

Katerina VAIPOULOS. *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2010. 298 p.
(ISBN: 978-84-96915-67-1.)

El paso del tiempo no hace más que confirmar a la editorial Academia del Hispanismo como uno de los mejores portales para adentrarse en la vida y obra de Cervantes. Además del *Anuario de Estudios Cervantinos* y la Biblioteca Cervantes, el «Premio Internacional de Investigación Científica y Crítica Miguel de Cervantes» contribuye a ello. La cuarta edición del concurso tuvo a bien premiar este estudio de Katerina Vaiopoulos, de la Universidad de Florencia, con prólogo de María Grazia Profeti a modo de loa.

Se abre el libro con una introducción teórica como paso previo y necesario para los capítulos posteriores. La organización teórica que sigue Vaiopoulos se asienta en *Palimpsestes* de Genette, para centrarse en el proceso de la dramatización o transmodalización intermodal, que implica varias consecuencias: versificación, cambio de estilo, aumento o reducción del hipotexto según las necesidades del dramaturgo, y otros que atañen a la acción, la diégesis, los temas... Dentro de las diversas y profundas transformaciones en textos que se inspiran en las *Novelas ejemplares*, atiende a las constantes y variables (invariantes e variantes) que una obra retoma de otra. Después, reflexiona sobre la relación entre ambos géneros que aparece en textos teóricos, censuras y paratextos bajo la fórmula «novela y comedia» y que «no establece siempre un nexo motivado entre los dos géneros» (p. 20). Otra diferencia fundamental en este proceso es la oposición entre lectura y representación, que afectará al análisis posterior porque se puede recuperar totalmente el texto pronunciado, pero para el resto de signos «hay que remitir a su manifestación verbal en los parlamentos de los personajes y en las acotaciones» (p. 22). Acto seguido, se presenta brevemente el *corpus* analizado y se explica que «No todas las *Novelas ejemplares* han dado origen a obras teatrales; los comediógrafos escogieron sobre todo los textos que tenían estructura, trama, personajes y ambientación más parecidos a los de la comedia de enredo» (*La gitaniella*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*), pero no otros relatos «comediescos» como *Las dos doncellas*, *La española inglesa* y *El casamiento engañoso*, a diferencia de lo que pasó con *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*.

En primer lugar, la autora estudia las transposiciones completas de un hipotexto. Tras describir la situación bibliográfica y las influencias de los textos, divide su estudio en dos puntos: los títulos, conservados de la novela en una clara declaración de las fuentes empleadas, parcialmente mantenidos o la ocultación de la base; y la articulación de la fábula en intriga, que requiere un tratamiento detenido. Característica general es el cambio de orden de los episodios y las variaciones cuantitativas, que junto con la sustitución suelen abarcar la escisión (corte) y la expansión (añadidura). A partir de aquí, Vaiopoulos se detiene en cuatro comedias de origen «ejemplar», para lo que presenta, en cada caso, la trama, las fuentes y la situación textual del hipo y del hipertexto. *Quien da luego da dos veces*, de Tirso de Molina, retoma el núcleo central de *La señora Cornelia*: frente a la casualidad que rige la novela, en la comedia el motivo de la detención de los caballeros en Bolonia es el amor de Luis por Margarita; se complica el enredo y aumentan las dificultades hasta las bodas finales; desaparece el perspectivismo presente al final del relato, donde varios personajes cuentan la solución final, pues sería repetitivo en escena. A su vez, Guillén de Castro, en *La fuerza de la sangre*, redistribuye en la estructura de la acción dramática los elementos constitutivos de la novela cervantina, enreda la trama, aunque conserva la rápida decisión de secuestrar y violar a la dama. En *La ilustre fregona y amante al uso*, atribuida a Lope de Vega, Diego y Tomás no viajan juntos a Toledo, sino que se encuentran casualmente allí, guiados ambos por Cupido; se eliminan las aventuras de Diego como aguador; la fregona se muestra más abierta al amor, etc. En *La hija del mesonero*, reelaboración del mismo relato de Cervantes por Diego de Figueroa y Córdoba, se recupera el deseo de ver mundo de Diego que

incita a su amigo Juan; a partir de la segunda jornada los nexos con la novela se debilitan, pues la comedia se sustenta en dos equívocos: el fingido amor de Juan por la criada de Leonor y el nombre que ha escogido, Lope, el mismo que el hijo del corregidor; en ocasiones se parece más a la recreación anterior que al original de Cervantes, etc. Tras el repaso detenido de cada vínculo concreto, Vaiopoulos extrae conclusiones sobre la reescritura en estas comedias: los personajes (se añaden algunos para cumplir con el debido *dramatis personae*, nuevos valores y móviles...), la ambientación (selección de espacio y tiempo para su representación), el discurso teatral (transformación del material novelesco en monólogos, diálogos, acotaciones...) y los temas, que oscilan entre la conservación y las reformas según las necesidades dramáticas.

Otro punto de este segundo capítulo lo constituyen dos transposiciones parciales, que, con base en un aspecto de dos novelas cervantinas, crean textos nuevos. Ninguno de los dos ejemplos que estudia Vaiopoulos declara su deuda hacia Cervantes, práctica habitual que dificulta conocer las relaciones intertextuales (y la originalidad) en la época áurea, acrecentada porque, en muchos casos, el hipotexto puede haberse perdido. Según Vaiopoulos, los títulos de estas obras «parecen centrarse en lo novedoso de los textos y sintetizar el espíritu del cambio» (p. 90). *Palabras y plumas*, de Tirso, se sustenta en un episodio de *El amante liberal*, aunque este enlace ha sido muy discutido en la tradición crítica. Tirso elimina algunas alusiones que caracterizaban a Próspero en el relato, reduce el papel de Cornelio y los espacios, cambia la ambientación, etc. En *El agravio satisfecho*, Castillo Solórzano recuerda el esquema de *La fuerza de la sangre*: deseo fulminante de gozar a una bella dama, ahora sin ayuda de amigos; al igual que Guillén de Castro, tampoco Castillo Solórzano muestra la escena de la violación; sin embargo, el cambio más importante es la causa del reconocimiento: no ya la «llamada del parentesco», sino únicamente las joyas, recurso típico de las comedias de enredo y de narraciones de corte bizantino. Por eso, «el tema de la fuerza de la sangre y se reduce el mensaje a la reaparición de una ofensa secreta, perfectamente ajustado a la ideología del teatro del Siglo de Oro» (p. 113).

Las derivaciones reflejan nexos intertextuales menos nítidos, aunque se revela intencionadamente en los títulos. El análisis de la fortuna de *La gitanilla* comienza por un breve cuadro del personaje desde sus orígenes hasta la novela de Cervantes y Belica, de *Pedro de Urdemalas*. La primera derivación analizada es *La gitanilla de Madrid*, de Antonio de Solís: destaca la reducción del material diegético, la limitación espacio-temporal y la adición de una serie de elementos, como los personajes risibles que actúan en contraste con los diálogos amorosos de los protagonistas. En el estudio sobre la posteridad de *El celoso extremeño*, Vaiopoulos se detiene previamente en la doble redacción de la novela y su clara relación con el entremés de *El viejo celoso*, para después comentar con brevedad el nexo con *La lena* o *El celoso*, de Diego Alfonso Velázquez de Velasco. La comedia homónima al texto cervantino aparece atribuida a Pedro Coello, Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, en diferentes testimonios. Esta pieza, a diferencia de la deuda explicitada en el título, presenta algunos cambios en las funciones de las figuras: Carrizales no es el marido de Leonora, sino el tío con el que vive y que espera la dispensa matrimonial; Loaysa asciende de pícaro a noble con el nombre de don Juan Tello; desaparecen los habitantes de la casa-fortaleza y hay una notable selección y modificación del argumento de la novela, puesto que «Sólo la reclusión de Leonor y la descripción de la casa siguen las huellas cervantinas, mientras faltan la analepsis de la historia de Carrizales [...], el matrimonio y la tragedia final» (p. 154). *El licenciado Vidriera* y *fortunas de Carlos*, de Moreto, plantea un interesante caso de vínculo intertextual: a pesar de la marcada relación existente, en los versos finales ésta se desmiente. La reelaboración mantiene únicamente el núcleo estructural (el esquema formación, locura-éxito, curación-fracaso), pero varía el orden y, cosa muy importante, hace que la locura del protagonista sea una farsa.

El cuarto capítulo versa sobre *La más ilustre fregona*, de José de Cañizares, donde la hipertextualidad se concreta en la parodia de la base cervantina. Este texto dieciochesco guarda

analogías con la comedia ya comentada atribuida a Lope. El centro de la acción es Policarpo, personaje ridículo en la estela de las figuras. Según Vaiopoulos, este texto se encuentra en el cruce entre la comedia burlesca y la de figurón, siendo la clave la reescritura de *La ilustre fregona y amante al uso*. El último nexo analizado son las huellas cervantinas presentes en otras comedias áureas: los celosos de *El mayor imposible* y *El castigo del discreto*, de Lope; *No puede ser*, de Moreto; y *No hay cosa como callar*, de Calderón, con un esquema de violación y casamiento final similar, pero divergente, a *La fuerza de la sangre*.

Por último, Vaiopoulos ofrece unas jugosas conclusiones que resumen el recorrido por casi cien años de historia teatral con las *Novelas ejemplares* como guía: el paso de la prosa al teatro, la adaptación a las estructuras teatrales, los distintos tipos de intertextualidad analizados y las variaciones propias de cada autor. Se cierra el telón con el apéndice de los fragmentos de las novelas y comedias estudiados, que la autora ha seleccionado para ilustrar su estudio, adecuadamente consignados al final para facilitar que la lectura sea más fluida.

Al comienzo del primer capítulo, Vaiopoulos se refiere a las múltiples continuaciones quijotescas y comenta: «De menor entidad son los contactos con textos precedentes y sucesivos de otra obra cervantina, las *Novelas ejemplares*, sobre todo a largo plazo» (p. 16). Nada que objetar a la primera parte de esta afirmación; pero respecto a la segunda hay que recordar que la obra cervantina se nutre de la tradición grecolatina (hace poco lo mostró brillantemente Barnés Vázquez para el *Quijote*) y las *Novelas* no constituyen una excepción en este sentido. ¿Qué del *Coloquio de los perros*, ingeniosa mixtura de moldes de corte clásico como el diálogo, la fábula, los *mirabilia*, etc.?

En el análisis de algunas variaciones de las comedias, se echa en falta la consideración del decoro moral (existe también el dramático, atinente a la coherencia interna del personaje), que impide la representación de situaciones contrarias al *decorum* o *aptum*, como el adulterio o la violación (oportuno para el caso de *La fuerza de la sangre*, de Guillén de Castro, p. 110). Excesiva parece la afirmación acerca de la venganza social como habitual en la realidad social del siglo XVII (p. 162), que se ha convertido en *topos* crítico pero que debe ser matizado. El marco teórico que plantea Vaiopoulos es suficiente para el desarrollo posterior del tema, pero hubiese sido muy apropiado considerar las técnicas de la *imitatio* y especialmente de la reescritura, ya que estas dramatizaciones (término que sigue a Genette) son, desde otra perspectiva, ejemplos de reescritura: primero, a tenor del autor son casos de reescritura externa, alógrafa o heteroreescritura en tanto que los escritores en cuestión reelaboran una obra de otro ingenio; y, segundo, es intergenérica, porque hay un proceso de traducción o traslación de la novela al teatro. El estudio de la reescritura en el Siglo de Oro se encuentra en una etapa de crecimiento, especialmente en el ámbito del teatro, donde el problema ecdótico de las dobles versiones y las reescrituras (totales o parciales, etc.) han suscitado un caudal de tinta crítica donde cabe destacar los estudios fundamentales de Antonucci y Vitse, Arellano (y García Ruiz), Caamaño Rojo, Escudero, Fernández Mosquera, Rodríguez-Gallego, Ruano de la Haza, Vega García-Luengos, etc., títulos ausentes en la bibliografía final del volumen. Es cierto que se relaciona claramente con la teoría seleccionada de Genette, pero la óptica de la reescritura parece más adecuada.

En el plano formal, desgraciadamente, la lectura del volumen se ve entorpecida por la gran cantidad de erratas que pueblan el libro desde las primeras páginas. Mérito digno de agradecimiento es el estudio de comedias poco atendidas por la crítica y que, en general, carecen de una edición crítica en la actualidad. Sin embargo, existen ediciones modernas de *No hay cosa como callar*, de Calderón de la Barca, y de *El licenciado Vidriera* de Moreto, a cargo de Javier Rubiera dentro del grupo Moretianos (2008; disponible en su página web: <http://www.moretianos.com/comedias.html#>), sobre la que ha publicado algunos estudios. Además, este año aparecerá una edición del IET a cargo de José Enrique López Martínez de *Palabras y plumas*, de Tirso de Molina. En la bibliografía secundaria, por ejemplo, el artículo de

Arellano titulado «El sabio y melancólico Rogerio interpretación de un personaje de Tirso» (*Críticón*, 25, 1984, pp. 5-18; reimpresso en *Arquitecturas del ingenio fingidas. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001, pp. 15-25) hubiese contribuido a enriquecer el estudio de la descendencia de *El licenciado Vidriera*; *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca* (Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999), de Marie-Françoise Dédoat-Kessedjian, era oportuno para *No hay cosa como callar*; también de interés para esta comedia es «“Honesta Venus” o “demonio vestido de mujer”»: La percepción y el violador en *No hay cosa como callar*» (*Bulletin of the Comediantes*, 55/1, 2003, pp. 129-153), de Kathleen Costales.

En cualquier caso, estas lagunas y sugerencias no minan seriamente la valía del presente estudio de Vaiopoulos. El análisis de conjunto de este selecto abanico de recreaciones cervantinas debe ser bien recibido por la comunidad crítica, dentro del interés creciente entre la crítica por la fortuna de las obras cervantinas, singular forma de recepción que aúna crítica y creación.

Adrián J. SÁEZ
(GRISO-Universidad de Navarra)

Moisés R. CASTILLO. *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009. 365 p.
(ISBN:978-1-55753-539-9; *Purdue Studies in Romance Literatures*, 48.)

Hasta fechas recientes, los acercamientos a la imagen del indígena amerindio tal y como aparece representado en los dramas especializados de la etapa áurea han sido, a grandes rasgos, de dos tipos: de una parte, relativamente complacientes o conservadores (J. T. Medina, Morínigo, Urtiaga y otros), y de otra, revisionistas y críticos (Kirschner, Ruiz Ramón, Lauer, Dille, Soufas, Cañadas, Carey-Webb, Susan Castillo, etc.). El profesor Castillo, español de Granada y residente en EEUU, adopta en este nuevo libro un relevante tercer punto de vista menos maniqueo y, al menos según mi entender, más ponderado y correcto, puesto que ajusta o completa los enfoques precedentes y, a la vez, ofrece una oportuna clave de bóveda para el complejo problema del doble rasero por el que estos dramas midieron al indígena americano.

También acertada Castillo cuando distingue las obras que presentan al indio como personaje de aquellas que simplemente lo tratan por alusión (p. 49), una distinción que otros críticos hemos defendido desde hace algunos años. El corpus manejado abarca trece comedias que él denomina como *comedias de indio* siguiendo a Oleh Mazur (pp. 6, 24 y especialmente 28) y que serían «las comedias áureas peninsulares que representan al amerindio como personaje», aunque reconoce que algunas de las escogidas por él se salen de esa definición estricta, pero finalmente aclara que las incluye para completar el cuadro histórico (p. 27). Aduce que esas obras están aún poco estudiadas por falta de ediciones modernas o por su mediocre calidad y se propone un nuevo análisis de conjunto (p. 25).

Su monografía estudia en pormenor el *Arauco domado* y *El Brasil restituído* de Lope de Vega, *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila, *La belligera española* de Ricardo de Turia, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* de nueve ingenios, *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos, *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte, la conocida Trilogía de Tirso, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara, *La conquista de México* de Enríquez Gómez y *La aurora en Copacabana* de Calderón. De suerte que, si excluye algunas del catálogo de Zugasti porque no tratan suficientemente al indígena en el marco de la colonización y conquista (p. 28), reconoce que alguna obra de las incluidas en su propio estudio no es una verdadera comedia de indio (p. 158). Por último, también alude de paso