

cisamente a causa de ello me he detenido en las porciones que, según yo, merecerían un poco más de atención y de ahondamiento. (Algunas de las cosas que digo se encontrarán, más desarrolladas, en el artículo mencionado al final de la nota 10.)

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

MARIA GRAZIA PROFETI (ed.), *“Otro Lope no ha de haber”*. *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. Vol. 2, 10-13 Febbraio 1999*. Ali-nea, Bologna, 2000; 250 pp. (*Secoli d’Oro*, 15).

La colección *Secoli d’Oro* se ha caracterizado por ser uno de los puntos fuertes en el terreno editorial que cubre los estudios literarios en torno a los Siglos de Oro. Entre los números que se han publicado se encuentran ediciones de ponencias presentadas en coloquios y congresos que versaron sobre problemas de representación, traducción y recepción del teatro aurisecular, sobre Cervantes, Lope de Vega y Calderón, por citar algunos de los intereses prioritarios de la colección.

El volumen del que hablaremos es el segundo de tres que, bajo el título *“Otro Lope no ha de haber”*, reúne quince estudios sobre personajes, técnicas de representación y temas de la producción lopesca. La riqueza de estos acercamientos a la obra de Lope se pone en evidencia con “Paremiología, genealogías y comedia: el caso de *La ocasión perdida*” trabajo de Enrico di Pastena donde se examina el tópico de la ocasión y su fugacidad. Pastena señala como rasgo característico de la producción lopesca de madurez la aparición, cada vez más frecuente desde la segunda jornada hasta la tercera, de una parte central de los refranes que dan título a buen número de obras de Lope; esta reiteración acaba por ser la clave para intuir el desenlace, que será más original en cuanto al refrán se le dé en la obra un sentido alejado de la tradición paremiológica. También C. George Peale —“Lope, Mnemosina, el Romancero y *El villano en su rincón*”— se ocupa de relaciones intertextuales, pues ve en la canción de gala y flor del acto II de *El villano* una parodia sustentada en alusiones a subtectos como los romances *La caza de Celinos* y *La muerte ocultada*. Peale acaba por preguntarse cómo se habrán representado en el escenario tales contrastes paródicos, si se tiene en cuenta que los romances estaban codificados para otros registros de enunciación.

Por su parte, Victor Dixon, Paloma Fanconi Villar y María E. Castro de Moux se ocupan de algunas figuras femeninas lopescas. Dixon —“Lope de Vega y la educación de la mujer”— cree que buena parte de las discusiones en pro y en contra de la educación de la mujer

dentro de las obras de Lope deben leerse como severas críticas al rechazo de la figura femenina instruida y, por tanto, como postura de Lope a favor de la mujer culta. En “La figura femenina del donaire en el teatro de Lope de Vega”, Villar revisa el papel de las criadas que ayudan a sus señoras a alcanzar sus propósitos amorosos. Mensajeras o confidentes, las criadas en las comedias de Lope tienen propiedades esenciales para la representación: como informantes, resumen acontecimientos que ocuparían mucho más tiempo si se representaran; asimismo, son creadoras de ámbitos escénicos, puesto que en su discurso indican cambios de escenario e identifican a los personajes nuevos; los amores de las criadas, por lo común paralelos a los amores de las amas, anticipan el desenlace de las relaciones sentimentales (como ocurre entre criados y amos). “Mujer fuerte y redención en *Las aventuras del Hombre*”, de Castro de Moux, ofrece, en cambio, una sugerente lectura de este auto sacramental de Lope. La investigadora propone que el desarrollo del tema mariano sirve para demostrar la participación activa de la Virgen en la redención del hombre.

Otras contribuciones que revisten gran interés en este volumen son los artículos de Melchora Romanos —“Procedimientos de dramatización de las fuentes en el teatro histórico de Lope de Vega”— y de Alessandro Cassol —“La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega”—, ambos sobre el uso lopesco de materiales históricos. Romanos estudia *El sol parado* y *El galán de la Membrilla*, dos obras que, aun cuando son de diferentes períodos, muestran coincidencias temáticas y de fuentes históricas. Las principales conclusiones de la investigadora son dos: primera, observa que hay etapas donde Lope condensa períodos largos de información histórica (“resumen enumerativo” llama Romanos a esta técnica de síntesis); en segundo lugar, que hay etapas donde Lope hace lo contrario: toma pasajes de sus fuentes —quizá hasta aquellos de mínima significación heroica— y los amplifica para que un personaje sobresalga en escena como elemento ideológico de la obra. Romanos apunta también otros procedimientos como los relatos retrospectivos (con que podría reconstruirse el discurso histórico original de las fuentes históricas empleadas), pero no los expone con mayor detalle.

Cassol estudia las manifestaciones de la figura histórica de Diego García de Paredes en las obras *La contienda de Diego García de Paredes*, *Las cuentas del Gran Capitán* y *El blasón de los Chaves de Villalba*. García de Paredes, autor de una *Breve suma* autobiográfica, aparece en el *Quijote*, en un pasaje del *Buscón*, pero es Lope quien se sirve de la *suma* para llevarlo a las tablas. La *Breve suma* fue texto capital en la redacción de *La contienda* (escrita por 1600, publicada en 1614), pues esta última sigue muy de cerca la ordenación de hechos de la autobiografía de García de Paredes tanto en sus silencios como en sus

anacronismos. *Las cuentas del Gran Capitán* (entre 1614 o 1619, publicada en 1638) crea un García de Paredes que, para Menéndez Pelayo, resultaba más bien un fanfarrón rayando en la caricatura, pero con momentos que lo salvan como personaje. En *El blasón* (de 1599, publicada en 1618), Lope ya se sirvió de tópicos habituales como el soldado fanfarrón y de expresiones casi formulísticas para ofrecer un personaje accesorio alejado de la realidad histórica.

Al aproximarse a la obra de Lope desde la reflexión sobre los cambios que experimentaba la sociedad española de los Siglos de Oro, Stefano Rosi —“*El villano en su rincón: la morale del bene operare in Juan Labrador*”— aborda la figura de Juan Labrador, personaje de *El villano*, desde una perspectiva que permite considerar al personaje en cuestión como figura representativa de la realización cotidiana de principios laborales. El trabajo, que para Juan Labrador es una forma de dar buen ejemplo a quienes le sirven, también es una demostración para otros de que él forma parte de una comunidad fundada en la repartición de actividades, con las que prefiere vivir honrado diariamente a tener la preocupación diaria del honor abstracto; a diferencia del soldado o el marino, que se arrojan en brazos de Fortuna dejando a un lado la calma que prefiere Juan Labrador. La independencia de Juan Labrador llegará hasta el punto de reclamar un reino, su casa.

Desde la misma perspectiva sociológica, Ysla Campbell sugiere en “Apertura estamental en *La villana de Getafé*” que la asociación de la nobleza con los negocios en *La villana* supone el reconocimiento de un mercantilismo cada vez de mayor peso en la estructura social española de los Siglos de Oro, con las nuevas relaciones interestamentales resultantes. Lo más importante de estas consecuencias sería un replanteamiento del valor de los méritos individuales relacionado con la posición económica del individuo, en oposición al linaje de los antepasados. En esto, dice Campbell, coincide Lope con ideas reformistas que abogaban por las obras meritorias y la mercantilización de la sociedad española.

Wido Hempel —“En torno a una escena alegórico-onírica de Lope de Vega”— y Elena di Pinto —“Castrucho: de rufián a galán (1598)” — también tocan el tema de la movilidad social en sus artículos respectivos. Hempel estudia *El hombre por su palabra*, específicamente en cuanto cambio de estado de labradores que llegaron a ser reyes de España. Como el conflicto de *El hombre por su palabra* consiste en que Federico, labrador de los jardines reales, pide al rey de Macedonia la mano de su hija, Lope utiliza la figura alegórica de la Historia para solventar las dudas del rey al enumerarle múltiples casos de movilidad social y hacerle aceptar a Fernando. Lo peculiar de la obra estudiada, dice Hempel, es que la solución que allá da Lope es muy diferente de la intervención divina con que resuelve un conflicto si-

milar en su *Comedia de Bamba*. Di Pinto, en cambio, estudia otra obra desde cuyo título pareciera existir un cambio de estado social: *El rufián Castrucho* o *El galán Castrucho*, títulos con que se ha conocido la edición a partir 1615. El protagonista de la obra, Castrucho, con ayuda de la fortuna y un general, de rufián pasa a capitán de infantería. Di Pinto ve en esta obra —a caballo entre la primera época de Lope y la segunda— un germen de casi todos los elementos de la comedia nueva: lenguaje de los militarotes, ambientes rufianescos y de tercería, trama de enredo, la mujer disfrazada de hombre. Una falta tiene este artículo: nunca queda del todo claro cómo pasó Castrucho de rufián a galán en los títulos de las ediciones, a mi modo de ver cuestión fundamental para entender las relaciones que establece la autora del artículo.

En “Lope: construcción de espacios dramáticos”, Aurelio González estudia los recursos con que Lope trabaja desde el inicio de la obra y qué efectos conseguía. El vestuario y la creación de espacios contextuales a partir del discurso de los personajes, en la mayoría de los casos examinados, crea el entorno adecuado para la acción detonante de la trama, por lo que la obra abre casi siempre *in media res*. Enrique García Santo Tomás —“Diana, Lope, Pilar Miró: horizontes y resistencias de clausura en *El perro del hortelano*”— habla de los procesos de recepción de *El perro del hortelano* en el siglo XVIII, a la luz de la *Poética* de Luzán, y en este siglo, a raíz de la acogida amplísima que tuvo la versión cinematográfica de Pilar Miró. Giuseppe Grilli —“*De corsario a corsario: ritratti poetici e giochi scenici*”— habla del posible biografismo de Lope y de su relación con Elena Osorio en *De corsario a corsario*. En esta obra, Lope se concentra en el desarrollo dialógico más que en la acción, como demuestra la función de pivote que tienen los tres sonetos que enuncian los tres personajes centrales y que giran en torno al tema de la mujer libre y de los celos como máscara del amor.

El libro cierra con un amplio trabajo colectivo titulado “Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega”. Andrea Sommer-Mathis redactó la primera parte —“I. El contexto histórico-cultural”—, mientras que Mercedes de los Reyes Peña preparó la segunda —“II. Texto y espectáculo”. Los investigadores reconstruyen lo que debió ser la representación palaciega, organizada por María, hija de Felipe III y esposa de Fernando III, para celebrar el cumpleaños del último de éstos. Una peculiaridad de esta fiesta, según anotan los investigadores, es que los actores fueron damas de la corte de María. Como bien apunta Sommer-Mathis, para la cabal comprensión de esta fiesta hace falta aún el estudio que ponga de manifiesto las relaciones culturales entre Austria, Italia y España, con el cual se explicarán mejor los alcances del cruce de especialidades entre los maestros de música y danza, los escenógrafos, etc., que

fueron convocados o participaron de alguna manera en la elaboración de esta fiesta palatina. De los Reyes Peña, dedicada al estudio del texto, presenta una relación de las similitudes y diferencias entre la versión original lopesca de *El vellocino de oro* y la versión utilizada en Viena. Los resultados de este acercamiento demuestran que las encargadas de la representación hicieron un trabajo de reescritura fundamentalmente dirigido al ensalzamiento de las figuras regias en la corte de Viena. El resultado de la revisión de Mercedes de los Reyes nos lleva a reflexionar sobre la utilización de los textos dramáticos como materias primas para la elaboración de otros textos, en un proceso de transmisión textual cuya existencia frecuentemente se olvida en cuanto se entra a la materia canónica. Sobre las acotaciones, De los Reyes añade que requieren una consideración especial, mediante una documentación amplísima (fruto, sin duda, de una larga investigación).

Del conjunto de estas investigaciones quizá haya que destacar primeramente el acercamiento a textos de la producción lopesca generalmente desatendidos. Más allá de los grandes clásicos de Lope, visitar las comedias anteriores a *Fuenteovejuna* o *Peribáñez* permite ver la formación de la técnica magistral de Lope de Vega y el desarrollo de sus temas preferidos. Pero lo mejor del volumen es la pluralidad de metodologías y de sugerentes nuevos modos de leer a Lope de Vega: desde la consideración de elementos necesarios para la reconstrucción del teatro palaciego hasta la relectura ideológica de un Lope que se daba por misógino, pasando por el Lope arraigado en las tradiciones populares o aquel que juzga los valores sobre los que se sustenta la sociedad, la revisión de este volumen de actas explica el por qué “Otro Lope no ha de haber”.

ALEJANDRO ARTEAGA
El Colegio de México

ALESSANDRO MARTINENGO, *El “Marco Bruto” de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación*. Peter Lang, Bern, 1998; 130 pp.

Alejado de las constantes discusiones sobre algunos elementos contextuales de la obra —como la opinión de Quevedo respecto del tiranicidio o sus posiciones frente a la política del Conde-Duque de Olivares—, Alessandro Martinengo estudia el manejo y la reelaboración de las fuentes clásicas de Quevedo planteando que el *Marco Bruto* (1644) es un proyecto creativo autónomo “inspirado en un riguroso principio unificador” (p. 19). El minucioso examen de las fuentes establece con un alto grado de probabilidad las ediciones