

SERAFÍN GONZÁLEZ, ALMA MEJÍA, MARÍA JOSÉ RODILLA
Y LILLIAN VON DER WALDE, COORDS. *PLUMAS, PINCELES,
ACORDES. ESTUDIOS DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA (SIGLOS XVI AL XVIII)*, I. MÉXICO:
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA,
2011

Éste es el primer volumen de actas, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I) como el resultado del II Congreso de Literatura y Cultura Áureas y Virreinales, convocado en 2008 por el cuerpo académico de Literatura y Cultura Medievales, de los Siglos de Oro y Teatro novohispano. Se divide en cuatro secciones, precedidas de un prólogo que resume de manera concisa el contenido del libro y orienta al lector sobre los estudios que se incluyen. Las obras, autores y enfoques con que cada investigador lleva a cabo su análisis son diversos, y cada artículo representa un aporte original al conocimiento de la literatura y cultura hispánicas y virreinales y de los Siglos de Oro.

La primera sección se titula “Conferencias Magistrales”, e incluye dos artículos, en el primero, “Sueños literarios del humanismo español. Utopía, parodia, crítica”, donde el autor, Karl Kohut, analiza tres obras que utilizan el sueño como artificio literario, y encuentra que “lo que caracteriza los sueños ficticios es su estructura elaborada y su contenido filosófico, moral, político, utópico o satírico (o una mezcla de ellos)” (17). En los autores, Juan Luis Vives, Juan Maldonado y Cristobal de Villalón, existe una intención crítica. La de Vives tiene una connotación filosófica-moral; mientras que en los otros

dos se hace a partir de la utopía (representada en las Indias), pero siempre bajo el escudo del sueño literario, recurso que, por considerarse fuera de la realidad, permite críticas al orden establecido.

José Rubén Romero Galván, autor de la segunda conferencia titulada “Los rostros de una conquista: diversidad y paradojas en *El peregrino indiano*”, considera el poema épico como fuente histórica que narra la Conquista a partir de una visión historiográfica —entendida “como el acontecimiento al que corresponden un grupo de características que hacen de él un peculiar elemento constitutivo de la parte ideal de la realidad” (39)—, sin perder de vista que se trata de la versión del autor, amén de algunos sucesos épicos (los menos) y, aunque no se trate de un documento histórico en el sentido que modernamente le damos, sí valora la visión de Saavedra Guzmán acerca de la Conquista como una forma particular de dar cuenta sobre un suceso históricamente relevante.

La sección de “Teatro de los Siglos de Oro” —la más extensa del libro— es la más heterogénea, tanto por los autores como por los enfoques. Este apartado empieza con el estudio de Emilio Sánchez, titulado “Tratamiento del amor cortés en la *Tragicomedia de Don Duardos*”, en el cual, a partir del concepto de *fin amour*, pone de relieve pasajes importantes de la obra y explica cómo funciona en ellos el amor cortés. El investigador establece un doble eje sobre el cual el amor puede funcionar: el horizontal, que sólo puede darse entre iguales, propio de la alta nobleza (que es el que prevalece al final de la obra); y el vertical, que postula un amor que no distingue estamentos. Sigue la investigación de Ricardo Castells, titulada “De Sevilla a Nueva España: la ciudad terrenal y la ciudad celeste en *El rufián dichoso*, de Cervantes”, donde analiza la obra a partir de *La historia natural y moral de las Indias*, de José Acosta, y *La ciudad de Dios*, de San Agustín. El investigador encuentra elementos en la comedia cervantina que permiten identificar, según estos dos libros, a Sevilla como la ciudad terrenal y del pecado, mientras que el Nuevo Mundo representa la Ciudad de Dios, lugar que sirve para redimir los pecados y vivir de manera devota, según se concibe México en la obra del manco de Lepanto.

El siguiente estudio se titula “El tratamiento del amor profano en la comedia de santos *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua”. En él Estela García analiza cómo los personajes “profanos”, antiguos amantes, son los que desean una

vida más santa. Al tratarse de una dama y un galán, las configuraciones y las acciones que entorpecen la vida casta de los eremitas son distintas; mientras la dama sólo sigue y acosa al ermitaño, el caballero abusa sexualmente de María (la santa de la obra); es decir, la dama nunca interfiere directamente ni fuerza a Abrahán a pecar, cosa que el caballero sí hace con María.

El siguiente estudio, de Adriana Ontiveros, titulado “Galanes con rasgos graciosos en la obra de Moreto”, se analiza principalmente la manera en que la segunda generación de autores de comedias renovaron el género de capa y espada, en especial —como anuncia el título— en el teatro de Agustín Moreto. Uno de los elementos con que se reaviva el género es otorgándole a los galanes algún rasgo cómico, aunque no tan marcado como para considerar a este tipo de personajes como figurones, además de que los “defectos” pueden ser fingidos o no; otra diferencia importante es que los galanes cómicos no son ridiculizados, sino que terminan junto a la dama que quieren.

Por otra parte, Aurelio González participa con un artículo titulado “Mecanismos de dramatización en el teatro bíblico de Lope de Vega”, en el que analiza las convenciones teatrales que Lope utilizó, recontextualizó o renovó en su teatro religioso; elementos como el vestuario, la escenografía y las referencias en los diálogos son reformulados e intervienen en el proceso de dramatización de la materia bíblica, con lo cual se logra un espectáculo llamativo para el público.

María Teresa Miaja analiza los tres dramas de honor de Calderón en su trabajo “El espacio alrededor de los soliloquios femeninos de Calderón de la Barca”. La investigadora muestra cómo la construcción del espacio dramático —evocado por las palabras de los personajes— se identifica con los sentimientos de las emisoras en sus soliloquios (algunos pueden catalogarse como monólogos, pues tienen como emisoras a sus criadas y amigas); espacio y emoción confluyen en las damas de las obras calderonianas, al mismo tiempo que representan una válvula de escape para el encierro emocional y físico de cada una de ellas.

Sobre el mismo autor, Miriam Peña colabora con un trabajo titulado “Tecnología e imaginario. Novedad y conocimiento en el teatro calderoniano”. En él, analiza la construcción tramoyística de algunos autos sacramentales de tema mitológico, es decir, los recursos escénicos y escenográficos que vuelven

novedosa la materia dramática puesta en escena, facilitando, junto al contenido de los parlamentos, el conocimiento y la catequización de los espectadores.

En el último trabajo dedicado a Calderón, “La tradición fáustica en *El mágico prodigioso*” de Celedonio Reyes Anzaldo; se analiza —partir de la tradición del Sabio, el cual pacta con una figura demoniaca para aumentar su conocimiento— la forma en que Calderón lo dramatiza y lo transforma en un instrumento catequizador (recuérdese que fue presentado en la fiesta de *Corpus Cristi*).

El teatro religioso (hagiográfico y sacramental) fue de gran importancia en España, y tuvo complejidades a toda escala. Anthony Grubbs reflexiona sobre dos obras sacras en su trabajo “Lo cómico y la comunidad en dos representaciones dramáticas de San Cristóbal”, en el que analiza un auto anónimo del siglo XVI y una obra hagiográfica de Cristóbal Monroy y Silva, de 1638. Este artículo se centra en la disertación sobre los distintos tipos de comicidad de las dos piezas, mostrando cómo dichos cambios se efectúan gracias al cambio de intenciones que cada una cumple.

Gabriela Nava analiza las damas que aparecen en varias comedias burlescas. Su estudio se titula “¡Confusa de oírlo estoy!/ ¿Doncella dices que soy?”. Las damas livianas de las comedias burlescas”. En este género teatral es común encontrar inversiones del código de conducta social, en especial de la nobleza; sin embargo, dicho código era distinto para hombres y mujeres, a las que se les exigía castidad y firmeza, cualidades que son invertidas con distintos mecanismos, y son estos mismos los puntos de análisis de la investigadora.

Las comedias históricas son un entramado de hechos pasados e inventiva poética por parte del autor de comedias; es decir, el autor dramatiza los sucesos como debieron ser, no como fueron. Estas modificaciones no son gratuitas, mucho menos cuando se trata de un suceso bélico. Mareille Nicolás analiza estas intenciones en su trabajo “La imagen de la monarquía española en dos comedias bélicas de Flandes”, pues, según sus datos, se trataba de una guerra que era mal vista por la mayoría de los españoles, por lo que la escritura de *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma*, de Lope de Vega, y *Los amotinados de Flandes*, de Luis Vélez de Guevara, y sus respectivos modelajes ideológicos están en función de mejorar la imagen de los monarcas ante la población que desacreditaba el acto bélico.

El apartado de “Teatro de los Siglos de Oro” cierra con una propuesta de análisis de la polimetría. Roxana Elvridge-Thomas, en su artículo “Teatro y música en los Siglos de Oro: la teoría de los afectos aplicada a los ritmos del verso en el teatro de los Siglos de Oro”, pone en contacto dicha teoría, que afecta principalmente notas y estructuras musicales, otorgándoles un sentido emotivo a los distintos tipos de versos y al sistema de acentuación que se ocuparon en las obras de teatro áureas. Resulta novedoso este tipo de acercamiento al análisis de la polimetría, principalmente porque se fundamenta a partir de teorías coetáneas al tiempo de escritura del teatro barroco.

Continúa el apartado de “Teatro novohispano”, el cual comienza con un estudio de Octavio Rivera, titulado “Los niños en *Juego entre cuatro niños*, pieza atribuida a Juan de Cigorondo”. En él menciona algunas particularidades de relieve, como la inclusión de la palabra “Juego” en el título y que fuese actuada por niños. Analiza, además, la configuración y los posibles perfiles de los actores, así como la función que cumplen, partiendo de que se trata de una obra.

Alejandro Arteaga presenta su estudio “El personaje juvenil en el teatro jesuita de Nueva España”, donde analiza la configuración de los personajes y su relación con los actores, el perfil que deben tener y la finalidad de sus representaciones; asimismo, ofrece una clasificación del tipo de personajes que aparecen a partir de distintos mecanismos (léxicos, actorales y característicos) en función de la carga cómica y ejemplar-educativa que éstos tengan.

Dalia Hernández participa con un estudio titulado “La puesta en escena de la comedia hagiográfica novohispana: el caso de la Comedia de *San Francisco de Borja* (México, 1640)”; en el cual analiza los procedimientos con que Matías de Bocanegra crea afectos en los espectadores de la obra a través de las didascalias (en su mayoría explícitas) que construyen el texto espectacular; también otorga una fuerte carga significativa, no sólo como mera espectacularidad sin fundamentos, sino en momentos clave de la obra dedicada a san Francisco de Borja.

Serafín González le dedica su trabajo al novohispano Alarcón, titulado “La estructura dramática de *El semejante a sí mismo* de Ruiz de Alarcón”. En él comprueba que “tema, acción y personaje [...] se desarrollan conjuntamente”

(305), a diferencia de los análisis que toman sólo uno de estos aspectos para desentrañar la trama; para mostrarlo, el investigador analiza las acciones del protagonista que se constituyen de dos elementos contrarios: ingenio y necesidad, siendo estos los motores del enredo de la comedia.

Lillian von der Walde también analiza una obra del mismo comediógrafo, cerrando el apartado de “Teatro novohispano”. Su investigación se titula “Caracterización en *El tejedor de Segovia*: Chichón (afectos y representación)”. En ella se lleva a cabo un análisis de ciertas transgresiones de la típica caracterización de la figura del donaire, como los movimientos y los gestos con los que posiblemente el actor pueda dar vida al personaje Chichón, mismos que la investigadora ilustra; éstos debieron estar en función de la comicidad de sus parlamentos, para volverlos más risibles aún.

El último apartado, titulado “El *Quijote* y otras caballerías”, está formado por cinco estudios, uno dedicado a los libros de caballerías y cuatro al *Quijote*. Comienza con el estudio de Elami Ortiz Hernán-Pupareli, titulado “‘Nunca quiso ser casada por no se someter a la obediencia del marido’. Conocimiento, magia y amor femeninos en los libros de caballerías hispánicos”. En él analiza las diversas caracterizaciones de las damas solteras y su función dentro de cada uno de los libros de caballerías; en cada una de las mujeres, la magia, el conocimiento y el amor se distribuyen de distinta manera, pues no en todas las encontramos con la misma intensidad ni en el mismo nivel.

Nieves Rodríguez Valle participa con el trabajo titulado “El *Quijote* y los refranes tradicionales: variaciones léxicas cervantinas”, en el que realiza un estudio puntual y pormenorizado de los refranes que aparecen en la magna obra cervantina; rastrea todas las variantes que existen, primero, para confirmar que las variaciones que hace el manco de Lepanto sean de su inventiva, después, ya insertos en el texto, muestra que estas variaciones son adaptaciones nada arbitrarias, y pese a que tienen funcionalidad en la historia del caballero manchego, no pierden su carácter de sentencia ni su universalidad.

María Stoopan analiza en su trabajo “Dulcinea: entre el simulacro y el espectro” la figura de Dulcinea como un personaje que nunca aparece en la obra, pero del que se habla; se basa en los capítulos 1 y 25, y los señala como

esenciales para la comprensión de la forma en que Cervantes configura a la dama. La investigadora afirma que oscila entre el simulacro (imagen hecha a semejanza de una cosa o persona [354]) y el espectro (imagen, fantasma horrible, producto de la fantasía [356]), con lo que abre un nuevo panorama interpretativo de este personaje tan problemático y paradójico.

María José Rodilla estudia los gestos y aspectos corporales en su estudio “Enamorarse por señas y ‘envaular en la panza’. Manifestaciones gestuales y metáforas corporales en la obra cervantina”. Estos dos aspectos, según la investigadora, tienen una doble vertiente; en primera instancia, el uso fácilmente identificable para el lector, es decir, que obedece a una tradición familiar al receptor de la obra; en segunda instancia, estas mismas convenciones gestuales y corporales —al ser hiperbolizadas— se tornan en motivo de risa y en ingeniosas parodias cuyo “valor comunicativo [es] tan efectivo como la palabra misma” (377).

Por último, Graciela Manjarrez, en su estudio, “La lengua es pluma del alma: cuáles fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos’. Didactismo en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda”, analiza el posible propósito que el autor del *Quijote* apócrifo tuvo, teniendo en cuenta que leyó la obra cervantina. Este Martín Quijada se presenta como un loco que sólo busca medrar, cuyo escenario de acción es la corte y no el campo abierto; pareciere, según los datos que observa Manjarrez, que Avellaneda tenía intención de “enseñar” al lector de su obra que el orden establecido es inquebrantable, y los locos como el *Quijote* apócrifo, sólo obtienen llegar al lugar que se les ha asignado por este mismo orden: el manicomio.

Para finalizar este breve recorrido por el libro *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, queda afirmar, no sólo la importancia de cada una de las investigaciones que se incluyen (a las que la misma brevedad quizá no permite hacerles con la debida justicia los comentarios que merecen), sino también la pluralidad de enfoques, de obras y de autores, en el que se deja entrever el interés amplio por el conocimiento y la comprensión de la literatura aurisecular, mismo que enriquece el conocimiento sobre la literatura española y novohispana de los Siglos de

SIGNOS LITERARIOS

Oro. Sin duda, *Plumas, pinceles, acordes...* es un libro indispensable para el investigador interesado en la literatura clásica española e hispanoamericana, así como para los estudiantes que comienzan a introducirse en esta época de la literatura.

Carlos Mackenzie*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © Carlos Mackenzie, México, D. F., julio-diciembre, 2012

* carlos.emackenzie@gmail.com