

da Correggio (que Piero di Cosimo habría visto representada), en la que sí aparecía un fauno, enamorado de la ninfa. Desafortunadamente, para sus defensores, en la escena de la muerte el fauno no aparece y, esto es muy importante, la herida, como en Ovidio, es recibida en el pecho. Tales pruebas en contra han llevado a pensar que la obra de Piero di Cosimo probablemente no se refiere al mito de Céfalos y Procris. En la actualidad, la National Gallery no la presenta ya como *The death of Procris*, sino, de manera más cautelosa, como *A satyr mourning over a nymph*. Aunque se confirmara totalmente que el cuadro no tiene que ver con Procris, la tesis central de Porqueras Mayo se mantendría: Garcilaso habría visto esa pintura, fuera lo que fuera, y se habría inspirado en ella para su ninfa muerta; aunque no sé si el asunto sea tan irrelevante, como sostiene el autor en el *post scriptum* a su artículo, porque en el texto original daba la impresión de tener mayor importancia. En cuanto a la tesis principal, parece difícil rechazarla como aceptarla plenamente; constituye, sin lugar a dudas, una posibilidad muy sugerente, pero quizás el mayor mérito de este trabajo haya sido iniciar la discusión sobre uno de los pasajes más intrigantes de Garcilaso y, de manera más general, poner de relieve la importancia de las interrelaciones entre la poesía y otras artes, particularmente la pintura, en la Edad de Oro.

Como adelanté al principio, buena parte de los artículos tiene como tema central a Calderón y en especial *El príncipe constante*, cuya edición preparó el autor para *Clásicos Castellanos*, en 1973. Los calderonistas en general, y particularmente los interesados en esta obra, pueden encontrar reunidos estos trabajos en la presente obra. No hace falta, sin embargo, ser especialista en Calderón para apreciar “La imagen de la «bella dormida» en el teatro de Calderón”, uno de los artículos de más grata lectura del libro y en el que se trasluce, como en otros, la verdadera vocación filológica que ha guiado la larga carrera de su autor, y el *amor intellectualis* que tanto apasionara a Ortega; concepto éste varias veces recordado en el libro y práctica que se aprecia en sus mejores páginas.

PABLO SOL MORA  
El Colegio de México

RAÚL A. GALOPPE, *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*. Editorial Pliegos, Madrid, 2001; 292 pp.

Siempre ha sido de interés la inclinación, por parte de Tirso de Molina, hacia los personajes femeninos; ahora, Raúl A. Galoppe propone estudiarlos “bajo la lupa de nuevas teorías literarias” (p. 99). Tres son

los puntos de partida de su texto: 1) la mujer como formadora del “ser tirsiano”; 2) la mujer como ajustadora, en sí misma, de la máscara que le permite “fluidez” generadora de acción, y 3) la mujer como agente promovedor del cambio (p. 228).

Unas páginas de biografía explican las razones por las que Tirso es único en su época (pp. 22-23): “transacciones” de clase y “género” alimentan la “escisión” entre Gabriel Téllez y su otro yo, el dramaturgo Tirso (fue el apellido Téllez el de la madre, de ahí que Galoppe vea en Tirso a un elegido, más que cualquiera de sus coetáneos, para crear personajes de madres fuertes). Es importante para Galoppe que Tirso haya insistido, en *Los cigarrales*, en las adversidades sufridas por su propia hermana, a pesar del ingenio que ella poseía. Hay, sin embargo, una diferencia entre esta inclinación tirsiana y los feminismos de los siglos XIX y XX. Además, la hay también entre aquella y el estudio de mujeres fuertes en las obras de Lope de Vega o de Calderón (aunque muchos objetarán: ¿y *El despertar a quien duerme?*, y ¿*Mujer, llora y vencerás?*, hasta ¿y *La vida es sueño?*). Galoppe descarta a mujeres tirsianas como *Antona García* (parodia de la mujer fuerte y transgresora), *La Santa Juana* y “La patrona de las Musas” (heroicas, pero piadosas), y, claro está, las esposas de “Los tres maridos burlados”.

Reflexiona Galoppe que las “complejas configuraciones psicológicas” de Tirso son como las de ningún personaje inventado por dramaturgos contemporáneos. De ahí se desprende la tesis básica de su trabajo: los discursos conscientes y las decisiones inclinadas a favorecer ciertas acciones de parte de ellos son “gobernados en gran medida” por las pulsiones inconscientes de Gabriel Téllez; este inconsciente es la mujer (cf. p. 102). Hay que destacar la figura de la mujer concebida desde el punto de vista del “género” y no como la que desempeña un papel sexual a merced del poder (pp. 72-82). Tirso favorece la fluidez de la mujer como “generadora y configuradora de la realidad” (p. 183), y para apoyar esta noción de fluidez, Galoppe se vale de una etimología de mujer derivada de aquella otra, un tanto misógina de san Isidoro, *a mollitie* (pp. 92-93; en realidad, la etimología, no indoeuropea, se desconoce; la de hombre, por su parte, no tiene que ver con la dureza del *humus*, sino más bien con los *humani* bajo la mirada de los *superi*). Según Galoppe, la transgresión innata de la mujer demuestra afinidad con la fluidez; esa es la razón por la que varias comedias de Tirso son “urticantes dardos” (p. 48) dirigidos contra el régimen del momento (p. 35, diagrama) y la “rigidez absoluta” de la Contrarreforma. La mujer “proyecta sus deseos desde esa posición y logra su propósito de manera activa y frontal... para transgredir la sexualidad lógica de su tierra y sociedad” (p. 187). Esta posición la coloca en alianza con ciertas “minorías” marginadas (aunque solemos leer que el favor demostrado por el valido Olivares para con una “minoría” estaba en la raíz de gran parte de la oposición).

El punto de partida de Galoppe es la idea de que la España de la época padecía de una “escisión”, compartida por los más jóvenes entre los españoles, de la cual brotaban los “deseos” de los personajes de muchas comedias, con lo que las comedias cobraban fuerza motriz. Tirso se vale de tramas donde hay confusión entre papeles masculinos y femeninos, en cuanto a la indumentaria y la acción, para socavar la estructura del poder, desde el círculo del válido para abajo. El orden del poder sexual, en términos lacanianos, se desestabiliza.

Ahora bien, todos sabemos cómo sobrevivió el “discurso” caballeresco del siglo XVI ya entrado el XVII, y cómo “era verdad toda aquella máquina de invenciones” que leía un célebre lector. Vale la pena conjeturar qué “discurso” del siglo XX sobrevivirá en el XXI. Es probable que lo quijotesco de nuestro tiempo sea lo freudiano, sobre todo los escritos de sus epígonos como Lacan, atestados de términos sexuales que se quieren atrevidos, para acuciar a cada nueva generación. Galoppe elogia el esoterismo de Lacan: “El discurso laciano, ex profeso, fluye como el lenguaje del inconsciente y, por lo tanto, es hermético, críptico, y debe ser interpretado desde la posición del análisis” (p. 69, n. 12); es decir, que su discurso consiste en abstracciones infinitamente maleables, aunque sólo por aquel que tenga acceso al inconsciente de Lacan. En *Género y confusión* pronto se nota que para nutrir su tesis Galoppe acude casi exclusivamente a los escritos de tirsistas norteamericanos: ¿será porque en otros países las doctrinas freudianas, y sus similares, van tropezando y habrán de caer del todo? Lacan tuvo su momento de preminencia durante cierta década de “transgresión” y “enunciados políticos subversivos”, descubrió “el universo de la otredad, la agencia que socava el orden y tiende a posibilitar la liberación de opresión del oficialismo” (p. 222).

Las seis comedias de Tirso que Galoppe ha seleccionado ostentan la confusión de género, o travestismo. “Las comedias abren su corola y desgranán sus recónditos secretos” (p. 99), y los estudios de Galoppe reivindican en general este propósito. Leemos una interpretación de un gran atractivo, es obra de Galoppe, que puede prescindir de los absurdos de la terminología lacianiana. El crítico se atiene, mientras teoriza, al fenómeno del travestismo, de preferencia a las explicaciones psicoanalíticas, pasando por alto, por ejemplo, las folclóricas, como las de François Delphech en sus varios artículos recientes (p. 91).

Un largo excursus ilustra el tema, en el que presenta a Catalina de Erauso y sor Juana Inés de la Cruz como ejemplos históricos de la confusión de géneros y la autoimposición de máscaras, con miras a la subversión. La Erauso, vengadora y por lo tanto sujeto dramatizable, se viste de alférez, y Lacan parece que sabe explicarlo (p. 84). Sor Juana “se traviste como monja” (p. 83) para expresar, por medio de los “excesos” de sus dramas, la lacianiana *jouissance* de la mujer. De

acuerdo con Galoppe, la cultura precortesiana en *El cetro de José* sería subversiva, pues allí la reivindica.

Sin indagar mucho, Galoppe aísla a Tirso al considerarlo el único dramaturgo que recurre al intercambio de papeles y ropas entre los géneros. Está consciente de semejante fenómeno en Shakespeare, pero lo ve como “requerimiento de la trama” (p. 90). Lo que Tirso escenifica, en cambio, es hondamente simbólico, sobre todo en el sentido lacaniano, y apto para ser parangonado en lo moderno con obras cinematográficas y de teatro norteamericanas (pp. 62-69, diagramas). Lo que es más, sólo ahora es posible apreciar la audacia tirsiana “antes de aquella década de lacaniana subversión” —y es “axiomático que entonces en España reinaba una «rigidez absoluta»” (p. 94). Una interpretación del travestismo como la que hiciera Carmen Bravo Villasante en 1955 no puede ya tener vigencia.

Siguen los análisis de las comedias: *El Aquiles*, donde el protagonista se enmascara y asume el papel femenino, logrando así la subjetividad, según el término de Lacan; *La república al revés*, donde el cambio de ropas entre la emperatriz Irene y el gracioso de nombre significativo, Tarso, evocan “un enunciado político subversivo” (p. 140, n. 33); *Don Gil de las calzas verdes*, donde las mujeres engañan con la verdad, “se enmascaran para desenmascarar” (pp. 154-165; Galoppe diría que aquí “el universo dramático de Tirso... es un teatro totalmente amalgamado en el deseo”, p. 158); *La mujer por fuerza*, donde la mujer equivale al Otro y se puede especular sobre el homoerotismo; *El vergonzoso en palacio*, donde el orden social se disfraza de “caos sexual”, aunque sea verdad que la mujer no “confunde” su “género” (p. 187); y *El amor médico*, que presenta a doña Jerónima —que nunca se llama de ese modo en el texto, habría que preguntarse el motivo—, disfrazada del doctor Barbosa para, entre otras cosas, abogar por una ponderación más justa de la profesión de médico (p. 218), digno sendero de estudios para una mujer instruida (p. 223, n. 24).

En el curso de los análisis Galoppe discute puntos menores de interés para tirsistas: profecías y bosques como fuerzas motrices de la acción en *La república al revés* y en *Macbeth* (p. 140); Don Gil, el de las calzas verdes, como “el más logrado antitenorio” (pp. 147-148), entre especulaciones sobre el color verde (pp. 159-160). Indaga el valor del soliloquio en *La mujer por fuerza* (pp. 180-182) y el vanguardismo profeminista demostrado en la escena del sueño fingido de Magdalena en *El vergonzoso* (pp. 204-205); en *El amor médico*, halla muchas peculiaridades tirsianas, por ejemplo, el nombre portugués del pseudo-doctor Barbosa, evocando “mujeres barbadas” (p. 212, n. 18), y el portuguesismo en *Antona García* (p. 222); además, considera a la reina Isabel prototipo de las mujeres que aspiran a la intelectualidad (p. 215). Especula sobre el nombre de Jerónima: “traductora”, a la zaga de san Jerónimo, en sus alternancias entre el castellano y el portugués (p. 222).

Añade Galoppe dos útiles apéndices: los resúmenes de las comedias (pp. 224-254) y un glosario aproximativo —“la razón de la sinrazón que de tal manera la razón enflaquece”—, de los términos esenciales de Jacques Lacan (pp. 255-268).

“La dramaturgia de Tirso... nos confronta con el espejo de nuestra existencia, nuestra subjetividad y el reflejo distorsionado de nuestro propio recóndito ser” (p. 227); así reza el panegírico de Galoppe dirigido a su autor. Lo aclama como el Shakespeare español, citando, aunque sea un tópico renacentista de los más repetidos, versos de *Deleytar aprovechando* para compararlos con “Todo el mundo es teatro”, del Melancholy Jaques (p. 67). Tiende, sin embargo, a disminuir el prestigio de Tirso haciendo de su dramaturgia una efímera “arma de crítica mordaz contra los grupos de poder”, contra “la opresión del oficialismo” (p. 222). Como estudio del mercedario, el de Galoppe no convencerá acaso a muchos tirsistas, pero a todos los ha de interesar y hasta entusiasmar.

ALAN SOONS

Massachusetts Center for Renaissance Studies  
Amherst

AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, *Elegir al enemigo*. Ed. Thomas Austin O'Connor. Global Publications-Binghamton University, New York, 2002; 143 pp.

*Elegir al enemigo*, comedia palaciega representada en noviembre de 1664 para celebrar el tercer natalicio de Carlos II, es una buena muestra del arte dramático de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). En la aprobación de la *Cýthara de Apolo* (1681), edición póstuma de sus obras líricas y dramáticas al cuidado de Juan de Vera Tasis, el anciano Calderón de la Barca alaba no sin énfasis “lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos”, y sobre todo “lo ingenioso de sus invenciones”. Seguramente lo veía como el mejor sucesor suyo en ese género de comedia que no era ya tanto “de capa y espada” cuanto “de intriga e ingenio”. (Lástima que la vida de Salazar y Torres haya sido tan corta.)

La primera edición de *Elegir al enemigo* es una suelta sin fecha y sin preliminares, pero impresa, a todas luces, en el propio año de 1664, en ocasión del “festejo” (loa y comedia) del cumpleaños. La comedia debió de ser muy gustada, pues inmediatamente tuvo acogida en la Parte XXII de *Comedias nuevas*, de 1665. Y su vida fue larga: entre 1664 y 1772 se imprimió por lo menos quince veces, ocho de ellas en “seltas”. (La edición de O'Connor es la primera que se hace desde 1859: *BAE*, t. 49, ed. de Mesonero Romanos.)