

AITENSO : XX CONGRESO. RESUMEN DE LAS CONFERENCIAS Y COMUNICACIONES

PLENARIAS:

Fausta ANTONUCCI: «Risa y llanto en la dramaturgia cómica de Calderón: unas calas».

Muchos y muy buenos trabajos de investigación se han dedicado a la comicidad calderoniana, centrándose en los mecanismos del diálogo, de la acción o de la puesta en escena dirigidos a suscitar la risa o la diversión en el público. Al contrario, sabemos muy poco sobre las emociones que los personajes, y los actores que los encarnan, manifiestan en escena o dicen haber experimentado. Cuando la situación o el intercambio verbal son francamente cómicos, y es de esperar que los espectadores se rían, ¿se ríen también los personajes? Una investigación centrada en las acotaciones explícitas e implícitas y en las alusiones contenidas en el diálogo nos muestra que no es así, y que la tristeza es una emoción mucho más frecuente que la alegría en los protagonistas. Tratando de ir más allá de un recuento léxico, investigaremos la gama de emociones que manifiestan los personajes de algunas comedias, casi todas ellas de capa y espada, en busca de las razones dramáticas y culturales que presiden a la divaricación entre la comicidad del enredo y los sentimientos manifestados por los protagonistas.

Susana HERNÁNDEZ ARAICO: «Sor Juana, dramaturga risueña: gracia festiva en textos parateatrales, jocosidad aguda en sainetes y comedias».

La ponencia subraya la sofisticada relevancia artística de la risa en la obra de sor Juana como aporte novohispano significativo dentro de nuestro teatro clásico. Incorporando jocosidad de su poesía, se enfoca en los textos parateatrales de sus villancicos, en su única loa con elementos cómicos y en el burlesco enlace trans-actoral-sexual entre su *Sainete segundo* y los personajes bajos en *Los empeños de una casa*. La seriedad del análisis de una sor Juana risueña garantiza al público congresil por lo menos unos segundos de risa.

Elizabeth WRIGHT: «Carcajadas de conciencias turbadas: ecos del comercio trasatlántico de esclavos en el primer teatro áureo».

Esta comunicación plenaria contemplará la alianza matrimonial de la casa de Avís de Portugal y los Trastámara de España en 1490, centrándose en una crónica de las fiestas celebradas con este motivo. Estas celebraciones estuvieron marcadas por una gran teatralidad, donde encontramos un relato precursor de modalidades de risa que más adelante marcarán el entremés y la comedia del Siglo de Oro. Concretamente, se analizará un tipo de vena cómica que marcará las representaciones de personas negroafricanas que se instaurará en el teatro áureo. Veremos cómo una nutrida tradición de encuentros diplomáticos entre reinos de la Península y del África subsahariana se desdibujan en unas escenas que anticipan la comicidad del entremés de figuras. Para terminar, se contemplarán las huellas de este tipo de humor en una comedia del Siglo de Oro.

COMUNICACIONES:

Roberta ALVITI: «**La figura del capigorrón en la comedia burlesca *La renegada de Valladolid: un agente cómico potenciado***». El propósito de la comunicación sería el de estudiar la figura del capigorrón y su función en el enredo de la comedia burlesca *La renegada de Valladolid*, escrita en colaboración por Francisco de Monteses, Antonio de Solís y don Diego de Silva. Los orígenes de los capigorrónes se remontan al siglo XIII. Este apelativo se daba a los estudiantes más pobres con motivo de la capa y el gorro negro que los distinguían de sus compañeros ricos. Era habitual que muchos de ellos trabajasen como criados para los estudiantes de buena familia; pero también solía ocurrir que cantasen y tocasen la guitarra y / o la pandereta por las tabernas a cambio de la sopa boba, hecha con las sobras del día. Por eso se les conoce también como sopistas. Sin embargo, en la categoría del *capigorrón* podían integrarse aquellos estudiantes ricos que desperdiciaban el dinero de su familia y acababan por tener el mismo *modus vivendi* de sus compañeros pobres. Con esta última tipología encaja la figura de don Melchor, hermano de doña Águeda, protagonista de la comedia burlesca, que de repente llega de Salamanca, donde es estudiante, encontrándose justo en el medio de la intriga. Es evidente que la presencia de este personaje que encierra todas las características del tipo ridículo, blanco de muchas burlas, adquiere una potencialidad cómica excepcional.

María BELTRÁN: «**Cómo trabajar el humor del teatro del Siglo de Oro para trasladarlo a la actualidad**». Con esta ponencia quiero hacer una exposición de las diferentes formas de tratar los perfiles de los personajes cómicos del Teatro del Siglo de Oro para que su carga de comicidad llegue hasta el público actual con la misma fuerza que en el pasado. Es un estudio sobre la evolución del humor en escena y sobre la necesidad, en ocasiones, de adaptar el lenguaje y los medios teatrales para encontrar el equilibrio entre los clásicos y la recepción contemporánea del espectador. Se trata de una ponencia surgida del trabajo teórico y también práctico que he llevado a cabo en las diferentes compañías de las que he formado parte. He trabajado, principalmente, las obras de Shakespeare y el Siglo de Oro español de Lope, Calderón, Moreto, Sor Juana, Ana Caro y María de Zayas por lo que me centraré principalmente en los autores de este último bloque. Analizando tanto la dramaturgia masculina como femenina de la época, ya que, aunque parten de los mismos estereotipos sociales, cuentan con matices que diferencian su humor. Creo que es necesario exponer cómo pasar de la gran base literaria y teórica con la que contamos a una aplicación práctica y eficiente a favor de los espectadores y la renovación sin perder la esencia del texto que estamos trabajando.

Valentina BRANCATELLI: «**Andanzas y entremeses de Juan Rana. El rescate del olvido del célebre actor cómico Cosme Pérez con una puesta en escena actual de la CNTC y RON LALÁ**». La desfachatez y la ligereza de la acción cómica, el brío y la irreverencia de la palabra representan la clave de la experiencia humorística, junto a la bravura del actor que con su gestualidad y expresividad resalta los versos del dramaturgo. Los géneros breves siempre han sido y siguen siendo fuente de gran comicidad y de inspiración. Con esta comunicación se quiere recordar a un célebre personaje del Siglo de Oro, el actor cómico Cosme Pérez y a su inolvidable personaje

Juan Rana, realizando un análisis de la puesta en escena representada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la joven Compañía Ron Lalá titulada *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020). Una creación propia, fruto del trabajo conjunto, resultado de la investigación y del deseo de recrear una fiesta teatral, un espectáculo con humor, moderno y a la vez tradicional. Por ello, a través de una selección de diferentes entremeses de importantes autores como Calderón de la Barca o Moreto entre otros, los actores nos meten de lleno en un juicio secreto que la Inquisición celebra contra la risa y el humor, donde el acusado y personaje principal describe lo que fue su vida a través de las piezas que más fama le han brindado. Una puesta en escena que reafirma la importancia de la risa en nuestra vida y las muchas posibilidades que nos siguen ofreciendo los textos clásicos a pesar de parecer tan lejanos.

Juan Manuel CARMONA: «Risa y puesta en escena en Juan de la Cueva: la construcción del espacio en la *Comedia del tutor*» En los últimos años la investigación ha puesto el acento en el teatro del último tercio del siglo XVI, subrayando su originalidad e interés. Se trata de un periodo de experimentación dramática en que los dramaturgos buscaban una fórmula teatral que conectara con el público, algo que acabará consiguiendo Lope de Vega. Uno de esos autores es el sevillano Juan de la Cueva, cuyas obras teatrales se publicaron en 1583. Aunque denominadas tragedias o comedias según el desenlace, si atendemos a criterios funcionales como los propuestos por Marc Vitse o Joan Oleza, la única pieza que podría considerarse cómica es *El tutor*, que tiene puntos en común con la futura comedia urbana del Barroco. La comunicación abordará la configuración del espacio de esta obra siguiendo los presupuestos de Javier Rubiera. Se estudiará cómo la escena se semantiza en función de la acción dramática (distribución de personajes sobre el escenario, oposición de izquierda/derecha y arriba/abajo...) y cómo el espacio se segmenta en subescenas mediante el juego teatral de los actores, especialmente gracias a los apartes (lo que Rubiera denomina espacio lúdico). El objetivo es dilucidar cómo estos mecanismos se ponen al servicio de la comicidad. Además, se compararán con su diferente empleo y menor frecuencia de uso en el resto de las obras cuevinas, más en la esfera del universo de la tragedia o el drama. En este sentido, se insistirá especialmente en *El viejo enamorado*, cuya traza es similar a la de *El tutor* pero desde una perspectiva trágica.

Dann CAZÈS: «Política y guerra en el teatro áureo». La política expansionista española dio lugar, durante los siglos XVI y XVII, a una sucesión de situaciones de conflicto y de hechos bélicos. Ya fuera por asegurar la defensa propia, fortalecer fronteras, mantener control sobre regiones, conquistar nuevos territorios, extender el área de influencia de la Corona y de la fe, las diversas circunstancias de crisis se resolvían por vías diplomáticas o, cuando estas fallaban, mediante incursiones bélicas, y los hechos y circunstancias derivadas de todo esto afectaban en buena medida, para bien o para mal, tanto en una escala nacional y global como en un nivel individual. El teatro áureo dramatiza estos hechos y circunstancias, así como otros relacionados con o derivados de la política española y de la actividad militar, con objetivos informativos, edificantes, encomiásticos, propagandísticos e incluso críticos. En esta ponencia se propone el estudio de obras de temática bélica, de cercos, de asalto, para

identificar y analizar la forma en que se conceptualizan y se presentan los objetivos y consecuencias de las campañas militares que derivan de la política de expansión.

Noelia CIRNIGLIARO: «Coreografías para el caballero. La danza como servicio y sus fuentes en la temprana modernidad». El teatro clásico español presenta uno de los archivos indispensables para comprender las funciones sociales de la danza antigua en España. La escasez de documentación en una era previa a la estandarización de la notación coreográfica requiere que nos apoyemos con más fuerza en el teatro y otras formas artísticas documentadas del periodo para no solamente imaginar técnicamente cómo se bailaba, sino también poder percibir en detalle varios aspectos sociales de la danza. Uno de esos aspectos es la función de la comunicación de sentidos teatrales. ¿Cómo era exactamente la danza que se realizaba sobre los tablados?, ¿qué mensajes proponía el baile al espectador o espectadora y a los mismos actores que la ejecutaban? ¿Cómo complementaba al texto dramático, al lenguaje escenográfico y a la música? ¿Cómo cambiaban esos sentidos de acuerdo con el género y registro teatral (comedia, auto, teatro breve, etc.)? Un segundo aspecto de interés al estudiar la danza clásica es su dimensión de servicio. La danza ha sido y sigue siendo una forma de expresión humana totalmente interior, pero a su vez necesariamente exteriorizada y exteriorizable hacia los otros. En saraos los nobles danzaban como forma de proyección de su dignidad, elegancia y aire. También, particularmente en la fiesta pública el hombre y la mujer en posiciones de servicio bailaban para sus amos y amas. Criados, pajes, damas de compañía y demás miembros del servicio doméstico danzaban para servir, como una forma de dar y darse a la nobleza. ¿En qué consiste ese servicio exactamente? Esta no es una pregunta menor a la que ciertos textos del periodo dan respuestas. Un ejemplo clave es el entremés “El caballero bailarín” de Jerónimo de Salas Barbadillo. El entremés propone la figura central de un amo o “caballero bailarín” en busca de servidores que sepan y puedan bailar. En dicho breve y poco estudiado texto incluido en “Plato quinto” de la novela miscelánea *Coronas del parnaso y plato de las musas* (1635) encontramos sintetizada la noción central que investigará esta comunicación, a saber, la percepción social de la danza como servicio a la nobleza. Así proponemos estudiar algunos de los significados sociales de la danza poniendo el texto de Salas Barbadillo en diálogo con otros textos teatrales como *El Maestro de Danzar* (de Lope de Vega y de Calderón de la Barca), y con documentos coetáneos como las “Instrucciones de lo que ha de hacer el maestro de danzar” (atribuidas por Barbieri al duque de Sessa). Leer el concepto de la danza como servicio permite así desentrañar un poco más los matices de la relación entre escenario, entretenimiento, cuerpo, estrato social y poder. Permite también profundizar los estudios del Siglo de Oro, al estrechar vínculos entre disciplinas -la danza clásica o antigua y la literatura áurea- que suelen ser excluyentes en ámbitos académicos pero que no lo eran en escenarios y demás espacios de la temprana modernidad.

Fabrice CORRONS, «La risa de ahora para gozar del Siglo de Oro: el ejemplo de Ron Lalá». Desde *Ñaque* (1980) de José Sanchis Sinisterra, las reescrituras contemporáneas y cómicas del teatro áureo o de la sociedad del Siglo de Oro se han multiplicado en España. Una compañía destaca en esta labor: Ron Lalá. Fundada en Madrid en 1996, decide, a partir de la década del 2010, centrarse en una trilogía clásica que se convertirá en éxito crítico y popular: *Siglo de Oro, siglo de ahora. Folia* (2012), *En un lugar del Quijote* (2013) y *Cervantina* (2015), las dos últimas

siendo coproducidas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Después de un paréntesis con una obra sobre la historia del teatro (Crimen y telón, en 2018), vuelven a la materia áurea con *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020), también resultado de la colaboración con el CNTC. El objetivo de esta comunicación será estudiar las estrategias cómicas de las que se vale la compañía en sus creaciones para facilitar la comprensión del Siglo de Oro al público actual.

Álvaro CUÉLLAR: «Datación automática de comedias lopescas a través de la Inteligencia Artificial». La datación supone una de las principales incógnitas cuando abordamos el estudio de una obra del teatro del Siglo de Oro. La producción dramática de Lope de Vega puede ayudarnos a arrojar luz a esta problemática porque es lo suficientemente abundante y bien datada (gracias en gran parte al trabajo de Morley y Bruerton) como para realizar pruebas con técnicas informáticas de Inteligencia Artificial y comprobar su eficacia al intentar datar automáticamente las piezas teatrales. Construyo un corpus de unas 300 obras lopescas con datación segura (en la medida de lo posible) y aplico diversos métodos de machine learning (SVM, Naive Bayes, NSC, etc.) utilizando la frecuencia de las palabras más comunes en las obras. Constató que podemos clasificar las comedias en una franja estrecha de años con bastante acierto, lo que parece esperanzador para avanzar en el esclarecimiento de la datación de otros textos.

Kimberly DEL PINO ROJAS RAMÍREZ: «La proyección del espacio dramático en *Las Amazonas de Antonio de Solís*». *Las Amazonas*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro el 7 de febrero de 1655, domingo de Carnaval, ante su Majestad Felipe IV y Mariana de Austria en calidad de fiesta mitológica cortesana. A buen seguro, pareció una idea muy sugerente que en ese domingo previo al carnaval un público tan selecto se recreara en el teatro de la corte con este singular portento de mujeres salvajes y guerreras. Como bien sabemos, el diseño espacial de una obra teatral es uno de sus rasgos esenciales, uno de los que, además, confieren al hecho teatral su distintiva naturaleza. Además, en el caso del teatro cortesano, una de las características esenciales es la fastuosa experiencia metateatral proporcionada por la propia representación, la cual propicia una hipertrofia sensorial tan avasalladora que hace capaz que se anule la separación público-escenario, de modo que el espectador se ve involucrado en la comedia. Con todo ello, la presente propuesta pretende fragmentar y analizar el espacio dramático que Solís diseña para *Las Amazonas*, partiendo de la evidencia de que esta pieza teatral responde a los preceptos del arte convencional, a la ideología de la etapa en la que se inscribe y a la utilización de espectaculares y sugestivos recursos teatrales propios del drama cortesano, como los temas y motivos extraídos de la tradición clásica, el ostentoso y distintivo vestuario para caracterizar a los personajes y la significación de la música y el canto, entre otros.

Nel DIAGO: «El teatro aurisecular en América recreado por la dramaturgia contemporánea, de *La ronda de la hechizada* (1963), del mexicano Hugo Argüelles, a *La vis cómica* (2022) del argentino Mauricio Kartum». La propuesta que hago tiene un carácter particular, ya que aborda el teatro áureo desde una perspectiva contemporánea y metateatral, con obras en las que el foco está puesto en

comediantes de la época que desarrollan su oficio en tierras americanas. No se trata de colectivos teatrales de hoy procurando dramatizar hechos históricos como el Descubrimiento o la Conquista de América, como sería el caso de *Acto Cultural*, del venezolano José Ignacio Cabrujas, de *Digo que Norte Sur corre la tierra*, del chileno Sergio Arrau o de *Colón a toda costa o el arte de marear* del hispanochileno José Ricardo Morales, sino, más bien, de piezas de la intrahistoria teatral hispana, tal y como la han imaginado en sus obras autores contemporáneos como el mexicano Hugo Argüelles (*La ronda de la hechizada*, 1963), el español José Sanchis Sinisterra (*El retablo de Eldorado*, 1992), el colombiano Jaime Barbini (*Yagé*, 1993) o los argentinos Patricia Zangaro (*Auto de fe... (entre bambalinas)*, 1993) y Mauricio Kartum (*La vis cómica*, 2022). Son visiones que nos conducen a diversos territorios, desde México a la República Argentina, pasando por Cuba, Perú o el mismísimo Océano Atlántico, y que nos instalan en un dilatado período cronológico que va desde los tiempos de la Conquista hasta los prolegómenos de los movimientos de independencia de las colonias americanas.

José Enrique DUARTE LUEIRO: «Humor en la guerra. La articulación de la figura del gracioso en las comedias sobre la guerra de Hungría». A finales del siglo XVII, se produce una enorme inestabilidad política en Europa con el asalto turco a Viena y la batalla de Kahlenberg el 12 de septiembre de 1683 que libera la capital del imperio de los Habsburgo. La derrota otomana ante las murallas de Viena provoca la reconquista de Hungría alcanzando su punto álgido en la toma de Budapest. Estos acontecimientos fueron muy seguidos por la Corte española a través de relaciones de sucesos, noticias y gacetas y tuvieron su reflejo en el arte dramático a través de varias obras de teatro: *El sitio y socorro de Viena* de Pedro de Arce (1683), *La restauración de Buda* de Francisco Antonio Bances Candamo (1686) y la anónima *El sitio y expugnación de Buda* (BNE 17057). En esta exposición, se analiza la figura del gracioso (Mostillo, Pierres, Amete y Ramiro) y su función en unas comedias que presentan este ingrediente junto con escenas de enorme violencia y muerte. Como pretendo demostrar, este elemento característico de la comedia no aparece integrado de la misma forma en las tres obras, sino que aparecen significativas variaciones en su empleo dependiendo de la pericia del dramaturgo.

Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN: «Teatralidad y puesta en escena de la *Historia de la Monja Alférez* en Juan Pérez de Montalbán». Mi comunicación versa sobre los valores teatrales y los elementos sobresalientes de la puesta en escena de la controvertida *Historia de la Monja Alférez* en la versión dramática que escribió en el Siglo XVII Juan Pérez de Montalbán, texto poco atendido por la crítica hasta la fecha, salvo contadas excepciones.

Juana ESCABIAS TORO: «Transgresión sexual en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español». Mi propuesta de comunicación se centrará en el discurso de las dramaturgas del teatro español y novohispano del Siglo de Oro desde la perspectiva de su posicionamiento frente a la sexualidad. Entre las veintiuna escritoras de teatro que por acotación temporal y espacial conforman el elenco de dramaturgas del teatro español del Siglo de Oro, encontramos transgresoras visiones sobre este asunto que contravienen las normas e ideología de la época. Feliciano Enríquez de Guzmán,

Leonor de la Cueva, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Ana Caro Mallén son algunos de estos nombres. La ponencia arrancará con un marco metodológico inicial que incluirá una panorámica de la producción femenina del teatro áureo, para centrarse después en la valoración de la significación de las creaciones de estas dramaturgas en su contexto. Desde ese punto de partida se llegará al análisis de sus producciones desde la perspectiva de la sexualidad, incluyendo como elementos destacados el fenómeno del travestismo femenino y masculino presente en varias de estas autoras. Mi propuesta de ponencia se inscribe dentro de la línea temática de la normatividad y transgresión, abordando colateralmente la comicidad y la parodia, códigos del humor empleados como estrategia por estar escritoras para burlar la censura de la época y poder exponer su transgresor discurso.

Jorge FERREIRA BARROCAL : «El problema de la moneda de vellón en el Teatro del Siglo de Oro. Parte II» En esta comunicación ofrecemos la continuación de un trabajo -actualmente en prensa en la revista ATALANTA- titulado “El problema de la moneda de vellón en el Teatro del Siglo de Oro”. En aquella ocasión analizamos una veintena de textos en los que se dirigían -unas veces de forma explícita, otras de modo encubierto- vituperios al numerario de cobre del sistema trimetálico de la Edad Moderna. La crítica de la moneda entrañaba, necesariamente, un ataque a las más que poco afortunadas políticas monetarias de los Austrias Menores, que alteraron el valor extrínseco e intrínseco del circulante con el propósito de obtener rápidos ingresos para las arcas españolas, siempre en necesidad acuciante por los ingentes costos de las guerras externas. Dicha circunstancia afectó a la inmensa mayoría de los bolsillos españoles, y la dramaturgia aurisecular da buena cuenta de ello a través de originales juegos conceptuales que estriban, por lo general, en las modificaciones constantes del valor del vellón. Gracias a la base de datos TEXORO (derivada del proyecto ETSO), hemos sido capaces de ampliar sustancialmente las muestras textuales que reflejan el problema. Cumple, por tanto, continuar con el examen de la agudeza y el arte del ingenio a partir de los cuales nuestros comediógrafos fueron capaces de reprobar las nefandas directrices de los Habsburgo, en la línea del célebre tratado *De monetae mutatione*, cuyos ejemplares fueron inmediatamente destruidos después de salir de las prensas de Colonia en 1609.

María Asunción FLÓREZ ASENSIO: «Parodias burlescas de la primera escena de *Celos aun del aire matan* (Calderón) en dos piezas breves: *Baile de Júpiter* y *Calixto* (anónimo) y *Fin de fiesta para Júpiter* y *Yoo* (Lanuza)». Aunque inicialmente pudiera pensarse que las canciones escritas por Calderón para sus fiestas reales tuvieron escasa difusión e influencia, recientes estudios demuestran todo lo contrario. No es de extrañar que *Celos aun del aire matan*, su obra más compleja desde el punto de vista del teatro musical, llamase poderosamente la atención y que varias de sus partes musicales fuesen reutilizadas en obras tan distintas como autos, entremeses y bailes. La reutilización de materiales y la reescritura incluso de obras enteras fue un procedimiento habitual en el teatro español del Siglo de Oro, hasta el punto de que dio origen a subgéneros como el de la comedia burlesca del que es excelente ejemplo *Céfalo y Pocris*, en la que el propio don Pedro se parodió a sí mismo y a su ópera. En el caso que nos ocupa la parodia de toda una escena de *Celos* se plasma en obras escénicas muy distintas al original, pertenecientes ambas a géneros teatrales breves: el anónimo *Baile de Júpiter* y *Calixto* y el *Fin de fiesta*

escrito por Marcos de Lanuza para su fiesta real cantada *Júpiter y Yoo* o *Los cielos premian desdenes*.

Alejandro GARCÍA REIDY: «‘Emosido engañadas’: la dama burlada en la primera generación barroca». En el universo de la comedia de la primera generación barroca o de la modernización, según el concepto de Marc Vitse, existen obras donde la red de burlas y engaños que despliega el enredo lúdico atrapa entre sus víctimas a una dama protagonista. Esta figura de la dama burlada apenas ha merecido atención crítica específica, pues es un caso mucho más raro que, por ejemplo, la dama tracista. Sin embargo, se trata de una función femenina que ejemplifica la experimentación y variedad que caracteriza comedia nueva desde fecha temprana. Además, en diversos casos esta figura de la dama burlada se convierte al final de la obra en una dama suelta, un tipo de personaje que es también muy infrecuente en el teatro barroco y que solo recientemente se ha empezado a estudiar. A partir de obras de Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Lope de Vega y María de Zayas, con ecos en obras de otros dramaturgos, como Guillem de Castro y Miguel de Cervantes, abordaré cómo en las primeras décadas del teatro barroco se experimenta con una figura femenina que, aun ofreciendo posibilidades dramáticas interesantes, acabó teniendo un recorrido muy limitado en comparación con otros tipos de damas. Analizaré las características que muestran estas damas burladas y cómo es una figura femenina polifuncional, que bascula entre el humor, la transgresión y la censura moral. Asimismo, mostraré ciertas relaciones intertextuales directas que se establecen entre algunas obras en las que aparece una dama objeto de un engaño.

Delia GAVELA: «La comicidad en la fiesta barroca: el caso de *Pico y Canente* y las piezas menores que la acompañaron». En la fiesta barroca no solo todas las artes sino también todos los recursos literarios y escénicos son puestos al servicio de un espectáculo global. En la representación celebrada en 1656, en el Palacio del Buen Retiro, con motivo de la recuperación de la reina Mariana de Austria, confluyeron la pluma de dos ingenios, Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, como autores de la comedia *Pico y Canente*, con la de Antonio de Solís, a quien se deben la loa y los entremeses que la acompañaron: *Los Volatines* y *Juan Rana, poeta*. A ello debemos sumar la contribución de Cosme Pérez y de los integrantes de la compañía de Diego Osorio que las representaron, así como de Baccio del Bianco que creó la escenografía. Esta comunicación pretende analizar la comicidad en estas piezas breves, con el fin de comprobar si el hecho de haber sido creadas para una misma representación que la comedia implica una cierta transferencia de recursos (literarios, actorales, escenográficos, etc.) a la hora de introducir los elementos humorísticos, o si, por el contrario, la barrera genérica marca una diferencia insalvable. Se trata de verificar si el diálogo entre la realidad y la ficción dramática, que el entremés y la loa aprovechan al máximo, generalmente a través de la burla, podría constituir solo uno de los círculos concéntricos de esa teatralización de la vida cortesana que supone la fiesta barroca.

Gaston GILABERT: «La escatología en la caracterización del gracioso áureo: paradigmas y desvíos». La materia escatológica representa uno de los recursos humorísticos esenciales del teatro del Siglo de Oro a pesar de que la crítica literaria ha tendido a

obviar que autores tan consagrados como Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina o Calderón de la Barca mezclaban sus ficciones con materia fecal. Las obras dramáticas demuestran la existencia de procedimientos frecuentes que los dramaturgos utilizaban como lugares comunes y que permiten realizar una clasificación de motivos escatológicos, por ejemplo, los vinculados con la gastronomía, con el miedo y con la sátira del cortejo. En ellos, el gracioso no es el único blanco de las heces, pero sí la víctima predilecta, pues se enmarca en un sistema que certifica la correspondencia entre la clase inferior, las funciones fisiológicas y las características risibles. En esta comunicación se analizarán tanto los paradigmas dramáticos que configuraron un lugar común, como los casos particulares que constituyen un desvío en relación con los cauces habituales del humor escatológico.

Javier Jacobo GONZÁLEZ MARTÍNEZ: “La transmisión textual dramática a través de sueltas: la colección de Luis Vélez de Guevara en la Biblioteca Nacional de España”. La suelta es uno de los principales soportes de transmisión textual del teatro del Siglo de Oro español. En el caso de Luis Vélez conservamos testimonios de este formato de más de medio centenar de sus obras. El fondo más extenso de este tipo de impresión de la obra dramática del ecijano se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. A partir de la descripción bibliográfica de este conjunto de sueltas, se comentarán las peculiaridades de cada una, se expresará su relevancia y se analizarán las novedades. La mayoría de estas sueltas aporta muy pocos datos por carecer de pies de imprenta. Por este motivo la identificación del menor rasgo puede ser relevante para la asociación a un determinado impresor, lugar y fecha. Esta tarea ayudará a conocer la difusión de estas obras y será relevante para su edición crítica moderna. Esto es especialmente importante en este dramaturgo porque según los testimonios que tenemos hoy localizados casi una cuarta parte de sus títulos nos ha llegado exclusivamente a través de sueltas.

Adriana HERNÁNDEZ: «El concepto de identidad criolla en la loa y el auto sacramental *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz». La loa de *El Divino Narciso* es un prólogo bellamente elaborado que hace la autora para mostrar de una forma peculiar la conquista del continente americano por parte de los europeos, sin embargo, lejos de ser una obra de crítica a la Corona española termina por ser una apología de la cristianización y compara los dos rituales resaltando las similitudes que existen entre ellos. Es una loa que se viste de música, canto y baile, además los personajes que presenta son alegóricos (*Música, Occidente, América, Celo y Religión*), y la acción se desarrolla en un ambiente bucólico. Por otro lado, su estilo es directo, y quizás un aspecto importante es la cita directa que hace de otro auto sacramental que es trascendental en la historia del teatro en América: *El Juicio Final* de fray Andrés de Olmos. Esta cita directa se encuentra en la frase: “¡Celebrad al gran Dios de las Semillas!”, y es evidente que sor Juana tuvo acceso a la obra debido al gran impacto que tuvo décadas antes de *El Divino Narciso*, por la forma en como el autor integró signos prehispánicos y los fusionó con los signos cristianos, sin llegar a la maestría y creatividad de la monja.

Amparo IZQUIERDO DOMINGO: «Elementos cómicos en los autos sacramentales de Lope de Vega». En la mayoría de los textos sacramentales de Lope la comicidad parte de la figura del bobo o loco. Sin embargo, en algunos autos centrados en el Nacimiento, los elementos cómicos se producen por la crítica de algunos personajes, como los venteros. Intentaré indicar la relación de estos textos con los pasos y el entremés.

Michael JOY: «“No falta sino el rey para tomar las manos”: el lenguaje naipesco en dos entremeses de Cervantes». El lenguaje naipesco conlleva un valor simbólico muy poderoso, tanto hoy como en el siglo diecisiete. El uso de Cervantes de palabras e imágenes derivadas del mundo del juego ha sido investigado por críticos como Michael Scham (*Lector Ludens: The Representation of Games & Play in Cervantes*) y Enrique García Santo-Tomás. Tanto en el *Quixote* como en varias comedias (como *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*), Cervantes se aprovecha de términos naipescos para establecer el tono de una escena y para avanzar sus metas artísticas e ideológicas. Sin embargo, las alusiones al mundo de los naipes en los entremeses cervantinos han sido menos estudiadas (es cierto que, en comparación con otras obras cervantinas, hay menos ejemplos de este lenguaje en los entremeses). El propósito de esta ponencia es investigar la función del vocabulario naipesco en dos entremeses cervantinos: *El juez de los divorcios* y *La guarda cuidadosa*. En ambas obras, Cervantes utiliza palabras e imágenes con orígenes en los juegos de naipes, pero la función de estas alusiones es distinta en cada entremés. *La guarda cuidadosa* comienza con una sucesión de términos relacionados con el juego, mientras que en dos de los casos de *El juez de los divorcios*, Cervantes pone palabras similares en boca de sus personajes. Este vocabulario “escandaloso” enfatiza la naturaleza marginal de los personajes y, además, desempeña un papel importante en el cuestionamiento de las normas de la sociedad que Cervantes ofrece en casi todas sus obras.

Samuel LIMA: «El discurso católico-jesuítico de los autos de José de Anchieta en la formación de la identidad brasileña». El dramaturgo y jesuita José de Anchieta forma parte del grupo de intelectuales que vino a Brasil a principios del siglo XVI, motivado por la colonización portuguesa, siendo considerado uno de los personajes más importantes para la formación de nuestra identidad. Hijo de padres españoles conquistadores de las Islas Canarias, el recién jesuita decide viajar al Nuevo Mundo con el fin de “conquistar” los indígenas al catolicismo. Como jesuita, además de educar para la religión, buscaba otras formas para lograr sus objetivos que lo llevaran a ampliar su catequesis. Se lo hace teniendo como base la pedagogía literaria aunada al discurso católico. En su obra, el dramaturgo-poeta-jesuita escribe en portugués, español, guaraní y latín, lo que produce una mezcla lingüístico-cultural, como una especie de amalgama, en donde caminan juntas lenguas, formas, cantos y rasgos característicos de la tradición medieval europea y la cultura indígena, que es característico de la estética barroca. En este trabajo, que es resultante de una investigación desarrollada sobre el teatro jesuita en la época barroca, vamos a discutir e identificar el uso del discurso católico-jesuítico en los autos de José de Anchieta en el proceso de formación de la identidad brasileña con destaque también para la estructura de los dramas, sobre todo bajo la influencia del teatro medieval. Para ello, utilizamos los aportes teóricos de Décio de Almeida Prado, Haroldo de Campos, Segismundo Spina, Alcir Pécora, entre otros.

Rodrigo MADRID: «Juegos, burlas y danzas en las celebraciones del Corpus Christi en España». En esta ponencia se tratará el tema de los juegos y danzas que se celebraban en España durante los siglos XVI al XVIII con motivo de las procesiones del Corpus Christi. Múltiples danzas como las de paloteado y cascabel, de cuenta y de chanza y juegos como el del abejorro, eran una forma de disfrute que regocijaba el ánimo de las gentes. Personajes grotescos (los gigantones) y deformes (los enanos) junto con un variado abanico de cantos irreverentes acompañados por toda suerte de instrumentos de percusión (*tabalet* y *dolçaina* en el caso de Valencia) hacían las delicias de los concurrentes. Estas manifestaciones de fervor popular en las que no se escamoteaba el gasto se realizaban, obviamente, en las procesiones externas alrededor de la catedral, pero también (y este es un dato a resaltar objeto de la presente ponencia) dentro de las iglesias y ello, muy a pesar de las prohibiciones intermitente dictadas por las autoridades religiosas. Juegos escénicos, transgresión y comicidad fueron alentados durante el reinado de los Austrias, más tarde tolerados, y finalmente prohibidos a lo largo del siglo XVIII. La abundante documentación encontrada en los centros eclesiásticos españoles que nos da cuenta de las danzas y pantomimas que se realizaba dentro de la iglesia será el objeto de la presente comunicación.

Emma M^a MARCOS RODRÍGUEZ: «La adúltera virtuosa en manos de Andrés de Claramonte: una posible reescritura escénica». Han sido varias las razones que tradicionalmente han inclinado la balanza de la autoría de *La adúltera virtuosa* hacia Mira de Amescua. Vern G. Williamsen no dudó en asignársela al guadijeño por la métrica y Mayte García Godoy señaló en su edición de la comedia la presencia en el texto de algunos motivos de la tradición italiana, lo cual encaja con el perfil biográfico del autor, quien en 1610 viajó voluntariamente a Nápoles al servicio del Conde de Lemos. Pero los análisis de ETSO no dicen lo mismo; las obras más cercanas a *La adúltera virtuosa* son todas de atribución fiable a Andrés de Claramonte. Son unos resultados curiosos si tenemos en cuenta que Claramonte, además de dramaturgo, fue un renombrado autor de comedias y que la única noticia escénica que conservamos de la pieza es su aparición en una relación de comedias que compró en 1609. El dato no descarta la posibilidad de que él fuera su autor, y, sin embargo, observamos un caso semejante en otro de los títulos del listado: *El mayor rey de los reyes*. Dadas estas coincidencias, analizaré en mi comunicación las relaciones entre Mira y Claramonte, y me serviré para ello de otros ejemplos en los que el dramaturgo murciano pudo realizar una refundición o una reescritura de las comedias que llegaban a sus manos, relacionados, asimismo, con la problemática existente entre *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*.

Beatriz MARISCAL HAY: «Notas sobre la representación escénica de la literatura tradicional en el Siglo de Oro». En este trabajo considero el carácter múltiple y polifónico de la utilización del Romancero y otros géneros literarios populares en las representaciones escénicas del Siglo de Oro.

Rafael MASSANET: «“En traje ridículo”: el vestuario teatral como motor cómico en el teatro breve del Siglo de Oro». En esta comunicación se plantea analizar y estudiar cómo el vestuario referenciado en las piezas de teatro breve del Siglo de Oro afecta a la obra y a su capacidad para generar la risa entre el público, ya sea tan solo por su apariencia como por su uso en la acción que se lleva a cabo. Así mismo, también se plantea analizar las concordancias entre las acotaciones referidas a vestuario y, en la medida de lo posible, la disposición por parte de las compañías a llevarlas a escena, a través del análisis y comparativa entre los testimonios de la época y los inventarios de los hatos conservados. Finalmente, se pretende analizar la nomenclatura con la que se referencia a esta tipología de vestuario a lo largo de las distintas piezas y establecer las posibles similitudes y diferencias (“Ridículo”, “ridículamente”, “gracioso”, “graciosamente”).

Carlos MATA INDURAIN: «Vamos, pues no somos zurdos, / a rascarnos estas panzas»: **Carlomagno, “emperador de gabachos”, en la comedia burlesca anónima de *El castigo en la arrogancia*».** En la comedia burlesca del Siglo de Oro, subgénero escrito para el disfrute de un público áulico (el rey y sus cortesanos) en que funcionan los esquemas carnavalescos del «mundo al revés», es habitual encontrar retratos paródicos de gobernantes que constituyen el envés burlesco de los representantes del poder (ver, por ejemplo, Carlos Mata Induráin, «El “noble al revés”: el anti-modelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro», *Literatura. Teoría, Historia, Crítica*, 6, 2004, pp. 149-182). Estas figuras aparecen retratadas de forma ridícula: son necios, cobardes, aficionados en exceso a la comida y la bebida, con una sexualidad harto primaria, etc. Son, en suma, antimodelos de los reyes y emperadores juiciosos y ecuanímenes de las comedias y dramas serios. En esta ocasión focalizaré mi atención en la figura del emperador Carlomagno en la comedia burlesca anónima («de un ingenio») *El castigo en la arrogancia*, donde es calificado como «emperador de albornía» y «emperador de gabachos» (el propio emperador señalará que su principal blasón es «que a mis pies tuve una tronga» ‘prostituta’). Esta pieza se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 16.733, y cuenta con una edición moderna (2003) de Alberto Rodríguez. No existe en cambio, hasta donde se me alcanza, bibliografía crítica específica sobre este título. En mi comunicación analizaré los recursos jocosos utilizados para la grotesca construcción del personaje de Carlomagno, poniéndolo en relación con otro Carlomagno ridículo, el que interviene en la también comedia burlesca anónima de *Angélica y Medoro*.

Carmela V. MATTZA : «La muerte de Clarín: reflexiones sobre la comicidad de lo trágico en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca». A primera vista, Clarín puede ser percibido como el personaje cuya función en *La vida es sueño* no es otra que la del gracioso o bufón típico de la comedia renacentista. Sin embargo, una vez que se analiza su presencia sobre el escenario es fácil notar una transformación en su comportamiento como lo han apuntado Ruano de la Haza (1992), Cruikshank (1993), Lauer (2000) y Ruíz Ramón (2000). A medida que avanza la trama, el personaje de Clarín va perdiendo su carácter de bufón y se presenta cada vez más conducido por un interés o percepción de sí como individuo que decide por sí mismo lo que es mejor para él y no como sujeto limitado por su ocupación de criado de Rosaura. El propósito de esta presentación es discutir esta transformación del personaje de Clarín

con la intención de reflexionar sobre el desplazamiento de la comicidad a lo trágico y la función de esta “impertinencia” (Arellano, 2011) o transformación en la elaboración de una teoría de la comicidad de lo trágico en Calderón.

Daniel MIGUELÁÑEZ: «Privs mortva cvam innocva. Morboria Teatro: 35 años dedicados a la risa áurea». En la búsqueda del espectáculo total, puesto un pie en los clásicos y otro en lo popular, la compañía Morboria Teatro –fundada por Fernando Aguado y Eva del Palacio– ha estrenado más de una treintena de montajes teatrales entre los que destacan textos de Shakespeare, Molière, Rojas Zorrilla, Tirso de Molina, Moreto, así como textos contemporáneos y dramaturgias propias. Más de tres décadas dedicadas a la configuración de un sello propio donde al texto se suma música en directo, danza, abigarramiento escénico, apliques, postizos y maquillajes histriónicos que sirven para propiciar una lectura cómica de nuestro patrimonio. En esta comunicación abordaré los pormenores de esta singular estética, inconfundible marca de la casa de una de las compañías españolas no solo más longevas, sino que más se ha servido de la risa áurea para conmovir a nuestro presente

Laura MIER PÉREZ: «La representación del amor en los márgenes del escenario». Esta comunicación pretende reflejar el estudio que se está llevando a cabo sobre la representación del amor en los personajes marginales del teatro en español del siglo XVI. Este análisis tiene en cuenta, por un lado, la tradición crítica que ha puesto de relieve el carácter performativo del Primer Teatro Clásico. Así se tienen en cuenta los textos de Lope de Rueda, Timoneda, Jaime de Huete, Gil Vicente, Torres Naharro, Juan del Encina, entre otros, para ver cómo funcionan los motivos asociados al proceso amoroso del teatro profano (recuesta, la enfermedad de amor, el morir de amor, las cartas, el disfraz, cartas...). Por otro lado, se toma en consideración el acervo teórico que los estudios de raza y género están aportando a la comprensión del teatro clásico para comprender mejor cuál es el sentido literario y, especialmente, escénico, de estos personajes y hasta que punto su definición como amadores contribuye al desarrollo completo de los mismos y si el amor, a través de cualquiera de los motivos que hemos mencionado anteriormente, trasciende la risa o, por el contrario, es inevitable que estén relegados a la función que tradicionalmente se les ha asignado, la de formar parte del interludio cómico de la obra.

Elena MONCAYOLA SANTOS: «Conectores y auténticos antecesores del éxito de la comedia nueva: los mecanismos de comicidad en *Turiana* de Juan Timoneda». La comunidad científica considera a Timoneda una pieza fundamental en Valencia, ciudad que fue foco de una gran actividad teatral que, más tarde, sentaría las bases de la fórmula de éxito de la comedia nueva. De hecho, esta comunicación se adscribe a las investigaciones que tienen como objetivo conectar el teatro del Quinientos a la historia del teatro español, dotando a los textos dramáticos del valor que merecen como auténticos antecesores e impulsores del teatro áureo. En esta ocasión se prestará atención a los mecanismos de comicidad utilizados por Timoneda en la *Turiana* (1564-1565), obra en cuya dedicatoria confiesa «la afectación que tengo al representar» y las califica como «muy elegantes y graciosas». *Turiana* es una compilación de pasos, entremeses, farsas y comedias de gran interés pues siguiendo lo señalado por Díez Borque (2005: 106): «comicidad, no sólo del teatro

específico (pasos y aun farsas), sino de autos y églogas, son retomados funcionalmente, en especial lo que se refiere a contrastes lingüísticos. Componentes de la poética de Rueda y Timoneda, como diseño calculado para la recepción, funcionarán en la comedia nueva». De esta forma en *Turiana* es posible observar que las obras adscritas al género breve que se contienen poseen una intriga muy leve salpicada constantemente de pequeños contrastes; por su parte en las tres comedias el uso del estilo cómico sirve para pintar los vicios y las virtudes, por tanto, la comicidad surge de la propia acción dramática. Se trata, en definitiva, de una obra divertida, física y popular que merece ser rescatada y atendida.

Mounir NAJMA : «De la risa a la mofa: aproximaciones a la figura del “moro gracioso” en dos comedias de Pedro Calderón de la Barca». Para esta comunicación propongo estudiar, partiendo de los trabajos de Marc Vitse sobre la figura del gracioso en “De Galindo a Coquín”, la construcción de la figura del moro gracioso en dos comedias de Calderón: *El Tuzaní de las Alpujarras* y *El gran príncipe de Fez*. En ambas comedias, el dramaturgo le atribuye al personaje de Alcuzcuz cualidades dramáticas inherentes a la figura del gracioso que encontramos en la casi totalidad de sus comedias. Sin embargo, el personaje del moro gracioso parece ser construido en torno a otra vertiente dramática, la de la mofa sarcástica que trasluce la imagen negativa que tenía el moro en el Siglo de Oro. El personaje del moro gracioso no solo sirve para rebajar la tensión dramática, sino que sus intervenciones contribuyen a construir una imagen caricaturesca del moro de la época: un hombre incapaz de expresarse en un castellano correcto y que, a menudo, transgrede tanto las leyes cristianas como las musulmanas. Por estos motivos nos preguntaremos cómo y con qué fines Calderón elaboró esta figura dramática, distinta de la del bufón presente en sus otras piezas. Veremos, también, basándonos en el método pionero de Marc Vitse, que la segmentación métrica desempeña un papel imprescindible en la construcción de esta figura teatral.

María ORTEGA MÁÑEZ : «Gracia y donaire en la comedia áurea: algo más que categorías cómicas». A diferencia de otros idiomas, la palabra *gracia*, en oídos hispánicos, remite inmediatamente a la risa. No por casualidad el personaje cómico por excelencia del teatro áureo recibe el nombre de *gracioso*. Ahora bien, el término posee además acepciones teológica y estética, que comparte con otras lenguas (no así la cómica, exclusiva del español). Con otro valor que cómico la gracia aparece en las preceptivas dramáticas del siglo XVII. Con el fin de articular los diferentes sentidos que la gracia tiene en el sistema de la comedia del Siglo de Oro, estudiaremos primeramente estos usos teóricos. A continuación, a través de una reevaluación del personaje del gracioso a partir de algunos ejemplos, apuntaremos a la función estética que, paradójicamente, cumple dicha figura. Ello nos conducirá a concluir que lo cómico constituye en la comedia española una categoría estética, por estar, junto a otros recursos, al servicio del gusto.

Blanca María OTEIZA PÉREZ: «Bances reescribe a Calderón (otra vez)». En el teatro de Bances se advierten reescrituras de comedias de diversos autores (Lope, Moreto, o Calderón). Se propone y justifica ahora que la comedia banciana *El duelo contra su dama* es una refundición de *Las manos blancas no ofenden* de Calderón.

Irene PACHECO: «Los graciosos calderonianos refundidos, adaptados y traducidos al alemán». Más allá de la ya bien conocida buenisima acogida que recibe el teatro del Siglo de Oro en general y el de Calderón en particular en la Alemania de los siglos XVIII y XIX, mi comunicación pretenderá enfocarse en el tratamiento germano de un aspecto esencial del texto: la comicidad a través de la figura del gracioso. Las distintas corrientes de pensamiento y los diversos modos de concebir, en consecuencia, la traducción, reciben y traducen a Calderón en función de principios diferentes. Por tanto, resulta un despliegue de visiones distintas de Calderón, plasmadas en distintos modos de traducirlo, adaptarlo o refundirlo. La comicidad del texto y el gracioso, en particular, como elementos claves del texto, reciben un tratamiento también diferente según las coordenadas ideológicas en que se los adapta. Pero además, este aspecto de la figura del donaire es, muy a menudo, un obstáculo gravísimo para el traductor calderoniano de la Alemania ilustrada y romántica, en la medida en que choca con unos convencionalismos ideológicos pero también escénicos que no permiten su supervivencia en el texto meta. En este contexto de polémica traductora, se estudiarán diferentes casos de graciosos calderonianos que, en Alemania y en una época muy cercana, son sometidos a procesos que oscilan desde su completa eliminación hasta el calco más hábil de sus bufonadas.

Georges PEALE, «Los fijos de la Barbuda, entre la risa bufonesca y la admiratio heroica». Mientras la trama de *Los fijos de la Barbuda*, de Luis Vélez de Guevara, gira en torno al doble motivo de los conflictos franco-hispano e hispano-árabe, una de las dinámicas motrices cómicas de la pieza se realiza sobre una escala en la que los protagonistas se mueven entre los polos opuestos de la bufonería y el heroísmo. Bajo el susodicho título me propongo demostrar cómo dicha escala acusa señaladas notas de originalidad dramática en la obra, primero, a través de protagonistas que encarnan múltiples matices de la tipología del figurón, y segundo, por medio del desarrollo plausible del enredo, que eleva a los figurones hasta las capas más altas del orden social.

Elisabeth RANEDO CHOURY: «La máscara en clase de lengua: juegos y desafíos de la didactización del teatro del Siglo de Oro». Tras un breve recapitulativo histórico del lugar de la enseñanza del teatro y más específicamente del teatro del Siglo de Oro en la educación secundaria en Francia, este estudio aborda los procesos cognitivos inducidos por la utilización de un soporte teatral específico en la enseñanza/aprendizaje del español y presenta una modelización de actividades pedagógicas con base a este soporte.

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO: «Problemas textuales en comedias cómicas de Calderón: a propósito de También hay duelo en las damas». El engranaje textual de las comedias cómicas de Calderón destaca por su rigor y por su precisión, sin que quede cabo suelto alguno en la elaboración del enredo. Los espacios dramáticos en sus comedias adquieren una gran importancia, y se crean sobre todo a través de la palabra hablada, lo que obliga a disponer de textos rigurosos que permitan entender e

interpretar los textos de la manera más fidedigna posible. Tal objetivo queda con frecuencia diluido por la ausencia de ediciones críticas fiables de gran parte del teatro de Calderón, ausencia que se hace especialmente notable en el caso de las comedias cómicas, postergadas en la recepción del autor, con contadas excepciones, desde comienzos del siglo XIX. En esta comunicación me propongo analizar algunos de los problemas textuales más notables de *También hay duelo en las damas*, una de las comedias de Calderón más representadas en los siglos XVII y XVIII, pero apenas leída y representada desde entonces. La poca fiabilidad de los testimonios principales que la han conservado obliga a extremar las precauciones a la hora de fijar su texto, así como a sopesar el grado en que debe acudir a las soluciones del «mayor amigo» de Calderón, Juan de Vera Tassis.

Emilia ROZENBERGAITE: "La función de lo cómico en *Ícaro y Dédalo* desde la perspectiva de distancia psíquica". La propuesta de mi comunicación trata de una aproximación a las funciones de los elementos cómicos en *Ícaro y Dédalo* de Melchor Fernández de León y sus posibles efectos sobre el público. Mi presentación se basaría en un análisis de determinadas intervenciones cómicas presentes en la zarzuela a partir de la aplicación del concepto de «distancia psíquica», recurrente en numerosas doctrinas desde el surgimiento de *Crítica del juicio* (1790) de Kant y entendida como consecuencia derivada de la experiencia estética por parte del espectador. Después de una breve introducción a mi metodología, recurriría a los momentos cómicos en la comedia de Fernández de León que me ayudarían a demostrar que el manejo de las intervenciones cómicas en *Ícaro y Dédalo* revelan un fuerte control de distancia psíquica que ejercía el dramaturgo. Comentaría que muchas veces el humor en las zarzuelas servía como una especie de lastre que imponía cierto equilibrio a las emociones suscitadas por la acción dramática suavizando el efecto catártico, aunque podía pasar al revés: si los momentos cómicos precedían a los trágicos, la fuerza dramática podía aumentar y la distancia psíquica entre el público y la acción en el escenario disminuirse. Finalmente, relacionaría las conclusiones del análisis de la presente zarzuela con un contexto socio-cultural más amplio recurriendo a algunas de las conclusiones más destacadas del estudio filosófico-cultural que estoy desarrollando, «Distancia psíquica en las semi-óperas y las zarzuelas de Juan Hidalgo. Estudio del Espectador del Siglo de Oro». Concluiría la intervención mostrando que la comicidad en *Ícaro y Dédalo* refleja a la perfección un complicado sistema divulgado entre los dramaturgos del momento para conseguir respuestas deseadas por parte del público.

Paola Encarnación SANDOVAL: «Facetas discursivas del personaje de la tragicomedia: los soliloquios de Ginés en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega». La configuración de personajes es un procedimiento cardinal para la creación de la estética trágica en las obras de Lope clasificadas genéricamente como tragicomedias. Esta ponencia tiene el propósito de revisar la evolución del protagonista de *Lo fingido verdadero* a partir del estudio de sus soliloquios para estudiar su complejidad como personaje tragicómico y para señalar las resonancias que esto tiene en la propuesta metateatral de la obra. El enfoque del análisis privilegia únicamente los soliloquios de Ginés porque representan situaciones dramáticas en las que el protagonista elabora discursivamente sus perspectivas respecto a dos conflictos centrales de la obra: la religión y la reflexión sobre el ejercicio teatral. A partir de

estos planteamientos, será posible identificar ciertas pautas de configuración de personaje para ponerlas en diálogo con la manera de crear protagonistas en otras tragicomedias del autor.

Sara Isabel SANTA AGUILAR: «Algo fuera de lugar: tipos desajustados y risa en *El juez de los divorcios de Cervantes*». La presente comunicación se propone llevar a cabo un análisis del surgimiento de la risa a partir del tratamiento de los tipos en *El juez de los divorcios*. Además de la tradicional construcción de personajes que encarnan el principio de *turpitud et deformitas*, mi propósito es mostrar que la comicidad en este entremés se basa en el principio de inadecuación. En el primer caso, Mariana, con la insistencia en su ‘primavera’, que resulta desmentida por los 22 años que lleva casada con el vejete, se acerca a la figura de la vieja quevediana, tratando de habitar ridículamente una fórmula dramática que no le corresponde, la de ‘el viejo y la niña’. Lo mismo sucede con la segunda pareja, donde el tipo de soldado-poeta-pobre es encarnado por un personaje que, aunque ha sido catalogado dentro de la nómina de los poetas por la crítica que se ha ocupado de este entremés, se revela como incapaz de componer. Asimismo, su mujer, a pesar de ser caracterizada por su afán pecuniario -tipo indisociablemente ligado al hecho de entregarse por dineros en la literatura burlesca- resulta ser un personaje cuya única virtud es la alta estima en la que tiene su honor. El entremés nos enfrenta a la transformación de la fórmula de ‘la niña y el viejo’ en ‘la vieja y el más viejo’, a figuras como ‘el viejo no celoso’, ‘el no poeta pobre’ y ‘la honrada pedigüeña’, basando su comicidad en un juego intertextual que consiste en desajustar los tipos y las fórmulas fijas.

Susana SARFSON GLEIZER: «Blas, Gil, Pascual y otros personajes jocosos en los villancicos polifónicos hispánicos». El villancico fue un género musical y poético que floreció como ámbito adecuado para todo tipo de experimentación de sesgo intercultural. El maridaje de los mundos religioso y profano, culto y popular, se expresa en una producción abundantísima en el ámbito hispánico. Una de las ramas cultivadas dentro del amplio panorama del villancico es la del humor. En efecto, los retratos de personajes variopintos y las escenas costumbristas crearon tal pasión y entusiasmo en las gentes, que la interpretación puntual y efímera de estas obras concitaba la expectación y llevaron momentos de transgresión al ámbito religioso. Esto motivó que en diversos momentos las autoridades eclesiásticas y el mismo Rey de España trataran de poner freno a esos entusiasmos populares, sin que esas medidas tuviesen el menor efecto práctico. En esta ponencia se refieren estas cuestiones teniendo en cuenta las fuentes musicales y documentales, y se enfocan las figuras de Blas, Gil, Pascual, así como otros personajes populares con rasgos regionales, presentes en la copiosa producción de villancicos polifónicos hispánicos, así como algunas de sus vinculaciones con obras de teatro áureas y su posible influencia en obras posteriores.

Lucille SOLER: «Superar la censura para representar el auto *Las órdenes militares: los círculos de influencia inquisitoriales de Pedro Calderón de la Barca en la Capilla Real*». La incorporación de Pedro Calderón de la Barca a la Capilla Real en 1662 como capellán de honor del rey Felipe IV coincidió con la prohibición que sufrió el auto sacramental *Las órdenes militares* por la comisión del Consejo de la

Santa General Inquisición tras problemas teológicos en torno al dogma de la fe de la Inmaculada Concepción, como subraya Felipe B. Pedraza Jiménez. Sin embargo, durante la minoría de edad del rey Carlos II, que otorgó un nuevo aliento al teatro áureo con la apertura oficial de los teatros el 18 de enero de 1670, se representó el auto sacramental con la aprobación de la Junta de Calificaciones en 1671, después de que Antonio de Escamilla, autor de comedias, pidiera licencia para una nueva representación, tal y como investigó José María Ruano de la Haza. Desde la perspectiva de los Social network analysis, podemos intuir que en una lógica de ascenso social, entre 1662 y 1671, la Capilla Real, corazón del Alcázar, espacio religioso y político estratégico, permitió a Calderón aproximarse a las altas esferas del poder y vincularse con valedores que tenían conexiones con el mundo de la censura y de la Inquisición y que pudieron favorecer no sólo su visibilidad social sino su carrera teatral en la corte. Este pudo ser el caso de Pedro Rodríguez de Monforte, predicador real y testamentario de Pedro Calderón de la Barca, además de hombre influyente en los círculos inquisitoriales.

José Luis SUÁREZ-GARCIA: «Bances Candamo y la licitud del teatro». En esta presentación se expondrá en primer lugar el estado general de los estudios sobre la licitud moral de los espectáculos áureos, especialmente del teatro y las fiestas de toros (tema este último, como se sabe, de notable atención en nuestro presente social y cultural) como formas esenciales de entretenimiento en los Siglos de Oro. Seguidamente se prestará atención a la importancia del *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* de Bances Candamo, considerada por la crítica como la última preceptiva importante del siglo XVII, en el debate sobre la licitud de las representaciones una vez que un sin fin de moralistas, juristas y todo tipo de autoridades, incluso dramaturgos (caso del mismo Bances), han analizado el tema desde diversas posiciones teóricas: apologistas o defensores, reformadores y detractores o enemigos. Finalmente se presentarán algunas conclusiones sobre la importancia o el impacto del texto de Bances en las representaciones teatrales de su tiempo, así como el interés o relevancia que puede tener el *Teatro de los teatros* en las manifestaciones culturales de nuestra actualidad.

Szilvia SZMUK-TANENBAUM, Diana VASQUEZ, Matt MURPHY: “En busca de las *Partes de comedias de Calderón*”. Con frecuencia vemos referencias a las *Partes* de Calderón, especialmente en relación con comedias sueltas que originalmente formaban parte de las colecciones editadas por Vera Tassis. Sin embargo, no hay una síntesis comprensiva de tales ediciones. Lo más próximo son las tablas (pp. 30-31) del magistral *Manual Bibliográfico Calderoniano*, tomo primero publicado por los Reichenberger en 1979, pero estos solamente ofrecen la localización de ejemplares en bibliotecas europeas y norteamericanas. Puesto que la investigación se llevó a cabo en los años setenta, antes del Internet, antes de OCLC, antes de WorldCat, antes del correo electrónico, no es nada sorprendente que es tiempo de poner este trabajo al día. Se nos ocurrió que presentar la información actualizada en forma impresa, por correcta y completa que sea, no abarcaría las posibilidades superiores ofrecidas por las humanidades digitales: lo preferible para los investigadores es una herramienta interactiva. Usando recursos disponibles, hemos localizado ejemplares de las ediciones calderonianas de Vera Tassis en bibliotecas norteamericanas que pertenecen a la red OCLC –y en algunos casos que carecen de tal afiliación. Para

realizar tal censo, hemos pedido imágenes de la portada de cada tomo, y de la primera y última página de cada comedia, de las bibliotecas que las tienen en sus fondos. Contamos con que nuestro “sistema esquemático” identificará las ediciones existentes y revele los seudo Vera Tassis mal catalogados entre ellos. Esperamos que los investigadores encuentren esta herramienta interactiva con sus componentes visuales –que ofrecerá un panorama precisa de la existencia de tales ediciones y la localización de los ejemplares-- de gran utilidad.

Héctor URZÁIZ: «Ayer y hoy del veto a la risa». El teatro del Siglo de Oro español se encontró con una cierta dificultad en su desarrollo a causa de la censura que hubo de superar antes de poder ser representado o impreso. Sabemos que la cultura barroca estuvo muy condicionada por factores propagandísticos y herramientas coercitivas, pero los avances que se han hecho últimamente en la investigación de la censura teatral áurea permiten conocer esta cuestión con más detalles. En paralelo a ello, y dado que últimamente se está investigando mucho sobre la puesta en escena actual de la Comedia (un fenómeno cultural en auge), disponemos ya de una cartelera que permite hacer análisis y sacar algunas conclusiones. Por ejemplo, nos parece el momento de plantear una reflexión acerca de los nuevos modos de ahorrar el teatro clásico a los postulados culturales de nuestro tiempo, donde parece haber cierta tendencia a nuevas formas de censura y autocensura en el mundo dramático español, en aras de una corrección política que cada vez se manifiesta con más presencia en la cultura. Proponemos en este trabajo algunos títulos recientes para ejemplificar el alcance de esta circunstancia y los problemas que plantea.

Miren USUNÁRIZ IRIBERTEGUI : «El Teatro de la contienda trágica de las comedias del padre Carrillo y la polémica finisecular en torno a la licitud del teatro ». El propósito de la comunicación es revisar uno de los documentos de la polémica finisecular en torno a la licitud del teatro: el *Teatro de la contienda trágica de las comedias, en que se proponen los papeles de diferentes autores y se resuelve la controversia teologo-política ventilada en la corte en este año de 1683*, del padre Antonio Carrillo. La información que nos ha llegado de este documento es parcial. Cotarelo, que recoge fragmentos y lo califica de «papel atroz contra Guerra» (p. 139), señala su localización en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Por su parte, Carine Herzig —en un volumen imprescindible para estudiar la controversia— asegura no haber encontrado dicho manuscrito y repasa el texto de Carrillo a partir de los datos que ofrece Cotarelo. A pesar de que, por el momento, sigue sin localizarse el documento original, sí se ha encontrado una copia del siglo XIX, realizada por Cayetano Alberto de la Barrera en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España. Así, a partir de esta copia, que es por ahora la versión más completa que tenemos del *Teatro de la contienda*, se pretende cotejar la información del texto con la de estudios anteriores, examinar el contenido del documento, vinculándolo con otros escritos que participaron del debate.

Rafael ZAFRA MOLINA: «Las ‘loas nuevas’ de Calderón». En esta comunicación se analiza el papel fundamental de las loas sacramentales en los autos compuestos por Calderón de la Barca a partir de la reanudación de las representaciones en Madrid en 1647. La reducción del número de autos representados, de cuatro a dos, hizo que éstos tuvieran

una mayor duración y complejidad, y que las loas, que hasta hora habían sido muy breves y sencillas, adquirieran un mayor desarrollo al absorber parte del espacio y medios de los dos autos suprimidos. A partir de ahora, Calderón escribió loas sacramentales con una duración de entre 300 y 500 versos, con un argumento propio —más o menos vinculado al del auto al que acompañan— y con una serie de características particulares que hacen que se pueda hablar de un subgénero nuevo, al que se podría denominar ‘loa nueva’. Calderón, que dirigió las fiestas sacramentales en exclusiva hasta su muerte, compuso cada año a partir de entonces dos autos acompañados de dos de estas loas, en un complejo juego de relaciones que llevaron a la fiesta sacramental a su máxima expresión.

Ana ZÚÑIGA LACRUZ, «He de hacer un escabeche de ovejas, cabras y leche». Fiesta, risa e ironía en los autos navideños de Gómez de Tejada (siglo XVII)». Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (Toledo, 1593 – Talavera de la Reina, 1648) escribe en 1647 un festejo dramático titulado *Nochebuena* en el que se incluyen cuatro autos en honor del Niño Dios: *Triunfo de la Virtud*, *El Soldado*, *Adivina quién te dio* e *Inocencia y Malicia*. El propósito fundamental de estas piezas teatrales de temática navideña es catequizar. Para suavizar en algún punto el rigor doctrinal, teológico y moral, así como para conseguir un mayor efectismo al respecto, este sacerdote toledano introduce algunas escenas en las que recurre a elementos cómicos, como los juegos de burlas corporales, las disputas tópicas de pastores o expresiones lingüísticas populares, como interjecciones, refranes o frases hechas. En esta comunicación se estudian estos recursos y la función que desempeñan.