

Reseñas

Benito ARIAS MONTANO, *Sermones castellanos*. Estudio, edición y notas por Valentín Núñez Rivera, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, 171 p.
(ISBN 978-84-96826-52-6; *Bibliotheca Montaniana*, 18.)

La joven Universidad de Huelva se ha lucido y sigue luciéndose con el exitoso desarrollo de una colección rotulada *Bibliotheca Montaniana* (dirigen Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín), que procura ser el cauce para el conocimiento y estudio de la obra y figura de Benito Arias Montano. El objetivo de esta colección es editar y traducir los escritos del egregio humanista, pero también acoger monografías y ensayos sobre esta figura tan esencial de la cultura española y europea.

La obra aquí reseñada es el número 18 de la colección (pero ya se anuncian otros dos volúmenes) y totaliza 171 páginas. La primera mitad (pp. 1-85) es un muy logrado estudio que presenta la obra concinatoria en castellano de Arias Montano, con sus características y el entorno cultural en el que fue elaborada. La segunda parte (pp. 87-171) consiste en la edición de los cuatro sermones castellanos de Arias Montano, hasta ahora nunca editados, y que han llegado hasta nosotros en una copia autógrafa de fray José de Sigüenza, conservada en el monasterio de El Escorial.

El estudio introductorio arranca de una certera estrategia que consiste en poner en relación la obra concinatoria de Arias Montano con el resto de su producción, tanto latina como castellana, obra de la que Valentín Núñez tiene perfecto conocimiento. Interesan aquí principalmente los *Rhetoricorum libri quattuor* (1569), el *Dictatum Christianum* (1575) y también el *De arcano sermone* (1571), pero de manera general se pueden observar numerosas concomitancias entre estos cuatro sermones y todas las obras originales de Arias Montano. Se subraya acertadamente que «el eje sobre el que gravitan todos los conceptos consiste en el lenguaje arcano, piedra angular de la hermenéutica montiana». Se insiste también en la idea de que «estos cuatro sermones permiten llegar a comprender mejor aspectos de la profusa y compleja ideología de Arias Montano. Porque contienen en pequeño muchas de sus ideas y preocupaciones». A pesar de ocupar un espacio bastante breve en comparación con todo lo que escribió el humanista, estos cuatro sermones castellanos cobran indudable importancia en el conjunto de su obra.

Apyándose en precisos datos biográficos, tanto de Arias Montano como de fray José de Sigüenza, y aprovechando una amplia bibliografía, Valentín Núñez llega a situar entre 1585 y 1592 la confección y acaso la predicación de estos sermones. Para el estudio de la transmisión textual sigue el mismo hilo conductor y se aplican los mismos criterios. Cabe preguntarse si el P. Sigüenza hizo una mera copia de un autógrafo montiano o si intervino más o menos para dar una

forma escrita definitiva a piezas oratorias no totalmente fijadas. Para proponer una respuesta, V. Núñez se adentra con adecuada prudencia en un acercamiento minucioso al texto de los sermones, tanto en la forma como en la doctrina. Cuatro láminas, que son un primor, reproducen sendos folios del manuscrito Ç.III.13 de El Escorial.

El tercer apartado, dedicado al estudio de la doctrina y de la ideología de Arias Montano, empieza por un resumen sintético y un análisis global de los cuatro sermones, para centrarse sucesivamente en los dos sermones de Santos (San Pedro y Santo Tomás) y luego en los dos del temporal (Sexagésima y I° de Adviento). Se desarrolla en doce nutridas páginas un análisis que cala muy hondo. Los subtítulos que pone V. Núñez («San Pedro y Santo Tomás. Del hombre virtuoso al pecado colectivo» o «Palabra y justicia de Dios, “Brazos y semilla”») son indicios de su exigencia en la demostración de que «uno de los hechos más destacables en torno a los cuatro sermones consiste en presentar una serie de correspondencias y paralelismos, y a veces de contraposiciones, que permiten estructurarlos en un todo bastante coherente». El estudio se apoya en una extensa bibliografía. No sólo hay frecuentes referencias a otras obras de Arias Montano, sino también comparaciones con sermones de otros predicadores magnos del siglo XVI, como fray Luis de Granada o fray Alonso de Cabrera. Y los numerosos estudios críticos utilizados (incluso los más recientes) vienen a afianzar la pertinencia del estudio aquí desarrollado.

El cuarto apartado estudia el *officium* del predicador según Arias Montano. Si es cierto que nunca escribió una retórica sagrada, en sentido estricto, no es menos verdad que muchos pasajes de su obra retórica por excelencia, los *Rhetoricorum libri quattuor*, se refieren al estatuto del predicador y al *modus prædicandi* y V. Núñez hace de ellos numerosas citas, que da en castellano en el cuerpo de su estudio pero con el texto latino a pie de página. Arias Montano queda así perfectamente situado en el panorama de los predicadores y retóricos del siglo XVI.

Los tres apartados siguientes (25 páginas), precisamente, se dedican a estudiar cómo Arias Montano pone en obra las tres operaciones intrínsecas de la retórica: *inventio* («Invención y fuentes: entre lo sagrado y lo profano» —o sea los autores clásicos), *dispositio* («Organización retórica de los sermones») y *elocutio* («Elocución y simbolismo. El lenguaje arcano»). Sin entrar en los detalles, se puede subrayar que Valentín Núñez hace gala de las mismas excelencias ya señaladas anteriormente: dominio del tema, rigor en el análisis, uso adecuado de una amplia bibliografía de fuentes y obras críticas. Además, interesantísimas láminas reproducen grabados acompañados por epigramas latinos de Arias Montano.

El último apartado («Bibliismo y filología») cierra el círculo y vuelve al centro medular de la obra del gran humanista y biblista que fue Arias Montano.

Finalmente, se exponen en detalle los criterios que han prevalecido en la edición de los cuatro sermones y que siguen, en su mayor parte, la tradición de la crítica textual en cuanto a textos del Siglo de Oro, y particularmente en sermones, para proponer un texto «con toda la perfección posible».

La segunda mitad del libro, como dijimos, la ocupa la edición crítica y anotada de los cuatro sermones. Como queda dicho, el texto de Arias Montano ha llegado hasta nosotros por una copia manuscrita autógrafa del P. Sigüenza y se plantean varios problemas, ya que los sermones adolecen de bastantes imprecisiones. Digamos —vaya por delante— que la edición es un modelo de escrupulosidad y de honradez. Para restituir las omisiones de fonemas o partículas, palabras (muchas veces verbos), V. Núñez acude las más veces a la *divinatio*, señalando, eso sí, todas las intervenciones en nota, para que quede constancia de la manipulación realizada. Asimismo, el aparato positivo explicita o corrige los errores textuales, particularmente en los textos bíblicos, proponiendo, al lado de la transcripción montiana, el texto de la Vulgata. Todo ello en el nivel inferior de las páginas, debajo de las notas propiamente dichas, filológicas o explicativas, muy numerosas y que no pasan por alto ninguna dificultad de comprensión. Con atento respeto, V. Núñez proporciona a su lector los tesoros de erudición y de cultura que maneja con la más

sencilla naturalidad. Los textos latinos vienen siempre acompañados por su traducción (menos cuando el propio Arias Montano lo hace en el cuerpo de sus sermones). Numerosas citas del *De arcano sermone* o a veces de los *Rhetoricorum libri quattuor* explicitan correspondientes pasajes de los sermones. Al final de la edición, un copioso índice de citas bíblicas (tanto de los pasajes citados por Arias Montano como de los aludidos pero no citados) será de gran utilidad para los futuros investigadores. Como ya se ha subrayado, la bibliografía utilizada y recopilada en las últimas páginas es amplísima. Decir que no es exhaustiva —lo que nunca llega a cumplirse— sería demostrar una detestable mala fe.

En resumen, este libro, pequeño por el tamaño y el número de páginas, es inmenso por los méritos y los servicios que podrá rendir a ulteriores investigadores interesados por el campo de la oratoria sagrada del Siglo de Oro que, afortunadamente, son cada vez más numerosos.

Francis CERDAN
LEMSO-FRAMESPA, Universidad de Toulouse-Le Mirail

Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, 191 p.

(ISBN: 84-8489275-1 [Iberoamericana]; 3-86527-297-5 [Vervuert]; *Biblioteca Áurea Hispánica*, 43)

«Que no se diga que no dije nada nuevo. La disposición de las materias es nueva. Cuando se juega a la pelota, la pelota que los jugadores utilizan es la misma, pero uno de ellos la lanza mejor que otro». Con este apotegma, Blaise Pascal destacaba, por un lado, como el principio de originalidad está asociado íntima e ineluctablemente a un sistema de relaciones intertextuales que el escritor recibe de la tradición pretérita y, por el otro, que este sistema está sometido constantemente a una reelaboración más o menos innovadora. «Originalidad y creatividad no son otra cosa que el resultado final de una acertada gestión combinatoria», escribe a su vez Umberto Eco comentando la frase de Pascal¹.

El estudio de los procesos conservativos e innovadores de las materias literarias, o sea el estudio del uso de la fructífera y ya muy ensayada teoría de los tópicos literarios, iniciado por Ernest Robert Curtius en su *Literatura europea y Edad Media latina* y recogido, entre otros, en ámbito teórico, por Paul Zumthor, Cesare Segre, Antonio García Berrio y Jurij M. Lotman², demuestra que «sólo la existencia de las invariantes permite reconocer las variantes»³, y que a la idea del objeto textual considerado como «caprichoso acto individual» se debe oponer la del «creador en permanente compañía», «en el progreso de la cultura tópica»⁴.

En la literatura de toda época, la *descriptio tempestatis*, tanto en su sentido corriente como en una acepción traslaticia (alegórica, metafórica y simbólica), es un tópico de altísima frecuencia, lo que frustra a menudo las esperanzas de encontrar fuentes clásicas directas. Si, por supuesto, no cabe duda de que se pueda «aventurar un *terminus a quo* en la *Odisea* homérica», como escribe Santiago Fernández Mosquera en el libro que se reseña aquí (p. 11), sin olvidar por otro lado el legado bíblico, la lista de textos que incluyen el motivo de la tormenta se va enriqueciendo ya desde muy de pronto con antecedentes tan ilustres como Virgilio, Lucano, Estacio, Ovidio, Horacio, Séneca, etc., si se limita el estudio a los autores antiguos del Occidente clásico. Luego,

¹ Eco, 2007, pp. vi-vii. La traducción de las dos citas es mía.

² Curtius, 1955. Zumthor, 1963. Segre, 1969, 1974 y 1985. García Berrio, 1977. Lotman y Uspenskij, 1975. Una bibliografía amplia sobre este tema se puede encontrar en Sarmati, 2003.

³ Cito de Jakobson, 1966, p. 18.

⁴ García Berrio, 1978, p. 315.

gracias a la práctica de la *imitatio* y a la centralidad que la iconografía marina adquiere en el *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca, la representación literaria del arrear de una borrasca pasa a ser ampliamente recogida e imitada por la literatura renacentista y barroca, en los nombres igualmente célebres de Ausiàs March, Garcilaso, Góngora, Lope y Quevedo y de un numeroso grupo de poetas menores con Boscán, Cetina, Herrera y Hurtado de Mendoza entre ellos⁵.

El tópico de una naturaleza sometida a la violencia de los vientos se presenta como un icono muy complejo, con amplias posibilidades representativas y por eso muy fecundo en la generación de submotivos relacionados. En una perspectiva figurativa, como ya señalaba Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, el cliché se puede escindir en los dos grandes campos isotópicos de *tormentas marinas* y *tormentas terrestres*, ambos dotados de sus propios figurantes: «TEMPESTAD: La fortuna en la mar, lat. *procella et tempestas*. También se llama en la tierra tempestad cuando viene algún grande aguaducho, con vientos recios»⁶. En el caso de la *procella marittima*, el tema de la tempestad, muy a menudo, se ve sustancialmente sustituido por la narración de una navegación peligrosa, componente diegética con un importante y específico patrimonio de lexemas técnicos de ámbito náutico, que de tanto éxito gozó en la literatura española por su buen rendimiento alegórico ya desde la época de los Reyes Católicos⁷.

A este propósito, al lado de las llamadas *tempestades* épicas, en las que la narración de una tormenta tiene un sentido estrictamente literal y funciona como motivo dramático dentro de un más amplio panorama diegético aventuroso, ya desde muy temprano se perfilan *tempestades trópicas*, como bien demostró A. Pulega en su amplio y articulado ensayo sobre la metáfora náutica, donde el motivo resulta «assunto tropologicamente a definire la varia vicenda umana, nelle sue molteplici connotazioni esistenziali, fino a quella amorosa»⁸. Según una larga tradición, a partir de la nave-estado de Alceo (s. VII a. C.), recogida en la *República* de Platón, y de la XIV oda de Ovidio hasta las *Coplas* de fray Íñigo de Mendoza a los Reyes Isabel y Fernando⁹, que establecen una notoria analogía entre la navegación marina y los avatares de la vida política, las naves alegóricas y los naufragios encontraron un cuantioso y variado empleo como transposición conceptual de inspiración moralista del difícil curso de la vida humana (como bien enseña Hans Blumenberg)¹⁰, y de los afanes de la pasión amorosa.

Aun cuando se limite el arco temporal a dos siglos de manifestaciones literarias, ocuparse de tempestades y tormentas es, por lo tanto, proyecto ambicioso, como bien advierte Santiago Fernández Mosquera en su prólogo a *La tormenta en el Siglo de Oro* (p. 11), libro cuya base se funda en artículos publicados con anterioridad, si bien ampliados y revisados, e impone una rigurosa selección del *corpus* examinado. El estudioso desarrolla una amplia investigación sobre la tormenta y el naufragio en obras de género, o tema, épico-histórico del Siglo de Oro (categoría que incluye, amén de la épica culta del s. XVI, narraciones pastoriles, bizantinas, libros de viajes y conquista, crónica de Indias, hasta el género dramático), donde no se encuentren significaciones metafóricas o simbólicas ulteriores, y por lo tanto la descripción de los avatares humanos se presentan en su sentido propio ya que el autor sostiene con Anne Videau-Delibes que «la tempête, l'agitation de la mer, est avant tout un motif épique»¹¹. Los textos estudiados van de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, a *La Numancia* de Cervantes, *Los naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, hasta llegar a

⁵ Véase Sarmati, 2005a y 2005b.

⁶ Covarrubias, 2006, *sub vocem*.

⁷ Ver los estudios de Caravaggi, 1988 y 1989 y de Presotto, 1997.

⁸ Pulega, 1989, p. 9.

⁹ *En que se declara como por el advenimiento destes muy altos señores es reparada nuestra Castilla*, en *Cancionero castellano del siglo XV*, 1912, núm. 4, pp. 63-72 y ss.

¹⁰ Blumenberg, 1979.

¹¹ Videau-Delibes, 1991.

Lope, Calderón y Quevedo, con la intención de trazar las líneas generales de un recurso persistente en la historia de la literatura universal y de destacar las variaciones funcionales: «las transformaciones que obras y autores han realizado en distintos momentos» (p. 11).

El ámbito de investigación elegido, entonces, está vinculado a tres condiciones básicas, aunque adoptadas con cierta flexibilidad: un primer criterio crono-topológico relativo al dominio aurisecular e hispánico de la investigación desarrollada; un segundo criterio tipológico, que privilegia la presencia de tormentas en “contextos épicos”, en el sentido lato de narraciones que privilegian la descripción objetiva del motivo de la tempestad y no su vertiente traslaticia; y un último criterio “funcional”, relativo a la presencia de variantes significativas, para «señalar de una manera concreta las especificidades que alejan el motivo de su uso tradicional y posibilita hacer hincapié en las transformaciones que obras y autores han realizado en distintos momentos» (p.11).

Ya desde el capítulo inicial, el estudio reserva alguna sorpresa, al abrir con una paradoja, al menos aparente: las escasas descripciones de tormentas en textos como las *Crónicas de Indias*, los libros de viajes y los relatos de naufragos en los que se esperaría, al contrario, un *corpus* importante con respecto al recurso tópico que nos ocupa. Además, cuando presente, la unidad narrativa de una tempestad (con las variantes meteorográficas de huracanes y terremotos volcánicos) se caracteriza por un estilo lacónico, de descripciones muy parcas, como una referencia accidental a los eventos enunciados, y a menudo sin modelos literarios evidentes. Son paradigmáticos los ejemplos citados de *Los naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo:

Partidos de aquí y llegados a Guaniguanico nos tomó otra tormenta que estuvimos a tiempo de perdernos. A cabo de Corrientes tuvimos otra, donde estuvimos tres días. Pasados estos doblamos el cabo de Sant Antón y anduvimos con tiempo contrario¹².

Y doblada aquella punta y puestos en alta mar, navegamos a nuestra ventura hacia donde se pone el sol, sin saber bajos ni corrientes ni qué vientos suelen señorear en aquella altura, con gran riesgo de nuestras personas, porque en aquella sazón nos vino una tormenta que duró dos días con sus noches, y fue tal, que estuvimos para nos perder, y desde abonanzó, siguiendo nuestra navegación, pasados veinte e un días que habíamos salido del puerto, vimos tierra, de que nos alegramos y dimos muchas gracias a Dios por ello¹³.

De los documentos anexos resulta que para los cronistas del Nuevo Mundo la tormenta, lejos de ser un recurso correspondiente al *ékphrasis* y con el fin de causar *admiratio*, como desde Homero y Virgilio hacia adelante, se configura como un accidente narrativo dentro de una más vasta realidad geográfico-natural, ella misma causa de asombro y maravilla para un testigo europeo y que, al contrario, debe ser transpuesta en coordenadas culturales conocidas para que resulte inteligible a los destinatarios del Viejo Mundo. Tanto es así que, cuando el texto pierde su connotación de testimonio objetivo, la tempestad recobra trascendencia y parte de su alcance hiperbólico, como demuestra otro documento citado. Se trata de la *Historia de Yucatán* de Bernardo de Lizana, «quien aprovecha su crónica para el relato de milagros marianos con referentes bíblicos» (p. 53):

Iban navegando en un navío [...] y fue tal la tormenta que les dio, queriéndose ya anegar y zozobrar junto a un risco y peña muy grande, entre bajíos muy peligrosos, ya sin esperanza de remedio, perdidas las fuerzas los marineros. El capitán con gran valor les dijo a todos: Hermanos Dios nos quiere castigar, por ir contra sus divinos preceptos, ofendiéndole por momentos, y así nuestros pecados nos anegan, sólo Dios nos puede socorrer [...] hagamos todos promesa de ir a visitar el templo de la Virgen de Izmal [...]

¹² Citado p. 47.

¹³ Citado p. 53.

pidámosle todos con mucha humildad nos libre de tan manifiesto peligro; y así lo hicieron todos de rodillas, y luego cesó la tormenta.

La *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucano son, en cambio, los modelos literarios de tormentas ya señalados por Vicente Cristóbal¹⁴ como fuente de inspiración de las muchas escenas tempestuosas que sobresalen en la obra de Lope de Vega, cuya filiación Fernández Mosquera matiza, como también interviene definitivamente en la discusión tan antigua como aún abierta, encabezada a principios del s. xx por Américo Castro y después Hugo A. Rennert, sobre las raíces biográficas de tanta insistente presencia: «Como es innegable, las referencias biográficas trufan toda la obra del poeta; quizá nadie como Lope haya querido entreverar su literatura con jirones de su vida y esto también afecta al desarrollo de la tormenta». Pero «aquilatar lo que hay de literario y biográfico en cada uno de sus casos es una tarea, en gran medida, imposible» (p. 75). En su análisis, además de detenerse en las estrategias lopianas de reescritura de las fuentes clásicas y en los fenómenos relativos a la *amplificatio*, sobre todo por lo que toca a los poemas de corte épico, como la *Jerusalén* y *La Dragontea*, el crítico demuestra que Lope tenía clara conciencia de manejar un tópico muy frecuentado y cuya estructura narrativa, a la altura del s. xvi, presentaba un altísimo grado de homogeneidad. Lo revelan algunos significativos pasajes de su obra, donde el estereotipo está sometido a una evidente intención paródica gracias a la alusión, con la consecuente omisión, a una materia considerada archiconocida: de la *amplificatio* temática a la braquilogía: «Al fin con todo aquello que padece / un pobre leño, que el furor contrasta / del fiero viento que las ondas crece, / y en otras partes referido basta», escribe el poeta en *La hermosura de Angélica* (VII, 22, vv.1-4) y aún en *La Dragontea*: «Pero en tanta desorden no se puede / guardar orden, señor; materia es ésta / que está escrita mil veces, y que excede / de mi discurso y narración propuesta» (III, 46).

Por lo que se refiere al teatro áureo, el fenómeno más interesante resulta, evidentemente, el estudio del traslado de un tópico épico a un contexto escénico. Aprendemos que tanto Lope como Calderón acudieron muy a menudo en sus obras dramáticas al motivo de la tormenta, segmento narrativo que favorecía la dimensión espectacular del drama gracias al uso de los efectos especiales sobre todo de corte sonoro. Ya en el *Segundo libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio del 1545 se señalaban las estrategias que podían utilizarse para simular la presencia de una tormenta en las tablas; un fragmento citado por Fernández Mosquera resulta especialmente interesante (pp. 37-38):

Los truenos se fingirían haciendo deslizar una gruesa bola de piedra sobre el entarimado del escenario. Los relámpagos los simularía otra persona colocada por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida. agitando la cajita hacia arriba, los polvos saldrían por los agujeros y se incendiarían al contacto con la llama de una candel. El rayo se fingiría también de una manera un tanto primitiva e ingenua. Fabricado de cartón pintado de oro resplandeciente, se colgaría de un hilo atado en uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con sólo ir soltando un cabo del hilo.

Sin embargo, no obstante el desarrollo del aparato tramoyista y del relativo efecto realista así perseguido, Fernández Mosquera recuerda acertadamente que la vertiente metafórica del tópico, ya presente al lado de su empleo épico, sigue vigente también en su transposición dramática. Es el caso del Calderón de los autos sacramentales como *Psiquis* y *Cupido* y *El maestrazgo del Toisón*, y de sus comedias de santos, donde el recurso escenográfico de la tempestad se impone como convención escénica, y la intervención divina (la hierofanía) que se manifiesta a través de relámpagos y truenos se utiliza muy a menudo para resolver la acción dramática, premiando o castigando a los personajes implicados.

¹⁴ Cristóbal López, 1988, pp. 143-144.

Por último, el estudio de la tormenta en la obra de Quevedo es de gran importancia para nuestro crítico, a pesar de la constatación de que el autor del *Buscón* «no suele usar el motivo de la tempestad en sentido directo» (p. 160), dada la abundancia de imágenes tópicas y de su manipulación de los textos virgilianos y de fuentes bíblicas. La metáfora de la tormenta se presenta en Quevedo en su vertiente moralista, sometida a los contenidos filosóficos del neoestoicismo del s. XVII, como ya se ocupó de demostrar Lía Schwartz¹⁵; en su lírica amorosa, en cambio, el motivo de la tormenta sentimental da un salto decisivo en la asimilación del código petrarquista a la estética barroca. El tópico del naufragio utilizado para fustigar los vicios, señalar los peligros de una vida cortesana, efímera e inestable, y, fuera de la metáfora, para sancionar la avidez de los muchos que emprendían la aventura marítima en busca de nuevas riquezas, ocupa varios textos quevedianos; como, entre los más conocidos, los sonetos «Desconoció su paz el mar de España» (más famoso bajo la variante del título «Tuvo enojado el alto mar de España») y «La voluntad de Dios por grillos tienes», a propósito de los cuales la literatura crítica intervino cuantiosamente y siguiendo perspectivas hermenéuticas diferentes¹⁶.

Menos estudiados son los varios aspectos del estereotipo en la lírica amorosa de Quevedo, si bien pueden enumerarse análisis interesantes como son las de José María Pozuelo Yvancos, de Paul J. Smith y de Lía Schwartz¹⁷. En este caso Fernández Mosquera se propone no tanto aportar nuevos textos e ilustrar sus fuentes sino explicar, partiendo de algunos ejemplos singulares, la resemantización de este tópico tan antiguo a través de técnicas muy afines a la estética barroca, como la intensificación semántica y la desviación genérica, opinando acertadamente que la identificación de fuentes clásicas de un texto barroco constituye sólo una parte del más complejo trabajo de descodificación cultural.

Referencias bibliográficas

- BLUMENBERG, Hans, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979; ed. it., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Raymond Foulché Delbosc, Madrid, Bailly-Baillière (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19), 1912.
- CARAVAGGI, Giovanni, «La “Nao de amor” di Juan de Dueñas», *Annali dell’Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 30, 1, 1988, pp. 123-127.
- , «La “Nao de amor” del Comendador Juan Ram Escrivá», en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 248-258.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, pp. 125-148.
- CURTIVS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München, 1948; trad. esp. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.
- ECO, Umberto, «Quante ne combina Balestrini», en Nanni Balestrini, *Tristano. Il romanzo multiple*, Roma, Derive Approdi, 2007, pp. v-xi.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana*, Madrid, Cupsa, 1977.
- , «Lingüística del texto y tipología lírica. La tradición textual como contexto», en János Sándor Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, pp. 309-430.
- JAKOBSON, Roman, *Antropologi e linguisti* (1953), en *ID., Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966.

¹⁵ Ver Schwartz, 1984.

¹⁶ Ver, sobre todo, Martinengo, 2004.

¹⁷ Ver Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 136-141; Smith, 1987, pp. 125-134; Schwartz, 1999, y Schwartz y Arellano, en las notas a su edición de Quevedo, *Un «Heráclito cristiano»...*, 1998.

- LOTMAN, Jurij Michailovic y Boris Andreevic USPENSKIJ, *Tipología de la cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- MARTINENGO, Alessandro, «“El topos del mar aprisionado”: Quevedo lector de Fray Luis», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, II, pp. 903-914.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- PRESOTTO, Marco, «Studio introduttivo» a Juan de Dueñas, *La Nao de Amor. Misa de Amores*, Lucca, Barone, 1997, pp. 11-93.
- PULEGA, Andrea, *Da Argo a la nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un «Heráclito cristiano», «Canta sólo a Lisi» y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- SARMATI, Elisabetta, «Un percorso ermeneutico: le tipologie contenutistico-formali e il discorso interpretativo. Chiarimenti terminologici ed esempi ispanici», *Rivista di Filologia e Letterature Ispanici*, 6, 2003, pp.219-231.
- , «Il lessico marino nella psicomachia d'amore: costanti testuali e varianti semantiche. Da Petrarca a Ausiàs March», en *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli Studi della Calabria, 24-25 de noviembre de 2000), ed. Angela Bianchini, Roma, Bagatto, 2005a, pp. 287-317.
- , «Dalla tempesta alla bonança: variazioni del lessico marino nell'opera di J. Boscán», *Crítica del testo*, 8, 1, 2005b, pp. 427-446.
- SCHWARTZ, Lia, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. Lía Schwartz e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 313-325.
- , «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope*, 5, 1, 1999, pp. 5-33.
- SEGRE, Cesare *I segni e la critica (fra strutturalismo e semiologia)*, Torino, Einaudi, 1969.
- , *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- , *Avviamenti all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, Modern Humanities Research Association, 1987.
- VIDEAU-DELIBES, Anne, *Les «Tristes» d'Ovide et l'épélégie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.

Elisabetta SARMATI
 Università di Roma La Sapienza

Ruth FINE, *Una lectura semiótico-narratológica del «Quijote» en el contexto del Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006. 168 p.
 (ISBN 8-48489-276-X [Iberoamericana], 3-86527-298-3 [Vervuert]).

«Polifónico» es tal vez el término que mejor califica el trabajo de Ruth Fine. Su estudio, en el que se exponen las voces de especialistas y contraponen las voces narrativas de la máxima obra cervantina, presenta un análisis detallado, claro y, sobre todo, transparente y esclarecedor. Tomando en cuenta la teoría de destacados críticos estructuralistas, narratólogos y postestructuralistas, Fine aplica el modelo de análisis narrativo introducido por la semiótica en el análisis de la obra literaria más representativa del Siglo de Oro.

Inicia el trabajo con un estudio de las voces narrativas, cuyo complejo entramado da «centralidad máxima a los procesos de escritura y lectura» (p. 17). Estos procesos se presentan en el *Quijote* en una relación de máxima complejidad. Fine recuerda, por ejemplo, que a menudo se alude al narratario como «lector» o como «oyente». Más adelante, establece el desarrollo de dos

cadena diegéticas en la novela cervantina: la historia de las aventuras de Don Quijote y Sancho y la historia de la construcción de la novela.

La escritura para Cervantes es un verdadero proceso palimpséstico: la reescritura es una noción central en la estética cervantina, pues todo el libro es una o varias lecturas y una o varias escrituras. Cervantes se apropia de los textos, los transforma y los supera creando un texto nuevo basado en la transtextualidad. En este sentido, Fine propone ir más allá de una simple identificación de fuentes e influencias y llegar a dilucidar el proceso de absorción y codificación de textos partiendo de los tres géneros novelísticos que subyacen en la concepción cervantina de las voces narrativas. Las fuentes de esta concepción son la novela de caballerías, la novela picaresca y la novela griega o bizantina de aventuras, y cada una de ellas se reconoce de diferentes formas en el *Quijote*.

La novela de caballerías se presenta como referente intertextual primordial, que muchas veces se parodia e ironiza en el *Quijote*. Los *topoi* de la literatura caballeresca pueden reconocerse en la novela cervantina: el traductor, las falsas traducciones, las fuentes historiográficas fingidas, el testimonio ocular de los hechos relatados (signo de veracidad de la narración que se remonta a la historiografía clásica griega), el manuscrito hallado o el libro ya escrito (como nueva certificación de la verdad, siguiendo la tradición medieval), el historiador (uno de los recursos más codificados en los estatutos del género caballeresco) y la implicación del lector como parte de la dimensión lúdica en el género. Fine establece que Cervantes deconstruye estos tópicos e identifica la función autorreferencial que remite al proceso de escritura y a la ficción en su novela. Al llevar a cabo esta deconstrucción, Cervantes supera sus fuentes de inspiración.

Con respecto a la novela picaresca, la postura de Cervantes ante ella es contestataria. Según Fine, esto atañe a la voz narrativa y se debe, precisamente, al uso de la voz homodiegética autobiográfica que rige este tipo de obras. Fine alude a la referencia explícita que se hace, en el *Quijote*, al *Lazarillo de Tormes* allí definido por sus rasgos genéricos, afirmando que se trata de una crítica al *Guzmán de Alfarache* a la que Cervantes considera «novela pulpo» (p. 24).

También es importante, en Cervantes, la huella de la novela bizantina. En el *Persiles* se nota la influencia de Heliodoro, aquel autor tan elogiado durante el Siglo de Oro y que Cervantes ensalza por la verosimilitud de sus *Etiópicas*. En la «novela septentrional», la voz narrativa es extradiegética-heterodiegética (voz narrativa exterior a la historia del Ingenioso Hidalgo y al universo ficcional). Los narradores personales portadores de comentarios, máximas y sentencias están presentes siguiendo la tradición de la novela griega, en la que se encuentran narradores «metadieéticos y hasta meta-metadieéticos» (p. 26). La contribución de la novela bizantina en la cervantina debe leerse, según Fine, desde la «multiplicación de niveles narrativos» (p. 27) y desde la «operatividad en el manejo de la focalización interna» (p. 27).

Los estudios dedicados al examen de las voces narrativas y de la importancia del diálogo en el *Quijote* se inician, históricamente, con unas reflexiones de Ortega y Gasset. A estos estudios se suman críticos que se asientan en los conceptos de dialogismo y polifonía de Bajtín, que los nutren y enriquecen. A fin de establecer con ellos un diálogo interpretativo, Fine dedica un apartado a la revisión de los trabajos que se han ocupado del *Quijote* desde un punto de vista semiótico-narratológico y que han destacado los niveles narrativos, la cantidad de narradores que configuran el sistema narrativo, la multiplicidad o fragmentación de las voces narrativas y la metalepsis. La autora otorga particular interés al trabajo de Paz Gago¹⁸ —según ella, el «estudio semiótico más abarcador realizado» (p. 29)—, presenta algunos de sus puntos principales y plantea, al mismo tiempo, el origen de su desacuerdo.

En el desarrollo de su análisis de la voz narrativa, se sirve de modelos propuestos por Genette, Todorov, Chatman, Bal, Rimmon-Kenan y Dällenbach. Considera, sobre todo, cinco parámetros

¹⁸ *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción cervantina*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995.

en el estudio del «agente ficticio productor del discurso narrativo»: niveles narrativos, la participación del narrador como personaje en el relato, su grado de manifestación, su nivel de confiabilidad y su ubicación en el tiempo de la narración. Además, subraya la necesidad de respetar en el análisis la «intencionalidad [del texto] y su permeabilidad a determinados caminos de acceso», pues «no todo modelo puede ser aplicado a cualquier texto» (p. 31).

Entre los críticos, se discrepa aún sobre la identificación y ordenamiento de la extradiégesis en el *Quijote* (hay quienes consideran como narradores a todos o algunos de los autores en la novela cervantina y otros que consideran una sola voz narrativa superior) o sobre el número de narradores o autores. Para dilucidar estos puntos, Fine emplea la metalepsis (o transgresión de niveles diegéticos), tomando en cuenta, por un lado, un mayor grado de transgresión posible, y, por otro, uno menor. Relaciona éste con el «substituto autorial» de Dällenbach, que configura un narrador ficticio. Así, propone principalmente tres substitutos autoriales: Cide Hamete, el traductor y el segundo autor. La multiplicación de voces en el *Quijote* potencia el recurso metaléptico y alcanza un nivel pseudodiegético (como lo denomina Genette), que es base estructural de las voces narrativas de la obra¹⁹. Fine alude también al grado de participación de los substitutos autoriales, a la importancia de la confiabilidad del narrador en la captación del mundo representado, al grado de manifestación del narrador (donde la estudiosa hace coincidir el «narrador personal» de Kaysers y el «verosímil artificial» de Genette), al tiempo en el que se ubican los substitutos autoriales y a la focalización (íntimamente relacionada con la concepción de realidad en la novela).

Fine estima, además, que la metalepsis es metáfora del funcionamiento de la voz narrativa en el *Quijote*, o sea, que la intertextualidad, los substitutos autoriales, los narradores personales y la pseudodiegesis son procesos esencialmente metalépticos. En la metalepsis se entrecruzan estos niveles narrativos, así como las categorías discursivas de tiempo y personaje, sobre las que Fine discurre sesudamente después de haber hecho todo un repaso de la posición de la crítica (a pesar de que la primera —el tiempo— haya sido un tanto desatendida y que la segunda —el personaje— haya suscitado más bien el interés de estudiosos desde varios y diversos puntos de vista).

Para el estudio narratológico de las coordenadas temporales, utiliza sobre todo los trabajos de Genette, Todorov y Rimmon-Kenan, que distinguen el orden, la duración (uno de los aspectos más problemáticos) y la frecuencia como constituyentes de la categoría temporal. La estudiosa propone una distinción entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación. Plantea, asimismo, una sugerente relación entre tiempo y memoria. En cuanto al estudio de los personajes, se refiere a la relevancia (ya contemporánea a Cervantes) de algunos principios del decoro, y subraya la complejidad y dinamismo que adquiere el personaje cervantino, consecuencia de la adopción de elementos dramáticos que se influyen mutuamente con los novelísticos. En su análisis de los personajes protagónicos, parte de la construcción discursiva y artificial del personaje ontológicamente diferenciada de la persona real, una compleja construcción promovida por una multiplicidad de constructores. A través de la caracterización de estos personajes, Fine establece los principios de la teoría de la novela insistiendo en algunas coordenadas: la verosimilitud (acusando la singularidad del caso de Sancho frente a Don Quijote), la admiración, el decoro (distinguiendo el interior del extratextual) y la unidad (eje que desarrolla sirviéndose del análisis textual que presenta en la primera parte de su libro).

Para concluir su estudio de la novela cervantina, analiza el sistema de significaciones que surge del modelo narratológico dentro del contexto estético-religioso y epistemológico del Siglo de Oro. En este contexto, el *Quijote* viene a ser un ejemplo paradigmático del «sincretismo paradójico»

¹⁹ Fine recurre a Genette y explica, además, que, en la pseudodiegesis, las voces «se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas» (p. 36). Se trata de un recurso que, en muchos casos, impide discernir al narrador en la obra.

barroco, un proceso intrincado, de orden social, religioso, lingüístico y literario. Para llevar a cabo el análisis de este proceso, que implica aculturación, cruce y asimilación, propone varias etapas en las que debe considerarse «la reconstrucción de las marcas identitarias, de los residuos culturales y también de los estereotipos extratextuales de los distintos grupos sociales o campos semánticos» (p. 120). Precisamente, dentro de estos grupos, hace referencia al caso del morisco y al del judío (a la amalgama de algunas marcas culturales de la tradición hebrea en la obra) como estereotipos sociales y religiosos fosilizados en la literatura áurea, pero que no se reconocen de esta manera en la lectura del *Quijote*. Es una nueva marca polifónica en la obra, la de su herencia intercultural.

Al considerar, a través de la metalepsis, una infinidad de cruces de tipo intertextual, extratextual, caracterológico y de subtexto (identidades sociales que se presentan y enfrentan), Fine hace parte al lector de la polifonía del *Quijote* y da cuenta del sincretismo barroco de la obra.

El análisis del *Quijote* que presenta Fine es un denso estudio de teoría literaria, fundamentado en corrientes diversas de la semiótica y de la narratología. Conforme a su afán de precisión, la autora hace uso de una terminología técnica y diversa sacada de las diferentes corrientes. Pero esto no impide que su lectura fluya como la de una ficción.

Tatiana ALVARADO TEODORIKA
Universidad de Grenoble III / CRES

Christophe COUDERC, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006. 416p.

(ISBN: 84-8489-078-3 [Iberoamericana], 3-86527-213-4 [Vervuert]; *Biblioteca Áurea Hispánica*, 23.)

Un especialista en los personajes de la comedia clásica española como el profesor Couderc nos presenta ahora una importante investigación en la materia bajo la forma de una detallada indagación sobre la relación entre acción y personaje teatral. Ya había definido ceñida y precisamente las dos categorías esenciales del galán y la dama en el importante *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro colectivo* (Madrid, Castalia, 2002) y ahora, en esta obra monográfica, su punto de partida es, como parece lógico, la clara conciencia crítica generalizada de que el teatro aurisecular es un teatro convencional, una noción importante, pero —como oportunamente observa este crítico a renglón seguido— que también suele interesar menos a los estudiosos, concentrados comprensiblemente —aunque en virtud de un «prejuicio anacrónico» (p. 11)— en la originalidad y la novedad de ciertas obras, estudiadas de manera recurrente.

En efecto, por un lado, sólo desde la convención cabe entender un teatro que confiaba mucho más en las fórmulas que en las sorpresas, y, por otro, el evidente prejuicio que Couderc señala ha tenido como consecuencia que nos falten a estas alturas «herramientas meramente descriptivas que nos puedan servir de guías y de manuales para la buena lectura y recepción de la dramaturgia de la Comedia áurea» (*ibid.*). Partiendo de este atinado principio, nuestro autor aspira a ofrecer en esta obra esas herramientas y ese tipo de manual. Resulta instructivo comprobar con Couderc que aún es más frecuente en los estudios teatrales áureos el análisis de una pieza singular —en especial si ésta es considerada como tal—, de un personaje, de un tema, de los elementos de poética y estilo o de la ideología, que el de géneros, subgéneros, tipos y, por supuesto, estructuras y constantes dramáticas como las que aquí aísla y precisa nuestro crítico. Porque el planteamiento de este estudio es más dramático o compositivo que semiológico, pues se funda en invariantes o reglas, en esa «poética invisible» que tan hermosamente definiera Lope de Vega y que Couderc retoma (p. 12).

Este profesor parisino aborda con notable precisión histórica interesantes distinciones en la definición —moderna, no de la época áurea— del personaje a través del deslinde de categorías como *figura*, *persona*, *empleo* o *papel* (pp. 14-25), para emprender después un estudio también categorial de los personajes de la Comedia Nueva en función de tres principios: los dos aducidos hace años por Marc Vitse en sus ya clásicos *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* (Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990²), esto es, el familiar y el social; y el sexual, ahora añadido y claramente el «primer principio estructurador del sistema» según Couderc (p. 28).

Partiendo de estas premisas, galanes y damas serán los personajes nucleares, invariantes, frente a padres o a criados, más periféricos (pp. 28-29). Este crítico francés elude declaradamente el todavía frecuente estudio personalista o psicológico y confía más bien en un esquema funcional y relacional para llegar a una verdadera poética de los personajes (p. 31). A mi juicio, el método de trabajo de Couderc no puede ser más acertado en este punto, pues, por un lado, es el único modo de acercarnos al funcionamiento interno del género del teatro clásico y, por otro, contrarresta la tradicional propensión a abordar el inmenso catálogo de ese teatro como una cantera de estudios aislados, dispersos, basados en las diferencias y las excepciones más que en las semejanzas y en las obras geniales más que en las epigonales. De poco sirve, en realidad, tras más de un siglo de estudios filológicos, seguir insistiendo en confundir el verdadero análisis de ese género, en parte todavía por hacer, con el comentario antológico de algunos de sus ejemplares, elegidos muchas veces por su singularidad, su carnadura humana o su pintoresquismo o en función de las preferencias de una tradición crítica heredada. Recordemos los dos posibles caminos críticos que señalara Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1995): observar las líneas maestras del conjunto o acumular observaciones sobre dramaturgos y obras (p. 113). Pues bien, en muchos casos, sin necesidad de aducir ejemplos aquí, se prefiere incluso una tercera vía, más cómoda, como es la de añadir escolios a las obras señeras de ese canon teatral, desde las primeras piezas importantes de Lope de Vega hasta las consideradas como clásicas de Calderón. El único riesgo visible del método *generalista* era también insinuado por Arellano en la página siguiente: «tomar el conjunto como un continuo indiscriminado regido por los mismos principios temático-estructurales» sin rigor cronológico (p. 114); pero, evidentemente, el cuidadoso planteamiento de Couderc y su análisis ceñido a la «generación de Lope» atajan ahora ese peligro (p. 51).

Evitados los riesgos del particularismo y de la generalización, salta a la vista que nuestro crítico, pertrechado con sólidas herramientas funcionalistas, no incurre tampoco en la tradicional miopía crítica de confundir el papel con el personaje ni a éste con sus discursos. Como recientemente ha subrayado Rosa Navarro durante el Congreso Internacional del IV Centenario del Nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, 4-7 de octubre de 2007) y según ya había anotado Arellano en su *Historia* mencionada: «Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no sólo en sus palabras», para añadir a renglón seguido que no debe identificarse al personaje con su parlamento ni al autor histórico con tal o cual réplica de uno u otro carácter (p. 115), otra idea subrayada recientemente por Navarro. Tampoco hace falta recordar a estas alturas que estos vicios críticos pueden tener mucho que ver con la consabida pretensión de las lecturas brillantes e innovadoras de ciertas obras, generalmente trágicas.

Este nuevo libro destaca precisamente por su rigor en criterios y definiciones. En lugar de ofrecernos el consabido catálogo de grandes personajes y de obras maestras, se acerca al corpus efectivo con la humildad del crítico laborioso, del verdadero orfebre teórico. Dedicar una buena porción del libro a deslindar categorías, jerarquías y conceptos de la arquitectura teatral de parte del XVII y del examen de numerosas piezas extrae conclusiones de subido valor: en las páginas introductorias ya establece tendencias generales de ese género tales como la precedencia del papel sobre el personaje, la mayor libertad de las damas frente a los galanes, la versatilidad de aquéllas

(que cambian frecuentemente de estamento y de sexo en escena) y, en cambio, la menor probabilidad de que el rey, sujeto a un estricto decoro, se disfrace (p. 44). Pero la finura crítica de nuestro estudioso se percibe mejor en juicios como el siguiente, que resuelve fácilmente el viejo problema del *realismo* teatral de un Lope, por ejemplo: la diversidad humana es representada teatralmente a través de un doble mecanismo, de acentuación de la comicidad «acompañada de una versosimilitud inverosímil» y de disfraz o máscara multiplicadora (pp. 44-45). De hecho, la única contraindicación de estas necesarias consideraciones es la considerable densidad de este estudio.

El análisis detenido del problema del decoro (pp. 33-45) lleva a Couderc a recordarnos que es éste el que hace a los personajes, aunque el teatro áureo admita una proporción de inverosimilitud y de artificio (p. 42) y, desde luego, aunque opere en función de un pacto entre emisor y receptor (p. 45). Al tratar el problema de la justicia poética, nuestro estudioso recupera en parte las tesis de Alexander A. Parker (1976), hoy consideradas por muchos demasiado generalizadoras, aunque reinterpreta esa justicia como un mecanismo poético y funcional, y no moral (pp. 50-51), lo que despeja muchos viejos inconvenientes y prejuicios críticos, en parte suscitados por el mismo Parker.

Pero estas precisas explicaciones, como es lógico, no pueden hacerse ni en el vacío ni sobre el virtualmente imposible examen de todo el corpus áureo. Couderc plantea entonces el análisis de ese género teatral en pos de la funcionalidad de los personajes y elige sólo aquellas comedias y tragicomedias que, por su calidad, fueron adaptadas en la Francia del XVII (p. 52) y anota esa serie en una nutrida lista (pp. 54-56), en la que predominan las piezas de enredo, las más convencionales y mecanizadas, aunque también aparecen tragicomedias —«comedias tragicómicas» (p. 59)— con reyes y poderosos. Por tanto, ante el conocido dictamen de Marc Vitse (propuesto en el volumen *La comedia* coordinado por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 273), Couderc muestra reconocer la «diseminación temporal» del teatro áureo y eludir en lo posible el consiguiente «fragmentarismo crítico».

Armado de ese corpus y de un método adecuado, nuestro estudioso desarrolla en las tres grandes partes del libro —«Sistemática de las situaciones», «El personaje y sus máscaras» y «El personaje y su entorno social»— un vasto estudio de las obras a través de la aplicación de un esquema pentagonal ya empleado por Frédéric Serralta en 1987: dos parejas de galán y dama (A-B y C-D) y un personaje masculino *suelto* (E), con una visible duplicación de las parejas y el claro predominio numérico de los hombres sobre las mujeres, predominio que genera el conflicto. En las pp. 76-77 añade otras precisiones en forma de signos gráficos que indican la agresión, la estabilidad amorosa, el deseo mutuo y las relaciones fraternas. No hace falta decir que tanto Serralta como Couderc se alejan para siempre de las seis categorías del estudio de Juana de J. Prades (1963).

A partir del corpus inicial, Couderc se plantea en la parte central del libro un análisis de varias comedias con un «sistema pentagonal puro» (p. 77), de tres piezas más con desdoblamiento o duplicidades —las que llama «comedias de burlador» (p. 131)— y finalmente dos casos de obras con personajes de rasgos más acusados y que, aunque no contravienen las leyes del género, sí «son ejemplos de la plasticidad del sistema dramático de la comedia» (p. 78). Mientras entre las primeras encontramos piezas como *El ausente en el lugar* o *Amar sin saber a quién*, el segundo grupo ofrece ejemplos como *La villana de Getafe*, con típicas geminaciones y fingimientos. Precisamente esta obra, que ha suscitado un debate entre los estudiosos, es definida por Couderc como comedia *villanesca* y no *rústica* (p. 141). El crítico subraya la justicia poética del desenlace (p. 143) y debate el conocido autobiografismo lopiano de la pieza, tan destacado hace años por Francisco Márquez Villanueva, aportando como solución el reparto por el Fénix de ese contenido personal entre los dos protagonistas y no en un solo personaje (p. 146). Finalmente, el análisis de *La villana de Vallecas* y de la complejísima *Don Gil de las calzas verdes* arroja una interesante

conclusión: pese a sus evidentes complicaciones, ambas siguen el esquema pentagonal estudiado por Couderc.

Más sorprendente aún resulta el capítulo siguiente, en el que nuestro autor aborda dos ejemplos de piezas de intriga con una aparente estructura de cuatro personajes, frente a los cinco canónicos: *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón y *No hay peor sordo* de Tirso. Pero a lo largo de este exhaustivo estudio comprobamos que la mecánica de numerosas piezas, por más compleja que parezca, es reductible a la falsilla de este profesor francés. Couderc subraya en algún caso «la voluntad (consciente o no) de Tirso de Molina de no salirse del marco pentagonal» (p.162), incluso en el caso de que encontremos geminaciones o duplicaciones de personajes, como las dos hermanas en *No hay peor sordo* (p. 207).

Constatamos en general cómo la presión estructural, de género —comedia frente a tragedia— y de la misma funcionalidad de los personajes tiene, así pues, una influencia considerable sobre las piezas y sobre los personajes mismos. La función de un personaje dado será entonces más decisiva que su «psicología», como Couderc afirma (p. 187), y «la individualización del personaje una vez más es funcional, es decir que se explica por su utilidad en un conjunto que desborda ampliamente los límites de una caracterización individual» (pp. 218-219). Por la misma razón, ese crítico distingue la función de un personaje y su percepción por un espectador, enteramente subjetiva (p.260). Volvemos, en suma, al razonable aserto de Arellano y Navarro, ya citado.

En la segunda parte de la obra, titulada como ya he indicado «El personaje y sus máscaras», vuelve Couderc sobre las cinco funciones y las describe pormenorizadamente: la dama puede asumir las casillas definidas por las letras B o D y el galán las A, C o E, siendo las acciones de las damas las que ponen en marcha el enredo (p. 219) y partiendo del punto de partida del visible desequilibrio entre dos damas y tres galanes. Estas funciones no tienen por qué ser estables en toda la intriga, pues el desarrollo de las piezas puede manifestarse en una reasignación de las mismas (p. 260), debida —como se aclara después— al «carácter dinámico de los personajes, que sufren transformaciones, y por lo tanto escapan de una esquematización funcional» (p. 270). Pero no sólo se trata de eso, puesto que las piezas se dividen en tres partes bien conocidas, universales: orden /ruptura /restauración del orden (p. 272).

Pese a los reajustes ulteriores, los cometidos y perfiles respectivos son, sin embargo, claros: B es objeto del amor de los galanes; D, enamorada de A, introduce la perturbación destinada a impedir el matrimonio de A y B. Se trata de una dama «inestable, mudable», pero también experta urdidora de complicaciones frente a B, «novicia en amores» (p. 223), «en posición defensiva» e «ingenua» (p. 225). C es el galán no deseado, aislado y excluido del matrimonio (p. 242), en ciertos casos puede tratarse de un indiano (p. 240). E será el personaje-obstáculo, el adversario (pp. 247-249). Sobresale, en este punto, el fino análisis que hace Couderc de perfiles como el del galán indiano o el burlador, en apartados específicos de gran interés.

La que nuestro crítico llama la función A se corresponde con el galán que es portavoz privilegiado del discurso amoroso, el objeto de deseo y el que logra consumarlo, aunque no se trata de un héroe propiamente dicho, pues es pasivo y hasta necio (pp. 259-262), lo que no excluye que sea «el amante perfecto, fiel y constante, pero tímido por ser demasiado educado, demasiado recatado» (p. 266). Couderc, con precisa observación marginal, halla incluso una explicación para esta llamativa condición de A: ante el público del corral —quizás especialmente si se trataba de las espectadoras de la cazuela— goza de prestigio la posición de joven víctima para el personaje masculino, que se queja con patetismo y llora tiernamente, idea que nuestro crítico demuestra con citas de *La Dorotea* (p. 267), pero que es visible en muchos textos áureos, desde el llorón Amadís y el enamorado petrarquista hasta los amantes del *Quijote* —los Cardenios o los Grisóstomos—, por ejemplo. Frente a ese galán lacrimoso, paciente y sufridor, C será el caballero arquetípico, aunque secundario en la acción, y E el más activo, el agresor. Porque Couderc perfila en este punto dos parejas de personaje, *agente y paciente* (p. 276).

Pese a que su estudio puede producir la impresión de ser una disección que atiende únicamente a la fría funcionalidad de los elementos, en la tercera parte Couderc ensaya su bisturí sobre la carne del héroe dramático y sobre su sustancia social. De manera ciertamente llamativa, enuncia una aparente paradoja: «en el teatro áureo [...], el protagonista y el héroe pueden ser dos personajes distintos», una disyuntiva que sólo puede darse en un teatro con un claro horizonte de valores común para público y dramaturgo (p. 313). En efecto, se disocian con frecuencia, por un lado, las funciones dramáticas descritas por nuestro crítico y, por otro, la dimensión ideológica de la acción: el héroe puede tener que envilecerse y degradarse para alcanzar el desenlace feliz de la obra. Puede incluso ser un anti-héroe, como observa Couderc (p. 333), o un personaje definido por su exterioridad al orden y que desea incorporarse a él (p. 336).

Particularmente interesante es la lectura del conflicto como un choque entre legitimidad e ilegitimidad y su interpretación territorial o espacial, dos asuntos que Couderc ha enunciado previamente (pp. 276-278) y que después retomará en la tercera parte del estudio. El agresor presenta una tara o una forma de alteridad y su agresión supone la irrupción del desorden en un contexto de normalidad. Típicamente, el héroe es primero excluido para luego volver a recuperar su puesto, o entra desde la periferia a un mundo que parece rechazarlo. En este punto, Couderc introduce una relevantísima consideración: Trento proscribió con más dureza aún las bodas endogámicas y en la comedia de enredo la meta suele ser el matrimonio exogámico con un galán forastero (pp. 358-359), mientras que las tragicomedias admiten la endogamia (pp. 359-364), un planteamiento al que añade después diversas consideraciones antropológicas e historiográficas (pp. 372-373).

Revisten gran interés sus análisis, en varios lugares de su estudio, de la burla, del viaje, del disfraz y del metateatro, así como sus consideraciones acerca de la evolución del género a través de los distintos grandes autores o sus reflexiones sobre el decoro o la oposición *trágico/cómico*. Esclarecedor es también el apartado en el que dilucida el papel del rey-galán en las tragicomedias (pp. 288-304). Nuestro autor deja caer, de paso, algún ocasional —bien que demoledor— comentario sobre «tantos intentos de recuperación moderna de textos de comedias áureas, perfectamente legítimos aunque basados en contrasentidos» (p. 314), un juicio en el que no le falta razón a la vista de muchos desafortunados montajes actuales. Igualmente, descarta (en la p.392) lo que Arellano, en su libro citado, llamaba con rigurosa objetividad «las lecturas trágicas de las comedias cómicas» (pp. 131-138).

Finalmente, en las conclusiones presenta Couderc lo que él denomina «una hipótesis de evolución de las formas de la Comedia» (p. 388) y entra de lleno en el problema del género y el subgénero teatrales áureos. Enuncia entonces el principio de la continuidad de fondo —basada en las cinco funciones de su pentágono— entre tragedias y comedias y entre las diversas subespecies teatrales aceptadas críticamente: tragedias, comedias tragicómicas, comedias de costumbres y comedias de enredo (pp. 388-389). En realidad, señala que «los subgéneros de la Comedia Nueva no se oponen exclusivamente, ni se suceden linealmente en el tiempo, sino que nos invitan a identificar momentos de hegemonía relativa de una inflexión genérica relativamente a las demás» (p. 389). En definitiva, la comedia de enredo hereda de la matriz trágica el esquema de la agresión y el papel del agresor, y la estructura pentagonal permanece en el paso de la tragedia a la comedia patética (pp. 389-390). El agresor trágico, convenientemente mitigado, se convierte en el *galán suelto*, adquiere su vis cómica y puede devenir en un figurón hipercómico, especializado en la risa (p. 390). El disfraz tragicómico tiene también su paralelo en el engaño de la comedia de enredo (p.391). Recalca el peso del esquema pentagonal, «flexible por fuera y rígido por dentro», sobre las comedias *libres* anteriores (p. 393). Esa rigidez interna es justamente la que hace a los personajes comportarse de acuerdo con su función y subordinado a un sistema colectivo (p. 394). Y, de forma delicada y prudente, aunque efectiva, sentencia el eterno problema de la individualidad en ese teatro: «las estructuras de la Comedia Nueva no acogen con facilidad la

teatralización del moderno Sujeto autónomo, ya que a la inversa lo que se representa es la aventura colectiva de una sociedad que cuestiona los fundamentos de su cohesión» (*ibid.*).

En suma, tenemos a nuestro alcance ahora un eficaz análisis sintáctico y semántico de los personajes del teatro áureo, en especial de la comedia de enredo, aunque necesario también para entender otros subgéneros. Pero, por encima de todo, debemos a Couderc un libro importante que contiene un refinado análisis del eterno problema del héroe y la función, de la psicología frente a la convención, un análisis en el que ese crítico se inclina claramente y con excelentes argumentos por el funcionalismo y la morfología.

Héctor BRIOSO SANTOS
(Universidad de Alcalá)

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega, genio y figura*. Granada, Universidad de Granada, 2008. 323 p.
(ISBN: 978-84-338-4807-9; *Biblioteca de bolsillo*, «Divulgativa», 58.)

El presente libro es una colección de artículos sobre Lope de Vega que su justamente célebre autor, Felipe Pedraza Jiménez, ha ido publicando a lo largo de los años. Los lectores ya conocerán la mayoría de estos ensayos, pues «Imágenes sucesivas de Lope», «Las primeras ediciones de las *Rimas*», «Las *Rimas sacras* y su trasfondo», «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*» y «*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope» son auténticos clásicos, los trabajos más influyentes y perceptivos sobre los textos y temas que tocan. *Lope de Vega, genio y figura* reúne estos artículos y otros de igual calidad para facilitarle su consulta al interesado en Lope de Vega o en el Siglo de Oro. Además de reunirlos y ordenarlos, Pedraza Jiménez ha corregido los textos y les ha añadido notas actualizando la bibliografía, algo de sumo interés para el especialista. Una última ventaja de esta colección es que permite apreciar el desarrollo del pensamiento de Pedraza desde finales de los años 70, y observar qué mueve sus intereses como historiador de la literatura.

La temprana dedicación de Pedraza a las *Rimas de Tomé de Burguillos* —en su tesina de licenciatura— y a la complicada edición de las *Rimas* —en su tesis doctoral— no sólo determinó el interés del autor en la lírica de Lope, sino que también le inclinó a estudiar las cambiantes facetas del Fénix, determinadas tanto por la estrategia de presentación de Lope como por los intereses de los sucesivos críticos. El artículo que abre *Lope de Vega, genio y figura*, «Imágenes sucesivas de Lope» (1997-2001), estudia el tema de la recepción de la biografía y figura de Lope, algo que ha preocupado a Pedraza a lo largo de toda su carrera y que es uno de los *Leitmotiven* del libro. El autor traza la historia crítica de la figura del Fénix comenzando con lo que denomina la «etapa hagiográfica», dominada por piadosos biógrafos que, siguiendo a Pérez de Montalbán y a los demás colaboradores de la *Fama póstuma*, hacían de Lope un personaje ejemplar y dechado de virtudes. Esta visión sólo comenzó a ponerse en duda a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando autores como Lord Holland, Claude Fauriel y von Schack se acercaron a Lope desde un punto de vista más crítico, y por primera vez comenzaron a usar testimonios literarios, como *La Dorotea*, como fuente de información biográfica. Tras esta etapa de transición, el positivismo del siglo XIX dejó paso a la etapa que Pedraza denomina de «la erudición despiadada», marcada por el descubrimiento de la correspondencia del Fénix, que empleó La Barrera para escribir su biografía, que retrataba la escandalosa vida amorosa de Lope y que nos mostraba la faceta más servil del escritor, en relación con su protector, el duque de Sessa. La biografía levantó una enorme polémica, pues la Biblioteca Nacional se negó a publicarla y sólo pudo aparecer impresa casi 30 años más tarde y después de la muerte del biógrafo. Esta violenta reacción muestra lo

reacia que era la sociedad a cambiar la imagen modélica de Lope, pero dejó paso a un rechazo puritano que hizo del Fénix —en oposición a Cervantes, mucho menos documentado y por tanto más susceptible a la «hagiografía»— el paradigma de todo lo negativo de nuestro Siglo de Oro. Se trata de una visión exagerada que todavía perdura en críticos castristas contemporáneos como Márquez Villanueva. Pedraza muestra cómo esta etapa comenzó a superarse con la publicación de grandes estudios literarios y biográficos —el de Rennert, Castro y Lázaro Carreter, el de Tomillo y Pérez Pastor o el de Vossler, tan admirado por Pedraza— que abrieron la puerta a la comprensión total de Lope. La Guerra Civil y sus secuelas supusieron un paréntesis en este avance, pues polarizaron la visión de Lope como poeta popular y revolucionario o poeta nacionalista y defensor de la fe, según la ideología del crítico de turno. Como coletazo de este modo de entender a Lope cabe entender la imagen del Fénix como propagandista político que dejó la aplicación del materialismo histórico a la historia literaria, con estudios tan útiles como los de Noël Salomon o Maravall. Pedraza matiza las contribuciones de estos estudios del mismo modo que corrige las exageraciones de críticos como Rico-Avello, que leen las fórmulas del epistolario de Lope al de Sessa como muestras de servilismo degradador o incluso síntomas de una patología o de homosexualidad. En este sentido, Pedraza lleva a cabo una de las más útiles reflexiones del libro —pensamientos semejantes reaparecen en el fascinante «Lope, Lerma y su duque»— al precisar la ambigua relación de Lope con la nobleza, que dependía de la peculiar situación económica del escritor: aunque el Fénix suspiró en ocasiones por un cargo fijo bajo un gran señor como Sessa, no se sometió totalmente a esa disciplina porque disponía de los ingresos que le proporcionaban sus comedias, que le otorgaban bastante independencia. Se trata de un punto de vista apasionante, que esperamos Pedraza desarrolle en una monografía futura, en la que aproveche al máximo el epistolario y la obra poética y prosística de Lope. Tras comentar tan profundamente éste y otros acercamientos a Lope, Pedraza repasa las ideas de Rozas y su Lope *de senectute*, un poeta cercado de sombríos nubarrones y que busca consolarse en el desengaño. Aquí el autor peca de humilde, pues celebra las contribuciones de Rozas sin aportar su propio «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», que es anterior a los artículos de Rozas pero que anticipa la mayor parte de las ideas de ellos y que debió de influir en Rozas. Pese a esta matización, «Imágenes sucesivas de Lope» es un artículo utilísimo. Pedraza pone de relieve la cambiante imagen del Fénix y explica y comenta la contribución de los críticos a esas facetas, actualizando con eficacia estas reflexiones con referencia a los estudios más actuales —sólo se echa de menos el impresionante trabajo de García Santo-Tomás, *La creación del Fénix*, de 2000.

Los otros artículos de la colección participan de este acercamiento típico de Pedraza, que combina la atención crítica a ideas anteriores con la matización de esas ideas en base a las circunstancias de la carrera de Lope y al modo en que el propio escritor alteraba su propia imagen ante su público. «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias» (1995), nacido de la labor de editor de Pedraza, es un trabajo modélico, basado en un exhaustivo trabajo de ecdótica y en reflexiones sobre el contexto del autor. Relaciona, por ejemplo, las publicaciones lopescas de fin de siglo (*Arcadia*, *La Dragontea*, *Isidro*, *Fiestas de Denia*) con el cierre de los teatros y el deseo de Lope por crearse un nuevo público cultivado. Además, detalla el modo en que el Fénix, al que muchos críticos tienen por autor acomodaticio al servicio del sistema, se saltó los requisitos burocráticos de la época para publicar los anejos a *La hermosura de Angélica* y primera parte de las *Rimas*. Por su parte, «Lope, Lerma y su duque» (2005-2007), anteriormente comentado, vuelve al contexto del Fénix para detallar las relaciones de Lope con el Duque y con la nobleza, basándose en el *Epistolario* y en una serie de comedias del Fénix, cuyas circunstancias de redacción y representación detalla eruditamente Pedraza. «Las *Rimas sacras* y su trasfondo» (1999-2000) aplica un método semejante a la gran colección de lírica sacra de Lope, en el que es, en nuestra opinión, el mejor estudio jamás escrito sobre el libro. Pedraza matiza con un gran trabajo de comparación estilística y de ecdótica la opinión general de la crítica, que supone

que las *Rimas sacras* son producto repentino de una crisis espiritual del autor. Pedraza demuestra que, al contrario, la producción sacra acompaña al Fénix durante toda su carrera, desde el comienzo (*Los cinco misterios dolorosos*) hasta el final (*Rimas de Tomé de Burguillos*). Además, al comparar las *Rimas sacras* con obras casi contemporáneas de Quevedo, el *Heráclito cristiano* y el *Poema a Cristo resucitado*, prueba que en ese periodo del reinado de Felipe III la piedad se había convertido en un valor social. De este modo, las *Rimas sacras* no tienen por qué proceder solamente de una crisis espiritual de Lope, sino que también responden a las necesidades de su carrera, que quería aprovechar el *cursus honorum* de la Iglesia. Pedraza explica esta dualidad de las *Rimas sacras* —producto tanto de crisis personal como de necesidad social— con una eficaz analogía: Lope sabía que el mejor poeta es un fingidor sincero, al modo del método Stanislavski. Esta perspectiva nos permite escaparnos de preguntas tendenciosas sobre si mentía o no Lope al mostrar su arrepentimiento y dedicación religiosas. Además, entre otro sinnúmero de valiosas contribuciones, cabe destacar de este artículo las reflexiones entorno al género del «cancionero lopesco», término acuñado por Pedraza para explicar el modo en que Lope adapta en sus grandes colecciones líricas el modelo petrarquista. Se trata de ideas que Pedraza ha obtenido de su cuidadoso análisis de las *Rimas*, y que aplicará posteriormente —en «“Que ya no he menester a la fortuna”», también incluido en *Lope, genio y figura*— a otros poemarios del Fénix.

La reflexión sobre el último Lope, centrada en la actitud de desencanto y en la liberación por el humor, nace del clásico «El desencanto barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», arriba comentado. Además, se extiende a «“Que ya no he menester a la fortuna”», que analiza los últimos poemarios del Fénix, y al revelador «*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope». Por último, *Lope, genio y figura* incluye una serie de artículos en los que Pedraza ejercita sus habilidades como filólogo clásico. Así, en «Hacia una edición de *La Vega del Parnaso*» revela las circunstancias editoriales de *La Vega del Parnaso* y su relación con la carrera literaria del autor. En «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega» analiza cómo Lope, impulsado por la imperiosa necesidad de escribir mucho para ganarse la vida, se vio impulsado a manejar un repertorio de fórmulas —estilísticas y temáticas— que Pedraza compara con las de los poetas épicos primitivos. Por último, en «Poemas de Lope en el ms. 4117 de la BNE» y en «Poemas de Lope de Vega en el ms. 3794 de la BNE» Pedraza presenta y analiza sus importantes descubrimientos lopescos en ciertos manuscritos de la Biblioteca Nacional.

En suma, *Lope, genio y figura* es una colección impresionante que debemos comparar, y favorablemente, con volúmenes clásicos sobre el Fénix como los de Entrambasaguas, Montesinos o Rozas. Ello se debe a la calidad y utilidad individual de los artículos, que son sólidos en su base científica, resultan placenteros de leer por su estilo, y se encuentran preñados de ideas innovadoras y profundas. Además, pese a ser una colección de artículos nacidos en diversos momentos y circunstancias, *Lope, genio y figura* no resulta fragmentario y se puede leer como una monografía, gracias a los esfuerzos de Pedraza por ordenar temáticamente los artículos-capítulos, y gracias a la unidad de metodología e intereses que presentan. Sólo en algunos de los artículos más antiguos, señaladamente en el por otra parte pionero «El desencanto barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*» se encuentran algunas ideas un tanto datadas. Por ejemplo, las nociones entorno al Barroco resultan un tanto generales y muestran demasiado su deuda a Hauser; además, igualmente generalizador resulta el contraste de los efectos de las doctrinas calvinistas en el norte de Europa con los de la mentalidad católica en España. Solamente estos detalles, hijos de su tiempo —estamos hablando de un artículo que un joven hispanista escribió en 1977—, destacan de la excelencia general y de la habitual perspectiva crítica que Pedraza muestra ante las ideas preconcebidas, que es precisamente una de las constantes de *Lope, genio y figura*. Pese a este pequeño lunar, *Lope, genio y figura* se presenta como un clásico moderno, una joya, una

colección indispensable para los lopistas en particular y para los interesados en el Siglo de Oro en general.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universiteit van Amsterdam

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El lirio y el azucena*, edición crítica de Victoriano Roncero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2007. 257 p. + facsímil del autógrafo.

(ISBN: 978-3-937734-33-0; *Teatro del Siglo de Oro*, «Ediciones críticas», 159; «Autos sacramentales completos de Calderón», 59.)

La colección de los «Autos sacramentales completos» que inició hace años el GRISO, de la Universidad de Navarra, es, sin disputa, una de las mayores empresas de la filología áurea de nuestros tiempos. La ambición del proyecto y el excelente ritmo con que se viene realizando ponen en nuestras manos ediciones críticas, generosamente prologadas, con una exhaustiva anotación y con amplios aparatos de variantes que nos permiten conocer el genuino texto calderoniano y seguir los avatares editoriales de cada una de las piezas. Además, en varios de los volúmenes ya publicados, entre ellos el que es objeto de esta reseña, el texto crítico y sus escolios se completan con el facsímil del manuscrito autógrafo. Un regalo espléndido para los que sentimos natural admiración por la poesía dramática de don Pedro y devoción por estas preciosas joyas que entregan a nuestros ojos pecadores no solo su genio creativo, sino también los genuinos rasgos de su pluma.

Victoriano Roncero, catedrático de la SUNY at Stony Brook, consumado quevedista, conocedor de los recovecos de la literatura barroca, ha preparado un volumen que, en muchos sentidos, hay que calificar de ejemplar. Empieza restituyendo el título original: *El lirio y el azucena*, con la forma *el* del artículo femenino, habitual, como bien se sabe, en el Siglo de Oro cuando precede a un sustantivo que empieza por *a*. El facsímil del autógrafo nos permite comprobar que no se trata de un capricho arcaizante del editor (apoyado en tal o cual edición extravagante) sino la forma propia empleada por Calderón.

El amplio y documentado prólogo (pp. 9-101) sitúa al lector en el medio y las circunstancias de redacción. Si bien todos los autos son obras de encargo, *El lirio y el azucena* responde, de manera aún más precisa, a una demanda concreta: celebrar la firma de la llamada Paz de los Pirineos entre la monarquía francesa y la española, que tuvo lugar en la Isla de los Faisanes el 7 de diciembre de 1659.

El motivo central del auto da ocasión a su editor, experto en el humanismo áureo, para ofrecer una ceñida síntesis de las ideas que la tradición cultural cristiana ofrece en torno a la paz y la guerra: de san Agustín a Luis Vives; y para delinear los datos básicos sobre el conflicto al que ponía fin el tratado de 1659. Dada la ocasión para la que se escribió, no sorprende el primer título de la obra, que simboliza en las dos flores las monarquías tantos años enfrentadas y ahora unidas con el matrimonio de la infanta María Teresa y su primo, el Delfín de Francia y futuro Luis XIV. Y también parece ajustado el segundo, recogido en varios manuscritos de la época: *La paz universal*.

Este telón de fondo político y diplomático da paso a los pormenores que rodearon la gestación poética y la realización escénica de la obra. *El lirio y el azucena* se compuso para las fiestas madrileñas del Corpus de 1660 y estaba concluida antes del 27 de mayo. Aunque la documentación no aclara todos los extremos, parece verosímil que se viera también en Valladolid,

donde estaban los reyes. Dos de los manuscritos conservados aluden en sus versos finales a esta representación castellanovieja.

El editor analiza las complejas relaciones entre la alegoría sacramental y el trasfondo político que aletea en la entraña del texto. El *dramatis personæ* responde a esa intención y mezcla las figuras que encarnan abstracciones (La Discordia, La Guerra, La Paz, El Ocio, La Justicia, La Fama) con personajes históricos que están en el origen de las casas reinantes: Clodoveo y Rodolfo. Y no falta La Infanta, la esposa, trasunto de María Teresa de Austria.

El auto, además del estreno en 1660, conoció una interesante reposición en 1701, con motivo del ascenso al trono español del nieto de Luis XIV y la infanta española, que reinó con el nombre de Felipe V. La edición de Pando y Mier conservó la versión que pudo verse y oírse en aquella ocasión.

Precediendo a la edición, se ofrece el detallado análisis de las fuentes textuales y, en particular, de los diez manuscritos conservados. De las relaciones entre los testimonios deduce el editor la existencia de una primera versión, la representada en 1660; una segunda, la que recoge el manuscrito autógrafo conservado, que debió de copiarse hacia 1665-1670; y los añadidos de 1701, ajenos a la pluma de Calderón.

Parte, como parece lógico, del autógrafo (A), que «corresponde a la última voluntad del dramaturgo madrileño». A modo de apéndice a las páginas prologales, se editan un fragmento de la primera versión, rehecho en profundidad por el poeta al copiar la definitiva, las adiciones referidas a Felipe V y una serie de documentos sobre los tratos y capitulaciones matrimoniales de 1659. De ese modo, el lector tiene todas las cartas en la mano para la intelección del drama sacropolítico que se le ofrece a continuación.

No tiene el prólogo defectos. Quizá podría censurarse algún exceso, como la duplicación de los versos vallisoletanos que aparecen en la p. 23 y vuelven a repetirse en la p. 53. ¡Poca confianza tiene el prologuista en la memoria del lector! ¡O en su paciencia para ir a buscar los versos unas páginas más atrás!

El texto está fijado con rigor y anotado con puntualidad, sin los impertinentes excesos a que nos tienen acostumbrados algunas edicionesseudocríticas, que amontonan al pie curiosidades ajenas a los versos que comentan y la bibliografía, tan inabarcable como impertinente, que vomitan los artilugios informáticos de que se vale el editor. No. Aquí todo es ceñido y preciso, con los pasajes paralelos convenientes a la cabal comprensión del drama calderoniano. Además, las notas son legibles para cualquier persona culta que se interese por *El lirio y el azucena*, a poco que se familiarice con las siglas que, razonablemente, se manejan en este volumen y en el conjunto de la colección. Quizá se podría haber ahorrado tal cual nota, como *mortal*: «se dice del que tiene o está con señales o apariencias de muerto; y así se dice quedarse mortal de susto o de pesadumbre...» (nota al v. 1323). Pero esta cuestión de la medida es siempre materia resbaladiza en la que todos perdemos el pie y pecamos, ora por carta de más, ora por carta de menos.

Las variantes están escrupulosamente anotadas y trasladadas, por lo que puedo colegir, con pulcritud.

En este volumen, como en el resto de la colección, hay un uso que, no siendo en sí mismo reprochable, no negaré que me incomoda: el marcar con un asterisco cada uno de los versos cuyas variantes se registran en el aparato correspondiente. Soy de los que opinan que el texto debe quedar tan limpio como sea posible.

En cambio, para que se vea el ánimo contradictorio que alienta en todo crítico, yo sangraría levemente (tres pulsaciones) el primer verso de cada estrofa. Es tradición firmemente asentada, de poco estorbo y que quizá pueda ayudar a la mejor lectura e interpretación de las réplicas.

En conjunto, *El lirio y el azucena*, como el conjunto de la colección en que se inserta, es un ejemplo de cómo deben ofrecerse los textos áureos en este siglo XXI que ya ha dado sus primeros pasos.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
 Instituto Almagro de teatro clásico
 Universidad de Castilla-La Mancha

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas, vol. I, Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro clásico, dirigida por F. B. Pedraza y R. González Cañal, coordinadora del volumen E. E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2007.

En el año del cuarto centenario del nacimiento del poeta toledano Rojas Zorrilla, aparece el primer tomo de sus *Obras completas*. Se trata de un amplio volumen formado por cuatro comedias que ocupa 773 páginas. Por primera vez se ven juntas en forma de edición crítica y anotada. Esta magna tarea corre a cargo del Instituto Almagro de Teatro Clásico, pionero en los estudios sobre este dramaturgo. Se trata de una edición muy cuidada formalmente. Es un volumen amplio pero muy manejable, con una distribución bien meditada: cada obra va precedida de un breve prólogo que facilita la comprensión pero deja el protagonismo a las obras teatrales.

Estas cuatro piezas son las que inician la *Primera parte de comedias* de Rojas Zorrilla publicada en vida del autor en 1640: *No hay amigo para amigo*, *No hay ser padre siendo rey*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Casarse por vengarse*. Cada una de ellas está cuidada por un investigador especializado en el campo de la edición crítica y en Rojas Zorrilla en particular: Rafael González Cañal, Enrico di Pastena, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres conjuntamente, y Teresa Julio.

Se trata de un trabajo complejo y dificultoso, como el propio Pedraza pone de manifiesto en las *Palabras preliminares*. No obstante, a pesar de lo costoso de ordenar, reunir y cotejar testimonios, ha resultado un volumen que recoge cuatro grandes comedias de Rojas Zorrilla editadas críticamente y que son sólo el inicio de la recuperación del dramaturgo que se está llevando a cabo en la actualidad.

Después de las *Palabras preliminares* del director del Instituto Almagro, se añaden los *Preliminares* de la *Primera parte* de las obras de Rojas editada en 1640 en los que se incluyen la tasa, suma del privilegio...

Esta parte corre a cargo de R. González Cañal, responsable también de la edición crítica, prólogo y notas de *No hay amigo para amigo* (pp. 21-143). El *Prólogo* incluye diez apartados que son comunes a todas las comedias del volumen: fecha de composición; género dramático; temas, argumento y estructura; personajes; lenguaje y estilo; cuestiones escenográficas; fortuna literaria y escénica; valor y sentido; métrica y cuestiones textuales. Llama la atención cómo en pocas páginas se desentrañan los elementos más significativos de la obra, desde la fecha a una breve reseña del argumento muy útil para saber lo que vamos a leer. Es muy importante el apartado dedicado a las cuestiones textuales donde se enumeran los diferentes ejemplares usados para la realización de la edición, y se incluye un *stemma* que atiende a las ediciones de las partes del propio Rojas, a un volumen de diferentes ingenios, a tres manuscritos —dos con letra del XVII y uno del XVIII— así como hasta ocho sueltas y dos ediciones posteriores del XIX. Encontramos a continuación una comedia de capa y espada, más en concreto, una comedia pundonorosa, cuya lectura recomiendo a los que se quieran acercar a la obra del dramaturgo toledano. Las notas al pie de página son eruditas y pretenden aclarar, con bastante acierto, los pasajes más oscuros de la obra. No son

muchas las que aparecen, lo que deja el texto teatral más diáfano. Lo mismo sucede con las variantes textuales, que se recogen al final del volumen, lo que facilita su lectura ya que estamos ante un aparato de variantes positivo que propone soluciones a las lecturas difíciles.

No hay ser padre siendo rey (pp. 145- 276) es editada por Enrico di Pastena. En el *Prólogo* no se tratan algunos de los apartados vistos en la comedia anterior para dar más peso a los dedicados a los argumentos, estructuras y personajes. De nuevo, y sobre todo, al de las cuestiones textuales: el número de elementos que encontramos en esta comedia es de doce sueltas, las ediciones controladas por el propio Rojas, tres de volúmenes colectivos y dos manuscritos con letra del XVII. El *stemma* resultante es más complejo que el anterior, pero gracias a las aclaraciones del estudioso, queda meridianamente clara la evolución de los testimonios a la hora de filiarlos. La comedia trata de los conflictos paterno-filiales y deberá ser el lector el que juzgue la calidad de la misma, si bien es cierto que presenta momentos muy conseguidos de tensión dramática. De nuevo las notas eruditas son las precisas y es de agradecer el aparato de variantes al final del volumen ya que facilita la lectura global de las mismas y aligera el texto dramático.

Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres son los autores de la edición crítica de la obra *Donde hay agravios no hay celos* (pp. 277-415). El *Prólogo* se centra en las mismas cuestiones que las anteriores piezas como: los títulos, argumentos, estilo. Cabe destacar el capitulillo dedicado a los personajes, donde se despliega un cuadro de relaciones entre los mismos. El apartado dedicado a la ficción dentro del teatro ensalza los valores de esta comedia que, al igual que muchas de las obras de Rojas, merece ser rescatada del olvido. De nuevo el apartado dedicado a «Cuestiones textuales» merece una particular estimación. Los dos estudiosos han tenido ante sí una abundante cantidad de variantes para cotejar, de entre las cuales destacan dieciocho sueltas, diferentes versiones del siglo XIX y manuscritos de la Biblioteca Histórica de Madrid.

La cuarta y última comedia del volumen es la titulada *Casarse por vengarse*, a cargo de Teresa Julio, una de las mayores expertas actuales en el teatro de Rojas Zorrilla. La profesora Julio muestra su erudición y solvencia desde las primeras líneas, ofreciendo a los lectores especializados varias pinceladas que permiten comprender la obra en su conjunto. Es muy destacable el apartado dedicado al espacio y al tiempo, pero sobre todo el de los personajes, analizados uno por uno con sus características más importantes. Si en el resto de comedias dediqué un comentario específico al capítulo de las cuestiones textuales, en esta debo hacer lo mismo, debido, no sólo a las diferentes variantes analizadas por la estudiosa (dos ediciones en partes de varios autores, las ya conocidas ediciones en las partes de Rojas Zorrilla, hasta catorce sueltas de distintos siglos y un par de ediciones decimonónicas), sino también a las explicaciones del *stemma* en las páginas finales de su *Prólogo*. A pesar de que hay ediciones de 1636, el mismo año en que se representó la obra por primera vez, la profesora Julio sigue como texto base, al igual que el resto de editores, la *Primera parte* de comedias de Rojas Zorrilla publicada en 1640 con el beneplácito del autor.

Como he ido comentando a lo largo de todas las comedias, las notas eruditas se incluyen al pie de página. Se trata de notas que aclaran los momentos más complicados de las obras, no son elementos baladíes sino que sirven de perfecta orientación a la lectura y son útiles para lectores ya conocedores del teatro aurisecular y para los que quieran iniciarse en el mismo. Que las variantes críticas estén al final del volumen mismo, ocupando casi doscientas páginas, no hace sino mostrar el rigor de la coordinadora y editores para que queden claras las diferentes lecturas de las distintas comedias. Es un aparato positivo que presenta también las variantes de los preliminares de la *Primera parte*.

La *Bibliografía* recoge todas las obras que han ido apareciendo en los prólogos y notas. Se cierra el volumen con el siempre útil *Índice de voces anotadas* común a las cuatro piezas, pero especificando la obra y el número de verso de la misma.

En conjunto, un amplio volumen que cumple las expectativas creadas en torno al interés en Rojas Zorrilla y que sirve de perfecto colofón a los actos organizados alrededor de su centenario.

Espero sea el inicio de una larga carrera de ediciones críticas solventes que recuperen del olvido editorial al dramaturgo toledano.

Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de León

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha (*Corral de Comedias*, 21), 2007.

En el año del cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla aparece este interesante volumen. Se trata de una recopilación de dieciocho artículos. El dramaturgo toledano se convierte así en una figura importante en la actualidad, ya que se está trabajando mucho y bien en torno a su obra y uno de los principales “culpables” es el profesor Pedraza y el Instituto Almagro de Teatro Clásico que dirige.

Los artículos están agrupados alrededor de cuatro bloques temáticos: «Sobre la comicidad y la figura del donaire»; «Estilo y temas»; «Textos y contextos» y «Parentesco estético y recepción crítica».

El primer bloque está formado por cinco trabajos que son ya de referencia para los estudiosos del toledano. En «Francisco de Rojas poeta cómico» (pp. 13-30), el profesor Pedraza se centra en la obra cómica. Se dividen las diez piezas que forman el *corpus* en dos grupos: la comedia pundonorosa y la comedia cínica. Es interesante el acercamiento que hace a obras como *No hay amigo para amigo*, *Obligados y ofendidos* y *Donde hay agravios no hay celos*; de esta última se incluye un erudito recorrido por el eco que tuvo la pieza dentro del teatro europeo. En lo que se refiere a la comedia cínica, son dos las obras que ocupan su interés: *Abrir el ojo* y *Lo que son mujeres*. El artículo muestra la técnica de Rojas que lleva hasta el extremo el absurdo basándose en el respeto a las convenciones dramáticas.

«Los ingredientes trágicos del enredo cómico. El caso de Rojas Zorrilla» (pp. 31-49) es un estudio de los elementos trágicos del teatro cómico de Rojas, desde los títulos hasta los momentos tensos relacionados con el honor y la honra teniendo en cuenta las consideraciones genéricas en que se enmarcan estas obras. Rojas Zorrilla recurre a artificios trágicos —muertes, agravios, venganzas...— para dar un carácter y un estilo muy propio a la configuración de sus piezas cómicas.

El siguiente artículo es el relacionado con el gracioso: «Rojas Zorrilla ante la figura del donaire» (pp. 51-69). Analiza los nombres de los mismos para mostrar que se busca sorprender e innovar. Los criados que se convierten en bufones son su siguiente punto de interés. Otro elemento cómico que se desgrana con acierto es la traición de los graciosos para con sus dueños. También se estudia la otra vertiente del criado, en la que ayuda a su señor y se convierte en su cómplice, hasta llegar a suplantarlo, como en *Donde hay agravios...* Se cierra este capítulo con una breve reseña del humor absurdo que cultivan algunos de estos personajes.

Si el capítulo anterior se centraba en los graciosos, el siguiente es el dedicado a sus equivalentes femeninos: «Las graciosas de Rojas Zorrilla» (pp. 71-86). Considero muy útil este trabajo porque nos muestra una evolución que no ha sido muy estudiada en el teatro aurisecular y puede abrir nuevos campos de investigación: el paso de criadas a graciosas. No sólo nos ofrece un catálogo de todas ellas, sino que nos va descubriendo las características que las convierten en unos personajes muy interesantes para analizar: la falta de fidelidad de estas mujeres hasta llegar al adulterio; sus vicios, la misoginia ambiental... A esto debemos sumar las escenas de lucimiento para las actrices. Me parecen acertadas las conclusiones en las que se demuestra que Rojas

Zorrilla fue un dramaturgo que supo dar un papel relevante a este tipo de mujeres marcándolas entre la simpatía y la degradación.

«**Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento**» (pp. 87-105) nos presenta una faceta diferente en el ámbito de la comedia: lo grotesco y su descenso hasta el esperpento, las caricaturas, el dolor y la risa, o la moral desgarrada. Este ingrediente no convierte las comedias en una crítica amarga de la sociedad, como defiende Rodríguez Puértolas, lo que acercaría al toledano a otros autores como Quevedo, Goya o Valle Inclán. Según el autor del libro, Rojas Zorrilla busca simplemente el humor, la comicidad desgarrada pero, en cierto sentido, intrascendente.

El segundo bloque de obras del libro es el que se refiere al estilo y los temas. «**La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla**» (pp. 109-124) analiza la obligada variedad métrica y retórica de nuestro teatro áureo. Aunque Rojas no estaba particularmente dotado para el verso, cumple con la multiplicidad métrica necesaria en la comedia y con los distintos tonos (culto, popular, trascendente, humorístico, epigramático...) que exigía su variopinto auditorio.

«**Un dramaturgo barroco ante el exotismo: Francisco de Rojas Zorrilla**» (pp. 125-136) contempla los diferentes escenarios exóticos en que se desarrolla la acción dramática: las tierras septentrionales, el mundo musulmán, la antigua Roma y Egipto, si bien se deja claro que el dramaturgo no explota en exceso estos ambientes alejados de la realidad de su momento. Más que mostrarlos como paraísos perdidos, se hace hincapié en que se relacionan con lo violento y lo macabro como marco perfecto de un universo trágico.

«**Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla**» (pp. 137-157) comienza contraponiendo al dramaturgo de Toledo con los dos grandes de la escena española: Lope y Calderón. Pasa enseguida a tratar diversos aspectos del tema: la parodia y la ironía del galanteo, el uso de éste como cuadro de costumbres, el teatro en el teatro y otros elementos destacables en el drama de Rojas. Entre estos últimos se aborda la homosexualidad o la violencia en el amor. Todo ello pone de relieve, una vez más, que Rojas Zorrilla es un dramaturgo multiforme y polifacético que crea situaciones movido por un deseo de renovación e innovación en el teatro del XVII.

El bloque relacionado con *Textos y contextos* se abre con un capítulo de referencia absolutamente necesaria: «**A vueltas con la taxonomía: La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla**» (pp. 161-186). Aquí encontramos atinados comentarios sobre *La traición busca el castigo*. Se destaca que Rojas fue capaz de construir una pieza muy original, mezcla de sencillez y complicación estructural. Se plantea la duda de cómo clasificar esta obra que se mueve entre la comedia cínica y el drama de honor.

El capítulo «**Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: Persiles y Sigismunda**» (pp. 187-200) se centra en la primera comedia de Rojas escrita en solitario. Dentro de ella Pedraza dedica su interés al lugar imaginario que abre la pieza: la isla de Tile. La inverosimilitud de la pieza se pone en relación con otros elementos como la violencia y la ironía.

«**Un teatro para los oídos: Los áspides de Cleopatra**» (pp. 201-218) es estudio de esta obra de temática clásica. A pesar de que Rojas Zorrilla creó varias obras para que fueran representadas en palacio, rara vez recurre a los efectos escenográficos usados en la corte. La técnica generalmente utilizada es la propia de los corrales. En *Los áspides* Rojas se vale esencialmente de la palabra para expresar las diferentes situaciones y escenarios, entre ellos el mar, que tiene un papel de protagonista. Como Lope, que se quejaba de los carpinteros que desnaturalizaban el teatro, Rojas también recurre a la palabra en la escena frente a todos los demás adornos.

Con «**El jardín de Falerina y la recreación escénica de caballerías**» (pp. 219-233) nos acercamos a un mundo diferente. Con una presentación de la herencia del *Quijote* y el desarrollo de los tópicos caballerescos en la lírica de la época, pronto se adentra en el mundo del teatro. Pasa de Lope a la generación de Calderón para centrarse en *El jardín...*, obra de tres ingenios (Rojas,

Calderón y Coello), marcada por el juego irónico con la materia dramática y el lugar de representación: una sala de palacio, con telar y amplios medios escenotécnicos.

«**Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal***» (pp. 235-249) esboza la perspectiva del toledano respecto al mundo hagiográfico; se define el corpus de obras y se acuña el término parahagiográfico que parece muy útil para clasificar alguna de estas piezas. Pedraza prefiere incluir *Santa Isabel* dentro de la comedia palatina, no carente de inverosimilitudes. Son interesantes las preguntas que cierran el capítulo y que apuntan nuevas vías de investigación para el futuro.

«**Cada cual lo que le toca. Notas de lectura**» (pp. 251-265) ofrece una serie de apuntes sobre esta obra, que se enmarca dentro de la tradición trágica del mejor Calderón de la Barca. Es útil y clarificador el análisis de la caracterización de la mujer y también la crítica ponderada de los excesos del estilo y del efectismo dramático.

El último bloque es el de *Parentesco estético y recepción escénica*. «**De Tirso a Rojas Zorrilla. Algunas notas sobre piezas cómicas**» (pp. 269-276) precisa las diferencias y similitudes entre ambos dramaturgos. El uso de la métrica y del lenguaje los acerca, si bien Rojas da una vuelta de tuerca a los enredos propuestos por Tirso. Son también diferentes las concepciones que ambos plantean del honor.

«**Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado**» (pp. 277-301) se centra en la recepción crítica de la obra: presenta una serie de referencias bibliográficas de libretos conservados. Es fundamental, para poder conocer el éxito de esta comedia, el recorrido por las refundiciones posteriores y por la diferentes lecturas críticas que se han ido haciendo a lo largo del tiempo.

«**Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el Antiguo Régimen**» (pp. 303-312) muestra a la perfección el cambio en la apreciación de las piezas clásicas. Pedraza elabora una precisa contextualización de la obra así como un denso recorrido por diferentes representaciones, destacando las censuras de 1696.

Como cierre del volumen aparece un capítulo íntimamente ligado al anterior: «**De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: Abrir el ojo en la escena decimonónica**» (pp. 313-328), en que el estudioso recorre los diferentes repartos de la obra a lo largo del XIX así como la suerte actual de la pieza.

Las veinte páginas dedicadas a la bibliografía ponen el imprescindible colofón a los análisis y revelan el cuidadoso manejo de las fuentes críticas.

El conjunto del volumen muestra un constante amor por el teatro aurisecular. Perfectamente estructurado en cuatro partes, permite entrever los entresijos del quehacer literario de uno de los grandes de la escena del XVII hasta ahora relegado al olvido, del que está saliendo poco a poco gracias a la labor, entre otros, del propio Pedraza y el Instituto Almagro que dirige con entrega y dedicación.

Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de León

