

propuesta escénica corresponde a la práctica cortesana del primer tercio del siglo XVII, la que, debido a la implicación de ingenieros y escenógrafos italianos, consiguió un espectáculo complejo y ostentoso, en el cual se inscribe *El triunfo mayor de Ciro* como lo demuestran sus acotaciones, en las que se describen entornos áulicos, escenarios múltiples y multitud de personajes y figurantes. La segunda clave es la centralidad del problema amoroso, que coloca a la comedia de Vélez dentro de la tradición de comedias palatinas de asunto amoroso. Finalmente, como tercera clave, Burguillo considera el empleo de la historia con un fin didáctico, a partir del cual Vélez modela a los personajes, no solo a Ciro (cuya figura era ciertamente ya un ejemplo de gobernante), sino sobre todo a Araspas, quien de presuntuoso y lascivo es transformado en un hombre de honor. Además, el estudioso rastrea la transmisión de la historia de Ciro desde Jenofonte hasta los humanistas españoles, quienes buscaron conectar el legado de la tradición clásica con la historia y la cultura de su tiempo. La figura de Ciro, como gobernante ejemplar, era consumida, en principio por las casas nobiliarias; sin embargo, con la imprenta llegó a un público más amplio. Así, gracias a humanistas sevillanos como Juan de la Cueva,

la historia del rey persa alcanzó al común de las gentes (p. 30).

En conclusión, se trata de una edición crítica que nos ofrece un texto resultado de una cuidadosa labor de reconstrucción. Sus editores, al analizar la transmisión textual, estudian las transformaciones a las que esta comedia barroca fue sometida a finales del siglo XVII y durante el XVIII, para adecuarla así a los gustos del público de dichos momentos. Por ello, se trata de un trabajo muy completo, ya que no solo se estudian las fuentes y el contexto de producción de *El triunfo mayor de Ciro*, sino asimismo se ilumina su suerte posterior.

José Elías Gutiérrez Meza  
 Universität Heidelberg  
 eliasgutierrezmeza@gmail.com

---

Zugasti, Miguel, Ester Vieira de Oliveira y Maria Mirtis Caser, eds.

*El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO.* Vitória (Brasil): Universidade Federal do Espírito Santo-AITENSO, 2014. 314 pp. (ISBN: 978-85-99345-21-4)

Esta publicación selecta del Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO) celebrado en la Universidad Federal de Espírito Santo (Vi-

tória, Brasil, 3-5 octubre de 2012), tiene dos partes perfectamente diferenciadas: la primera incluye seis conferencias magistrales (9-167), y la segunda doce ponencias presentadas en el congreso (169-314).

Susana Hernández, en “Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y propósito –materia de diálogo intertextual”, nos ofrece las diferencias esenciales entre texto y música en el teatro mitológico virreinal, en el que la adulación de estos era moneda corriente y de la que, como correspondía a la época y a la situación, la monja jerónima supo aprender de Calderón y aplicarlo, incluso, a la familia de los virreyes, aprovechando la honda repercusión de la música en el sentimiento.

La rica y variada utilización de la retórica clásica (Aristóteles, Quintiliano...), buscando la admiración de los receptores, explica los recursos utilizados, como la écfrasis, en cuanto la descripción hace que los oyentes “vean” lo que se describe. Eduardo Hopkins –“El espectáculo de la verosimilitud en *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón”– explica el éxito y satisfacción que el propio interesado recibe a lo largo de la obra mientras sus mentiras convencen a los interesados. De ahí la desesperación de García al ver que nadie lo cree cuando dice la verdad. Lógico, pues, que “al no lograr superar esta

opinión de los personajes, su verdad no tiene crédito, es inverosímil. *La verdad sospechosa*, como título de la obra, debe leerse como ‘la verdad inverosímil’, un concepto fundamental en la teoría de la retórica y de la poética” (53).

En “Más allá de Gil Vicente: consideraciones sobre el canon del drama portugués del siglo XVI”, Márcio Ricardo Coelho Muniz expone el desarrollo propuesto en 1870, por Teófilo Braga, para publicar los autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina. Así pues, el artículo ofrece una breve visión de los cuatro autos de Afonso Álvarez, de protagonista o temática íntimamente relacionada con Portugal, más los quince autos anónimos, recientemente publicados como *Teatro portugués del siglo XVI*, en tres volúmenes (2007 y 2010), que permiten señalar, por una parte, en cuanto al género, el predominio de farsas; y, en cuanto a rasgos sobresalientes, la frecuente presencia de negros, la adecuación del lenguaje y, de forma sobresaliente, los experimentos teatrales, tanto en argumento como en desarrollo y reflexión metateatral, con la presencia de algunas figuras alegóricas y el “teatro en el teatro”.

Válido consideramos el título del trabajo de Ester Abreu Vieira de Oliveira, “Notas acerca de José de Anchieta, dramaturgo de Espíritu Santo y de Brasil”; aunque bien merecería

que lo ampliáramos, especificando “Ricas notas”, pues lo cierto es que la profesora ofrece, por una parte, los datos esenciales de su biografía como jesuita canario que desarrolló su labor misionera en Retitiba-Benevente-Anchieta, durante 44 años. Sus grandes valores y conocimientos universitarios (Coimbra), incluyendo la teología, adquirieron su verdadero sentido en el continente americano. Es el introductor del teatro en Brasil. De los 14 autos que se conservan, Ester hace una breve descripción y reflexión individualizada; se explaya en el más largo, de tres actos, *Vila de Vitória* (o de *São Maurício*), con sus alegorías y la inclusión de figuras morales, encaminadas a una visión de gratitud y plegaria al santo, aprovechando, como en sus otros autos, citas bíblicas e históricas, pero no la vida terrena del santo. Concluye la autora: “Así se puede considerar la obra dramática de Anchieta dentro de la línea de la tradición religiosa de teatro medieval, en cuanto a su filosofía teológica del pecado de Adán y la ingratitud de los hombres. Además su teatro se encuentra en la línea del pensamiento ignaciano (los *Ejercicios*) de excitar la imaginación a considerar como realidad presente y tangible la figura de Cristo” (96).

Lleva razón Marcelo Paiva al lamentar, en “Lucero y sol: *El príncipe constante*, de Calderón de la

Barca, y *Książę niezłomny*, de Juliusz Słowacki”, que Durán y González Echevarría, en su espléndida antología *Calderón y la crítica*, no incluyeran algunos hechos y representaciones polacas; y bien que lamentaban las ausencias, de lo que dejaron constancia. Como es lógico, igualmente, siguiendo los pasos de los antólogos, “buscar en su rastro huellas posibles de exploración” (107), lo consigue con unas reflexiones acertadas respecto a la validez de las traducciones de las grandes obras, que no tienen por qué ser rechazadas rotundamente: “Problema aparte, bien entendido, y de los más espinosos, resulta la exigencia de una evaluación fundamentada de los resultados de empresas traductorales específicas” (109), con la muestra de los grandes recursos complementarios para la traducción.

En línea con sus acertados estudios de literatura hispanoamericana, el profesor Miguel Zugasti da también más de lo que ofrece en “Teatro y fiesta en honor del nuevo virrey: dos loas al Conde de la Monclova en Puebla de los Ángeles (1686) y Lima (1689)”. Desde la definición de la loa y sus clases –esencia e importancia de las genetlíacas–, pasando por datos biográficos e históricos de personajes implicados directamente en los textos comentados, rememoración de los arcos triunfales y los rasgos identifica-

dores del teatro de palacio, el trabajo incluye un estudio detallado del arco triunfal y loa representada en Puebla (16 de octubre de 1686) en honor del virrey Monclova. El muy concienzudo estudio del profesor Zugasti se basa en la relación conservada, que nos legó una muestra muy interesante del evento: *Palma immarcesible*, México, por doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, año de 1686. El comentario del texto incluye distintas reflexiones y explicaciones de emblemas, jeroglíficos, etc. Y, para concluir, describe con brevedad la loa escrita en Lima al nacimiento del hijo de los Condes de la Monclova.

No cabe decir lo mismo de las ponencias incluidas en el volumen, pues son muy variables. Acaso lo más digno de mención –y no con signo positivo– es la insistencia en citar y argumentar a partir del libro de José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, y a su continuidad por Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Tales estudios nacieron superados y desfados; basta leer lo que dice Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*, en la voz “Fidalgo”, para comprender que los asertos de Maravall fueron una pura invención; sobre todo, porque al tratar del ascenso en la escala social, no cita la estancia meritoria y premiada en la milicia. Ejemplo irrefutable parece el de *Peribáñez*

y *el comendador de Ocaña*: el propio comendador, en su agonía, explica a su criado que ha tenido razón Peribáñez al matarlo en defensa de su honor, porque, al nombrarlo capitán de la milicia –con independencia de que se tratara de una compañía de aldeanos y labradores– le había concedido honor, como bien claro se lo dejó dicho el labrador, antes de salir a cumplir la misión encomendada. De este defecto, en nuestra humilde opinión, adolece el artículo de Eduardo Fernández y Ester Abreu; de forma especialísima, respecto a la interpretación de *La estrella de Sevilla*, que, aparte de no ser de Lope, como demostró Oleza, conlleva, en opinión que compartimos (y ampliamos en nuestra edición de Castalia, 2009) de este mismo estudioso, una durísima condena moral –la única posible– de la actitud del rey.

Buena prueba, en esta misma dirección contraria a Maravall, hallamos en el artículo de Helena Dias, “Teatro y crónica: construcción y deconstrucción de la imagen de Francisco Pizarro”, pues, al fin y al cabo, con independencia de su trayectoria posterior, la nobleza y el marquesado de Francisco Pizarro se deben a méritos militares. Así se trasluce en este párrafo: “La visión peninsular atribuida a Francisco Pizarro, aunque el fantasma de la bastardía sea objeto de deterioro de su imagen, el dramaturgo recurrirá

a los mitos y a las leyendas para compensar el estigma de su origen, generando la imagen de un héroe cuya valentía y honra le cubre de honores al punto de hacernos olvidar su origen humilde y tosca de un criador de cerdos, a un héroe con méritos y derecho a un título de marqués” (209).

Algo similar cabe decir, *mutatis mutandis*, de la comunicación de Fernanda Maia y Maria Mirtis, “Normas sociales y deseo en *El perro del hortelano*: apuntes acerca de Diana”; en la que, por otra parte, dentro de un discutible párrafo –pues difícilmente cabe identificar a Diana con uno de los seis personajes-tipo del teatro áureo– leemos: “Se encuentran en la comedia de Lope de Vega, como en la de otros autores del teatro barroco español, unos tipos que se repiten: el galán, la dama, el gracioso, la criada, el villano, el poderoso y el caballero” (224), prueba de que las autoras, como la mayoría de los estudiosos, olvidan, soslayan o no han leído el último párrafo del espléndido estudio de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*; en él, la ilustre y honrada estudiosa afirma que esos personajes no son aplicables a las comedias “rigurosamente históricas”; huelga entrar en análisis que hemos publicado en otras ocasiones. Y algo similar cabe decir, aunque de nuevo deslumbra “el rumor de las diferencias”, en cuanto al personaje, comportamiento y moralidad de

*La viuda valenciana*, estudiada por Rosangela Schardong, personaje distinto a los “tipos”.

En su comunicación “El islam en *Las quinas de Portugal* (1638), de Tirso de Molina”, Tapsir Ba atribuye al Islam lo que corresponde al rey moro Ismael. El apasionado monarca declara a la cristiana Leonor: “Sois mi Mahoma, mi Meca, / mi sol, mi cielo, mi Alá” (vv. 571-72); pero eso es la misma respuesta de Calixto a Sempronio cuando este le pregunta si es cristiano: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo”. Tales planteamientos que, en circunstancias normales, pueden ser interpretados como hipérbolas amorosas, que nada tienen que ver con la religión y la idolatría, en casos extremos como el de Calixto y el de este rey musulmán manifiestan la personal apostasía e idolatría, es decir, anteponer una criatura a Dios; de ahí sus castigos. En cuanto a la burla del gracioso, embaucando al alfaquí y a un moro a los que hace beber vino y comer cerdo, con elementales juegos de palabras, no es generalizable como incumplimiento de la ley (sin pretender olvidar, no obstante, que, entre los musulmanes, existe la “taqiyya”, por la que el mahometano, para salvar la vida, está autorizado a simular el acatamiento de otra religión, planteamiento imposible para el verdadero cristiano).

Otras ponencias, de variable orientación, merecerían nuestra atención si tuviéramos espacio. Cerraremos esta reseña recalcando el interés de dos artículos directamente relacionados con el teatro hispanoamericano: Edgar García Valencia, en “Mundo, demonio y carne. La caracterización del indígena en los coloquios de Fernán González de Eslava”, quien fue el más importante autor del teatro criollo en la Nueva España durante el último tercio del siglo XVI; en su brevedad, el artículo nos ofrece una visión rica y variada del indio como espectador, actor y personaje del teatro representado. Por último, Simone Rebello y Elga Pérez, en “Lo sagrado y lo profano en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés

de la Cruz”, nos ofrecen una visión histórico-religioso de la loa, más la correlación dramática entre mitología y Biblia, muy rica en el auto de la Décima Musa. Solo hemos echado de menos la aplicación final de los personajes míticos, transformados, gracias a la alegoría retórica, en personajes representativos de la Sagrada Escritura, como fundamento del sentido alegórico-bíblico de la pieza dramática. La aplicación de los cuatro sentidos bíblicos habría culminado la espléndida visión y desarrollo de auto tan singular como el que nos legó la monja jerónima.

Juan Manuel Villanueva  
 UNED  
 jmvillanueva@madrid.uned.es