

Todo tema literario que se desgasta termina por caer en la burla y éste cayó, era inevitable, en eso y en la obscenidad. Entre otros, figuran aquí Quevedo con un romance y un soneto “desgreñado y cínico”, y Melchor de la Serna, fraile benedictino que tenía como público cautivo a los estudiantes de Salamanca, a quienes destinó *El sueño de la viuda*, que “consta de 72 octavas reales”.

Hay más –y quede para el lector, que disfrutará estos versos sin necesidad de ser especialista en siglos de oro–: todos los poetas registrados por Alatorre que no menciono aquí; un capítulo sobre el sueño y la imaginación que contiene análisis de composiciones de sor Juana, única muestra femenina en el tema; otro con “derivaciones” peculiares del sueño erótico –entre ellas un par de sonetos sobre las tentaciones de san Francisco Xavier, de las cuales sale vencedor– y la “Coda” con más datos y fuentes.

MARTHA ELENA VENIER
El Colegio de México

AURELIO GONZÁLEZ, SERAFÍN GONZÁLEZ, ALMA MEJÍA, MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México-AITENSO, México, 2003; 442 pp. (*Cultura Universitaria. Serie Ensayo*, 75).

Como en todo volumen colectivo, la presentación de materiales tan diversos en sus temáticas obliga a los editores a elaborar una selección lo más precisa posible. El presente volumen agrupa sus treinta y un artículos en ponencias plenarias, un apartado teórico sobre temas y tratamientos del teatro en la dramaturgia áurea, una sección dedicada al teatro en América y unidades consagradas a Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca, para concluir con dos apartados asignados a otros dramaturgos áureos y al teatro prelopista. Sin embargo, es posible detectar otras preocupaciones temáticas en varios de los artículos aquí presentados como las que tienen que ver con la edición crítica de textos áureos y novohispanos, las relaciones entre historia y literatura, emblemática y puesta en escena.

En el caso de las ediciones críticas del teatro hispánico del Siglo de Oro, las vemos circulando en el mercado cada vez con mayor abundancia y aceptación, tal vez por el efecto que el término “crítico” promete como sinónimo equívoco de la calidad editorial del texto adquirido. Son realmente pocos los espacios que se dedican a la

reflexión teórica sobre los fundamentos y métodos de aplicación de la edición crítica de textos; por eso, sea la posición que se asuma frente al concepto (hay quienes piensan en el registro de variantes y el establecimiento de un texto ideal; otros, en la corrección del texto apegados a diversos principios como los lingüísticos y los ideológicos), la reflexión sobre el tema siempre se agradece porque permite que tomemos una postura a favor o en contra de este asunto y nos formemos una idea más precisa de los problemas que implica la edición crítica de textos y los objetivos que persigue.

En cuanto a la literatura en lengua española de los siglos XVI y XVII, los grupos de trabajo y no las acciones individuales parecen llevar a cabo una labor en esta línea con pasos bien definidos en cuanto a la organización de metas y metodologías de investigación, como la célebre conjunción de investigadores que realizan la edición crítica de los autos de Calderón. Hay por lo menos dos colecciones dedicadas a la literatura novohispana en México que también tienen establecidos principios de edición bien claros: la *Biblioteca Novohispana* de El Colegio de México y *Letras de la Nueva España* de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, el resultado editorial actual de estas colecciones se traduce apenas en unos cuantos títulos publicados y, entre ellos, los menos son de teatro.

La razón por la que no parecen proliferar proyectos de esta naturaleza la encuentra Laurette Godinas en las políticas culturales que, al menos en México, exigen la difusión del texto antes que su establecimiento en una edición crítica. En su artículo "La edición crítica de textos dramáticos novohispanos en México", Godinas recuerda que Ignacio Manuel Altamirano orientó su proyecto de cultura nacional hacia la difusión de la ciencia y de la cultura. En el mismo tenor parecen trabajar actualmente organismos como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, cuya colección *Teatro mexicano: historia y dramaturgia* ha contribuido indudablemente a la difusión del teatro de México desde sus orígenes al retomar ediciones previas de textos dramáticos. Pero Godinas sugiere que debe hacerse más: el ejemplo de lo que podría ser la edición crítica de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz corrobora el trabajo minucioso que aún falta por hacer en una edición tan respetable y valiosa como la de Alberto Salceda en las *Obras completas* de sor Juana en el F.C.E. o en la excepcional de Celsa Carmen García Valdés en la P.P.U. El texto de *Los empeños* de sor Juana fue corregido por Salceda sobre criterios cuestionables en algunas partes, dividido en escenas o puntuado sin que el editor dejara constancia de la operación; García Valdés, por su parte, restaura el texto presentado por Salceda, compulsa variantes pero no las posteriores a la edición barcelonesa de 1693, con lo cual la tarea (sin duda meritoria de la editora) no está completa, pero bien podría conjuntarse con el cotejo de variantes

que hizo Gabriela Eguía-Lis Ponce en apéndice al facsimilar del *Segundo volumen* que publicó la UNAM en 1995. Godinas concluye que las piezas para la edición crítica de *Los empeños* de sor Juana están listas para reunirse.

El caso que trata Godinas es apenas un ejemplo del problema que implica para el estudioso de la literatura hispanoamericana no contar con textos fidedignos de obras imprescindibles del canon literario americano. Susana Hernández Araico, en su estudio “Música y mitología en fiesta palaciega peruana: la primera zarzuela de Lorenzo de las Llamosas”, sobre la zarzuela *También se vengan los dioses* del autor referido, se lamenta discretamente en una de las notas a pie de que las tres ediciones del texto de Llamosas no sean fieles (el caso de la de Vargas Ugarte), tengan fallas textuales o de interpretación (la de Zugasti) o un escaso apartado crítico (la de Debarbieri). Tampoco hay, al parecer, una edición fiel de las obras de Agustín de Salazar y Torres, salvo la que anuncia Thomas Austin O’Connor en “*Elegir al enemigo* de Salazar y Torres y su discurso primogénito: una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara”, sin contar la de la BAE. Tampoco se cuenta con ediciones críticas del *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, de Juan Pérez Ramírez, a pesar del valor histórico que representa para la literatura mexicana; la filiación de las ediciones demuestra cómo van las cosas en torno a esta obra: Vigil, Icaza, Rojas Garcidueñas reproduce la de Vigil y Carlos Solórzano la de Rojas Garcidueñas. Y de vuelta a sor Juana, Robin Rice de Molina observa, en “Polifonía e intertextualidad en *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, que la numeración establecida para esta obra por Méndez Plancarte es correcta hasta el verso 910, a partir del cual se presenta un error de numeración.

Este panorama debe hacernos reflexionar sobre el estado real de la literatura novohispana en el plano de las ediciones críticas: hay que revisar lo ya hecho, que no es despreciable en ningún sentido; no hay que empezar todo desde cero sino, como propone Godinas, armar el rompecabezas.

Otro de los aspectos recurrentes en más de un artículo es la reflexión sobre las relaciones de los autores áureos con la historia, entendida en el doble plano de tiempos pasado y presente: si se alejaron o no de las fuentes, el modo en que integraron la realidad cotidiana en sus obras o los vínculos que crearon con las estructuras de poder. En otros congresos se ha discutido con amplitud y concisión este punto problemático de la dramaturgia del Siglo de Oro, según reflejan títulos como el del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en 1999 y dedicado, precisamente, a *La historia y su teatralización (entre Mira de Amescua y Calderón de la Barca)*.

El trabajo que abre *Estudios del teatro áureo* toca con profundidad este asunto. Se trata de la plenaria que presentó Antonio Carreño

con el título de “La fuerza de las historias representadas: Lope de Vega y las alegorías del poder”. En este trabajo, Carreño recorre los ciclos históricos a los que pertenecen varias comedias de Lope de Vega. Conciso, aunque a veces resulta difícil seguir sus ideas casi yuxtapuestas, Carreño deja clara la volátil consistencia del término “historia” en tiempos de Lope quien, amparado en este muy abierto término, puede ser fiel a los hechos contados en crónicas o romances o, asimismo, ordenar a su albedrío los datos de sus fuentes. La manipulación de la “verdad histórica” parece sujetarse siempre a un deseo o una necesidad de agradar al público, por un lado, pero, por otro, y a la luz de la concepción humanista de la historia como representación vívida y presencial de acontecimientos pasados, lo histórico en Lope puede convertirse también en un modo y un medio para difundir la gloria y la tragedia del pasado español. A esta voluntad docente se debe sumar el factor de la modificación histórica: la voluntad de Lope de hacer una crítica o un panegírico del sistema político hace de la materia histórica un telón de fondo para muchas obras suyas y convierte a éstas en alegorías de las crisis del poder que vive la sociedad de su tiempo, pero también en objetivos de la censura del Estado.

En esta línea de interpretación, el artículo “Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras”, de Octavio Rivera, ejemplifica una metodología donde se combina la interpretación de hechos históricos y la hermenéutica literaria. Rivera habla de las relaciones entre el *Coloquio del pastor Pedro* de Juan Pérez Ramírez, el *Coloquio III* de Fernán González de Eslava y la investidura del obispo Moya de Contreras. Además de un breve repaso del conflicto político que se estableció entre el virrey Martín Enríquez de Almanza y el obispo a causa del entremés de las alcabalas representado durante el *Coloquio* de González de Eslava (que tan bien ha trazado Amado Alonso en su biografía de este último), Rivera establece las semejanzas entre los elementos de vestuario de las alegorías en ambas obras y el proceso de investidura obispal de Moya de Contreras que, bajo esta lente, parece representarse de nuevo en cada una de ellas. Señala también como argumento a favor de esta lectura, aunque tal vez un poco apresuradamente, la posibilidad de que las obras de Pérez Ramírez y González de Eslava se representaran en el mismo sitio donde se celebró el rito religioso; si esto fue así, concluye Rivera, se habría dado a los personajes alegóricos el marco idóneo para interpretarse, en el sentido de homenaje al obispo, y hacer significativamente redundante el sentido de las representaciones como nuevas recreaciones de la investidura.

Quien parece levantar muchos comentarios en cuanto a la historia y la creación literaria es Lope de Vega, pues de los cinco artículos agrupados bajo la sección dedicada al dramaturgo, al menos tres

analizan algún aspecto de la historicidad de los textos. Uno de ellos, el de Frank P. Casa, que lleva por título “La ciudad en *El Arenal de Sevilla*”, deja ver que Lope fue capaz de elaborar textos donde su experiencia de los espacios que conoció o que estuvieron ligados a su vida por razones sentimentales le permitieron crear los espacios dramáticos de algunas de sus obras. El Arenal de Sevilla, por ejemplo, considerado una zona roja donde el hampa y la prostitución formaban los grupos mayoritarios, se convierte en la pluma de Lope de Vega en el refugio sevillano de dos enamorados en *El Arenal de Sevilla*, lo que para Casa coincide con la instalación del autor y Micaela Luján en la ciudad. La relación amorosa de Lope y Luján contravenía las convenciones (ambos habían dejado a sus cónyuges) y se ve reflejada asimismo en la trama de la obra que es, por los vínculos entre vida y creación, una suerte de autobiografía.

Un ejemplo más de la preocupación por dar cuenta de los lazos entre historia y teatro en Lope de Vega es “*El Brasil restituido* de Lope de Vega y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos*, de Juan Antonio Correa. Historia, emblemática”, de Lygia Rodrigues Vianna Peres, quien siguiendo el método básico de cotejar la fuente histórica de los sucesos de Bahía de Todos los Santos, a saber la *História do Brasil, 1500-1627* de fray Vicente do Salvador, destaca los lugares coincidentes entre el texto de Salvador y las comedias de Lope y Correa.

En otras ocasiones hemos tenido oportunidad de comentar la amplia aceptación que han tenido los estudios de emblemática en la literatura y, en especial, en el teatro español del Siglo de Oro. Además de las publicaciones sobre el tema (especialmente cabe mencionar el esfuerzo de varios grupos para hacer públicos los libros de emblemas, tales como las digitalizaciones que realiza *Studiolum*), los organismos como el Grupo de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica, coordinado desde la Universidade da Coruña, y los congresos organizados para discutir esta manifestación artística como el que anualmente celebra el Colegio de Michoacán en torno a Filippo Picinelli, no faltan las reflexiones sobre el teatro áureo y sus relaciones con la emblemática. Desafortunadamente, parece que la reflexión en torno al tema del emblema y el teatro cae por momentos en lugares comunes o busca la originalidad mediante el truncamiento de puntos centrales en el discurso expositivo como el empleo de los términos “emblema” y “emblemático” en sentidos fuera de su contexto original. Un caso demostrativo de este proceder polisémico aparece en “Estrategias emblemáticas en el teatro”, un texto encaminado a señalar varios elementos y su valor signíco en escena refiriéndose a ellos como emblemas. La autora afirma de entrada que la lectura de las didascalias permite hacer una representación virtual de la puesta en escena; los elementos de utilería en una obra cinemato-

gráfica como *Enrique V* tales como “Lanzas, yelmos, carrozas, estandartes, todos estos signos teatrales funcionan a manera de emblemas que anticipan al espectador el carácter de lo que va a ser representado”. Si se piensa en el sentido que tiene en este comentario la palabra “emblema” creo que acordaremos que no se refiere al *emblema triplex* de Alciato o Piccinelli; más bien parece un sinónimo de “signo teatral” como Tadeusz Kowzan lo define. Refiriéndose a *Amor es más laberinto* ejemplifica las “estrategias emblemáticas” de la obra apuntando que en la alegoría Edad (sentada, vestida con elegancia y coronada) hay “cuatro signos teatrales emblemáticos” que están indicados mediante las palabras “trono, sentada, bizarra y con corona” de la acotación, porque la suma de estos elementos remiten al Pantomócrator. La relación establecida entre la alegoría y esa representación de Cristo es acertada, pero no así la terminología de la que se sirve la autora. La didascalía que describe a Edad no tiene nada de emblema, sí de signo; el conjunto de signos teatrales caracterizan la alegoría, no la “emblematisan”.

Al hablar del espacio en *La verdad sospechosa* de Alarcón la polisemia de “emblema” aparece de nuevo. El soto del río Manzanares es “espacio emblemático” destinado al galanteo y en *La hija del aire* de Calderón la cueva, el bosque y la montaña son “espacios con sentido emblemático”, aunque en este último ejemplo la autora añade que los tres espacios “configuran una tríada semiótica que va proponiendo al espectador una unidad de sentido”. Lo que ha hecho la autora es sustituir con el término “emblema” la nomenclatura de múltiples teorías sistémicas como la semiótica. Icono, símbolo, signo, indicio, connotación, referencia son términos que desaparecen del discurso teórico para reducirse al polisémico “emblema”. El signo teatral que Kowzan había propuesto como unidad diferenciadora de las estructuras significantes de la obra teatral ahora resulta ser una discutible estrategia emblemática.

El trabajo de Aida Nadi Gambetta Chuk, “Emblematicidad e historicidad de los personajes de *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega”, trabaja la cuestión del emblema en un plano distinto. Gambetta Chuk considera que Lope construye una figura heroica en la persona del rey Alfonso VII a partir de fuentes históricas (concretamente la *Cuarta parte de la crónica de España*, como asienta Lope al final de la obra), pero asimismo apoyándose en fuentes de carácter popular como los romances o popularizados como los emblemas. La figura Alfonso VII con los atributos de poder y justicia casi divina que la historia y los textos orales le atribuyen remiten casi de inmediato a los múltiples emblemas que retoman tales atributos. Los *emblemata regia* vienen a ser una fuente de referencia implícita que corrobora la heroicidad real no sólo en cuanto signos llevados a escena, sino también en la totalidad de la construcción dramática resultante, es decir,

la obra de teatro es en sí misma el emblema del rey justo y poderoso: el título funciona como mote, la representación de los hechos de Alfonso es la parte gráfica del emblema, mientras que el epigrama sería el verso 1775 de la obra.

Uno de los aspectos problemáticos de todo el teatro del Siglo de Oro es su puesta en escena. Para los puristas, ésta debe reconstruir los elementos del corral para dar cuenta cabal de los mecanismos escénicos implícitos en el texto dramático; para otros, la adaptación del texto a los medios de representación contemporáneos no implica necesariamente la traición del espíritu de la obra. Esta cuestión cobra una tonalidad diferente cuando se trata de textos que no se pensaron inicialmente para su puesta en escena o que han quedado como materiales no representados, sino destinados a la lectura. Los casos que se examinan en *Estudios del teatro áureo* son dos: *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz y *La Celestina*.

El caso de *La Celestina* es paradigmático del estado evolutivo del teatro hispánico en el siglo xv. Gustavo Illades explica en “*La Celestina: teatro de la voz*” que el texto de Fernando de Rojas está en el punto inmediatamente anterior a la consagración definitiva de la gestualidad de los actores como medio de transmisión del cúmulo de emociones que se desatan en la obra. Las instrucciones para leer *La Celestina* que Alonso de Proaza publicó junto con el texto de Rojas en la edición toledana de 1500 ejemplifican toda la labor de un lector como intérprete de los decires y haceres de cada personaje de la obra: un solo lector debe ser capaz de matizar su voz para permitir que quienes lo oyen diferencien a cada personaje con su estado de ánimo respectivo. Con la aparición del actor como intermediario entre el texto y el público, el teatro de la voz desaparece.

A diferencia de *La Celestina* y su naturaleza acústica, en *El divino Narciso* nos enfrentamos con un texto concebido para la representación con actores, pero que ha tenido escasísimas puestas en escena y ahora es objeto más bien de lectura que de montaje. En “Polifonía e intertextualidad en *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, Robin Rice de Molina expone algunas causas probables por las cuales el auto de sor Juana tiene en este siglo la atención de tantos críticos y ejerce una extraña fascinación sobre todos sus lectores. Esta inquietud cobra sentido cuando observamos la estructura del texto: primero, un tramado significativo codificado de manera compleja que se manifiesta tanto en los personajes como en el discurso; segundo, el texto didascálico que cada lector debe seguir y actualizar en la lectura del auto. Es un doble esfuerzo de lectura y descodificación al que han apostado los lectores y estudiosos de sor Juana. Según Rice de Molina, el lector cuenta con otros apoyos en la reconstrucción de la puesta en escena además de las didascalias, por ejemplo, los recursos retóricos que caracterizan a personajes como Eco, condenada a

repetir las últimas palabras de quien la interpela. También la intertextualidad es un sistema que ayuda a la reconstrucción de una puesta en escena, según Rice de Molina, pues mediante las referencias a otros mundos literarios “*El divino Narciso* conserva su naturaleza apelativa dramática sin ser representado. En otras palabras, la teatralidad se produce por la orquestación de la intertextualidad”. Un poco más adelante, la autora añade que la polifonía resultante de esta multiplicidad de relaciones textuales es tal, que sin ella “el auto sorjuánico quizá no evocaría la dramaticidad”. Esto último puede parecer un poco exagerado si alejamos *El divino Narciso* de la teoría bajtiniana que permea el artículo, y si pensamos mejor en que la “teatralidad” del auto de sor Juana ha estado siempre ahí, en las múltiples marcas didascálicas o acotaciones implícitas y explícitas que todo texto dramático debe tener organizadas en un sistema coherente consigo mismo, como ocurre en *El divino Narciso*. La intertextualidad es un recurso deliberado de la monja, sin duda alguna, pero no puede confiarse la comprensión del hecho teatral al juego de connotaciones que despiertan las múltiples referencias textuales de su auto; esto implicaría que sin el conocimiento de los significados referenciados, *El divino Narciso* sería incomprensible como hecho teatral aun para los hispanohablantes. Son las didascalías las que finalmente dan soporte teatral a la intertextualidad del discurso y permiten, como dice la autora de este artículo, “construir una obra dramática interior” de la cual somos creadores al leer el auto, y espectadores.

Resultan un tanto disímiles del conjunto de textos de *Estudios del teatro áureo* los artículos de Alejandro G. Peraza Malacara, “*El médico de su honra*, texto y representación”, y el de Suley Reis Pinheiro, “Un nuevo arte de hacer el teatro de Gil Vicente en la parodia cinematográfica *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna”. El segundo es una reflexión sobre la aclamada obra de Suassuna que señala el título, en la cual se han actualizado elementos del *Auto da Alma* en escenarios nordestinos. El artículo de Peraza Malacara da cuenta del proceso de preparación actoral y montaje de *El médico de su honra* de Calderón al amparo del seminario “Al encuentro de Calderón”, coordinado por Eugenia Revueltas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Creo que son contadas las ocasiones en las cuales presenciamos las peripecias que enfrenta un director para poner en escena una obra de teatro clásico; en este caso, las dificultades estribaron principalmente en el hecho de trabajar con actores no profesionales, a los que hubo que enseñar el valor del texto didascálico y las formas adecuadas de interpretar sus direcciones. El texto de Pedraza Malacara consiste principalmente en esto: exponer algunas de las marcas didascálicas de espacio, movimiento, vestuario y dicción del drama calderoniano que se trabajaron durante los ensayos con miras a la representación.

Sobre los problemas del espacio dramático encontramos tres artículos interesantes. Al primero, de Octavio Rivera sobre el *Coloquio del pastor Pedro* de Pérez Ramírez y el *Coloquio III* de González de Esclava, nos referimos arriba por las estrechas implicaciones significativas entre los aspectos sociales del momento de la puesta en escena y el espacio de representación de ambas piezas. El artículo de Aurelio González sobre “Espacios entremesiles cervantinos”, por su parte, demuestra la habilidad creativa de Cervantes al trabajar constantemente en sus entremeses una especificación de espacios dramáticos genéricos inmediatamente al inicio de cada obra. La disposición de estos espacios está dada por acotaciones explícitas, que indican elementos del vestuario o entradas y salidas de sitios especificados posteriormente en los diálogos, o por marcas implícitas en el discurso de los personajes, que refieren, asimismo, a elementos delimitadores de los espacios donde se encuentran. González señala que en los entremeses cervantinos no se crean espacios definidos para evitar cargarlos de significaciones que desviarían la intencionalidad primera del género entremesil; una definición rápida, pero clara del espacio donde ocurre la acción permite, en cambio, cumplir enseguida con la función primordial del entremés que es provocar la risa.

J. Enrique Duarte ofrece una sugerente propuesta de investigación en “Prosémica y colocación en los autos de Calderón: valores dramáticos y simbólicos”, pues se centra en el estudio de los significados de movimientos y distancias entre personajes en un *corpus* relativamente bien definido aunque de extensión considerable: los autos sacramentales calderonianos. Aunque la tarea parece fácil de limitar gracias al auxilio de las didascalías, Duarte no pasa por alto que la interpretación de un desplazamiento cualquiera en el escenario puede contaminarse de una multiplicidad de sentidos secundarios; el tropiezo de un personaje en escena puede significar la inestabilidad del mismo pero también el pecado. Sin embargo, Duarte confía en la univocidad de sentido que una acción motriz determinada tiene en el conjunto de los autos. De este modo, el investigador ofrece una clasificación posible de seis diferentes constantes que ha encontrado en los autos de Calderón: movimientos que caracterizan a los personajes (el Pensamiento que corre significa el libre albedrío del hombre), caracterización de personajes por la ausencia de movimiento (el sueño y el desmayo como manifestaciones de la culpa original), caracterización de un personaje por la compañía de otro (una alegoría como la Ley de Gracia está acompañada siempre de otra u otras que añaden sentido a la primera, como la Sencillez o la Malicia), movimientos entre dos personajes contrarios (el Hombre en medio de la Ignorancia y la Sabiduría demuestra con su acercamiento a una u otra su naturaleza indecisa y corruptible), el abrazo y la lucha (identificación de dos personajes, como en el caso de Baltasar y la Muerte;

enfrentamiento del bien contra el mal), y los juegos escénicos y figuras que revelan la condición oculta de algunos personajes (quien se equivoca en los pasos de baile o pierde en los juegos es generalmente una alegoría del mal). Ciertamente, la propuesta de investigación es interesante, pero nos deja con inquietudes, como la posibilidad de que se apliquen los resultados de esta taxonomía en la interpretación de signos semejantes en otros autos sacramentales, o que en otros autores se puedan detectar equivalencias de sentido o innovaciones en signos proxémicos similares. El trabajo parece inmenso, pero promete, de realizarse alguna vez, resultados esclarecedores.

Dos de los artículos son bibliográficos. Uno de ellos, el de Margarita Peña titulado “Nuevos y curiosos datos sobre comedias de Juan Ruiz de Alarcón en la Biblioteca Nacional de Madrid”, ofrece una serie de fichas catalográficas comentadas sobre comedias que imitan o parecen ser imitaciones de *Don Domingo de don Blas*, conocida también como *No hay mal que por bien no venga*. Como en todos los trabajos bibliográficos que Peña ha ofrecido a la comunidad académica, éste no carece de la seriedad que el tema amerita. Su utilidad en cuanto que permite conocer lo que, no sin vacilar, podríamos llamar “tradicón alarconiana”, no se pone en duda. Lo que tal vez podría objetarse son uno o dos puntos mínimos. En primer lugar, hay aquí y allá observaciones de este tenor: en relación con la descripción que sobre *Don Domingo de don Blas* hace Julián Paz en su *Catálogo* de piezas teatrales manuscritas en la Nacional de Madrid y, en concreto, con la nota que refiere a la entrada de Guillén de Castro y su *Dido y Eneas*, Peña apunta: “Tanto esta *Dido y Eneas* como la anónima *El mártir de Madrid* guardan posiblemente alguna relación con *Don Domingo de don Blas* que habría que precisar”. Cuando habla de *La verdad sospechosa* ocurre algo parecido: las enumeraciones de lo que Peña considera obras relacionadas con la citada de Ruiz de Alarcón están acompañadas por observaciones como “Una posible imitación manuscrita de la comedia alarconiana” y “Otra comedia de largo título pudiera también ser una imitación de la pieza alarconiana”. Esta última observación se refiere al *Mártir y mudarse a un tiempo*, de José y Diego Figueroa y Córdoba, a partir de cuyo título Peña observa que “Pareciera, a juzgar por el título, una refundición de *La verdad sospechosa*... Da la impresión de que aquí se fusionaran dos temas caros a Ruiz de Alarcón: la mentira y la mudanza (*Mudarse por mejorarse*)”. Aunque Peña es una reconocida experta del tema alarconiano y su instinto de investigadora seguramente no yerra al establecer estos lazos entre las comedias de Ruiz de Alarcón y sus posibles epígonos, no deja de parecer arriesgado lanzarse a una tarea de esta naturaleza sin conocer los textos que se arguyen. La tarea en la construcción de una estética de la recepción de Ruiz de Alarcón queda por hacer, como Peña propone, y el primer paso es sin duda leer los textos que parecen seguir la estela alarconiana.

El artículo, “La colección de comedias en el castillo de Mladá Vožice. El porqué de un tesoro hispánico en Bohemia”, de Henry Sullivan es iluminador. En la primera parte, Sullivan explica la formación de los lazos políticos y culturales que se establecieron entre España y Bohemia. La historia de estas relaciones (la hispanofilia de los emperadores bohemios, los matrimonios con damas españolas y la presencia de la Compañía de Jesús) dio origen a un “salón español” en la corte del emperador Rodolfo II, quien favoreció la presencia hispánica al desplazar la corte de Viena a Praga. Una tolerancia religiosa vista pocas veces en la historia permitió libertad de culto en Praga, donde convivían husitas y católicos al amparo del emperador Rodolfo. Matías, hermano del emperador, promueve un golpe de estado y recluye a Rodolfo II hasta su muerte; los protestantes, inconformes con la política religiosa de Matías, lo destronan y eligen a Federico V, a quien las fuerzas españolas derrocan poco después. Fernando II, príncipe educado por los jesuitas, reinará entonces y se encargará de la cristianización de Bohemia. El impulso cultural de la Compañía de Jesús acaba de formar el ambiente intelectual necesario para recibir a dramaturgos hispánicos de la talla de Calderón.

En la segunda parte de su artículo, Sullivan recuerda que varias obras de Calderón se representaron en el este europeo, pero algunas parecían perdidas, como *El gran duque de Gandía*, descubierto en la biblioteca de Mladá Vožice apenas en la década de 1960. Otra de las obras de la colección de comedias que se conserva en la biblioteca citada es una titulada *No hay que creer ni en la verdad*. La autoría tanto de *El gran duque de Gandía* como *No hay que creer ni en la verdad* han sido objeto de discusión: desde la publicación de la magnífica edición de Václav Černý, los comentarios sobre la comedia de san Francisco de Borja apuntaban a la imposibilidad de que Calderón hubiera introducido personajes cómicos en una obra de tema tan serio (Guillermo Díaz Plaja) o en los excesos métricos que no son comunes en Calderón (¿A. Parker?). Similares objeciones se han hecho para la otra comedia, *No hay que creer ni en la verdad*, cuyas acotaciones detalladas parecen hechas por alguien que quería hacer entendible la complejidad escénica del texto y que Černý, por lo demás, identifica con *Certamen de amor y celos*, octava comedia del inexistente tomo décimo de las obras de Calderón impresas por Vera Tassis. A todo esto Sullivan contesta que Calderón pudo hacer alarde de sus habilidades versificatorias en la primera pieza como homenaje a sí mismo, el mejor poeta dramaturgo de su época; la intervención de un gracioso no le parece tampoco cuestión objetable, al contrario: Sansón aparece como contraparte necesaria en una obra donde el tema del desengaño, la muerte y el retiro del mundo por sí solos habrían dejado a cualquier espectador más que abrumado. En cuanto a *No hay que creer ni en la verdad*, Sullivan se muestra escéptico sobre la atribución a Cal-

derón. Hay noticias de una tercera pieza de Calderón, pero de ésta no queda nada más que las referencias de contemporáneos que la alaban o censuran; Sullivan ha tratado de reconstruir la pieza a partir de estos testimonios contradictorios y en este artículo ofrece un título posible, *Las proezas de Frislán y muerte del rey de Suecia*, una probable tabla de personajes y un esbozo de lo que pudo ser la primera jornada.

Creo innecesario recalcar la heterogeneidad de los artículos de *Estudios del teatro áureo*. Unos se prestan mejor para la discusión que otros. La mayoría de ellos vuelve a ocuparse de las grandes figuras del teatro del Siglo de Oro y tal vez no aporten novedades significativas al campo del teatro áureo, pero sin duda ofrecen opiniones que vale la pena considerar, aunque sea para rechazarlas; los menos se ocupan con lucidez del teatro de las colonias americanas, que suele quedar al margen en este tipo de congresos internacionales. Esta es, a mi ver, la mejor parte y la más fuerte del volumen, por su originalidad y metodología utilizada, conviene detenerse en ella con cuidado y atención.

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ
El Colegio de México

MARÍA STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el "Quijote" de 1605*. UNAM-Universidad de Guanajuato-Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 2002; 393 pp.

Aparece de vez en cuando un libro que a la vez justifica y colma una tendencia crítica. Ahora, María Stoopen ofrece una obra concienzuda que ha de merecer tal elogio. Para la tarea que no cesa, la de inventariar lo que llama el "zurcido autoral" del *Quijote* de 1605, con miradas hacia su "diseminación" en el de 1615, se ha valido en gran parte de la llamada narratología, la cual es, entre otras cosas, el estudio de las ficciones que prescinde de acontecimientos, escenarios, símbolos, mensajes ideológicos y personajes con tal de que no sean éstos autores, manifiestos o latentes, ni lectores, manifiestos o latentes. Ambos grupos contribuyen, según el narratólogo, a la "producción y recepción" del texto.

Por su parte, Stoopen construye su estudio evocando la "tríada": autores, lectores y texto. Hace una rápida reseña de la aportación de críticos recientes que han optado por la narratología (pp. 204-216), y toma distancia de la labor de Mía Gerhardt, que en su tiempo identificaba a los autores y lectores ínsitos en el *Quijote* como formadores de caracterología o de escenarios y episodios simbólicos. Como lee Stoopen, al paso que avanza la historia, el texto afirma la lectura y la