

CIEN AÑOS DE ESTUDIOS SOBRE TEATRO BARROCO EN EL *BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA MENÉNDEZ PELAYO*

Se pueden contar con los dedos de una mano las revistas científicas del área del hispanismo y las humanidades que llegan a cumplir un siglo de vida. Un periodo tan largo está sujeto a crisis y vaivenes de todo tipo que hacen peligrar su existencia y continuidad. La Sociedad Menéndez Pelayo de Santander, en homenaje al recién desaparecido don Marcelino (1912), fundó en 1919 el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, de modo que acaba de superar esa difícil cota de los cien años de edad. Un siglo de presencia regular e ininterrumpida en el mundo de la crítica literaria, bien que con alguna cicatriz como la provocada por la guerra civil española e inmediata posguerra, pues durante los años 1936-1943 el *Boletín* dejó de imprimirse con regularidad y solo salió un número. Inevitable cicatriz que, dicho sea de paso, comparte con otras compañeras de viaje –y decanas en la materia– como la *Revista de Filología Española* o el *Boletín de la Real Academia Española*, que echaron a andar un poco antes, en 1914. A tan ilustre terna habría que añadir, aunque radicadas en el extranjero, el *Bulletin Hispanique* (fundado en 1899) y la revista norteamericana *Hispania* (vigente desde 1918).

Estas páginas quieren esbozar una panorámica o apretado resumen de los artículos sobre teatro barroco publicados en el *BBMP*, con excepción de lo referente a Lope de Vega, autor que recibirá un espacio propio. En otras palabras: esto no es un índice cronológico o alfabético al uso; mi principio estructurador ha

consistido en ordenar y agrupar cada una de las entradas en pequeñas secciones temáticas.

Recepción de la obra de Menéndez Pelayo

En atención al eminente polígrafo santanderino que da nombre al *Boletín*, empezaré por los escritos que giran en torno a su figura y obra. El primero de ellos lo firmó Enrique Sánchez Reyes: «La prensa de entonces. El brindis de Menéndez y Pelayo en el centenario de Calderón» (14, 1932, pp. 289-298; 15, 1933, pp. 210-215). Al hilo del segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca, se organizó un banquete en la Fonda Persa del Retiro (30 de mayo de 1881) al que asistieron personalidades políticas y académicas de España y del extranjero. El brindis del joven don Marcelino (contaba 24 años) no estaba previsto y, al parecer, fue improvisado, pero no dejó a nadie indiferente:

Brindo por [...] las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo [...]. Por la fe católica, que es el *substratum*, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte.

Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma [...].

Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, la cual fue escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica [...].

En suma: brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia [...], y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales*, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinando primero

por la casa Borbón y luego por los gobiernos revolucionarios de este siglo.

La prensa de la época, en todo su arco ideológico, se hizo eco del brindis en enconada disputa, convirtiéndose el tema en «campo de Agramante» (p. 211) entre la derecha tradicionalista, adepta a don Marcelino, y la izquierda liberal. El santanderino reafirmó su postura pocos días después (3 de junio) en otro discurso pronunciado en el Círculo de Unión Católica. Pasados los años, en el único aspecto que Menéndez Pelayo atemperó e incluso modificó su posición fue en lo relativo a la germanofobia.

De las distintas ocasiones que el *BBMP* ha puesto el foco en la obra de don Marcelino extraemos dos trabajos más: «Menéndez Pelayo y la apropiación conservadora de Calderón como icono de la identidad nacional» (82, 2006, pp. 429-452), de Marta Manrique Gómez y Jesús Pérez Magallón; y «En torno a una reseña y a un prólogo: Menéndez Pelayo y Tirso de Molina» (88-1, 2012, pp. 185-200), de Francisco Florit Durán. El primero de ellos enlaza con el que acabamos de citar de Sánchez Reyes, pues Manrique Gómez y Pérez Magallón observan cómo pocas décadas después de la muerte de Calderón de la Barca, bien entrado el s. XVIII, reformistas y conservadores pugnaron entre sí por la prevalencia de sus respectivas y antagónicas concepciones sobre cuál es la esencia de la identidad nacional española. La figura de don Pedro Calderón no escapó al debate ideológico y los tradicionalistas se apropiaron del dramaturgo para convertirlo en icono de su forma de entender lo auténtico español, debate que se prolongó y acentuó durante el s. XIX. Menéndez Pelayo jugó un papel decisivo en el empeño de identificar a Calderón con el bando conservador y apropiarse de él. A partir de su personal defensa de la monarquía, la patria y la religión, don Marcelino colocó al creador de *La vida es sueño* en el centro de «la creación del mito nacional católico y monárquico» (p. 433). Véase por ejemplo cómo se expresa en *Calderón y su teatro*: «Calderón es un poeta católico por excelencia. En llevar cierta especie de simbolismo cristiano a las tablas indudablemente obtiene el lauro entre todos los nuestros. [...] Este simbolismo [...] constituye la mayor gloria de Calderón» (p. 440). Junto a sus ensayos y conferencias defendiendo esta

postura, incidió en ella en otros actos públicos, como el citado *Brindis del Retiro*.

Por su parte, Florit Durán llama la atención en cómo, frente a los denodados esfuerzos que don Marcelino dispensó al teatro de Lope y Calderón, se alza un Tirso de Molina más huérfano de atención crítica, pues el polígrafo santanderino apenas le dedicó una reseña y un prólogo, además de publicar el manuscrito inédito de la *Vida de Santa María de Socós* con atribución al fraile de la Merced. Tales reseña (1894) y prólogo (1910) se reparten entre los dos tirsistas más relevantes del periodo entresiglos: Emilio Cotarelo y Blanca de los Ríos. En ambos escritos Menéndez Pelayo reivindica la figura de Tirso de Molina, quien necesita de más ediciones y estudios en profundidad que eleven su teatro al nivel que se merece. En cuestiones espinosas de atribución, don Marcelino propugnó la autoría tirsiana de títulos controvertidos como *El burlador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*.

Miradas transversales al drama barroco

Hay un grupo de ensayos que proponen una mirada transversal o totalizadora al magno corpus del teatro barroco, como es el caso de José Bergamín con «Las raíces poéticas elementales del *Teatro independiente español y revolucionario del XVII*» (13, 1931, pp. 223-260). Aquí se reúnen cuatro lecciones sobre el drama sacro del Siglo de Oro que el articulista llama, siguiendo la estela de Menéndez Pelayo: «teatro independiente español y revolucionario», en tanto en cuanto es la imagen y la voz de todo un pueblo. Bergamín se acoge al estilo impresionista, habla el poeta o el ensayista lírico, no el crítico positivista que él rechaza. Como muestra, valgan estos dos botones:

El concepto mismo de lo dramático [...] es una tensión, y no una extensión, de contemporaneidad humana, una contemporización poética, se musicaliza: esto es, que añade, al enigmático sentido luminoso de la poesía, el sonoro o musical del aire. Lo dramático se hace melodramático. Surge una convención crepuscular de luz y

de sombra. Hermes pacta, antes de la Aurora, con Apolo (p. 226).

Aire de capas y capas de aire, envolvían la ingeniosa trama de la comedia española, dándole su acento peculiar y agudo, su acerado y relampagueante reflejo; *comedias de capa y de espada* para sortear ligeramente en sus vuelos –y en sus vilos– el correr dramático de los tiempos (p. 250).

Muy otra es la perspectiva de David H. Darst en su análisis de las «Teorías de la comedia en el Siglo de Oro español» (62, 1986, pp. 17-36), donde atiende a los posicionamientos teóricos de los dramaturgos de los ss. XVI (antiguos) y XVII (modernos), concluyendo que tuvieron posturas enfrentadas. Los primeros se alinearon con Aristóteles y buscaron deslindes con la tragedia clásica, mientras que los segundos se abrieron a una comedia nueva que gustaba de mezclar lo serio con lo cómico («ya le perdimos el respeto» a Aristóteles, decreta el Fénix en su *Arte nuevo*). Darst repasa las definiciones de comedia esbozadas por Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Torres Naharro, Juan de la Cueva..., quienes calcan los presupuestos de Diomedes, Aristóteles, Horacio, Cicerón, Donato... en el sentido de exigirle al teatro un fin moral y ejemplo de buenas costumbres. Lope de Vega es más aperturista que todos ellos, se desliga del Estagirita y se acoge a los presupuestos de Horacio y Robortello, que le facultan para escribir un teatro más acorde con los gustos del público y más variado en sus planteamientos, en consonancia con la propia naturaleza, que es variable por definición. Dicho lo cual, a lo largo del s. XVII se percibe una brecha entre lo que practican los grandes dramaturgos de la época –tras la estela de Lope–, y entre los teóricos y teólogos que denuestran la comedia por inmoral y baja. En el fragor de este debate, el público tomó partido por los primeros, como lo demuestra el hecho de que los corrales se llenaban de gente día tras día.

De altos vuelos críticos son los dos artículos de Jesús Gutiérrez sobre «El significado de *fortuna bifrons*. Su presencia en la literatura del Siglo de Oro» (50, 1974, pp. 3-88) y «El tema de la *fortuna bifrons* en la comedia hasta 1630» (51, 1975, pp. 283-411). El autor estudia en profundidad el tema de la fortuna bifronte (jánida,

con dos caras) en el teatro clásico y cómo es utilizado por los dramaturgos para dar soporte a la trayectoria vital de varios personajes históricos, sobre todo tras el modelo de Petrarca y su *De remediis utriusque fortunae*, que se tradujo en el s. XVI como *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*. Tras analizar en profundidad el tema y demostrar su fecundidad y topiquización que abarca desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento español, pasando por el filtro de los tratadistas italianos, llegamos al drama barroco español, donde se detecta la existencia de cinco bilogías organizadas bajo el esquema de «próspera y adversa fortuna» del sujeto protagonista. Las cinco se concentran en un arco temporal de un tercio de siglo (1598-1630), coincidiendo no por casualidad con la omnipotente privanza del duque de Lerma. Se trata de las conocidas bilogías sobre Ruy López de Ávalos (Salucio del Poyo), el Caballero del Espíritu Santo (Juan Grajal), Bernardo de Cabrera y Álvaro de Luna (Mira de Amescua), y por último Duarte Pacheco (Jacinto Cordero). Junto a ellas surgieron muchas otras comedias que exploraron el mismo tema en piezas únicas de la entidad de *La rueda de la Fortuna* y *El ejemplo mayor de la desdicha* (Mira), *Los Guzmanes de Toral* y *La fortuna merecida* (Lope) o *La hija del aire* (Calderón), hasta completar una nómina de treinta títulos diferentes. A grandes rasgos, este amplio corpus explora tanto las estrepitosas caídas de príncipes y altos señores, como los remedios que todo sabio debe prevenir ante los giros de la voluble diosa Fortuna.

El último aporte de esta sección es responsabilidad de Luis Antonio Santos Domínguez, quien estudia «El lenguaje teatral del morisco» (63, 1987, pp. 5-16). Analiza la «jerga» que identifica el habla morisca en la escena española, recurso utilizado casi siempre en clave de ridiculización humorística. Se atiende al plano fonológico del fenómeno y se señalan sus rasgos definitorios: reducción de los diptongos crecientes (/ié/ > /é/; /ué/ > /ó/); paso de /i/ a /e/ y de /u/ a /o/; conservación de la f- en posición inicial; alteración del fonema /p/ como /b/; uso frecuente del *xexeo*, etc. Sobre este último caso se aducen los testimonios de Nebrija y Aldrete. Así, nuestro primer gramático, al tratar sobre el uso de la ‘x’ en Castilla, dice que «los moros siempre la ponen en lugar de nuestra ‘s’; y por lo que nosotros decimos Señor San

Simón por 's', ellos dicen Xañor Xañ Ximón»; por su parte, Aldrete recoge cierta anécdota de la guerra de Granada donde para saber si alguien era morisco le obligaban a pronunciar la palabra *cebolla*, y si decía *xebolía* se delataba como tal por sí solo. Esta «jerga de moros» aparece en comedias del s. XVI (Timoneda, Rueda, Sánchez de Badajoz) y en muchas otras de Lope de Vega hasta 1610-1612. Pero después de esta fecha surgen nuevos rasgos del habla morisca que sirven para desautorizar la atribución a Lope de piezas como *La mayor desgracia de Carlos V* (es de Vélez de Guevara), *El triunfo del Ave María* y otras obras menores.

Documentación de archivo sobre corrales

Sin duda alguna, Norman D. Shergold y John E. Varey son los dos estudiosos del s. XX que mayores esfuerzos invirtieron en la investigación y rescate de documentos originales de archivo sobre la actividad de los viejos corrales de comedias. Prueba fehaciente de su tesón es la serie de *Fuentes para la historia del teatro en España* de la editorial Tamesis Books. El BBMP acogió entre sus páginas un primer aporte en solitario de N. D. Shergold y un segundo firmado en colaboración entre J. E. Varey y él mismo. En el artículo inicial, «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid (1652-1700)» (35, 1959, pp. 209-346), Shergold examina la documentación procedente del Archivo de la Villa sobre obras y reparaciones de los dos corrales de Madrid (el de la Cruz y el del Príncipe) durante la segunda mitad del s. XVII. Las reparaciones corrían a cargo del Ayuntamiento de la villa y corte, quien arrendaba los espacios para su uso y explotación comercial por periodos de cuatro años. Las intervenciones fueron muy variadas: recambio de la tablazón del escenario, escotillones, tramoyas, mutaciones (en auge a fines de siglo), barandillas para separar el público de a pie del sentado, vestuarios de actores y actrices, bancos o gradas, aposentos (alquilados por los nobles de título, como los marqueses de Heliche y Carpio), alojería, el toldo para cubrir el patio de los mosqueteros... y muchas otras obras que sería largo enumerar aquí. El segundo trabajo exhuma diversos «Datos históricos de los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1641-1719» (39, 1963, pp. 95-179), donde los autores

analizan la documentación del arriendo de los dos principales corrales de Madrid desde 1641 hasta 1719, año liminar en el que desapareció un sistema de funcionamiento que regía casi inalterable desde 1585. Así por ejemplo, los arrendadores –que pagaban un tanto por la temporada completa– se quejan de sufrir mermas en largos periodos como la cuaresma (no había teatro) o los meses de verano (julio, agosto, septiembre), cuando la taquilla bajaba muchísimo. Tampoco había teatro durante los lutos reales o cuando el rey se llevaba a los cómicos a palacio (el daño afectaba tanto a los propios días de la representación como a los previos de los ensayos). Otra modalidad perjudicial para la vida de los corrales fueron las representaciones particulares en casas y palacios de la alta nobleza, que alcanzaron tal auge que fue necesario exigir permisos para su ejecución. Salvo en algún caso aislado, los documentos transcritos no ofrecen títulos de las obras representadas (información que tanto ayuda después a fijar la cronología), pero sí otras curiosidades dignas de recordar. Tal por ejemplo el mal hábito de los soldados de entrar sin pagar; la desigual competencia de ciertos cómicos italianos (los Trufaldines) que a principios del s. XVIII construyeron un teatro de madera en la calle Alcála, pasando después a ocupar el teatro de los Caños del Peral; la extendida práctica de llevar al interior del corral, readaptados, los autos sacramentales concebidos para exhibirse al aire libre en los carros el día de Corpus Christi; o el uso de los corrales durante la cuaresma –cuando no había teatro, recuérdese– para ver las actuaciones de volatines y acróbatas.

Estudios de bibliografía y catalogación

A este apartado pertenecen varios artículos firmados conjuntamente por Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti sobre impresos raros de la Edad de Oro localizados en la biblioteca de la Universidad de Illinois (54, 1978, pp. 397-420; 56, 1980, pp. 401-420), los cuales, sumados a otras publicaciones diseminadas por diferentes revistas académicas (*La Torre*, BRAE, *Bulletin Hispanique...*), acabaron cristalizando en el libro *The Spanish Golden Age (1472-1700): A Catalogue of Rare Books Held in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries*

(Boston, G. K. Hall, 1979). En algún trabajo posterior recogen ocasionalmente datos sobre piezas teatrales, como por ejemplo en «Ediciones valencianas (siglos XVI-XVII) en la Universidad de Illinois» (58, 1982, pp. 351-372), donde localizan un tomo facticio con seis comedias, algunas de ellas impresas en Valencia. A saber: *El más heroico silencio* (Antonio de Folch y Cardona, Valencia, Imprenta de Jaime de Bordázar, Véndese en casa de Luis la Marca, 1688); otras obras encuadradas a continuación: *La luna de la Sagra* (Bernardo de Quirós), *Los áspides de Cleopatra* (Rojas Zorrilla, Valencia, casa de Luis la Marca), *El negro del mejor amo* (Mira de Amescua), *Teágenes y Clariquea* (Pérez de Montalbán), *Dineros son calidad* (Lope de Vega), *Don Florisel de Niquea* (Pérez de Montalbán, con este colofón: «A costa de Luis de la Marca, mercader de libros. Véndese en su casa, en la Plaza de la Seo»).

En esta línea, pero centrados ahora en fondos exclusivos de la Biblioteca Menéndez Pelayo, se inscriben sendos aportes de Anthony J. Farrell y Germán Vega García-Luengos. El primero firma «Las comedias sueltas de José de Cañizares en la Biblioteca de Menéndez Pelayo» (69, 1993, pp. 307-344), con 59 registros ordenados alfabéticamente. El segundo suscribe el artículo «Teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: piezas impresas en colecciones dramáticas o misceláneas durante los siglos XVI, XVII y XVIII» (70, 1994, pp. 445-486, volumen extra en homenaje a Manuel Revuelta Sañudo). Aquí se deja constancia de cómo la Biblioteca Menéndez Pelayo atesora un rico fondo de impresos teatrales anteriores a 1834, con casi 3000 ediciones diferentes conservadas en formatos muy variados: predominan las comedias sueltas, pero también hay volúmenes de uno o varios autores (unas veces se conservan completos y otras desmembrados), tomos facticios encuadrados bajo diversos criterios, comedias desglosadas, etc. En total tenemos 332 fichas, entre las cuales abundan los volúmenes de partes de comedias (en especial las *Nuevas escogidas* y las personales de Lope de Vega), pero también las colecciones de autos sacramentales, de teatro breve y miscelánea. En consonancia con lo apuntado en la ficha anterior (Porqueras Mayo-Laurenti), todas estas entradas bibliográficas de la BMP, y muchas otras, por supuesto, derivaron en un detallado catálogo de *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: hasta 1833*

(Kassel, Reichenberger, 2001, 4 vols.), firmado por el citado Germán Vega García-Luengos, junto a Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués.

Al mismo profesor Germán Vega García-Luengos pertenece otro artículo de excelente factura titulado «Impresos teatrales vallisoletanos del siglo XVIII. Ciento treinta adiciones al *Cátalogo* de Alcocer», emitido en dos entregas sucesivas (66, 1990, pp. 271-294; y 67, 1991, pp. 319-365). El punto de partida es el *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800* que, tras titánicos esfuerzos, don Mariano Alcocer Martínez publicó en 1926, con unas dos mil seiscientas entradas. Sin embargo en su *Catálogo* quedaron huecos importantes como los relativos a los pliegos volanderos y el teatro, sobre todo de comedias y entremeses sueltos, algunos de los cuales apenas han sobrevivido en ejemplares únicos. De las escasas tres entradas de impresos teatrales que cita Alcocer, pasamos a las 134 registradas por Germán Vega. El 90 % de las nuevas fichas salieron de la mano de Alonso del Riego (impresor de la Universidad, del Santo Oficio y de la Catedral), y las restantes pertenecen a sus hijas Tomasa y María (y maridos respectivos), quienes prosiguieron con el negocio paterno. Entre las obras impresas dominan las comedias del s. XVII (Calderón, Lope, Moreto..., aunque hoy sabemos que tales atribuciones autoriales no son muy fiables y que se acomodaban más al criterio de reclamo mercantil de nombres famosos que a la verdad), si bien en el último tercio del s. XVIII proliferan títulos pertenecientes a dicha centuria.

Cerramos esta sección con Jaime Moll y sus «Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas» (75, 1999, pp. 81-90), donde saca a luz documentación de primera mano sobre dos talleres hispalenses de la primera mitad del s. XVIII que publicaron extensos surtidos de comedias sueltas numeradas: los Leefdael y los López Haro. Francisco de Leefdael instaló su imprenta en 1700 en la sevillana calle de los Boteros, pero cambió de ubicación varias veces: en la Ballestilla, junto a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, en la Casa del Correo Viejo. A partir de 1728 la referencia será a la Viuda de Francisco de Leefdael (Isabel de Melo), y a partir de 1733 vuelve el nombre de Francisco de Leefdael, que debe ser un hijo del matrimonio, el cual murió casi

con toda probabilidad en 1641 y cuyo nombre fue sustituido por otro hijo: Benito. La serie de comedias numeradas empezó en 1707 y contó con abundantes reediciones, con el problema añadido de que a veces un mismo número de serie se asigna a títulos diferentes, «aspecto este necesitado de estudio» (p. 87). El segundo taller es el de Tomás López de Haro, quien perteneció a una familia de impresores proveniente de Leiden (Lugdunum Batavorum) y que para el año de 1677 ya se había establecido en Sevilla. A partir de 1695 la imprenta la regentan sus herederos: posiblemente su viuda e hijo Diego. De 1724 en adelante Diego López de Haro es el titular, y a partir de 1752 le sustituirá su viuda. Tomás López de Haro editó comedias sueltas no seriadas a fines del s. XVII, y a partir de 1710 sus herederos lanzaron una serie numerada, aunque mucho más reducida que la de los Leefdael.

Géneros teatrales (I): el auto sacramental

Otra vía de aproximación al hecho teatral es el estudio de los géneros dramáticos, opción que abrazan críticos como Arias, Flecniakoska, Lecumberri Cilveti o Sáez respecto del auto sacramental. Ricardo Arias escribe dos artículos sobre José de Valdivielso, sin duda el máximo exponente del género antes de que Calderón lo llevara a su cima. El título de «*El nacimiento de la mejor* de Valdivielso, fuente de *La hidalga del Valle* de Calderón» (52, 1976, pp. 183-202) resume perfectamente su contenido. Arias establece aquí por primera vez una conexión entre la comedia mariana de Valdivielso *El nacimiento de la mejor*, y el auto de Calderón *La hidalga del Valle*, piezas ambas que abordan el tema de la inmaculada concepción de la Virgen María. Valdivielso es muy lírico y devocional, mientras que Calderón es más teológico y especulativo. A pesar de las lógicas diferencias de extensión de ambos textos, los paralelos estructurales que se observan entre ellos sugieren una «dependencia directa» del segundo respecto del primero, aunque el auto calderoniano es de mayor calidad que la comedia que le sirvió de fuente. El siguiente trabajo de Arias versa sobre la «Alegoría bíblica e historia de la salvación en *El árbol de la vida* de José de Valdivielso» (66, 1990, pp. 79-101). *El árbol de la vida* es un auto sacramental escrito según el método tipológico de

interpretación de la Biblia; esto es, se parte de una visión providencialista de la historia que consiste en superar fases de la creación que se van perfeccionando poco a poco, según la amorosa voluntad de Dios. Desde este ángulo, el árbol del paraíso es una prefiguración del árbol de la cruz y del Redentor clavado en él que se ofrece en sacrificio, transformado ahora en árbol de la vida. Tal es la base teológica y conceptual del auto, cuya trama se resume en tres momentos clave de la vida del hombre (el Género Humano): caída tras haber comido el fruto prohibido (tomado del árbol de la ciencia del bien y del mal, que no del árbol de la vida) y expulsión del paraíso; arrepentimiento (mediación del amor y la oración); perdón final (tras la encarnación de Cristo en la Virgen María llega su pasión y muerte en la cruz). La cruz es el nuevo árbol de vida y su fruto es la eucaristía: «prenda de la gloria futura» (p. 101).

Jean-Louis Flechniakoska es el responsable de «Las figuras de Herejía y Demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua» (52, 1976, pp. 203-222). Es digno de observar cómo la figura alegórica de la Herejía ya aparece en autos tempranos del s. XVI y en varios de Lope de Vega, pero al sentir del articulista en el caso de Mira de Amescua cobra especial relevancia, pues junto a sus innegables connotaciones religiosas surgen ahora las políticas (defensa de la Casa de Austria, dique de contención del protestantismo), según se aprecia en títulos como *La Inquisición*, *La jura del Príncipe*, *El erario y monte de la piedad* y *Nuestra Señora de los Remedios*.

Al gran Calderón de la Barca se consagran dos ensayos más. Uno de los máximos expertos en la materia, Ángel Lecumberri Cilveti, reflexiona sobre «Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón» (75, 1989, pp. 139-177). Su punto de partida es que considera insuficiente la etiqueta asignada por A. A. Parker a los autos sacramentales calderonianos de «teología dramatizada», y aboga por tener en cuenta el dramatismo teológico que el auto incorpora. Calderón trasciende el simple contenido dogmático o moral del género y apuesta decididamente por someter la teología a los recursos propios del teatro. La teología cristiana en sí misma ya es dramática, pues trata sobre la manifestación de Dios al hombre y la respuesta que este le

brinda, pero eso no es teatro. Calderón da un paso adelante y sus autos, más allá del tema eucarístico, se nos aparecen «como dramatizaciones de actitudes y destinos insertos en una continuidad cultural, cosa bien diferente del dogmatismo lineal en que han sido habitualmente presentados» (p. 177). Por su parte, Adrián J. Sáez se aproxima al género con «Justicia y muerte: dos notas a *La cena del rey Baltasar*, de Calderón» (90, 2014, pp. 173-189). Aunque la muerte no es asunto predilecto en el teatro sacramental de Calderón (más proclive a las cuestiones catequéticas), sí ocupa lugar preeminente en *La cena del rey Baltasar*. Primero porque el auto conecta con el tema del *ars bene moriendi*, de larga data en la preceptiva cristiana, con hitos tan marcados como *De praeparatione ad mortem* (Erasmus de Rotterdam, 1534) y *Agonía del tránsito de la muerte* (Venegas, 1537). Y segundo porque la Muerte como personaje dramático apenas aparece en media docena de autos calderonianos, casi siempre asociada a las fuerzas del mal y enemiga del hombre, pero en esta ocasión es diferente. La Muerte representa el rigor de la justicia, la cual se ejecutará de modo inexorable contra el rey Baltasar tras su acto de profanación de los vasos sagrados del Templo de Jerusalén, desoyendo con alevosía los tres avisos previos que le conminaban a corregir su conducta.

Géneros teatrales (II): comedia burlesca y entremés

En «*Comedia nueva en chanza, El Comendador de Ocaña*» (8, 1926, pp. 59-83), Miguel Artigas Ferrando rescata del olvido y edita un manuscrito anónimo conservado en la BMP que contiene la versión paródica de la famosa tragedia lopiana *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Esta comedia burlesca –o en chanza, según reza su título– se sostiene sobre apenas siete personajes con sus estrambóticos diálogos, en larga sucesión de chistes, agudezas y algunas frialdades sobre los risibles celos de Peribáñez y un enamorado Comendador. Tampoco faltan al final las muertes ridículas –sin asomo de patetismo– del Comendador, de Hernandillo y de Benita. En el mismo contexto de la comicidad entremesil y desrealizadora incursiona Henri Recoules con tres decisivos aportes. Así, en «Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII» (48, 1972, pp. 231-291) se citan varias piezas de

teatro breve inspiradas en las obras de Cervantes y de Timoneda. De ascendencia cervantina son el *Entremés de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, el *Entremés de los galeotes*, *Lo que pasa en una venta* (Belmonte) y *El mediador* (Quiñones de Benavente). En opinión de Recoules la fuente de estos dos últimos entremeses se localiza en la segunda parte del *Quijote*, en concreto en los capítulos 59 (un ventero socarrón promete suculentos platos al caballero y su escudero y al final solo dispone de dos uñas de vaca) y 47 (Sancho gobernador de Barataria pero pasando hambre). Por otro lado, de la impronta de Juan de Timoneda con sus *pasos y patrañas* derivan algunas piezas cómicas breves como *El gato y la montera*, *Los ciegos*, *La muela*, *El amigo verdadero* y *El cuero*.

En otro de sus ensayos, «Recuerdos de Valladolid en un baile del siglo XVII» (49, 1973, pp. 293-302), Recoules atiende al *Baile de los desengaños, discurriendo y nombrando todos los conventos de Valladolid*, escrito por un ingenio de dicha ciudad y publicado tanto en el *Ramillete de sainetes escogidos* (Zaragoza, 1672) como en la edición pirata de *Pintura de los poetas más conocidos* (Pamplona, 1687). Es una pieza típica de desfile de personajes (tres hombres, tres mujeres y un gracioso) que, sobre un fondo «costumbrista», retratan la ciudad de Valladolid en el s. XVII. Inicio: «Un sainete hacer quiero en que salgan / a plaza los templos de Valladolid». Fin: «Sí, que está aquella calle / como una plata». Se citan los conventos de San Pablo, los menores de San Francisco, las dos Mercedes, la Trinidad, la Caridad, la Compañía de Jesús, la Soledad, las Arrepentidas, Carmelo calzado y descalzo, San Agustín, San Juan de Dios, Espíritu Santo, Corpus Christi... La nómina llega hasta los cuarenta y ocho conventos, de modo que un personaje exclama: «¡La letanía entera / sean conmigo!». De diferente tenor es su tercer trabajo, «Refranero y entremés» (52, 1976, pp. 135-153), donde Henri Recoules plantea la cuestión de que a veces no sabemos si un refrán determinado está en la base creadora de un entremés, o si fue justamente al contrario; interrogante que podemos extender a la dupla cuentecillo folclórico frente a refrán o frase proverbial. En el *Vocabulario de Correas* se dice que «de cuentos fingidos se hacen refranes, y de refranes se fingen cuentos». Y el propio Correas registra algunas paremias que a todas luces derivan de la literatura entremesil, como

«El olivar de Lope de Rueda», «La flema de Pero Hernández», «¿Cabrás sido mi marido?» y «Es zonzo. A lo zonzo». El fenómeno inverso, cómo a partir de un refrán –o cuentecillo intermedio– surge un entremés, se aprecia en casos como «A la cárcel me voy», «El hijo de la rollona», «Nació para porfiar», «Sobre cornudo apaleado», «Dios te la depare buena» y alguno más.

Calderón de la Barca

Entre los grandes dramaturgos del barroco español ha sido Calderón de la Barca quien más artículos críticos ha concitado en el seno del *BBMP* (ya dijimos antes que la descollante figura de Lope de Vega ocupa lugar propio), firmados por Hesse, Jiménez y Prat, Rodríguez Gallego y Hernando Morata, a los cuales hay que añadir los referidos al auto sacramental (Lecumberri Cilveti, Sáez) y los que trazan analogías o conexiones entre don Pedro y otros dramaturgos (Cossío, Arias, Coll-Tellechea y Zahareas).

En «Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: *Eco y Narciso*» (39, 1963, pp. 57-72), Everett W. Hesse analiza la tragedia mitológica del amor no correspondido entre *Eco* y *Narciso*, que empieza a urdirse con el torpe actuar de Narciso, quien desde el origen está mediatizado por los errores de una madre posesiva y egoísta (Leríope) y por un desmedido amor propio –se enamora de sí mismo–, lo cual desemboca en la triste muerte de la bella Eco. El error de la madre consiste en malinterpretar una profecía del mago Tiresias, en el sentido de que Narciso morirá a causa de «una voz y una hermosura», elementos que ella asocia a Eco, por lo cual no duda en envenenarla para destruir la armonía de su voz obligándola a repetir siempre la última parte de lo que oye. Sobreviene luego la famosa escena de la fuente donde Narciso se enamora de sí mismo (egolatría), lo cual acentúa su desdén hacia Eco. La dama, antes de morir de pena y quedarse vagando en el aire, apenas alcanza a decirle que «mueras / enamorado de ti», mientras que Narciso queda atrapado en su propio reflejo del agua (narcisismo) y acaba transformándose en la flor que lleva su nombre. Este mismo crítico dedica otro trabajo a «La subversión del acto de habla en *No hay cosa como callar* de Calderón» (71, 1995, pp. 75-85), donde expone la tensa oposición

que atrapa a los protagonistas de este drama de honor entre hablar o callar (en conexión directa con saber o no saber). De la mano de Calderón, Hesse reflexiona sobre los riesgos que, en una situación comprometida de honor, puede acarrear el acto subversivo de hablar. El dramaturgo madrileño explota hasta el extremo una enredada trama de honor que implica a los personajes principales, apostando por un desenlace donde el callar desactiva el riesgo trágico y posibilita un final feliz.

Otro drama de honor –en este caso con final trágico y desastroso– es *El médico de su honra*, el cual sirve de base a Reyes Coll-Tellechea y Anthony Zahareas para hacer un ejercicio de literatura comparada en «Shakespeare, Calderón y la historia del falso adulterio» (84, 2008, pp. 159-168), con aproximación al motivo del *falso adulterio* de la esposa o *falso caso del honor perdido* por el esposo, en títulos como *Othello* de Shakespeare y *El médico de su honra* de Calderón. En ambas obras los esposos-asesinos se dejan llevar por simples sospechas –falsas a la postre– a la hora de ejecutar a sus mujeres ante un público que sabe positivamente que están cometiendo un error trágico. Los desenlaces sin embargo son muy diferentes, pues mientras que Otelo declara a los vientos la inocencia de Desdémona y opta por el suicidio (una vida por otra), el caso de Calderón culmina con una «ambigüedad desasosegante» (p. 163) que no exime de toda la culpa a doña Mencía y que deja sombras de duda sobre su comportamiento: no fue adúltera pero sí cometió otros errores o indiscreciones. En Shakespeare el antihéroe urdidor del falso adulterio es Yago, pero en Calderón las cosas no son tan claras y en el público español prende la sospecha de que en cuestiones conyugales la apariencia de deshonor pesa más incluso que una inocencia mal explicada.

Por su parte, Carmen Jiménez e Ignacio Prat disertan sobre «Una representación dieciochesca de *Fieras afemina Amor*, de Calderón» (49, 1973, pp. 303-318). El gran festejo teatral de *Fieras afemina Amor* se estrenó en enero de 1672 (los autores dicen 1670, pero hoy sabemos que no fue así) al hilo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria y de la joven princesa María Antonia. Un festejo tan costoso era difícil de volver a representar en la corte con su habitual aparato escénico, y la ocasión de hacerlo llegó medio siglo después, con la proclamación del joven y

efímero rey Luis I en abril de 1724. Ese mismo año se publicó una edición suelta de la comedia con las piezas breves que le acompañaron, siendo estas últimas (loa, entremés y baile) diferentes de las originales del s. XVII. El ensayo concluye con la transcripción de los principales documentos que se conservan en el Archivo de la Villa de Madrid en torno al festejo de 1724: gastos, actores, reparto de los balcones para las autoridades, pintores, tramoyistas, músicos, etc.

En un novedoso enfoque, Fernando Rodríguez Gallego se ocupa de «Las dos versiones de *Judas Macabeo*, de Calderón de la Barca» (86, 2010, pp. 145-177). En los últimos años la crítica ha empezado a valorar como se debe la existencia de dobles versiones de muchas piezas de Calderón, según se aprecia en *El mayor monstruo del mundo*, *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño*, *La dama duende*, *Basta callar* y un largo etcétera, pues el fenómeno afecta tanto a comedias como a autos sacramentales. El presente artículo añade a la nómina *Judas Macabeo*, pieza temprana que fue representada en 1623 y publicada en 1637 en la *Segunda parte de comedias* de Calderón. La tradición impresa de *Judas Macabeo* sigue este último modelo e incluso lo empeora con importantes omisiones de versos (ediciones de Vera Tassis, Apontes, Keil, Hartzenbusch, Astrana Marín o Valbuena Briones). Pero es el caso que se conservan dos manuscritos de *Judas Macabeo* en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 16.558) y en la Hispanic Society of America (B2613) que contienen variantes y agregados de gran entidad. Ambos manuscritos trasladan una versión temprana del texto, que se puede datar hacia 1627-1629. Estaríamos, pues, ante dos versiones que corresponden a momentos y propósitos diferentes del dramaturgo: los manuscritos vierten un texto muy cercano al que Calderón escribió para su puesta en escena en los corrales y salones madrileños (en el palacio real en 1623), mientras que los impresos fijan otro texto revisado y podado en unos 300 versos, con miras a su posterior publicación en la siguiente década (*Segunda parte*, 1637).

Isabel Hernando Morata sigue la misma línea de los estudios ecdóticos y de transmisión textual al escribir «En torno al texto de *El príncipe constante* de Calderón: el manuscrito 15.159 de la BNE» (88-2, 2012, pp. 197-234). La *editio princeps* de *El príncipe*

constante se aloja en la *Primera parte* de las comedias de Calderón (1636) recopilada por el hermano del dramaturgo, a pesar de lo cual ofrece un texto muy deturpado con lagunas y deficiencias varias. Este impreso debe completarse con el único manuscrito antiguo que recoge el famoso drama, el cual se aloja en la Biblioteca Nacional de España con el número 15.159, titulado *El príncipe constante y esclavo por su patria*, que contiene casi 200 versos más que el impreso de 1636. La articulista propone que este manuscrito estuvo vinculado a una compañía de cómicos, quienes gustaron de aumentar el peso del gracioso y de una línea sentimental secundaria (Muley, Fénix, Tarudante). Toda edición crítica que se precie debe tenerlo muy en cuenta, pues aunque no se identifica en él la mano correctora de Calderón, sí es fiel testigo de cómo el texto va cobrando vida propia sobre los escenarios de España y quizás también sobre los gabinetes de los aficionados a la lectura teatral. Isabel Hernando Morata vuelve a orbitar en torno a *El príncipe constante* en «El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Parecer del Cardenal de Trejo: edición y comentario» (93-94, 2017-2018, pp. 93-130). Hoy sabemos que en las primeras representaciones de *El príncipe constante* (1629) Calderón perpetró una pequeña venganza literaria satirizando –por boca del gracioso– la ampulosa oratoria de fray Hortensio Paravicino. Ocurre que Paravicino era, a la sazón, predicador del rey y escribió un largo Memorial de quejas contra Calderón, documento que entregó en mano –saltándose el protocolo administrativo– a Felipe IV. El rey lo sometió al criterio del presidente del Consejo de Castilla, el cardenal don Gabriel de Trejo, quien emitió un Parecer quitándole hierro al episodio: Paravicino «sube de punto» su queja, expresada con «muchas exageraciones» y demasiado «crudamente» (pp. 121-122). Tales documentos, el Memorial y el Parecer, ya eran conocidos por la crítica, pero el presente artículo los pone en alza con una nueva edición íntegra y modernizada de ambos textos.

Tirso de Molina

Dentro de la magna tríada Lope-Tirso-Calderón, fray Gabriel Téllez es el que menos atención crítica ha recibido en las páginas del *BBMP*. José María de Cossío es el firmante de «Notas

de un lector: *El celoso prudente* y *A secreto agravio, secreta venganza*» (5, 1923, pp. 62-69), quien esboza un análisis comparado de ambos dramas (en línea con lo sugerido años atrás por Alberto Lista) y extrae la siguiente conclusión: Calderón escribió *A secreto agravio, secreta venganza* teniendo muy a la vista el antecedente tirsiano de *El celoso prudente*, en lo que sería una «imitación deliberada» (p. 64). La tesis de la sospecha del marido de la infidelidad de su esposa es idéntica en ambos casos, si bien los desenlaces difieren notablemente: la prudencia del protagonista tirsiano aborta la tragedia, mientras que en Calderón esta se ejecuta de modo secreto y sin airear la mancha de la deshonor.

La infaltable figura del Tenorio capta el interés de Werner Krauss en «El concepto del Don Juan en la obra de Tirso de Molina» (5, 1923, pp. 348-360), quien concibe el mito donjuanesco como el primer aldabonazo de la literatura española contra el heroísmo, con un personaje bañado en carnalidad y despojado de todo criterio moral. Aunque con dudas iniciales, Krauss acaba apostando por la autoría tirsiana de *El burlador de Sevilla* y traza una serie de afinidades temáticas con otras piezas seguras del Mercedario: el gusto por lo portugués, la decadencia del sentimiento heroico o el dibujo de los personajes femeninos. Cabe añadir a esta escasa nómina, siquiera a título testimonial, el ya citado ensayo de Florit Durán donde condensa lo poco que sobre Tirso llegó a escribir don Marcelino Menéndez Pelayo.

Miguel de Cervantes

Durante las primeras décadas de existencia del BBMP el teatro cervantino apenas contó con alguna mención aislada, situación que mejoró en 2016 con un número conmemorativo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes, volumen que encierra tres acercamientos a su obra dramática. Si vamos de menos a más, Jesús Manuel Alda Tesán, en «Los cautivos de Cervantes» (23, 1947, pp. 150-162), repasa brevemente el ciclo temático del cautiverio en la obra del alcalaíno, con alguna pincelada al caso sobre *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Stanislav Zimic contribuye con dos aportes, siendo el primero de ellos un duro artículo-reseña «Sobre una edición de *La Numancia* de

Cervantes» (55, 1979, pp. 355-364), en donde discute muchos aspectos de una edición de esta tragedia a cargo de Alfredo Hermenegildo (Madrid, 1976). Su otro trabajo, «La caridad *jamás imaginada* de Cristóbal de Lugo (Estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes)» (56, 1980, pp. 85-171), lo dedica a la única comedia hagiográfica escrita por el autor del *Quijote*. Aquí se detalla la evolución personal de un rufián llamado Cristóbal de Lugo que abandona la mala vida del hampa sevillana (concentrada en la primera jornada) y se transforma en las siguientes jornadas en un fraile de vida ejemplar y ascética (el dominico Cristóbal de la Cruz), que practica la caridad en grado superlativo en México. Es por esta vía que el protagonista llega a su «apoteosis espiritual» (p. 126) y a adquirir el título de santo por «fama», aunque no está reconocido como tal por Roma. A la altura de 1980, cuando Zimic escribió esta larga disertación, aún se pensaba que la fuente inspiradora de Cervantes fue la *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores* (1596), de Dávila Padilla, aunque hoy sabemos que en realidad se apejó a un típico florilegio de la época titulado *Segunda parte de la historia eclesiástica de España* (1596), de Juan de Marieta (ver Zugasti, «Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes» y «La *Historia eclesiástica* de Juan de Marieta (OP), fuente de *El rufián dichoso*, comedia de santos de Cervantes»).

En «*Fanfarria para el hombre común: los orígenes del teatro comercial en España*» (92, 2016, pp. 17-22), John Allen afirma categóricamente que el prólogo cervantino a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) es «la primera historia de los orígenes del teatro comercial independiente en Europa» (p. 17). Este crítico compara el teatro español de la época con su contemporáneo inglés, resultando evidente que este último depende mucho más que el nuestro del patrocinio de la nobleza, lo cual influirá de forma decisiva en los temas y tramas expuestos sobre las tablas. En España la alta nobleza o el rey también gustaron del teatro y lo patrocinaron en muchas ocasiones, pero el peso del vulgo en el engranaje del teatro comercial no tuvo parangón en la Inglaterra de Shakespeare. Este vulgo que paga la entrada y exige argumentos atrayentes a los poetas es factor clave en el prestigio que adquirirá el villano (o sea, el pueblo, el colectivo

que va cobrando conciencia de sí mismo) en la escena española, tal por ejemplo en *La Numancia*, *Fuenteovejuna* o *Peribáñez*, piezas que no tienen correlato en el drama isabelino.

Luis Gómez Canseco («Garcilaso en el teatro de Cervantes», 92, 2016, pp. 147-171) apunta que aunque se conoce bien la influencia ejercida por Garcilaso sobre la lírica y la prosa cervantinas, el teatro se había quedado hasta ahora fuera de estudio. Su objetivo es rastrear la estela de las «citas garcilasianas directas, levemente alteradas, manipuladas deliberadamente y, a veces, parodiadas» (p. 147) que aparecen en las comedias de Cervantes. Tarea que se refleja muy a las claras en una «Tabla de correspondencias» que alcanza los 154 ítems, la cual habla por sí sola del gran peso que tuvo Garcilaso sobre el teatro del alcaíno. Poco más de la mitad de estos préstamos, calcos o intertextos se concentra en tres títulos de la primera etapa de Cervantes (*El trato de Argel*, *La Numancia*, *La conquista de Jerusalén*), en lo que parece claro indicio de sus gustos y lecturas juveniles, mientras que el resto se reparte en su segunda etapa (las *Ocho comedias*, 1615). Aurelio González indaga en el tema de «La multiplicación de tramas en las comedias cervantinas» (92, 2016, pp. 173-185). Es punto pacífico de la crítica que Cervantes en su volumen de 1615 hace una propuesta personal de su teatro donde reafirma su particular visión del hecho escénico, junto con una suerte de desquite ante esos autores de comedias que rechazan sus obras y se niegan a estrenarlas. En el fondo gravita el peso de un Lope de Vega que, con su novedosa fórmula teatral, se alzó con el cetro de la «monarquía cómica». El Cervantes de la última época no rechaza todas las innovaciones lopianas, y en no pocas ocasiones las secunda, pero sí critica su excesiva codificación y el uso continuado de los mismos estereotipos. En otras palabras, «Cervantes trata de innovar, pero no de romper radicalmente» (p. 175), y esto se ilustra en el gusto por la multiplicación de las tramas. Lope practicó por extenso la doble trama, igual que Cervantes (*El gallardo español*, *Los baños de Argel*), pero este último se separa del Fénix en su apuesta por las tramas triples, como se observa en *La casa de los celos* y en *El laberinto de amor*. Otro caso llamativo es *La entretenida*, pues además de multiplicar las tramas

juega con un final sin boda, en guiño paródico a los típicos desenlaces donde se conciertan varios matrimonios a la vez.

Dramaturgos secundarios

Son varios los artículos que encuadramos bajo este rubro. El más antiguo –y el más largo– es el que José López Tascón dedica a «*El Condenado por desconfiado* y Fray Alonso Remón» (16, 1934, pp. 533-546; 17, 1935, pp. 14-29, 144-171 y 274-293; 1936-1938, pp. 35-82 y 133-182). Estas páginas obedecen a un decidido empeño en adscribir al fraile mercedario Alonso Remón la autoría de *El condenado por desconfiado* («cumbre de nuestro teatro teológico», p. 533), saltando por encima de la típica atribución a Tirso de Molina u otros dramaturgos que había sido tendencia crítica dominante a partir de Menéndez Pelayo y Emilio Cotarelo. Tras un breve repaso de algunos autores y obras que pudieron influir en la composición de *El condenado* (Andrés de Claramonte, Lope de Vega con *La buena guarda* o *El remedio en la desdicha*, Mira de Amescua con *El esclavo del demonio*, *Pedro telonario* y *La mesonera del cielo*), López Tascón subraya los paralelos entre la comedia objeto de estudio y otras seguras de Alonso Remón (*El tao de san Antón*, *San Jacinto*, *La orden de redención...*) o incluso dudosas (*La ninfa del cielo*), a la vez que traza analogías entre la «idea generatriz» del drama y la figura y obra del mercedario en su conjunto, tanto en su dimensión teológica como en aspectos expresivos y estructurales. A pesar de tan notable esfuerzo crítico, en la actualidad sigue abierto el debate en torno a la autoría de *El condenado por desconfiado*.

Miquel Beltrán y Miguel Riera ponen el foco sobre la fascinante figura de Godínez en «Designio divino y albedrío humano en *Las lágrimas de David*, una comedia bíblica de Felipe Godínez» (91, 2015, pp. 123-143). En un ensayo espeso y de difícil lectura, los autores se aproximan a la que se considera mejor comedia de Godínez, *Las lágrimas de David* (h. 1635), donde se dramatiza el doloroso proceso vital del citado rey de Israel que discurre desde el pecado hasta el arrepentimiento y el perdón. El protagonista recorre este itinerario sin contradecir el propósito divino que emana de Dios, proceso que los articulistas estudian desde la concepción judía de la asistencia divina hacia el hombre

(el auxilio de Dios), en particular hacia el hombre pecador. En el trasfondo está el hecho de que Godínez procede de una familia conversa de origen portugués, y que en 1624 la Inquisición sevillana lo condenó por judaizante. Sin embargo –matizamos nosotros–, a fecha de hoy no hay seguridad plena de que Godínez haya escrito él solo *Las lágrimas de David*, y cabe esperar alguna sorpresa autorial derivada de los modernos estudios estilométricos, con implicación de algún dramaturgo de renombre sin sospechas de origen converso.

Por su parte, Carlos González Echegaray se aproxima a otros dramaturgos barrocos de menor renombre como Andrés de Claramonte y Diego Ximénez de Enciso en «Dos negros notables en España a través del teatro del Siglo de Oro» (74, 1998, pp. 407-434). Se estudian tres comedias donde la presencia del «negroafricano» va más allá de lo testimonial y jocoso. En *El valiente negro en Flandes* (Claramonte) vemos cómo un negro esclavo llamado Juan de Mérida asciende por méritos propios al puesto de general y lugarteniente del duque de Alba en Flandes. En el s. XVIII Manuel Vicente Guerrero publicó la *Segunda parte del negro valiente en Flandes* (1751), que prosigue la acción y línea argumental con los mismos personajes, aunque lo que en Claramonte era ambiente de soldadesca aquí se decanta por la línea galante y sentimental. Al abordar de lleno el personaje del negro en estas comedias se delata el «racismo innato y más bien inconsciente en la sociedad española» (pp. 408-409), pero sobre todo sirve para abrir cauce a muchos otros recursos: uso de la fabla de negros, juegos de palabras en torno a la negrura y sus opuestos luminosos, dicerios e insultos (borrón, pirata, etíope, esclavo, perro, perrazo, lebre, mastín...), a veces también en registro cómico (morcilla, chorizo al humo, tizón, tizne, mosca en leche, protonegro, garrafa de tinto...), que contrastan con los lauros al protagonista (*valiente negro*) por su arrojo y nobleza. La tercera comedia en liza es *El negro Juan Latino*, de Diego Ximénez de Enciso, cuyo personaje central existió en la realidad (no se sabe si el anterior protagonista fue histórico o no). Es así que Juan Latino, merced a su ciencia y saber, consiguió saltar de su condición de esclavo a la de catedrático de gramática en la Universidad de Granada, llegando incluso a casarse con una dama de alcurnia. A pesar de la marca racial que aparece

en el título, la obra no incide tanto en el color de la piel del protagonista cuanto en el subtema de la rebelión de las Alpujarras, cuyo caudillo Fernando de Valor (Aben Humeya) rivalizó con Juan Latino en armas y en amores por doña Ana.

Teatro virreinal: México y Perú

El teatro virreinal americano también ha tenido cabida en las páginas del *BBMP*, en especial *El divino Narciso* de Sor Juana, que ha captado la atención de dos articulistas. En el primer caso, Edmond Cros diserta sobre «El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz» (39, 1963, pp. 73-94), quien observa que la monja jerónima se sirve del género sacramental para recrear el mito ovidiano de Narciso. Así por ejemplo, en la escena clave donde el protagonista ve su reflejo en el agua de la fuente, se superponen dos imágenes: la de Narciso y la de la Naturaleza Humana, plena de hermosura en tanto en cuanto el ser humano está hecho a imagen y semejanza de Cristo. La monja mexicana sigue ahondando en el mito y traza nuevos paralelos con el motivo eucarístico que anima el auto: Narciso ha muerto pero pervive en la blanca flor que lleva su nombre; del mismo modo, Cristo ha muerto y se ha transubstanciado en la hostia que se consagra en la misa y la consumen los fieles en la comunión, hostia elaborada con «la flor de la harina» y que es «pan de flor». El núcleo del auto es la asociación Narciso-Cristo. Dicho lo cual, Sor Juana también puede variar el mito como mejor convenga a la trama, cosa que ocurre con la figura de Eco, cargada aquí de semas negativos. Junto con la marcada influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio, otro texto que subyace en el horizonte de Sor Juana es la comedia de Calderón *Eco y Narciso*. En segundo lugar, Mariluci da Cunha Guberman se aproxima al mismo texto en «El teatro de Sor Juana: Narciso frente a la fuente» (70, 1994, pp. 139-146), pero con resultado muy dispar. Pone el foco en la escena de la fuente de *El divino Narciso*, en la cual cree ver «la unidad sémica de los dioses azteca, cristiano y griego» (p. 144). Su conclusión es «que Huitzilopochtli, Jesús y Narciso forman una unidad sémica, integrando las culturas azteca, cristiana y griega en una sola verdad» (p. 146): típica visión posmoderna e integradora, sí, pero acrítica de todo punto y de

espaldas al eje eucarístico (o sea, católico) que anima el auto sacramental de Sor Juana.

Por último, en «Haz y envés del oficio de escritor cortesano: Lorenzo de las Llamosas, un perulero en Europa» (86, 2010, pp. 179-198), Miguel Zugasti dirige su mirada hacia el Perú y hacia un dramaturgo menor que lucha denodadamente por hacerse un hueco en la corte al abrigo de un mecenas. Es así que Llamosas inicia su trayectoria en Lima con una brillante ‘puesta de largo’: la ejecución de *También se vengan los dioses* (1689), fiesta teatral completa (con zarzuela, loa y sainete) exhibida en honor del virrey entrante en el Perú (el conde de la Monclova) y con asistencia del virrey saliente (el duque de la Palata). Parece que el espectáculo funcionó y cumplió su objetivo de dar a conocer a un joven talento, pues cuando Palata emprende regreso a España en 1691 se lleva consigo como protegido a Lorenzo de las Llamosas. Sin embargo la prometedor carrera de este perulero en Europa estuvo repleta de obstáculos: su valedor Palata murió en el viaje antes de llegar a España, con lo que Llamosas tuvo que buscarse nuevos protectores. Consigue estrenar en Madrid dos fiestas teatrales más (*Amor, industria y poder*, 1692; *Destinos vencen finezas*, 1698), pero en su trayectoria abundan las estrecheces económicas y los problemas, incluido el paso ocasional por la cárcel, lo cual ilustra bien lo ingrato del oficio de escritor cortesano, supeditado al constante panegírico del mecenas y, a la vez, al albur de los giros y veleidades del poder.

Conclusión

En los cien años de trayectoria editorial del *BBMP* han visto la luz unos cincuenta artículos críticos cuyo núcleo de interés ha sido el teatro barroco hispánico con sus autores y obras más destacados. Un siglo es tiempo suficiente para apreciar cómo cambia el signo de los tiempos, cómo desaparecen unas metodologías y surgen otras, cómo varían los estilos, modos y maneras de hacer crítica. Pero el teatro clásico –objeto de estudio– permanece, bien sea agazapado en los libros o bien en gozosa manifestación sobre los escenarios de ayer y hoy. Somos nosotros, los críticos, quienes tenemos que redirigir nuestra mirada hacia él

con renovadas lecturas e interpretaciones que desvelen el porqué de su intemporal vigencia.

MIGUEL ZUGASTI
TRIVIUN – UNIVERSIDAD DE NAVARRA