

## RESEÑA

Gero Arnscheidt y Manfred Tietz, eds., *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales*, Iberoamericana-Vervuert (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 128), Madrid-Frankfurt am Main, 2019, 277 pp. ISBN: 9788491920359.

BENEDETTA BELLONI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.420>>

**A**l celebrarse en 2007 el XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, una de las secciones de la asamblea dedicadas a los estudios literarios se centraba en el tema de los pre-textos en el teatro español del Siglo de Oro. Pasados ya unos años de la reunión académica en Dresde, en 2019 salió, al cuidado de Gero Arnscheidt y Manfred Tietz, el volumen *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales*, publicado por Iberoamericana Vervuert. Irradiación editorial del mencionado bloque congresual, el tomo número 128 de la colección *Biblioteca Áurea Hispánica* recoge, en orden alfabético, once contribuciones de investigadores alemanes, españoles, franceses e italianos. Los colaboradores brindan, cada uno desde su perspectiva científica, aportaciones relacionadas con el tema del sugestivo proceso de transformación de la materia literaria que llevan a cabo los dramaturgos áureos a partir de textos (o contenidos culturales) preexistentes.

En las palabras preliminares del volumen («Pre-texto. Apunte terminológico», pp. 7-11), los editores introducen el enfoque metodológico del libro, precisando en primer lugar la neutralidad que conlleva el concepto de “pre-texto”. La noción, alejada de preestablecidos marcos teóricos, posibilita a los estudiosos orientar la investigación literaria hacia la comprensión de ulteriores aspectos del proceso creativo a cargo de los autores del Siglo de Oro. Para los estudios literarios el concepto iría más lejos de lo que representa, por ejemplo, la noción metafórica de fuente y, conforme a las palabras de los editores, podría aplicarse a cualquier tipo de materia literaria y cultural (refranes populares, crónicas históricas, *novelle* de la tradición italiana, ma-

teria literaria religiosa, etc.) que pudo influir de alguna manera en la producción dramática de los autores de la época. Averiguar en qué forma los pre-textos —entendidos entonces como mecanismos que intervienen intrínsecamente en el acto de escritura creativa de los escritores— desempeñan esa específica función es el objetivo que los investigadores del volumen se proponen; estudiar los pre-textos, por tanto, brindaría la oportunidad de ahondar en «ciertos puntos de interés y preocupaciones intelectuales y morales en una etapa concreta, percibir modas literarias o, por la ausencia o la desaparición de ciertos temas, aclarar las intervenciones de la “mano invisible” de cualquier tipo de censura [...]» (p. 10) hasta llegar a la construcción de un «inmenso archivo cultural» (p. 10) que representaría un bagaje muy ventajoso en el contexto de las investigaciones concernientes a nuestro periodo literario.

A Gero Arnscheidt se debe el primer capítulo del volumen que lleva por nombre «La “comedia histórica” y sus pre-textos» (pp. 13-46). En el artículo el estudioso destaca la preeminencia que los asuntos de naturaleza histórica ocupan en la construcción del género de la comedia áurea que lleva el mismo marbete. De forma particular, el investigador profundiza en el análisis del empleo de un variado abanico de pre-textos históricos por parte de Lope de Vega, ahondando con detalle primero en el ámbito de la escritura de las comedias relacionadas con la historia americana (*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*) y luego también excavando en el espacio literario ocupado por dos obras de Lope de tema araucano (*El Arauco domado* y el auto sacramental *La Araucana*). La aportación permite descubrir una precisa metodología de trabajo lopesca que implica el manejo de diferentes contenidos históricos (Arnscheidt señala pre-textos como, por ejemplo, las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara sobre la conquista de América o la gran epopeya de Alonso de Ercilla) que el Fénix, según la perspectiva del investigador alemán, ensamblaría con otros ficticios en su escritura dramática, a fin de ofrecer a la insaciable audiencia española unas sugestivas arquitecturas teatrales, aunque lejanas de lo que fue la verdad histórica.

La segunda ponencia publicada corre a cargo de Martina Bender y trata de «La refundición como técnica y concepto de producción dramática en el Siglo de Oro» (pp. 47-61). La estudiosa enfoca su artículo hacia el análisis de la conocida costumbre literaria de la refundición que, en el Siglo de Oro, llegó a representar una práctica inmanente en el ámbito de la producción de los textos dramáticos. Bender recalca la desenvoltura con la que los poetas operaban al manejar materiales pre-

xistentes para ponerlos al servicio de sus nuevos productos teatrales y menciona también la práctica de las «auto-refundiciones» (p. 52). En la parte central del trabajo, la investigadora construye una panorámica de la labor refundidora realizada por ilustres dramaturgos del periodo áureo, empezando por Tirso de Molina y Andrés de Claramonte, pasando después por Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto, y terminando con la mención a Juan Bautista Diamante. Concluye el artículo una breve observación sobre la práctica refundidora de los inicios del siglo XVII: la autora hace hincapié en las figuras de los dramaturgos José de Cañizares y Antonio Vázquez de Zamora que obtuvieron el éxito en las tablas gracias a la puesta en marcha del *modus operandi* heredado de los escritores del siglo precedente.

Christian Grünngel («¿El Oriente como *pre-texto*? Cuatro comedias ejemplares de Cervantes», pp. 63-92) encamina su estudio hacia la producción teatral cervantina de carácter oriental (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*) desde un enfoque concerniente al pensamiento de Edward W. Said sobre la formación de un discurso ideológico occidental ligado a Oriente. En un primer momento, en el apartado «Expulsión y eliminación: El “otro” como monstruo» (pp. 65-72), Grünngel se dedica a la exploración de los estereotipos más frecuentes hallados en la materia dramática cervantina (ferocidad y sadismo en *El trato de Argel*; delitos e imágenes de violencia en *Los baños de Argel*; pedofilia en *El trato de Argel*) para reflexionar si esos elementos pueden o no ejercer como pre-textos, entendidos como piezas culturales pre-existentes y pertenecientes a una arquitectura ideológica más amplia presente en el periodo histórico de referencia. Después, en la sección titulada «Integración o incorporación: El “otro” como semejante» (pp. 72-76), el investigador ahonda en el texto de *El gallardo español* para descubrir una representación cervantina del otro oriental/moro/islámico que oscila entre una actitud maurófila y una conducta de alejamiento de la maurofilia. Por último, el investigador dirige su mirada hacia *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*: la obra dramática, según el autor, tiene el mérito de revertir los estereotipos orientalistas, ya que en ella Cervantes construyó un mundo islámico liberal, leal y abierto hacia la alteridad occidental con el objetivo de manifestar a nivel dramático la ceguera de España que no acepta al otro nacional (minoría morisca) y le persigue. Por tanto, en palabras de Grünngel, en la pieza de *La gran sultana* «el Oriente literario sirve de *pre-texto* para criticar la España contemporánea y de espejo utópico que refleja ya no descriptivamente la imagen que

los españoles tienen de sí mismos, sino una imagen performativa: muestra otro reino y otro “sultán”, tal como debería ser el Rey de España» (p. 83).

El cuarto texto del volumen, titulado «El debate sobre la licitud del teatro: pre-texto ideológico de la poética y de la realidad de la comedia áurea» (pp. 93-111), está a cargo de Claire-Marie Jeske. La investigadora se dedica a indagar en la controversia debatida en la España de la Contrarreforma acerca de la bondad o la peligrosidad del exitoso fenómeno del teatro profano. Después de recordar las posiciones contrapuestas que se manifestaron a lo largo de la época («teatrófobos y teatrófilos», acorde a la terminología de Carine Herzig, véase nota 6, p. 96), la estudiosa se detiene de forma particular en el análisis de la perspectiva crítica de Bancos Candamo sobre la cuestión. Al principio el autor empleó su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* para refutar la tesis del jesuita Ignacio Camargo. Sin embargo, a lo largo de los varios tratados de la obra, la impostación teórica del autor se volcó hacia una conciliación entre las posiciones contrapuestas, sin declararse nunca abiertamente a favor de la comedia. Concluye la investigadora su capítulo reflexionando sobre el gran interés que suscitaría un estudio pormenorizado dedicado al debate de la licitud del teatro como elemento pre-existente y condicionante de las escrituras dramáticas.

Ursula Jung («La novela caballerescas modernizadas para la escena barroca: el caso de *El conde Partinuplés* de Ana Caro», pp. 113-124) analiza en su artículo el proceso de adaptación-transformación de la novela caballerescas *Libro del conde Partinuplés* (popular versión castellana del libro francés *Roman de Partonopeus de Blois* del siglo XII) realizado por la dramaturga Ana Caro en su comedia *El conde Partinuplés*. Antes de explicar con precisión los cambios estratégicos ejecutados por la autora sevillana en su texto, la investigadora reconstruye primero la línea biográfica de Caro y ofrece también la sinopsis del *Libro del conde Partinuplés*. En un segundo momento, Jung se centra en el estudio de las variaciones que Caro introduce a partir del pre-texto novelesco castellano de origen francés: eliminación de la presencia del mundo de los moros, reducción del número de los personajes, introducción de la figura del gracioso, dramatización de la acción, indicación de la autora en las acotaciones del empleo de las tramoyas, mitigación de las escenas de tono erótico (pp. 116-119). Finalmente, la estudiosa se detiene de forma particular en el examen de la transformación del personaje masculino de Partinuplés que, en la comedia de Caro, se presenta como una figura que no manifiesta ninguna evolución

moral y que no representa de ninguna manera la ejemplaridad moral que, en cambio, era signo endémico del héroe medieval en el pre-texto caballeresco.

En el camino investigativo relacionado con el teatro breve áureo se integra la contribución de María Luisa Lobato («Sustratos folklóricos en el teatro breve del Siglo de Oro», pp. 126-141). La estudiosa dirige su atención al análisis de la presencia de algunos motivos pertenecientes al folklore tradicional en unos «entremeses de burla» del Siglo de Oro. Antes de empezar su examen, Lobato resalta la relevancia y el éxito del género en el periodo áureo y menciona a autores excelentes de entremeses de burla (Cervantes, Calderón, Moreto) cuyas obras representan un significativo corpus a partir del cual poder localizar y examinar un buen número de «funciones recurrentes» (p. 126). En su trabajo, Lobato se dedica a investigar de forma particular cómo los autores de la literatura áurea se aprovechan del motivo folklórico del «trueque de objetos y/o identidades» (p. 127). Primero, la estudiosa investiga la modalidad de funcionamiento del objeto de la burla (una cadena de oro) en *El vizcaíno fingido*, recordando la relación de analogía entre la cadena del episodio cervantino entremesil y otros similares presentes en las novelas *Guzmán de Alfarache* y *La pícaro Justina* y en el entremés *El indiano*. Después, la investigadora muestra la estrecha relación del segundo motivo, el del cambio de identidades, con el anterior en algunas ocasiones entremesiles como en la pieza de Cervantes *El vizcaíno fingido* antes analizada o en el entremés *Las visitas*. Cierra la autora su artículo considerando la potencia del tema folklórico pre-existente: su aparición frecuente en las piezas breves del Siglo de Oro está relacionada, en palabras de Lobato, con la voluntad de los autores de «poner de manifiesto una de las tendencias universales del ser humano: la búsqueda del beneficio personal» (p. 139).

Viajamos hacia reflexiones calderonianas con Fátima López Pielow en una contribución que lleva como título «De los mitos clásicos al discurso del Barroco: paralelismos entre Ovidio y Calderón de la Barca» (pp. 143-160). Es objeto de estudio la convergencia entre elementos de las *Metamorfosis* ovidianas y la construcción metafórica del lenguaje del dramaturgo madrileño. En «Metamorfosis y Metáfora. Cosmogonía de Ovidio: sistema metafórico de Calderón de la Barca» (pp. 145-152), López Pielow profundiza en el lenguaje metafórico empleado por Calderón al analizar el fragmento de la comedia mitológica *Eco y Narciso*, enlazado con el relato de algunos episodios de la vida del personaje Liríope. Otros reflejos de la “cosmogonía” calderoniana se detectan en *Luis Pérez el gallego* y en el célebre drama de *La vida*



*es sueño*. En la segunda sección de su artículo («Cambios de color como transformación y expresión de sentimientos», pp. 152-159), la investigadora señala la clara analogía (que afecta el lenguaje metafórico unido a la descripción de los colores) entre las *Metamorfosis* ovidianas y la comedia mitológica de Calderón *Eco y Narciso* (en una escena de la segunda jornada, cuando la pastora se sonroja y su rostro está descrito por el dramaturgo a través de los colores purpúreos). En la misma dirección López Pielow da cuenta de otros episodios ovidianos y calderonianos relacionados en primer lugar con los cambios de color y la expresión de los sentimientos y, finalmente, también con los cambios de color y las transformaciones.

A la significativa relación entre comedia lopesca y pre-textos novelísticos italianos, dirige la mirada Hendrick Schlieper («La novelística italiana y la comedia de Lope de Vega», pp. 161-182). El investigador abre el artículo con una parte introductoria sobre el fenómeno de la recepción, reescritura y transformación de matriz europea en el cual están indiscutiblemente implicados Lope de Vega, Boccaccio y Bandello —sin olvidar la etapa intermedia francesa de Boaistuau y Belleforest y la castellana de las *Historias trágicas exemplares*— volcando después la atención también al mismo proceso, pero esta vez de carácter «intrahispano» (p. 162), en el cual Cervantes, Lope y Moreto participan en un sugestivo juego que origina inspiración y metamorfosis de la materia literaria. Posteriormente, Schlieper dispone dos secciones dedicadas al trabajo de transformación de la narrativa de origen italiano producido por Lope de Vega. En el primer bloque («El primer Lope y la *novella* italiana: desde la narración boccacciana sobre Federigo degli Alberighi y su falcón (*Decameron* V, 9) a la comedia lopesca *El Falcón [sic] de Federico*», pp. 165-171), el investigador comprueba el empleo de la *novella* boccacciana como hipotexto principal, detectando sin embargo relevantes variaciones como, por ejemplo, la ampliación del número de los personajes, la inserción de la figura del gracioso y la introducción de algunas subtramas. En «El Lope tardío y la *novella* italiana: desde la *novella* XLIV de Bandello a la comedia lopesca *El castigo sin venganza* (1631-1634)» (pp. 171-178), Schlieper enfoca su examen hacia una de las obras maestras de la senectud del Fénix, indagando primero en las transformaciones de la *novella* bandelliana mencionada en cuanto a personajes y estructura. El estudioso subraya una actitud diferente con respecto a la primera fase de la creación dramática lopesca, ya que en este caso, según su punto de vista, el poeta reforma algunos aspectos de la *novella* con el objetivo de proporcionar más espacio en su pieza a la dimensión religiosa.

Gracias a la contribución de Manfred Tietz, titulada «La Biblia como *pre-texto* del teatro áureo» (pp. 161-182), nos trasladamos hacia la escritura dramática del Siglo de Oro relacionada con contenidos de materia religiosa. En las líneas introductorias del artículo, el investigador se detiene en la consideración de la «omnipresencia» (p. 183) de la Biblia como pre-texto en la literatura áurea, especialmente en el ámbito del teatro, haciendo hincapié en los estudios de Ludwig Pfandl y Ferdinand H. Barth. En la primera sección del trabajo, Tietz enfoca su examen hacia la reflexión sobre el uso de la Biblia como «pre-texto macroestructural» (p. 189) dentro del proceso de escritura de los autos sacramentales. La presencia bíblica es de tan alto impacto en la producción de los autos que eso se explicaría ya por la naturaleza predicativa misma del auto. Seguidamente, Tietz presenta el ejemplo del auto sacramental *La oveja perdida* de Juan de Timoneda (1575) porque en él se muestra de forma evidente el proceso de utilización de la materia bíblica en los autos sacramentales del periodo del Siglo de Oro. En «La Biblia y la comedia» (pp. 192-203), Tietz notifica, según los recuentos de Aurelio Valladares Reguero, la existencia de un corpus de 122 comedias áureas de género bíblico, compuestas por autores de renombre y también por otros dramaturgos menores. En el mismo apartado, el investigador se detiene, de forma particular, en el análisis de algunos aspectos relacionados con la estructura, personajes y fondo ideológico de la comedia bíblica lopesca *Los trabajos de Jacob* (1620-1630). En las últimas secciones del trabajo, Tietz reflexiona brevemente sobre la actitud del clero español hacia la comedia profana de fondo bíblico compuesta por autores laicos y la producción dramática del mismo tema por autores jesuitas, hasta cerrar su capítulo con una definición del género («a caballo entre *lo divino* y *lo profano*, entre la “verdad de los teólogos” y la “mentira de los poetas/autores laicos”» (p. 211), y con una reflexión sobre la recepción barroca del mismo.

El trabajo de Marcella Trambaioli «La épica italiana: pre-texto privilegiado del teatro cortesano del siglo XVII» (pp. 161-182) está dedicado al examen de los contenidos épicos italianos del periodo renacentista en la comedia de ámbito cortesano. Siguiendo la pauta metodológica de Caravaggi (p. 223), Trambaioli reflexiona sobre la necesidad de dar un paso adelante con respecto a la fase de localización de las múltiples huellas temáticas del canon épico renacentista, ya que «hace falta enmarcar su alcance en el análisis de las prácticas escénicas y de los subgéneros de la comedia nueva para apreciar de manera adecuada y exhaustiva las repercusiones

estéticas que ha tenido en la génesis y conformación de la misma» (p. 223). Por tanto, en esta dirección, Trambaioli señala que en dos comedias de Lope de raigambre ariostesca (*Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay*), insertadas en la práctica escénica cortesana, el Fénix no se beneficia de las aparatosas posibilidades que la puesta en escena pudiera proporcionarle y que también el manejo de la materia caballeresca pudiera procurarle. Seguidamente, como contrapartida a la fórmula cortesana lopesca que se acaba de comentar, la investigadora enfoca la atención a otro género, «las comedias de magia o de gran espectáculo» (p. 226), una variedad dramática que admitía la adopción de todas las potencialidades del aparato escénico (la autora cita el texto cervantino *La casa de los celos y selvas de Ardenia* como obra fundacional no solo del género de la “comedia de magia” del periodo calderoniano, sino también de las “comedias burlescas”). Sugiere Trambaioli que la vertiente cómica de las comedias áureas se enlaza muchas veces con los contenidos ferrareses hasta llegar a la consolidación de esa misma actitud festiva y jocosa enraizada en las piezas de tema caballeresco para el entretenimiento del público cortesano. Concluye su ensayo señalando los posibles e interesantes caminos que el examen de la épica italiana como pre-texto del teatro español aurisecular implicaría, a partir, por ejemplo, del análisis planteado por Arturo Farinelli y Aldo Ruffinatto sobre el intenso diálogo intertextual entre las comedias áureas de Lope de Vega y Calderón de la Barca y las obras de Torquato Tasso.

Cierra el volumen la contribución a cargo de Germán Vega García-Luengos —«El *juego del soldado* en Calderón y otros escritores barrocos (1626-1700)», pp. 242-259— dedicada al análisis de la transformación del “juego del soldado” de los siglos XVI-XVII en ingrediente dramático. En el *Apéndice* final (pp. 256-257), el estudio señala que los testimonios del motivo se hallan en veinticuatro obras del periodo barroco y cubren un itinerario temporal que va desde finales del siglo XVI hasta la conclusión del siglo XVII. En primer lugar, Vega subraya que fue el Fénix el dramaturgo pionero en el manejo dramático de este pasatiempo tradicional, ya que lo incluyó en una escena de unas de sus comedias tempranas, *El verdadero amante* (1591-1593). Seguidamente, el profesor se detiene en profundizar en cómo el “juego del soldado” fue aprovechado también en obras teatrales de carácter religioso (sobre todo las que se hallan conectadas con la representación de la Natividad) y menciona, en particular, la pieza *El soldado, auto de la Natividad de Cristo nuestro señor* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes (publicada en 1661). La parte central del ar-



título está dedicada al examen de la presencia del tema del soldado en la producción sacramental de Calderón de la Barca: aunque existan dudas sobre su autoría calderoniana, el estudioso enfoca el análisis hacia dos autos (*El divino Jasón*, *La primer flor del Carmelo*) y dos loas (la primera que acompaña la pieza calderoniana *El diablo mudo* y la segunda que introduce el auto *Psiquis y Cupido*). Cierra el investigador su artículo con dos breves apartados donde reflexiona sobre el relieve del tema en la cultura áurea al hallarlo presente también en testimonios narrativos y poéticos del periodo: primero, en *La vida y hechos de Estebanillo González*, bajo forma de sentencia proverbial, y también en un poema de Sor Juana Inés de la Cruz incluido en el volumen *Fama y obras póstumas*. Por último, el estudioso señala la presencia del pasatiempo, enlazado en este caso con el personaje negativo de Luzbel, en una composición del periodo barroco tardío, contenida en el libro póstumo titulado *Ramillete poético* (1706) del autor aragonés José Tafalla Negrete.

En conclusión, el volumen que aquí reseñamos, gracias a las profundas aportaciones de reconocidos investigadores sobre el teatro áureo español, permite que el lector aprecie la sugestiva dirección investigadora promovida por los editores a la hora de construir la miscelánea procedente de algunas contribuciones de la asamblea alemana de 2007. Todos los capítulos del tomo tienen el mérito de descubrir la formidable riqueza cultural y literaria que encierran los textos dramáticos áureos y, a la vez, exhibir el beneficio que, evidentemente, puede implicar la investigación de las relaciones entre los pre-textos y la producción dramática del Siglo de Oro. Sin duda el libro *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales* editado por Iberoamericana-Vervuert es un texto que logra perfilar un provechoso camino científico a seguir.