

Un útil «Índice de nombres, lugares y obras representadas» completa este valioso volumen.

Agradecimiento, pues, a María Teresa Pascual Bonis por este meticuloso trabajo que aporta material de primera mano sobre la intensa actividad teatral en una villa navarra en la que, por su situación y número de habitantes, resulta inesperada, abriendo así nuevas perspectivas a las investigaciones archivísticas sobre el teatro áureo.

C. C. García Valdés
GRISO

VARIOS, *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Scritti di M. G. Profeti, S. Monti, F. Sandrelli, M. C. Graña, P. Ambrosi, H. Abad, M. Peloso, G. C. Marras, Milano, Franco Angeli, 1990, 238 pp.

El panorama literario de los estudios intertextuales, que continúa presentando una escasez de análisis concretos, se ve enriquecido con la aparición de este libro, que reúne una serie de artículos de un grupo de hispanistas de la Universidad de Verona. Estos estudios giran en torno a la cuestión de los «materiales temáticos» y su transformación (metamorfosis) en relación a los textos dramáticos del Siglo de Oro.

Los trabajos están precedidos de una valiosa introducción a cargo de María Grazia Profeti, quien, partiendo de experiencias anteriores en este campo (*Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976; «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica, lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984) plantea los aspectos teóricos de la cuestión. En primer lugar, propone distinguir la relación entre «texto non teatrale» y «texto letterario per il teatro da esso derivato», y en segundo, la relación entre dos comedias, que puede ser de reelaboración, refundición, continuación o parodia. La primera de estas relaciones consiste en una transformación intersemiótica, pues de un sistema de signos (historia, narración...) se pasa a otro (teatro) con todo lo que ello conlleva: cambios temporales y transformaciones ideológicas y axiológicas (p. 8). La relación entre dos comedias no es, sin embargo, tan fácil de precisar siempre, pues se pueden observar,

además de las ya señaladas, relaciones menos nítidas que van desde las relaciones de situaciones y escenas hasta llegar a las de enunciados. Sin olvidar que una serie de textos pueden responder a una fuente común, a una moda cultural o aún, y más vagamente definible, a una misma «idea inspiradora». Todo lo cual plantea problemas como el modo de operar o si es productivo realizar un estudio cuando la comparación de obras envía a materiales arquetípicos, como apunta Profeti (p. 11). El conjunto de estos estudios tiene la intención de ilustrar los planteamientos teóricos antes expuestos e iluminar algunas de las problemáticas que presenta el teatro áureo. Ver, en definitiva, los materiales temáticos sin olvidar la forma con la que llegan a la comedia barroca española y observar cómo se debaten entre la aceptación del paradigma y su desviación. Un campo, el del teatro del Siglo de Oro, fértil para la aplicación intertextual que, sin embargo, se ha visto poco contemplado hasta ahora, y no siempre con los mejores resultados. Pues, si bien es verdad que los estudios de fuentes han sido tradicionalmente abordados, no se ha explorado en todas sus posibilidades: explicar el funcionamiento de este *ars combinatoria* y dar sentido a las diferencias teniendo en cuenta el emisor y el destinatario.

Los artículos, que reseño a continuación, contribuyen, sin duda, a este nuevo enfoque más globalizador y productivo de los estudios intertextuales. Silvia Monti, en «Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi» (pp. 17-46), intenta aislar un tema común para contribuir a enfocar un cierto número de textos sin olvidar los elementos formales, pues agrupar por contenidos piezas teatrales no garantiza características específicas a un texto determinado. Al analizar tres comedias de diferentes autores y momentos del teatro del Siglo de Oro (*La viuda valenciana* de Lope de Vega, *El conde Partinuplés* de Ana Caro, y *Ni Amor se libra de amor*, de Calderón), demuestra que un tema común, como el mito de Psique, llega a dar resultados muy diferentes debido a que las diversas fuentes donde beben los autores (en la novela italiana, Lope; en la novela de caballería, Ana Caro; y directamente en la fábula clásica, Calderón) condicionan el género literario, sin perder de vista la importancia del público que determina la escritura y la puesta en escena teatral. Ésta es una de las ideas más sugerentes que se desprenden de los trabajos de este volumen, pues corrobora la no pertinencia de la clasificación genérica del teatro barroco ateniéndose sólo a los elementos inherentes a la propia obra. Hay, pues, que tener en cuenta fundamentalmente la morfolo-

gía de las obras dramáticas. Algo que, por otra parte, la mayoría de los estudios actuales del teatro áureo vienen constatando.

El estudio de Fabrizio Sandrelli, «L'Anticristo nel teatro del Siglo de Oro: Lope de Vega e Juan Ruiz de Alarcón» (pp. 47-76) pone en evidencia cómo la aparición de un mismo tema responde a características de la época. El gran interés de los teólogos contrarreformistas por la figura del «Anticristo» inspira dos piezas teatrales (una de Alarcón y otra atribuida a Lope), donde la forma altamente espectacular sirve al esencial contenido didáctico. Y del mismo modo, al presentar estas obras un mundo al revés donde luego vuelve a restablecerse el orden, Sandrelli comprueba cómo dicho tema se pone al servicio de la ideología conservadora de los grupos dominantes del momento. Pero las numerosas coincidencias entre ambas no oscurecen algunas diferencias de fondo, debidas a la variada relación de los autores con las fuentes y, sobre todo, a la forma particular de hacer teatro. Lope tiende a canalizar los elementos de la fuente para lograr una mayor concentración dramática mientras que Alarcón pone mayor énfasis en lo anecdótico.

«La Virgen de Guadalupe: de la leyenda al teatro» (pp. 77-125) es el siguiente trabajo, de M^a Cecilia Graña, donde aborda el estudio del tema de la Virgen de Guadalupe en comedias barrocas de diversos autores: Cervantes, Fray Diego de Ocaña, Felipe Godínez y Juan de la Hoz y Mota. Aquí se propone ver «cómo trabajaba la imaginación áurea al seleccionar y estructurar un tema en una obra literaria y cómo, a través del mismo, interpretaba la existencia incorporándole sentido y valores» (p. 78). La estudiosa analiza las secuencias narrativas de la obra, observando cómo los escritores las desarrollan y articulan según sus propias motivaciones y las de la época en que vivieron. Asimismo, estudia los personajes en relación con el contexto social y el tema, el espacio escénico y el espacio temático, relacionando todos esos elementos, (motivos, personajes, espacio...) con las transformaciones que sufre un tema al pasar de un sistema de signos (leyenda) a otro (teatro). A este respecto, es interesante la distinción que hace Graña entre *tema* y *rema*, siendo el rema el conjunto de motivos que marca la diferencia. Y así constata que «las cuatro piezas que van de los últimos años del siglo XVI a fines de la centuria siguiente, tratan el asunto de la Virgen de Guadalupe volviendo cada vez más compleja y rica la estrategia combinatoria de los elementos que forman el rema» (p. 125). Ello sitúa a los dos primeros textos de la serie en un

nivel más indeterminado y simbólico («el restablecimiento de valores perdidos en el interior de una determinada cultura») y al segundo en un nivel más concreto, al ser mayor la información obtenida sobre el emisor, el período histórico y la ideología del momento, gracias al mayor número de unidades significativas (p. 125).

Un núcleo argumental idéntico origina diferentes soluciones dramáticas a lo largo de dos siglos lo que hace interesante y justificado el trabajo realizado por Paola Ambrosi en «I Martiri di Madrid» (pp. 127-157). Las comedias estudiadas en cuestión son *Los mártires de Madrid*, atribuida a Lope, *El mártir de Madrid* de Mira de Amescua, y *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, de la que se conocen varias redacciones y diferentes atribuciones. Es problemático señalar las fuentes del argumento de estas comedias por la multiplicidad y generalidad de ellas, como ya señalara Lope, si bien se puede concretar que la comedia de este autor sirvió de base para las posteriores. La autora de este artículo traza, además, las variantes e invariantes que se constatan del estudio comparatístico de dichas comedias, para llegar a la conclusión de que más allá de los elementos contingentes de cada una se mantiene constante el interés del público por un argumento que «si suppone profondamente radicato nella cultura spagnola» (p. 157), dado que se retoma durante dos siglos (1600-1800). Y cuando se pierde el gusto por las «comedias de santos» y la ejemplaridad del martirio, los mártires pasan a ser cautivos, conservando lo que podían tener de atractivo: la relación moro/cristiano, de perenne actualidad.

Un estudio comparativo de dos reconstrucciones teatrales, a través de un análisis formal y funcional de la *Fuenteovejuna* de Lope y de la de Monroy, es la propuesta de Héctor Abad en «Estupro, linchamiento, canibalismo: dos 'Fuenteovejunas'», (pp. 159-188), quien cifra el análisis en tres momentos culminantes: estupro, linchamiento y canibalismo, «formas hiperbólicas» de la relación sexual, la pena capital y la alimentación, que se corresponderían, a nivel del discurso, con el gusto barroco por la hipérbole (p. 161). En la intertextualidad ve una aplicación esclarecedora del significado de un texto a partir de otro, pues opina que «la *Fuenteovejuna* de Monroy, con todas sus *amplificatio* y todas sus exageraciones, además de poseer en sí misma un valor literario que no debe despreciarse, puede servir como lente de aumento o tinta de contraste que permite apreciar mejor (tanto a nivel profundo como superficial) algunos aspectos de la *Fuenteove-*

juna de Lope» (p. 188). Así, gracias al canibalismo desmesurado presente en la obra de Monroy, se explica el contenido ritual que encierra el linchamiento del Comendador de la pieza de Lope. Además, este tipo de análisis deja ver la influencia del público en una obra. El aumento de un público docto, por ejemplo, hace que haya en la obra de Monroy «una exhibición verbal, en oposición al registro llano, casi popular usado por Lope» (p. 188).

La monja alférez es el motivo analizado por Marta Peloso en el artículo titulado «La monja alférez dal teatro barocco alla narrativa dell'Ottocento» (pp. 189-211). Éste es un caso más del personaje de la «mujer varonil» del teatro del Siglo de Oro, que representa una fusión en el tiempo y en el espacio de todas las mujeres extraordinarias que la historia, la literatura y la mitología podían ofrecer desde la antigüedad clásica hasta hoy (p. 190). El abundante empleo y el gran éxito alcanzado por este personaje son fiel reflejo de las características de la contradictoria sociedad barroca, ya que esta figura es símbolo de rebelión contra lo establecido (la mujer convertida en varón para poder realizar aquello que por su rol de mujer no puede), pero cuyo final invalida todo tipo de subversión (la protagonista siempre vuelve a desempeñar el papel de mujer en la sociedad). Responde, en definitiva, a la fórmula de transgresión-restauración que encierra la fiesta teatral del barroco, que tan bien representa el teatro. La autora de este estudio analiza el personaje de *La monja alférez* de Montalbán, comparándolo con las mujeres disfrazadas de varón de Lope, de mayor complejidad psicológica y mayor rendimiento dramático. Efectivamente, las mujeres varoniles de Lope de Vega presentan una doble cara; son varoniles pero sin perder nunca su feminidad, lo que hace que el amor entre en juego en el drama, junto a las situaciones equívocas derivadas del enredo amoroso e incluso debates psicológicos con ellas mismas. También quedan contempladas las relaciones con obras posteriores que tienen como protagonista a este personaje: *Historia de la monja alférez*, *Doña Catalina de Erauso*, escrita por ella misma, una narración en primera persona y publicada a dos siglos de distancia de la de Montalbán, por el editor J. M. de Ferrer; T. De Quincey contó la historia en una serie de artículos aparecidos en el *Tait's Edimburgh Magazine* (1847) y C. Coello hace una «zarzuela histórica», publicada en 1875. A través de este estudio, llega a la conclusión de que el personaje histórico de Catalina de Erauso (la monja alférez) se convierte en un personaje literario de cuatro modos diferentes, por

cuatro autores diversos y en épocas distintas, determinado por las relaciones entre autor, mensaje literario y público, que causan las diferencias fundamentales (p. 210).

El último estudio que recoge este volumen es el de Gianna Carla Marras, «*La niña de Gómez Arias*. ('Comedia famosa' di Vélez de Guevara e di Calderón de la Barca)», (pp. 213-238), donde examina cómo una antigua estrofa de cuatro versos sirve para dar materia dramática y asegurar la recepción del público. Analiza la relación entre el texto lírico y la comedia de Vélez, primero, y las relaciones de ambos textos con la pieza de Calderón, después. Observa así que ambas comedias están unidas por el argumento (basado en el texto lírico) y asimismo comprueba la imposibilidad que tienen de realizarse como tragedias por las mismas convenciones sociales y teatrales. Si bien hace notar, tras su estudio, que las diferencias de los finales, feliz el de la obra de Vélez y apuntando más hacia la tragedia el de Calderón, se deben a que durante el tiempo transcurrido ha cambiado la forma de hacer teatro y el planteamiento de su finalidad: de un teatro basado más en el *delectare* se pasa a la comedia fundamentada en el principio del *docere delectando*. Entre ambas obras se deja ver, según esta estudiosa, el notable trabajo político cultural de los primeros cuarenta años del siglo XVII, cuyo reflejo «macroscópico» es la controversia sobre la licitud del teatro (p. 238).

En conjunto, este volumen es una importante aportación al campo de las aplicaciones intertextuales, aquí ceñidas al estudio del tratamiento de un tema o motivo en obras dramáticas relacionadas con sus fuentes o con textos posteriores. Valiosos son estos trabajos por las sugerencias que se desprenden de los análisis incluidos, sobre todo, las aportadas por María Grazia Profeti en la introducción, e igualmente valiosos por los resultados a que se llega: «Nella apparentemente infinita libertà della commedia barocca spagnola —immenso bacino collettore di temi, motivi, argomenti, materiali, voracemente appropriati attraverso generi letterari vari, molteplici, vivacemente diversificati— si ritagliano dei necessari confini formali, linee di demarcazione che delimitano gli spazi dentro i quali si configura il suo prodigioso sincretismo» (p. 15). Se echa en falta, no obstante, un previo esclarecimiento terminológico que hubiera dado una mayor uniformidad y coherencia a los estudios que conforman este libro. La profesora Profeti es consciente de ello, pero ya avisa que le interesan

más las posibilidades de aplicación a los textos que el propio problema de definición (p. 12).

M^a del Valle Ojeda Calvo

VARIOS, *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, 318 pp. [n^o 6 de *Cuadernos de Teatro Clásico*].

Desde hace mucho tiempo existen lugares en los que lo que hay que ver está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados. El Barroco inviste esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria. (G. Deleuze, *El pliego. Leibniz y el barroco*).

De descifrar todas las peculiaridades del edificio teatral barroco se encarga la excelente publicación de *Cuadernos de Teatro Clásico* en este sexto número monográfico recién salido, titulado *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*.

Un recorrido por los diversos artículos —y digo diversos no sólo por el contenido de cada uno de ellos sino porque el enfoque dado por sus autores varía, sin duda, de uno a otro— un recorrido digo, nos permite a primera vista captar que a pesar del transcurso de los acontecimientos históricos locales que afectaron a cada uno, la tipología del Corral, Casa, Patio... presenta grandes rasgos de uniformidad; pero de eso nos ocuparemos más adelante.

Díez Borque en la «Presentación» justifica muy acertadamente las «inevitables diferencias» entre los artículos: «Un trabajo colectivo no puede ser por la violencia un trabajo de autor único. Un número de una revista, largamente gestado y elaborado, no es evidentemente, un libro unitario»; esta misma razón es la que nos lleva a realizar un análisis peculiar de la presente publicación. Intentaremos básicamente tratar por bloques aquellos aspectos, motivos o formas comunes a este espacio teatral del Siglo de Oro, tratando de evitar, ante todo, aburrir al lector con un comentario lineal. Las referencias a los artículos serán frecuentes, por lo que aprovecho aquí la ocasión para solicitar de los autores el perdón ante cualquier inintencionado desliz a la hora de interpretar su trabajo, tanto por exceso como por defecto, y «si acaso / la palabra y la fe mía / te faltare, ruego a Dios / que a traición y alevosía»... pase lo que escribe Tirso, en *El burlador de Sevilla*.