

barroco, un proceso intrincado, de orden social, religioso, lingüístico y literario. Para llevar a cabo el análisis de este proceso, que implica aculturación, cruce y asimilación, propone varias etapas en las que debe considerarse «la reconstrucción de las marcas identitarias, de los residuos culturales y también de los estereotipos extratextuales de los distintos grupos sociales o campos semánticos» (p. 120). Precisamente, dentro de estos grupos, hace referencia al caso del morisco y al del judío (a la amalgama de algunas marcas culturales de la tradición hebrea en la obra) como estereotipos sociales y religiosos fosilizados en la literatura áurea, pero que no se reconocen de esta manera en la lectura del *Quijote*. Es una nueva marca polifónica en la obra, la de su herencia intercultural.

Al considerar, a través de la metalepsis, una infinidad de cruces de tipo intertextual, extratextual, caracterológico y de subtexto (identidades sociales que se presentan y enfrentan), Fine hace parte al lector de la polifonía del *Quijote* y da cuenta del sincretismo barroco de la obra.

El análisis del *Quijote* que presenta Fine es un denso estudio de teoría literaria, fundamentado en corrientes diversas de la semiótica y de la narratología. Conforme a su afán de precisión, la autora hace uso de una terminología técnica y diversa sacada de las diferentes corrientes. Pero esto no impide que su lectura fluya como la de una ficción.

Tatiana ALVARADO TEODORIKA  
Universidad de Grenoble III / CRES

Christophe COUDERC, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006. 416p.

(ISBN: 84-8489-078-3 [Iberoamericana], 3-86527-213-4 [Vervuert]; *Biblioteca Áurea Hispánica*, 23.)

Un especialista en los personajes de la comedia clásica española como el profesor Couderc nos presenta ahora una importante investigación en la materia bajo la forma de una detallada indagación sobre la relación entre acción y personaje teatral. Ya había definido ceñida y precisamente las dos categorías esenciales del galán y la dama en el importante *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro colectivo* (Madrid, Castalia, 2002) y ahora, en esta obra monográfica, su punto de partida es, como parece lógico, la clara conciencia crítica generalizada de que el teatro aurisecular es un teatro convencional, una noción importante, pero —como oportunamente observa este crítico a renglón seguido— que también suele interesar menos a los estudiosos, concentrados comprensiblemente —aunque en virtud de un «prejuicio anacrónico» (p. 11)— en la originalidad y la novedad de ciertas obras, estudiadas de manera recurrente.

En efecto, por un lado, sólo desde la convención cabe entender un teatro que confiaba mucho más en las fórmulas que en las sorpresas, y, por otro, el evidente prejuicio que Couderc señala ha tenido como consecuencia que nos falten a estas alturas «herramientas meramente descriptivas que nos puedan servir de guías y de manuales para la buena lectura y recepción de la dramaturgia de la Comedia áurea» (*ibid.*). Partiendo de este atinado principio, nuestro autor aspira a ofrecer en esta obra esas herramientas y ese tipo de manual. Resulta instructivo comprobar con Couderc que aún es más frecuente en los estudios teatrales áureos el análisis de una pieza singular —en especial si ésta es considerada como tal—, de un personaje, de un tema, de los elementos de poética y estilo o de la ideología, que el de géneros, subgéneros, tipos y, por supuesto, estructuras y constantes dramáticas como las que aquí aísla y precisa nuestro crítico. Porque el planteamiento de este estudio es más dramático o compositivo que semiológico, pues se funda en invariantes o reglas, en esa «poética invisible» que tan hermosamente definiera Lope de Vega y que Couderc retoma (p. 12).

Este profesor parisino aborda con notable precisión histórica interesantes distinciones en la definición —moderna, no de la época áurea— del personaje a través del deslinde de categorías como *figura*, *persona*, *empleo* o *papel* (pp. 14-25), para emprender después un estudio también categorial de los personajes de la Comedia Nueva en función de tres principios: los dos aducidos hace años por Marc Vitse en sus ya clásicos *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle* (Toulouse, PUM/France-Ibérie Recherche, 1990<sup>2</sup>), esto es, el familiar y el social; y el sexual, ahora añadido y claramente el «primer principio estructurador del sistema» según Couderc (p. 28).

Partiendo de estas premisas, galanes y damas serán los personajes nucleares, invariantes, frente a padres o a criados, más periféricos (pp. 28-29). Este crítico francés elude declaradamente el todavía frecuente estudio personalista o psicológico y confía más bien en un esquema funcional y relacional para llegar a una verdadera poética de los personajes (p. 31). A mi juicio, el método de trabajo de Couderc no puede ser más acertado en este punto, pues, por un lado, es el único modo de acercarnos al funcionamiento interno del género del teatro clásico y, por otro, contrarresta la tradicional propensión a abordar el inmenso catálogo de ese teatro como una cantera de estudios aislados, dispersos, basados en las diferencias y las excepciones más que en las semejanzas y en las obras geniales más que en las epigonales. De poco sirve, en realidad, tras más de un siglo de estudios filológicos, seguir insistiendo en confundir el verdadero análisis de ese género, en parte todavía por hacer, con el comentario antológico de algunos de sus ejemplares, elegidos muchas veces por su singularidad, su carnadura humana o su pintoresquismo o en función de las preferencias de una tradición crítica heredada. Recordemos los dos posibles caminos críticos que señalara Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1995): observar las líneas maestras del conjunto o acumular observaciones sobre dramaturgos y obras (p. 113). Pues bien, en muchos casos, sin necesidad de aducir ejemplos aquí, se prefiere incluso una tercera vía, más cómoda, como es la de añadir escolios a las obras señeras de ese canon teatral, desde las primeras piezas importantes de Lope de Vega hasta las consideradas como clásicas de Calderón. El único riesgo visible del método *generalista* era también insinuado por Arellano en la página siguiente: «tomar el conjunto como un continuo indiscriminado regido por los mismos principios temático-estructurales» sin rigor cronológico (p. 114); pero, evidentemente, el cuidadoso planteamiento de Couderc y su análisis ceñido a la «generación de Lope» atajan ahora ese peligro (p. 51).

Evitados los riesgos del particularismo y de la generalización, salta a la vista que nuestro crítico, pertrechado con sólidas herramientas funcionalistas, no incurre tampoco en la tradicional miopía crítica de confundir el papel con el personaje ni a éste con sus discursos. Como recientemente ha subrayado Rosa Navarro durante el Congreso Internacional del IV Centenario del Nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, 4-7 de octubre de 2007) y según ya había anotado Arellano en su *Historia* mencionada: «Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no sólo en sus palabras», para añadir a renglón seguido que no debe identificarse al personaje con su parlamento ni al autor histórico con tal o cual réplica de uno u otro carácter (p. 115), otra idea subrayada recientemente por Navarro. Tampoco hace falta recordar a estas alturas que estos vicios críticos pueden tener mucho que ver con la consabida pretensión de las lecturas brillantes e innovadoras de ciertas obras, generalmente trágicas.

Este nuevo libro destaca precisamente por su rigor en criterios y definiciones. En lugar de ofrecernos el consabido catálogo de grandes personajes y de obras maestras, se acerca al corpus efectivo con la humildad del crítico laborioso, del verdadero orfebre teórico. Dedicar una buena porción del libro a deslindar categorías, jerarquías y conceptos de la arquitectura teatral de parte del XVII y del examen de numerosas piezas extrae conclusiones de subido valor: en las páginas introductorias ya establece tendencias generales de ese género tales como la precedencia del papel sobre el personaje, la mayor libertad de las damas frente a los galanes, la versatilidad de aquéllas

(que cambian frecuentemente de estamento y de sexo en escena) y, en cambio, la menor probabilidad de que el rey, sujeto a un estricto decoro, se disfrace (p. 44). Pero la finura crítica de nuestro estudioso se percibe mejor en juicios como el siguiente, que resuelve fácilmente el viejo problema del *realismo* teatral de un Lope, por ejemplo: la diversidad humana es representada teatralmente a través de un doble mecanismo, de acentuación de la comicidad «acompañada de una versosimilitud inverosímil» y de disfraz o máscara multiplicadora (pp. 44-45). De hecho, la única contraindicación de estas necesarias consideraciones es la considerable densidad de este estudio.

El análisis detenido del problema del decoro (pp. 33-45) lleva a Couderc a recordarnos que es éste el que hace a los personajes, aunque el teatro áureo admita una proporción de inverosimilitud y de artificio (p. 42) y, desde luego, aunque opere en función de un pacto entre emisor y receptor (p. 45). Al tratar el problema de la justicia poética, nuestro estudioso recupera en parte las tesis de Alexander A. Parker (1976), hoy consideradas por muchos demasiado generalizadoras, aunque reinterpreta esa justicia como un mecanismo poético y funcional, y no moral (pp. 50-51), lo que despeja muchos viejos inconvenientes y prejuicios críticos, en parte suscitados por el mismo Parker.

Pero estas precisas explicaciones, como es lógico, no pueden hacerse ni en el vacío ni sobre el virtualmente imposible examen de todo el corpus áureo. Couderc plantea entonces el análisis de ese género teatral en pos de la funcionalidad de los personajes y elige sólo aquellas comedias y tragicomedias que, por su calidad, fueron adaptadas en la Francia del XVII (p. 52) y anota esa serie en una nutrida lista (pp. 54-56), en la que predominan las piezas de enredo, las más convencionales y mecanizadas, aunque también aparecen tragicomedias —«comedias tragicómicas» (p. 59)— con reyes y poderosos. Por tanto, ante el conocido dictamen de Marc Vitse (propuesto en el volumen *La comedia* coordinado por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 273), Couderc muestra reconocer la «diseminación temporal» del teatro áureo y eludir en lo posible el consiguiente «fragmentarismo crítico».

Armado de ese corpus y de un método adecuado, nuestro estudioso desarrolla en las tres grandes partes del libro —«Sistemática de las situaciones», «El personaje y sus máscaras» y «El personaje y su entorno social»— un vasto estudio de las obras a través de la aplicación de un esquema pentagonal ya empleado por Frédéric Serralta en 1987: dos parejas de galán y dama (A-B y C-D) y un personaje masculino *suelto* (E), con una visible duplicación de las parejas y el claro predominio numérico de los hombres sobre las mujeres, predominio que genera el conflicto. En las pp. 76-77 añade otras precisiones en forma de signos gráficos que indican la agresión, la estabilidad amorosa, el deseo mutuo y las relaciones fraternas. No hace falta decir que tanto Serralta como Couderc se alejan para siempre de las seis categorías del estudio de Juana de J. Prades (1963).

A partir del corpus inicial, Couderc se plantea en la parte central del libro un análisis de varias comedias con un «sistema pentagonal puro» (p. 77), de tres piezas más con desdoblamiento o duplicidades —las que llama «comedias de burlador» (p. 131)— y finalmente dos casos de obras con personajes de rasgos más acusados y que, aunque no contravienen las leyes del género, sí «son ejemplos de la plasticidad del sistema dramático de la comedia» (p. 78). Mientras entre las primeras encontramos piezas como *El ausente en el lugar* o *Amar sin saber a quién*, el segundo grupo ofrece ejemplos como *La villana de Getafe*, con típicas geminaciones y fingimientos. Precisamente esta obra, que ha suscitado un debate entre los estudiosos, es definida por Couderc como comedia *villanesca* y no *rústica* (p. 141). El crítico subraya la justicia poética del desenlace (p. 143) y debate el conocido autobiografismo lopiano de la pieza, tan destacado hace años por Francisco Márquez Villanueva, aportando como solución el reparto por el Fénix de ese contenido personal entre los dos protagonistas y no en un solo personaje (p. 146). Finalmente, el análisis de *La villana de Vallecas* y de la complejísima *Don Gil de las calzas verdes* arroja una interesante

conclusión: pese a sus evidentes complicaciones, ambas siguen el esquema pentagonal estudiado por Couderc.

Más sorprendente aún resulta el capítulo siguiente, en el que nuestro autor aborda dos ejemplos de piezas de intriga con una aparente estructura de cuatro personajes, frente a los cinco canónicos: *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón y *No hay peor sordo* de Tirso. Pero a lo largo de este exhaustivo estudio comprobamos que la mecánica de numerosas piezas, por más compleja que parezca, es reductible a la falsilla de este profesor francés. Couderc subraya en algún caso «la voluntad (consciente o no) de Tirso de Molina de no salirse del marco pentagonal» (p.162), incluso en el caso de que encontremos geminaciones o duplicaciones de personajes, como las dos hermanas en *No hay peor sordo* (p. 207).

Constatamos en general cómo la presión estructural, de género —comedia frente a tragedia— y de la misma funcionalidad de los personajes tiene, así pues, una influencia considerable sobre las piezas y sobre los personajes mismos. La función de un personaje dado será entonces más decisiva que su «psicología», como Couderc afirma (p. 187), y «la individualización del personaje una vez más es funcional, es decir que se explica por su utilidad en un conjunto que desborda ampliamente los límites de una caracterización individual» (pp. 218-219). Por la misma razón, ese crítico distingue la función de un personaje y su percepción por un espectador, enteramente subjetiva (p.260). Volvemos, en suma, al razonable aserto de Arellano y Navarro, ya citado.

En la segunda parte de la obra, titulada como ya he indicado «El personaje y sus máscaras», vuelve Couderc sobre las cinco funciones y las describe pormenorizadamente: la dama puede asumir las casillas definidas por las letras B o D y el galán las A, C o E, siendo las acciones de las damas las que ponen en marcha el enredo (p. 219) y partiendo del punto de partida del visible desequilibrio entre dos damas y tres galanes. Estas funciones no tienen por qué ser estables en toda la intriga, pues el desarrollo de las piezas puede manifestarse en una reasignación de las mismas (p. 260), debida —como se aclara después— al «carácter dinámico de los personajes, que sufren transformaciones, y por lo tanto escapan de una esquematización funcional» (p. 270). Pero no sólo se trata de eso, puesto que las piezas se dividen en tres partes bien conocidas, universales: orden /ruptura /restauración del orden (p. 272).

Pese a los reajustes ulteriores, los cometidos y perfiles respectivos son, sin embargo, claros: B es objeto del amor de los galanes; D, enamorada de A, introduce la perturbación destinada a impedir el matrimonio de A y B. Se trata de una dama «inestable, mudable», pero también experta urdidora de complicaciones frente a B, «novicia en amores» (p. 223), «en posición defensiva» e «ingenua» (p. 225). C es el galán no deseado, aislado y excluido del matrimonio (p. 242), en ciertos casos puede tratarse de un indiano (p. 240). E será el personaje-obstáculo, el adversario (pp. 247-249). Sobresale, en este punto, el fino análisis que hace Couderc de perfiles como el del galán indiano o el burlador, en apartados específicos de gran interés.

La que nuestro crítico llama la función A se corresponde con el galán que es portavoz privilegiado del discurso amoroso, el objeto de deseo y el que logra consumarlo, aunque no se trata de un héroe propiamente dicho, pues es pasivo y hasta necio (pp. 259-262), lo que no excluye que sea «el amante perfecto, fiel y constante, pero tímido por ser demasiado educado, demasiado recatado» (p. 266). Couderc, con precisa observación marginal, halla incluso una explicación para esta llamativa condición de A: ante el público del corral —quizás especialmente si se trataba de las espectadoras de la cazuela— goza de prestigio la posición de joven víctima para el personaje masculino, que se queja con patetismo y llora tiernamente, idea que nuestro crítico demuestra con citas de *La Dorotea* (p. 267), pero que es visible en muchos textos áureos, desde el llorón Amadís y el enamorado petrarquista hasta los amantes del *Quijote* —los Cardenios o los Grisóstomos—, por ejemplo. Frente a ese galán lacrimoso, paciente y sufridor, C será el caballero arquetípico, aunque secundario en la acción, y E el más activo, el agresor. Porque Couderc perfila en este punto dos parejas de personaje, *agente y paciente* (p. 276).

Pese a que su estudio puede producir la impresión de ser una disección que atiende únicamente a la fría funcionalidad de los elementos, en la tercera parte Couderc ensaya su bisturí sobre la carne del héroe dramático y sobre su sustancia social. De manera ciertamente llamativa, enuncia una aparente paradoja: «en el teatro áureo [...], el protagonista y el héroe pueden ser dos personajes distintos», una disyuntiva que sólo puede darse en un teatro con un claro horizonte de valores común para público y dramaturgo (p. 313). En efecto, se disocian con frecuencia, por un lado, las funciones dramáticas descritas por nuestro crítico y, por otro, la dimensión ideológica de la acción: el héroe puede tener que envilecerse y degradarse para alcanzar el desenlace feliz de la obra. Puede incluso ser un anti-héroe, como observa Couderc (p. 333), o un personaje definido por su exterioridad al orden y que desea incorporarse a él (p. 336).

Particularmente interesante es la lectura del conflicto como un choque entre legitimidad e ilegitimidad y su interpretación territorial o espacial, dos asuntos que Couderc ha enunciado previamente (pp. 276-278) y que después retomará en la tercera parte del estudio. El agresor presenta una tara o una forma de alteridad y su agresión supone la irrupción del desorden en un contexto de normalidad. Típicamente, el héroe es primero excluido para luego volver a recuperar su puesto, o entra desde la periferia a un mundo que parece rechazarlo. En este punto, Couderc introduce una relevantísima consideración: Trento proscribió con más dureza aún las bodas endogámicas y en la comedia de enredo la meta suele ser el matrimonio exogámico con un galán forastero (pp. 358-359), mientras que las tragicomedias admiten la endogamia (pp. 359-364), un planteamiento al que añade después diversas consideraciones antropológicas e historiográficas (pp. 372-373).

Revisten gran interés sus análisis, en varios lugares de su estudio, de la burla, del viaje, del disfraz y del metateatro, así como sus consideraciones acerca de la evolución del género a través de los distintos grandes autores o sus reflexiones sobre el decoro o la oposición *trágico/cómico*. Esclarecedor es también el apartado en el que dilucida el papel del rey-galán en las tragicomedias (pp. 288-304). Nuestro autor deja caer, de paso, algún ocasional —bien que demoledor— comentario sobre «tantos intentos de recuperación moderna de textos de comedias áureas, perfectamente legítimos aunque basados en contrasentidos» (p. 314), un juicio en el que no le falta razón a la vista de muchos desafortunados montajes actuales. Igualmente, descarta (en la p.392) lo que Arellano, en su libro citado, llamaba con rigurosa objetividad «las lecturas trágicas de las comedias cómicas» (pp. 131-138).

Finalmente, en las conclusiones presenta Couderc lo que él denomina «una hipótesis de evolución de las formas de la Comedia» (p. 388) y entra de lleno en el problema del género y el subgénero teatrales áureos. Enuncia entonces el principio de la continuidad de fondo —basada en las cinco funciones de su pentágono— entre tragedias y comedias y entre las diversas subespecies teatrales aceptadas críticamente: tragedias, comedias tragicómicas, comedias de costumbres y comedias de enredo (pp. 388-389). En realidad, señala que «los subgéneros de la Comedia Nueva no se oponen exclusivamente, ni se suceden linealmente en el tiempo, sino que nos invitan a identificar momentos de hegemonía relativa de una inflexión genérica relativamente a las demás» (p. 389). En definitiva, la comedia de enredo hereda de la matriz trágica el esquema de la agresión y el papel del agresor, y la estructura pentagonal permanece en el paso de la tragedia a la comedia patética (pp. 389-390). El agresor trágico, convenientemente mitigado, se convierte en el *galán suelto*, adquiere su vis cómica y puede devenir en un figurón hipercómico, especializado en la risa (p. 390). El disfraz tragicómico tiene también su paralelo en el engaño de la comedia de enredo (p.391). Recalca el peso del esquema pentagonal, «flexible por fuera y rígido por dentro», sobre las comedias *libres* anteriores (p. 393). Esa rigidez interna es justamente la que hace a los personajes comportarse de acuerdo con su función y subordinado a un sistema colectivo (p. 394). Y, de forma delicada y prudente, aunque efectiva, sentencia el eterno problema de la individualidad en ese teatro: «las estructuras de la Comedia Nueva no acogen con facilidad la

teatralización del moderno Sujeto autónomo, ya que a la inversa lo que se representa es la aventura colectiva de una sociedad que cuestiona los fundamentos de su cohesión» (*ibid.*).

En suma, tenemos a nuestro alcance ahora un eficaz análisis sintáctico y semántico de los personajes del teatro áureo, en especial de la comedia de enredo, aunque necesario también para entender otros subgéneros. Pero, por encima de todo, debemos a Couderc un libro importante que contiene un refinado análisis del eterno problema del héroe y la función, de la psicología frente a la convención, un análisis en el que ese crítico se inclina claramente y con excelentes argumentos por el funcionalismo y la morfología.

Héctor BRIOSO SANTOS  
(Universidad de Alcalá)

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega, genio y figura*. Granada, Universidad de Granada, 2008. 323 p.  
(ISBN: 978-84-338-4807-9; *Biblioteca de bolsillo*, «Divulgativa», 58.)

El presente libro es una colección de artículos sobre Lope de Vega que su justamente célebre autor, Felipe Pedraza Jiménez, ha ido publicando a lo largo de los años. Los lectores ya conocerán la mayoría de estos ensayos, pues «Imágenes sucesivas de Lope», «Las primeras ediciones de las *Rimas*», «Las *Rimas sacras* y su trasfondo», «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*» y «*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope» son auténticos clásicos, los trabajos más influyentes y perceptivos sobre los textos y temas que tocan. *Lope de Vega, genio y figura* reúne estos artículos y otros de igual calidad para facilitarle su consulta al interesado en Lope de Vega o en el Siglo de Oro. Además de reunirlos y ordenarlos, Pedraza Jiménez ha corregido los textos y les ha añadido notas actualizando la bibliografía, algo de sumo interés para el especialista. Una última ventaja de esta colección es que permite apreciar el desarrollo del pensamiento de Pedraza desde finales de los años 70, y observar qué mueve sus intereses como historiador de la literatura.

La temprana dedicación de Pedraza a las *Rimas de Tomé de Burguillos* —en su tesina de licenciatura— y a la complicada edición de las *Rimas* —en su tesis doctoral— no sólo determinó el interés del autor en la lírica de Lope, sino que también le inclinó a estudiar las cambiantes facetas del Fénix, determinadas tanto por la estrategia de presentación de Lope como por los intereses de los sucesivos críticos. El artículo que abre *Lope de Vega, genio y figura*, «Imágenes sucesivas de Lope» (1997-2001), estudia el tema de la recepción de la biografía y figura de Lope, algo que ha preocupado a Pedraza a lo largo de toda su carrera y que es uno de los *Leitmotiven* del libro. El autor traza la historia crítica de la figura del Fénix comenzando con lo que denomina la «etapa hagiográfica», dominada por piadosos biógrafos que, siguiendo a Pérez de Montalbán y a los demás colaboradores de la *Fama póstuma*, hacían de Lope un personaje ejemplar y dechado de virtudes. Esta visión sólo comenzó a ponerse en duda a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando autores como Lord Holland, Claude Fauriel y von Schack se acercaron a Lope desde un punto de vista más crítico, y por primera vez comenzaron a usar testimonios literarios, como *La Dorotea*, como fuente de información biográfica. Tras esta etapa de transición, el positivismo del siglo XIX dejó paso a la etapa que Pedraza denomina de «la erudición despiadada», marcada por el descubrimiento de la correspondencia del Fénix, que empleó La Barrera para escribir su biografía, que retrataba la escandalosa vida amorosa de Lope y que nos mostraba la faceta más servil del escritor, en relación con su protector, el duque de Sessa. La biografía levantó una enorme polémica, pues la Biblioteca Nacional se negó a publicarla y sólo pudo aparecer impresa casi 30 años más tarde y después de la muerte del biógrafo. Esta violenta reacción muestra lo