro de Cervantes está poblado de personajes cómicos de raigambre folclórica, que tienen «una singular suma de desvergüenza y discreción» (p. 107); el autor argumenta que estos personajes no son meras figuras burlescas, sino que aportan nuevas perspectivas a la construcción dramática; son personajes complejos, caracterizados por la soledad, similar a la del pícaro, la fragmentariedad de su existencia, y su papel en los engaños de la ficción creados mediante el recurso del metateatro.

El ensayo de Francisco Florit Durán «La dama burladora en Tirso de Molina» (pp. 123-143) se centra en las protagonistas femeninas del fraile mercedario, sean mujeres fuertes, al modo del Antiguo Testamento, sean, sobre todo, protagonistas

de comedias de enredo que conforman un tipo de «mulier faceta» (p. 127) que con su astucia se sale con la suya: la burla ingeniosa, dice Florit, «puede considerarse una manifestación de poder frente a un varón que supuestamente asume el papel dominante y que en no pocas ocasiones se nos presenta como un verdadero necio perdido en los enredos, las trazas y las marañas urdidas por la mujer, por la dama burladora» (p. 127). Si bien su trabajo se centra en la novelita de *Los tres maridos burlados*, inserta en los *Cigarrales de Toledo*, Florit ve en esta novela características entremesiles, una suerte de «teatralización de la acción narrativa» (p. 137).

Héctor Brioso Santos, «“Que pecar en lo vedado / es el patrimonio de Eva”: la comedia cínica del XVII» (pp. 145-178), ofrece uno de los ensayos más atractivos del volumen, en el que analiza seis obras representativas de lo que se ha venido llamando «comedia cínica», un tipo de comedia ligera, promiscua, «que lleva las convenciones del amor y el honor hasta un extremo casi ridículo» (p. 147); un subgénero cómico en el que el principio del placer está por encima del principio del honor, en términos de Arata, y que se mueve en el terreno entre la comedia «cómica» y el entremés o la comedia burlesca: una especie de distorsión del subgénero de capa y espada. En un recorrido rigurosamente cronológico Brioso examina *La viuda valenciana* de Lope, obra finisecular en la que los rasgos de cinismo están reducidos al ámbito de lo privado, pero que tiene un final convencional en bodas. Otras obras posteriores, de la década de 1630, abundan en la burla del concepto del amor; así, Calderón, con *Mañanas de abril y mayo*, en la que la criada aconseja a la dama no sujetarse a un único amante y encaminarse a lo vedado; y con *No hay burlas con el amor*, que nos presenta a un antigalán, el calavera don Alonso de Luna, pero con un final que es todavía moralista y aleccionador. Antonio de Solís, en *El amor al uso*, presenta una idea más moderna, desenfadada, pragmática y cínica del amor, que deja de generar sufrimiento para ser vehículo del deleite vital, pero concluye con un desenlace convencional en bodas. Frente a estas obras, *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, ya entrando en la década de 1640, presenta una promiscuidad abierta y desvergonzada con final anticonvencional sin matrimonio, lo que abre las puertas al territorio claro de la comedia cínica. Tras estas calas en los hitos de la comedia cínica, Brioso pasa a enumerar los que considera sus rasgos fundamentales: pragmatismo en el amor, monetarización del amor, triunfo de la plenitud lúdica, presencia de un antigalán y una antidama contra las convenciones de la comedia de capa y espada, amores triviales y confusos, amor interesado, evitación de la

servidumbre amorosa y del matrimonio, derivación de los personajes hacia la «figura», tono entremesil, etc. Para terminar, Brioso se pregunta por las causas de esta liquidación de la vieja ideología teatral y las encuentra en la inmoralidad de la España de Felipe IV, en un afán de innovación y originalidad que mueve hacia lo licencioso, o en la influencia de la picaresca.

Héctor Urzaiz Tortajada, «Tapándole las vergüenzas a la comedia: censura y teatro clásico» (pp. 179-215), presenta en un rico, extenso y algo desordenado trabajo un repertorio de intervenciones de la censura teatral en manuscritos para la representación que permite mostrar las principales preocupaciones de los examinadores, censura que, claro está, abarca todo género de desvergüenzas en los escenarios. Se analizan casos de comedias prohibidas *in toto*, como *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, de tres ingenios; aunque la mayor parte de los casos son comedias en las que se suprimen palabras, versos o pasajes, en muchos casos pasajes en los que lo religioso aparece en contextos jocosos, aspecto este que estaba también prohibido en las normas para la censura de libros impresos; aunque comenta el autor que «lo habitual era que los versos prohibidos en la representación de las comedias sí aparecieran años después en sus respectivas ediciones, cuya censura era bastante más laxa» (p. 210), punto este en el que sería interesante profundizar.

Cierran este volumen dos trabajos sobre la puesta en escena de la desvergüenza en las representaciones de teatro clásico de nuestros días. Eduardo Pérez-Rasilla, «La desvergonzada escenificación de la desvergüenza. Las representaciones contemporáneas de la comedia clásica» (pp. 219-233), incide en algo que ha observado cualquier espectador de hoy: que los elementos desvergonzados son más abundantes en las representaciones que en los textos mismos, particularmente en el uso de gestualidad obscena, y que tienen siempre una finalidad jocosa y festiva. Desde una perspectiva más teórica, Purificació Mascarell, «La desvergüenza de los clásicos en escena: los montajes de la CNTC» (pp. 235-249), parte de la base de que toda puesta en escena es una interpretación del texto, cuya lectura, incluida la desvergonzada, es válida, ya que, como nos recuerda Steiner, «la verdadera hermenéutica del teatro es la representación» (p. 235), aunque sin olvidar los límites de Eco: no cualquier lectura es posible; a estas consideraciones se añade la idea de Gadamer de que cada lectura de un texto está condicionada por su época, por lo que en esa interacción entre el presente de la representación y el mundo pasado de la

obra, las desvergüenzas del xvii no coinciden con su aplicación actual. Como en el trabajo de Pérez-Rasilla, Mascarell hace también un recorrido analítico, a partir de esas premisas, de famosos montajes como el de *Los locos de Valencia* de Marsillach en 1986, el de *El anzuelo de Fenisa* de Pilar Miró de 1997, o, más recientemente, el de *¿De cuando acá nos vino?* de Rafael Rodríguez en 2009.

Completan este interesante y variopinto volumen una crónica de los coloquios que acompañaron al festival de Almagro y una sección de mini-reseñas de novedades bibliográficas sobre el teatro español.