Bulletin of the Comediantes. Vol. 37, 1985, nº I.

José Mª DIEZ BORQUE. "Lope/Calderón, en Las ansias de la muerte" (pp. 5-40). La comparación que establece entre los textos de Lope y Calderón Díez Borque (26 de agosto de 1635 y 20 de mayo de 1681), sólo persigue una finalidad: ir descubriendo rasgos de relieve que expliquen las distintas actitudes vitales de los dos dramaturgos y, en último término, su diferente producción dramática. Un dato llama la atención: frente a las 412 líneas del testamento de Calderón, el de Lope tiene solamente 72. El estilo que utiliza cada escritor también es muy dispar: Lope una escueta prosa expositiva; Calderón, una voluntad estética de diseño estilístico. El resto del artículo deja entrever los rasgos del homo religiosus, politicus y economicus, que los dos testamentos perfilan. Adrienne SCHIZZANO MANDEL. "La dama juega al duende: pre-texto, geno-texto y feno-texto" (pp. 41-54). La investigación de J. Kristeva distingue entre un feno-texto, que es el texto escrito o impreso, y un geno-texto que no siendo un elemento lingüístico en sí mismo, se explicita, no obstante, a través de ciertos elementos del lenguaje, Esto permite hacer un estudio del título: La dama duende, que explique su proceso significante y su carga semántica. El citado título o pre-texto es una condensación de la obra porque contiene los mismos niveles manifiestos y latentes que se entretejen en el texto. El título/pre-texto subraya las dos cualidades de la protagonista: social (dama) y lúdica (duende) que van a determinar su dinámica en la comedia. En el título encontramos la dialéctica de la expresión poética como signo que encierra realidad y juego. Rayon CONLON. "Female Psichosexuality in Tirso's El vergonzoso en palacio" (pp. 55-69). Trayendo a colación las palabras de H. Sullivan, señala que un motivo dominante en el texto de Tirso de Molina es "La variedad de expresión sexual". "En su producción dramática", dice Sullivan, aparecen "casi todas las desviaciones sexuales que ha aislado la psicología moderna".En el caso de El vergonzoso, las tres grandes figuras femeninas: Serafina, Madalena y Juana, ofrecen un abanico de tipos sexuales femeninos: una narcisista, una heterosexual y una lesbiana. Conlon justifica esta afirmación deteniéndose fundamentalmente en lo opuesto de la condición de Serafina y Madalena, (a Juana se refiere brevemente), e insistiendo en que la evolución sexual de las tres hermanas es paralela: 1º represión, 2º resistencia, 3º expresión. Dawn L.S. SMITH. "Tirso's use of emblems as a technique of representation in La mujer que manda en casa" (pp. 71-81). La crítica más reciente cada vez muestra mayor interés por la relación entre la pintura y la obra de Tirso. Esta relación se refleja en el uso del emblema en La mujer que manda en casa, para enfatizar la enseñanza moral. Toda la obra es equiparable a un emblema, per hay cuatro escenas que tienen carácter emblemático esencialmente: 1- la escena del final en

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

que Jezabel cae de la torre y se la comen los perros; 2- la escena descrita en la acotación del comienzo de la obra en que se produce el encuentro de Jezabel y Acab; 3- la escena del tercer acto en que Nabot descubre los tres platos de plata con sus inscripciones; 4- la escena en que aparece el cuerpo muerto de Nabot. El buen funcionamiento de la técnica del emblema dependerá de la colaboración del público y del profundo conocimiento por Tirso acerca de la naturaleza de la ilusión teatral. Henry W. SULLIVAN. "Love, matrimony and desire in the theatre of Tirso de Molina" (pp. 83-99). Uno de los problemas del estudio de la producción dramática de Tirso es el del tema del amor. En el análisis de la cuestión que propone Sullivan en tres partes, confluyen las teorías más antiguas (I-II) con las más modernas del psicoanálisis post-estructuralista (III): I- los subsistemas amorosos del Renacimiento; 2- los preceptos canónicos de la contrarreforma en cuanto al sacramento del matrimonio; 3- Jacques Lacan y el análisis del deseo. de los cinco subsistemas amorosos que el teatro de Tirso presenta, el que goza de mayor simpatía del autor es el neoescolástico-tomista. Respecto del sacramento del matrimonio, en casi todos los casos, la unión carnal precede al mismo. Y en cuanto al deseo, Tirso no cree que sea base para una relación estable. Barbara E. KURTZ. "El arenal de Sevilla: circunstancialidad y simbolismo analógico de una comedia lopesca" (pp. 101-114). A pesar de las particularidades dramáticas y de los problemas de interpretación que presenta El arenal de Sevilla, pocos críticos se han ocupado de su análisis. Por un lado, el hilo argumental parece desenfocado y divagador; y por otro, llama la atención que El Arenal, a primera vista simple lugar donde ocurre gran parte de la acción, figure como título. A lo largo de la obra se ve que el arenal como lugar físico de arenas movedizas, refleja: la confusión y diversidad de la intriga de la pieza, y, la débil vinculación de los episodios del hilo argumental. Pero, a la vez, El Arenal como lugar histórico y puerto mundial, da unidad a las distintas esferas dramáticas y temáticas y es el punto de convergencia de lo circunstancial y lo personal, lo histórico y lo amoroso. Thomas HANRAHAN. "Calderon's man in México: The mexican source of El gran duque de Gandía" (pp. 115-127). En 1953, se halló La comedia de San Francisco de Borja, escrita en 1640 por el jesuita mejicano Matías Bocanegra. Y en 1958, la de El gran duque de Calderón; comedia que siempre se había considerado compuesta en fecha anterior a 1651. Sin embrago, Cerny estableció la fecha de su composición en 1671, es decir, 30 años después de la de Bocanegra, que habría sido utilizada como fuente por calderón. Prueba de esto son no sólo las forzosas similitudes históricas que existen entre las dos obras, sino las referentes a la técnica dramática y a los personajes. La singularidad de la producción calderoniana está en el lenguaje. Denise DIPUCCIO. "Ambiguous Voices and Beauties in Calderón's Eco y Narciso and their tragic consequences" (pp. 129-144). Comedia mitológica que se desarrolla a partir de

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

la profecía de Tiresias. Los signos voz y belleza, componentes básicos de la profecía, son encontrados muchas veces por los personajes, que, a su vez, intentan evitar el cumplimiento de dicha profecía, estos signos son clave del carácter de los personajes, del desarrollo temático y trama de la comedia. Dipuccio estudia la relación entre los personajes principales: Liríope, Narciso, Eco, y los signos voz/belleza, con lo que prueba que la profecía de Tiresias es más ambigua y enigmática que lo que los propios personajes o el público podían creer al comienzo de la obra. RESEÑAS: H. ZIOMEK: Lo grotesco en la literatura del Siglo de Oro. Madrid, Alcalá, 1983, (John Weiger), pp. 145-148. Proceedings of the second Annual Golden Age Drama Symposium. El Paso. University of Texas at El Paso 08/10.03.82 (Ruth Landelius), pp. 148-149. H. ZIOMEK: A History of Spanish Golden Age Drama. Lesington. The University Press of Kentucky, 1984, (E.H. Friedman), pp. 149-151. El X festival de Teatro del Siglo de Oro (El Chamizal. El Paso. Texas). Mentado por Alfredo Hermenegildo, pp. 153-160, César Oliva, pp. 161-166, y Louise Fothergillpayne, pp. 167-169. Cierra el cuaderno los "minutes of the 1984 Meetings of the Comediantes", pp. 171-173.

LOURDES LÓPEZ

© 2008 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra