

## RESEÑA

Instituto de Estudios Auriseculares, *Hipogrifo*, I 1 (2013), 285 pp. ISSN: 2328-1308.  
/ Universidad de Navarra, *Rilce*, XXIX 3 (2013), 175 pp. ISSN: 0213-2370.

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

La buena salud de la que gozan los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro se refleja en la aparición de una nueva revista electrónica, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, dirigida por Victoriano Roncero y editada por Álvaro Baraibar, cuyo primer número está dividido en dos secciones, «Fiesta y diversión» y «Teatro del Siglo de Oro», así como en la publicación del último número de la revista *Rilce*, monográfico titulado *Varia lección de teatro áureo*, editado por Álvaro Baraibar y Mariela Insúa. La revista *Hipogrifo* es de libre acceso a través de su página web ([www.revistahipogrifo.com](http://www.revistahipogrifo.com)) y se publicará en dos entregas anuales. En esta reseña analizaré las distintas contribuciones que conforman ambos números, si bien en lo que respecta a *Hipogrifo* me centraré solamente en la sección «Teatro del Siglo de Oro» —más acorde con los campos de estudio del *Anuario*—, mientras que respecto al apartado «Fiesta y diversión» solo aportaré un resumen de las líneas tratadas.

*HIPOGRIFO. «FIESTA Y DIVERSIÓN»*

En este primer apartado se distinguen diversas líneas de investigación. El estudio de textos conmemorativos es el centro de interés de dos de los trabajos. Por un lado, Blanca López de Mariscal se ocupa de los textos que se compusieron para las fiestas que se llevaron a cabo en Potosí con motivo de la entronización de las imágenes de la Virgen realizadas por fray Diego de Ocaña, mientras que Robin Ann Rice estudia las

cinco loas que sor Juana Inés de la Cruz compuso para el cumpleaños de Carlos II. La relación entre espectáculo, arte e iconografía y poder político y religioso es otro de los ámbitos presentes en esta sección. Álvaro Pascual Chenel analiza algunas de las imágenes religiosas más empleadas por los Austrias, mientras que Cristina Osswald dedica su artículo a las ceremonias de canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en Portugal. La relación entre literatura y artes plásticas se completa con un trabajo de Emmanuel Marigno, que centra su atención en el tema del juego en Francisco de Quevedo, y de modo especial en las ilustraciones presentes en *Homage to Quevedo* (1969), del artista mexicano José Luis Cuevas. Más enfocados hacia un terreno puramente literario están los estudios de Milagros Rodríguez Cáceres, que se ocupa de las composiciones en verso de Antonio Enríquez Gómez presentes en *Academias morales de las musas* (1642), y el de Fernando Rodríguez Mansilla, dedicado a lo que él mismo denomina «novela de burlas», subgénero de la novela corta del siglo XVII cuyo núcleo está formado por una burla de carácter aleccionador.

#### HIPOGRIFO. «TEATRO DEL SIGLO DE ORO»

El primer artículo de la sección «Teatro del Siglo de Oro», a cargo de María del Rosario Aguilar Perdomo, está formado por un estudio y una edición de *El entremés del niño caballero*, de Antonio de Solís y Ribadeneira. La pieza fue representada en la fiesta real del 27 de febrero de 1658 en el Coliseo del Buen Retiro, en el intermedio entre la primera y la segunda jornada de la comedia *Triunfos de amor y fortuna*, del propio Solís y Ribadeneira, y entre los actores figuraban los muy famosos Juan Rana y Bernarda Ramírez. Aguilar Perdomo centra su atención en analizar el uso paródico de ciertos motivos folclóricos y propios de los libros de caballerías, tales como el infante abandonado, el vaticinio de un mago o el sueño premonitorio, los cuales, según explica la autora, eran bien conocidos por los españoles de la época. El cariz burlesco de la pieza se ve reforzado asimismo por el papel cómico de Juan Rana y por la presencia de unos divertidos bailes en escena. El artículo se acompaña con una edición crítica del texto, que incluye numeración de versos y notas al pie.

Fausta Antonucci dedica su artículo a una comedia de Lope de Vega poco estudiada, *Los enemigos en casa*, publicada en la *Parte XII*. La estudiosa italiana demuestra cómo dicha obra es un ejemplo perfecto de lo que, según Marc Vitse,

constituye el conflicto fundamental de la comedia cómica del primer cuarto del siglo XVII: la oposición, de carácter lúdico, entre las leyes del amor —representadas por los jóvenes— y la tiranía del anacronismo paterno. Para ello, Lope echa mano de ciertos «datos históricos y antropológicos arcaicos» (p. 169), como la presencia de lo que los romanos llamaban *patrui* (tíos paternos), a los que tradicionalmente se les adjudicaba un carácter déspota y severo hacia sus sobrinos. Por último, Antonucci pone de relieve que *Los enemigos en casa* propone una modernización de las relaciones personales, ya que las exigencias de los jóvenes son finalmente avaladas por el monarca, garante de la justicia y de la paz.

El artículo de Frederick A. de Armas parte de la comparación entre la costumbre, muy extendida entre monarcas y cortesanos, de disfrazarse de dioses y héroes paganos —de la que el autor ofrece múltiples ejemplos—, y la equiparación que se lleva a cabo en *El burlador de Sevilla* entre el dios Júpiter y don Juan, por un lado, y entre Europa e Isabela y Tisbea, por otro. Precisamente el disfraz de Júpiter, rey de los dioses, era uno de los preferidos por los monarcas, como se demuestra en el artículo con varios ejemplos. La interpretación de la obra que propone de Armas se basa en el hecho de que don Juan, al adoptar la identidad del dios Júpiter —al endiosarse—, está llevando a cabo una demostración de poder y retando el orden establecido en la sociedad.

En «Comicidad y devoción: la risa festiva en la comedia hagiográfica de Lope de Vega», Natalia Fernández Rodríguez estudia la función y el sentido de la comicidad en las comedias de santos lopescas. Frente a los reproches de los moralistas de la época —y de parte de la crítica moderna—, que veían en el elemento cómico un intruso que nada tenía que ver con la devoción y sí con las necesidades mercantiles propias del espectáculo teatral, la autora defiende que el profundo sentido religioso de las comedias hagiográficas no se ve menoscabado por la comicidad, sino todo lo contrario. Ello es así porque «esas concesiones al humor permitían apostar por una modalidad de teatro religioso que apelaba de manera directa a la devoción popular en una dimensión participativa no demasiado alejada de la que preconizaba Trento» (p. 189). Basándose en un *corpus* de siete comedias lopescas, la autora estudia la relevancia del gracioso como agente mediador entre la trascendencia y el comportamiento ejemplar del santo y el público de los corrales: «la risa suscitada por los graciosos, apelando en cierto grado a la empatía del espectador, allanaba el camino hacia su participación afectiva en el contexto piadoso» (p. 197).

Antonio Guijarro-Donadiós, en un artículo titulado «Autoridad burlesca y modernidad en el teatro breve barroco», analiza una serie de entremeses cuya comicidad reside en la inserción de la figura del alcalde rural en un ámbito urbano. El personaje del alcalde, representante de unos valores anticuados y heredero de figuras burlescas del teatro como el pastor bobo o el simple, se verá ridiculizado a partir de la presencia en escena de objetos, usos y costumbres propios de la moderna cultura urbana. El presupuesto teórico principal del que parte el autor es el llamado «Nuevo Materialismo» o «Materialismo Cultural», cuyo campo de interés se centra en la cultura material de un periodo concreto y en sus implicaciones sociales, económicas y políticas. En palabras de Guijarro-Donadiós, «el teatro cómico breve se presta a este análisis, puesto que las formas de ocio y consumo determinan, en gran parte, su comicidad, reflejando los placeres, las ansiedades y miedos que se asocian a los nuevos hábitos en el ámbito urbano dentro de la incipiente modernidad que atraviesa la sociedad del XVII» (p. 203).

La cultura material de la época centra también parte del interés de Fernando Plata, que nos ofrece un estudio y edición de la *Mojiganga del mundinovo* de Antonio de Zamora, que debió de representarse en 1698 en Madrid por la compañía de Carlos Vallejo junto al auto sacramental *El templo vivo de Dios*. Según Plata, la gran novedad de la mojiganga reside en el interés de su autor por presentar en escena una costumbre muy novedosa en la sociedad de finales del siglo XVII: la posesión y el coleccionismo de animales exóticos, en este caso de unos titíes. Se estudia asimismo la aparición en la mojiganga de un francés que lleva consigo un mundonuevo ('cajón que contenía unos muñecos de cuerda que se movían al son de una música'). El autor interpreta el hecho de que el mundonuevo esté vacío como un símbolo de su agotamiento dramático, ya que el artilugio había sido explotado por otros dramaturgos, y muestra cómo el interés de Zamora se ha desplazado del mundonuevo en sí a los efectos cómicos de la lengua de su portador (que en la literatura española solía ser francés o italiano), a caballo entre el italiano y el francés mal chapurreados. Por último, se analiza la presencia novedosa de polichinelas en la mojiganga. En la segunda parte del artículo el autor ofrece una edición crítica del texto basada en los dos manuscritos conservados, que contiene sinopsis métrica, numeración de versos, anotación al pie y aparato crítico.

El siguiente trabajo —que, pese a estar incluido en esta sección, no pertenece al campo de estudios sobre el teatro del Siglo de Oro— se titula «El arte de la

conversación: ¿deleite virtuoso o inmoral?». Su autor, Christoph Strosetzki, estudia la relación y correspondencia que se establece, según distintos pensadores, entre teoría de la conversación, ética y política. Así, mientras que para Aristóteles existe una consonancia armónica entre ellas, ya que todas persiguen el mismo fin —la felicidad, idea que sigue Lucas Gracián Dantisco—, en la fase del primer cristianismo el arte de la conversación cae en descrédito, hecho que el autor ilustra con pasajes de San Ambrosio y San Juan Crisóstomo. Por su parte, Juan Luis Vives rehabilita la correspondencia entre las reglas de la conversación, la política y la ética, ya que todas están fundamentadas teológicamente. Con Maquiavelo se pierde definitivamente la consonancia entre conversación, política y ética, puesto que la política que debe llevar a cabo un príncipe está orientada a conservar el poder y, por tanto, deja de lado la ética. En cuanto a la conversación, con Maquiavelo cobran mucha importancia el engaño, la apariencia y las argucias de todo tipo, reglas que recomienda asimismo Baltasar Gracián.

Marc Vitse dedica un artículo a la comedia lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*, cuyo primer y tercer acto son autógrafos. Vitse ofrece un cuadro en el que compara su propia segmentación de la obra en unidades —mayores (macrosecuencias), medias (mesosecuencias), menores (microsecuencias)—, esquema métrico y número de versos, y la llevada a cabo por Delia Gavela, reciente editora de la obra. Las diferencias más importantes tienen que ver con la relevancia que, según Vitse, ostenta el hecho de que el poeta, a pesar de un cambio de espacio, mantenga el uso de la misma forma métrica, señal de que nos hallamos en una misma fase dramática. El autor sostiene que Gavela no respeta dicha continuidad a raíz de una mala lectura de la teoría de Stefano Arata sobre la contraposición entre espacio interior y exterior en la comedia del Siglo de Oro, teoría que a juicio de Vitse no es aplicable a *¿De cuándo acá nos vino?* A continuación, el autor analiza una serie de escenas que se corresponden con los distintos tipos de lo que Javier Rubiera (*La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, Madrid, 2005) ha denominado «espacios lúdicos». Por último, se analizan las marcas dejadas en el manuscrito autógrafo por el propio Lope. Las más interesantes son una serie de rayas largas rubricadas que aparecen en momentos en que se produce un cambio completo de lugar y de personajes, pero no un cambio métrico, y que implican, por lo tanto, una mutación escénica (dirigida al autor de comedias) pero también una permanencia en una misma fase del desarrollo dramático (información poética para

el oyente). Por último, se relacionan las rayas cortas y medias sin rubricar con la puesta en escena de los espacios lúdicos anteriormente aludidos.

*RILCE. VARIA LECCIÓN DE TEATRO ÁUREO*

El último número de la revista *Rilce*, monográfico dedicado al teatro del Siglo de Oro, resultará de sumo interés para todo aquel interesado en la materia, ya que contiene aportaciones de algunos de los más destacados especialistas. En palabras de los editores, «se reúnen siete trabajos que abordan la dramaturgia aurisecular desde su variedad genérica y temática, considerando aspectos teóricos y de la praxis teatral del siglo XVII» (p. 615).

El primer artículo, firmado por Ignacio Arellano, tiene por objeto demostrar que la comedia de Calderón *No hay cosa como callar*, en contra de lo que se ha afirmado a menudo, no pertenece al género de la comedia de capa y espada, sino que constituye una tragedia. Para ello, analiza algunos aspectos clave de la obra. En cuanto al manejo del tiempo, *No hay cosa como callar* no presenta la característica unidad de tiempo de las comedias de capa y espada, sino que introduce un lapso temporal de dos meses entre el primer y el segundo acto, en los que se alarga el sufrimiento de la protagonista (que ha sido violada), hecho que tendría por objeto provocar la compasión del espectador. Por lo que respecta a la presencia de elementos de enredo, estos no cumplen la misma función que en las comedias de capa y espada, ya que no van asociados al ingenio ni a la capacidad de reacción de los personajes. Arellano demuestra cómo el tratamiento que recibe el código del honor en la obra, rígido y sin fisuras, obedece enteramente a los presupuestos de la tragedia, hecho que impone el silencio a la dama. Por último, el desenlace, aunque la pieza termina en boda, está lejos de ser un final feliz al uso de la comedia de capa y espada, puesto que «el deseo matrimonial de Leonor obedece a la necesidad de reparación, no es libre, sino forzado por la previa violencia que se le ha hecho» (p. 631).

El siguiente artículo corre a cargo de Francisco Domínguez Matito y se titula «Nobles ridículos: observaciones sobre la transversalidad de lo grotesco en el teatro áureo». El autor parte de un sentido de lo grotesco que no tiene que ver con graciosos, lindos o figurones, es decir, que no tiene por qué ser risible. Se refiere por el contrario a algo o alguien que deviene grotesco cuando la comicidad provocada por

el enredo «termina transmutando un contexto, una circunstancia, una situación, un motivo o un personaje, en algo estúpido, torpe y grosero; que termina poniendo en solfa los pilares del sistema de valores» (p. 643). El autor resalta la innovación que supone que lo grotesco, a lo largo del siglo XVII, aparezca asociado cada vez con mayor frecuencia a personajes del estamento nobiliario, y no ya en géneros como el de la comedia burlesca o la de figurón, uno de cuyos pilares es la presencia de lo ridículo y lo extravagante, sino en comedias palatinas y de capa y espada. El autor analiza tres ejemplos pertenecientes a estos géneros: *La fuerza del natural* y *Lo que puede la aprehensión*, de Moreto, y *El señor de Noches Buenas*, de Cubillo de Aragón.

Santiago Fernández Mosquera estudia las tres escenas entremesiles o «entremeses embebidos» presentes en la comedia de Calderón *La señora y la criada*. Su inclusión en esta obra resulta especialmente interesante, ya que se trata de una comedia palatina, de modo que se percibe un gran contraste entre el humor vulgar y grosero propio del entremés y las sutilezas del ambiente palaciego. Dichas escenas entremesiles están protagonizadas por una pareja de rústicos villanos, y presentan elementos típicos del entremés como el disfraz, el habla rústica, la parodia o el recurso a la violencia. A raíz de la última de estas escenas, situada al comienzo de la segunda jornada y pieza clave para comprender gran parte de la obra, el autor reflexiona sobre el valor de los entremeses embebidos en las comedias de Calderón, concluyendo que «juegan un papel estructural inequívoco dentro del drama, pero al tiempo serían susceptibles de configurar una pieza exenta», de modo que «pudieran ser disfrutados como pequeñas piezas independientes, pero solo alcanzan su valor total cuando se integran en el contexto para el que fueron compuestas» (p. 667).

El artículo de Carlos Mata se centra en la zarzuela anónima *San Javier grande en El Hito*, dedicada a ensalzar los milagros que obró una estampa de San Francisco Javier en la villa de El Hito (Cuenca), donde curó a todos los enfermos de la peste desatada en el año 1695. La obra, más que una comedia hagiográfica, puede leerse como un auto sacramental, habida cuenta de la presencia en escena de varios personajes alegóricos, representantes del bien y del mal, que pertenecen o al bando de San Francisco Javier o al del Demonio. Hasta ahora se creía que fue representada en torno a los años 1695-1696, pero el autor, a partir de referencias internas del texto, demuestra que conviene retrasar dicha fecha como mínimo hasta 1700. A continuación se estudian las metáforas ígneas presentes en la obra, así

como los elogios a San Francisco Javier y la mención de sus milagros, por un lado, y los efectos cómicos y satíricos derivados de la figura del gracioso, por otro.

El siguiente artículo viene firmado por Joan Oleza y Fausta Antonucci. En primer lugar, Oleza estudia los principios básicos en los que se fundamenta la *Comedia nueva*, que se pueden resumir en los siguientes puntos: la supremacía del gusto del vulgo —sustento del espectáculo teatral— por encima de los cánones clásicos, diversificación del público de los corrales, poética basada en la imitación de la naturaleza, presencia de lo tragicómico y, por último, una concepción positiva de la mezcla de elementos (de rangos sociales, de acción, de ficción y realidad, etc.). A continuación se analiza el sistema de géneros de la producción de Lope de Vega, partiendo de una división dual del teatro del Siglo de Oro entre *drama* (lo que en la época se denominaban tragedias y tragicomedias) y *comedia*. En el terreno de la comedia, la presencia de un universo de irrealidad o de verosimilitud permite distinguir entre comedias palatinas y comedias urbanas, a la vez que se exploran géneros menores como la comedia pastoril, novelesca o picaresca, cultivados por Lope en su producción más temprana. En cuanto al drama, el autor parte de una distinción entre los dramas imaginarios (palatinos, mitológicos o caballerescos) y aquellos basados en hechos históricos. Estos últimos se dividen en dramas religiosos, dramas de hechos famosos públicos (dramas de la Antigüedad, de historia europea, española, etc.) y dramas historiales de sucesos particulares (cuyo subgénero más innovador es el drama de la honra villana). En la última sección del artículo, que corre a cargo de Fausta Antonucci, se analiza la evolución de los géneros dramáticos a partir del segundo cuarto del siglo XVII. Entre otros factores, se destaca el resurgimiento de la tragedia en los años veinte y treinta, la estilización de la comedia de capa y espada mediante la complicación cada vez mayor del enredo, la desaparición de la comedia palatina al uso lopesco, la importancia de las refundiciones, la disminución de la presencia de materia histórica nacional en el teatro serio o la relevancia de los encargos cortesanos a partir de la segunda mitad de siglo.

En «*Arte nuevo*, un rótulo polémico ¿y paradójico?», Felipe B. Pedraza Jiménez analiza el sentido y las connotaciones que encierra el título del famoso discurso de Lope de Vega. En primer lugar se señala que la voz «arte», aplicada a la teoría literaria y teatral, aludía en la época a las reglas fijadas por los comentaristas aristotélicos. En este sentido, como técnica y conocimientos adquiridos, Lope lo contrapone por un lado al «natural» (genio innato y espontáneo), y a la práctica literaria y teatral contemporáneas, por otro. El rótulo *Arte nuevo* plantea la superioridad estética



de los modernos sobre los antiguos, para lo cual Lope tuvo que escudarse en dos pilares fundamentales: el gusto del vulgo —despreciable para las minorías intelectuales— y el valor positivo de la novedad —que levantaba no pocas suspicacias en la mentalidad de la época—. Pedraza demuestra que, en contra de la aparente paradoja que supone la expresión «arte nuevo», «las acepciones del término “arte” eran y son múltiples: desde los prestigiosos tratados clásicos de estética y teoría de la literatura a modestos manuales para el aprendizaje de las más variadas técnicas y la adquisición de diversas habilidades (por ejemplo, la de escribir obras teatrales “en este tiempo”)» (p. 751). El autor ilustra su afirmación con varios ejemplos de manuales y tratados anteriores al de Lope cuyos títulos contienen la expresión «arte nuevo», rótulo que se multiplicó a finales del XVII pero que, ya en el XVIII, vio restringido su empleo a la didáctica de las ciencias y las técnicas, puesto que las teorías estéticas se dedicaron a consagrar el arte antiguo.

El estudio de Antonio Sánchez Jiménez tiene por objeto dilucidar las causas de la llamativa ausencia de menciones de Diego de Velázquez en las obras de Lope de Vega. En primer lugar, se incide en la reputación de Velázquez en vida de Lope y sus muchos nexos en común, y se demuestra que debieron de conocerse forzosamente. Lope y Velázquez no solo compartieron el interés por la pintura y la literatura, sino que mantuvieron ideas estéticas muy semejantes. Ambos fueron defensores del talento natural e innato y de la *imitatio*, frente a los partidarios de la erudición y los conocimientos adquiridos. En el caso de Velázquez, estas ideas tenían que ver con los géneros pictóricos en los que destacó, como retratos y bodegones. El autor defiende que el hecho de que Lope no mencionara jamás a Velázquez se debe a la enemistad de este con un amigo íntimo del Fénix, el pintor Carducho. Lo curioso es que Carducho representaba una postura conservadora, que anteponía el dibujo, la *electio-correctio* y la erudición al colorido, la *imitatio* y el talento, y que arremetió duramente contra la pintura de Caravaggio, en lo que parecía más bien una diatriba contra Velázquez. El autor defiende que también Lope debió de sentirse identificado con esas críticas, en el sentido de que la polémica en torno a Caravaggio tenía muchos elementos en común con la polémica gongorina, ya que la defensa a ultranza de la erudición, por ejemplo, se asemejaba mucho a la llevada a cabo por los enemigos de Lope en el campo literario. Con todo, Lope decidió anteponer lo personal a la ideología estética. Se demuestra así que «Lope usa las referencias pictóricas para afianzar su carrera como escritor, hablando de literatura con la metáfora

de la pintura» (p. 772). En este caso, el silencio en torno a Velázquez permitió que Carducho, en sus *Diálogos de la pintura*, defendiera a su vez ideas muy lopescas y muy alejadas de sus propios principios estéticos. A raíz de estos dos ejemplos, el autor concluye que «los posicionamientos en el campo literario y artístico se regían por determinantes que no tenían por qué ser ideológicos» (p. 772).

En conclusión, los dos números reseñados son un buen compendio de algunas de las tendencias y líneas de investigación de mayor actualidad dentro de los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Es muy notable el interés por diferentes aspectos y piezas de teatro breve (Aguilar Perdomo, Guijarro-Donadiós, Plata, Fernández Mosquera), antaño desdeñado como un producto de segunda categoría pero que hoy, afortunadamente, está recibiendo la atención de la crítica. La cuestión de los géneros, esencial en un campo de estudio tan vasto como es el teatro áureo, centra también —desde distintos puntos de vista— parte del interés de los especialistas (Fernández Rodríguez, Arellano, Domínguez Matito, Oleza y Antonucci). Contamos asimismo con estudios que se ocupan de la interpretación de textos específicos, algunos de ellos poco conocidos (Antonucci, Mata), y otros que se incluyen entre los más emblemáticos de nuestro teatro (de Armas, Pedraza). Por último, ambas revistas se completan con artículos que abordan líneas de investigación que aún plantean alguna incógnita a los estudiosos, como es el caso del peso de las relaciones sociales en las polémicas literarias y artísticas de la época (Sánchez Jiménez) y, sobre todo, de la segmentación dramática (Vitse).