

Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15 - 17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, 518 pp.

Locos, figurones y quijotes teatrales dieron que hablar en el XII Congreso de la AINTENSO de 2005, convocado para tal ocasión en Almagro, ciudad escenario *per se* y de La Mancha, que se sumaba también así a los actos conmemorativos del IV Centenario de la publicación del *Quijote*. Las actas «selectas» de aquel encuentro se publican en este volumen de la colección «Corral de Comedias», gracias a la colaboración de las prestigiosas instituciones que lo hicieron posible: el Festival y el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla La Mancha.

Pese a lo propicio de la ocasión, sólo dos terceras partes de las ponencias y comunicaciones discurrieron en torno al asunto propuesto; pero es ésta ya una circunstancia frecuente en congresos de tal envergadura, cuyo propósito es, como justifican los editores, «que sean ante todo puntos de encuentro donde los miembros puedan enriquecer sus investigaciones sobre teatro áureo con la puesta en común de las mismas». Tan es así que las dos plenarios que sirvieron de apertura y colofón del encuentro y que encabezan el volumen ilustran desde sus títulos este aspecto concreto de su desarrollo: la de Frederick de Armas, «‘A lo nuevo quijotil’: la comedia nueva entre el encanto y la risa», y la de Frédéric Serralta, «Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope». Dado que el libro reúne nada menos que treinta y cuatro artículos, prestaremos una mayor atención a aquellos que sí se ocupan de alguna cuestión relacionada con el título o que constituyen una aportación de especial relevancia para estudiantes y estudiosos del teatro áureo.

En su plenaria inaugural el profesor De Armas pone en entredicho la interpretación de ciertos críticos literarios acerca de la recepción que tuvo el *Quijote* entre los coetáneos de Cervantes; para estos críticos, según De Armas, parece que la ilustre novela fue «solamente obra de risa», mientras que valores superiores, como «alegoría, encanto, melancolía e idealismo, junto con la exaltación de la imaginación y el poder ennoblecedor de la aventura», no llegan a apreciarse hasta el periodo romántico. De Armas rastrea citas y alusiones internas en las comedias de Tirso y Lope, *Amar por señas* y *Amar sin saber a quien* respectivamente, a fin de demostrar que «el *Quijote* ya era para la época mucho más que un libro cómico, carnavalesco y grotesco». Nada se puede objetar a tan afinada lectura y a las conclusiones a las que llega el profesor De Armas; sin embargo, sí me atreveré a decir que sobra la crítica de los aludidos —con nombres y apellidos y, por cierto, máximos especialistas en teatro áureo—, empeñados en «la importancia de don Quijote como figura carnavalesca y jocosa que forma parte de mascaradas populares, entremeses y comedias durante el siglo XVII»: si lo que les achaca De Armas es cierta miopía o una perspectiva excesivamente parcial, en sus propias palabras se halla el error de partida, y es que ellos hablan de don Quijote como «figura carnavalesca y jocosa» y no del *Quijote* sólo como «libro cómico, carnavalesco y grotesco».

En la conferencia de clausura, el profesor Serrata volvía sobre el concepto de justicia poética instaurado por Alexander Parker en 1957 para cuestionar el principio estrictamente moral sobre el que se apoyaba el crítico, ya que abundan las

comedias donde se incumple una «rigurosa correspondencia entre defecto y castigo». Apunta Serralta dos factores básicos que, según su análisis, afectarían a ese nuevo concepto de justicia poética: por un lado, las expectativas del público, es decir, lo que éste intuye que va a ocurrir porque así parece determinarlo el discurrir de la intriga, independientemente de un código moral preexistente al texto. A su vez, lo primero que influiría en las expectativas del público serían las propias connotaciones del título de la comedia y, a modo de ejemplo, compara Serralta cómo se desenvuelven tramas tan similares con distinto desenlace en *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, al «anunciar lo que será un conflicto fundado sobre las mismas bases sociales ya orientan al público, o por lo menos lo predisponen, hacia la probabilidad de un futuro desenlace feliz en el primer caso, trágico en el segundo». El segundo factor determinante que orientaría las expectativas del público sería el propio subgénero de la comedia; así, el dramaturgo tendría más libertad para aplicar con laxitud la justicia poética desvinculada de códigos morales en comedias palatinas o de capa y espada, mientras que en comedias «comprometidas», como el *Peribáñez* no sería posible dicha laxitud.

Manuel Cornejo, de la Universidad de Lille, explora el espacio dramático en *Los melindres de Belisa*, obra en la que Lope, por boca de la dama (mujer necia y melindrosa), refiere un Madrid repleto de burlescos peligros que la acechan y agobian –como el león de la estatua de San Jerónimo en el convento homónimo o el puente de Segovia, tal vez inseguro para las «caudalosas» aguas del Manzanares–. Elena Di Pinto titula su artículo «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», y en él examina el catálogo de tipos del entremés y algún personaje de comedia, con sus rasgos característicos hiperbolizados, iluminados a través de una lupa de aumento y convertidos de esta forma en caricaturas o figurones. Concluye Di Pinto, de acuerdo con lo ya dicho por Frédéric Serralta en otra ocasión, que se trata de tipos y no géneros «los que hacen rentable, a conveniencia del autor, la máxima de corregir deleitando».

De unos locos muy singulares habla Judith Farré en su artículo «La locura fingida de los actores como ‘defensa’ de su *tejnó*»: en algunas loas de presentación de compañías los actores se interpretan a sí mismos afectados por un desvarío quijotil, sobrevenido como enfermedad profesional tanto por la acumulación de papeles, como por la exigencia, la alta cualificación y el esfuerzo que requieren. La exposición de motivos se convierte así en «la puesta en escena de los valores actorales de cada uno de los miembros de la compañía» mediante cuantas referencias metateatrales sean necesarias para la exaltación de esos valores (la voz, la capacidad de persuasión para hacer creíble el personaje, etc.). La pasión enajenadora a lo Calisto, y la intervención del diablo como tercera es el asunto del trabajo de Natalia Fernández, titulado «Influencia demoníaca y distorsión de la realidad en *Quien mal anda, mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón». Otro tipo de locura de amor encuentra Oscar García en cuatro comedias mitológicas de Lope de Vega: la locura por la pérdida de la amada, o por la no correspondencia, o por la fuerza irrefrenable del amor y su poder de enajenación conducente a «cometer locuras», tales como el enfrentamiento a monstruos o la pugna con las mismas fuerzas sobrenaturales.

María Teresa Julio trata la locura de Bruto, «fingido loco y cauteloso cuerdo», personaje no principal, pero significado en la comedia *Lucrecia y Tarquino*, de Rojas Zorrilla. La máscara de loco le permite a Bruto transitar con libertad por los vericuetos de la trama y decir la verdad, denunciando las injusticias y los abusos del poderoso, «pues sólo al simple, al loco, al necio, al estulto le está reservada la

verdad y la impunidad». Rui Bertrand Romão analiza las figuras de la locura en el teatro Gil Vicente desde una perspectiva erasmista, y encuentra en los prólogos de sus obras y en los sermones parodiados las formulaciones de la locura más complejas e interesantes. De «El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega» trata José Roso explorando los recursos dramáticos que el personaje del loco fingido ofrece al dramaturgo para construir la trama. A los locos del entremés está dedicado el artículo de Francisco Sáez Raposo; tan cercanos a la insensatez como a la enfermedad, estos tipos entremesiles se acompañan de una indumentaria y un espacio propios, así como de unas relaciones singulares con su entorno: el trato que reciben, el provecho que obtienen personajes cuerdos que se fingen locos, y algunas enfermedades próximas a la locura-necedad conforman los asuntos del muestrario que analiza Sáez. Mención especial merece el artículo de Ricardo Serrano sobre *El príncipe constante*, de Calderón, y lo que él denomina «locura del despojamiento» o el vacío-soledad a la que se ve abocado Fernando al «no identificarse como el infante de Portugal que era sino como el esclavo que es y como el muerto que anticipa». Tras este preámbulo, Serrano ofrece nada menos que diez gráficos de distinto tipo con los que pretende analizar el texto mediante segmentaciones en «inicio de secuencias métricas» e «inicio de grupo de presencia», siguiendo un modelo experimental para la crítica teatral propuesto por Jerzy Grotowski.

Del figurón del XVII al figurón del XVIII transita Elena Garcés en su análisis de las comedias *El honor es lo primero*, de Francisco de Leiva, y una refundición compuesta por Luis Moncín un siglo más tarde, titulada *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*. De la figura del bandolero Juan Sala y Serrallonga, ajusticiado en Barcelona en 1634, y su tratamiento dramático en la comedia *El catalán Serrallonga*, escrita a tres manos (Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Coello) se ocupa Almudena García en un artículo en el que, por un lado, desgrana las características que distinguen al personaje de su referente histórico, y por otro, escruta en la obra la aplicación de resortes teatrales que le son propios a las comedias de bandoleros. Sobre el gracioso, «figura del donaire», en Sor Juana Inés de la Cruz y en el teatro jesuita versan las comunicaciones de Susana Hernández Araico y Dalia Hernández Reyes respectivamente. Desirée Pérez analiza la figura del soldado, amotinado o no, en tierras flamencas en dos comedias de Lope de Vega, *El asalto de Matrique* y *Pobreza no es vileza*, y en *Los amotinados de Flandes*, de Vélez de Guevara.

Carlos Mata Induráin estudia la comicidad escénica y verbal del primer entremés conocido que parodia la novela cervantina: el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* (1617), de Francisco de Ávila. Por cierto que Mata abona la tesis que contradecía De Armas en su plenaria, ya que recuerda que en el siglo XVII «la novela cervantina es leída mayoritariamente como una obra paródica ‘provocante a risa’ y don Quijote es entendido como una figura ridícula». Por su parte, Preeti Pant interpreta la relación entre ficción y realidad de *El retablo de las maravillas* y el episodio de Maese Pedro del *Quijote* desde una perspectiva original y sorprendente: la de la filosofía antigua de la India, el *maya sansar*, «en un intento humilde de averiguar el alcance universal de esta propuesta cervantina». También Aurelio González aborda la «perspectiva engañosa a propósito de la realidad» y el artificio de la ilusión en el teatro cervantino en *El retablo*, en *La cueva de Salamanca* y en las comedias *La gran sultana* y *Pedro de Urdemalas*. María José Rodilla revisa las características dramáticas que conforman algunas figuras cervantinas: «Quijotes ególatras», «alcaldes ignorantes», «soldados arrogantes», «cautivos indomables» y

«vizcaínos prevaricadores». Héctor Urzáiz hace un repaso de las múltiples y diversas adaptaciones de la obra cervantina con motivo del V Centenario como preámbulo a su trabajo en torno a la teatralidad del *Quijote*, o «la génesis teatral de la novela», así como de la presencia de la figura de don Quijote en el teatro seiscentista, es decir, la «quijotización del teatro». Dalmacio Rodríguez describe las funciones dramáticas de la «figura del donaire» en *El rufián dichoso*, de Cervantes, y Miguel Zugasti aporta «Algo más sobre las fuentes» que pudo manejar a la hora de componer esta misma comedia. Con el trabajo de Zugasti se cierra este compendio de artículos al cuidado de unos editores que se han esmerado en su selección, tanto para el aprovechamiento de los que participaron en el congreso de la AINTENSO, como de todo público curioso o interesado en el teatro del Siglo de Oro que no estuvo presente en aquellas sesiones almagrañas.

GEMA CIENFUEGOS ANTELO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID