

En las farsas «hay una amplia y rica galería de personajes dramáticos, que va de Cristo al Diablo, de las Virtudes al Pecado, del Teólogo al Pastor, del Caballero al Mendigo, o del Galán al Viejo, como en un intento de encerrar en el juego escénico todas las escalas de lo sobrenatural y lo humano» (p. 50).

La escenificación de las farsas sigue muy de cerca los usos del teatro medieval. La representación carecía de un lugar definido, sucedía indistintamente en la iglesia o en la plaza, no producía un aislamiento decisivo entre el público y la escena. Los tipos de escenario utilizados eran los más generalizados en el teatro medieval: el tablado y el carro. Por lo que se refiere al decorado, también caracteriza a estas piezas una gran parquedad de elementos escenográficos.

Para la presente edición utiliza el texto crítico fijado por Frida Weber de Kurlat, cotejado con el original de 1554, moderniza la ortografía e inserta abundantes notas a pie de página que facilitan una lectura sumamente comprensiva del libro.

Por todo lo expuesto, y por la biografía selecta que acompaña a la introducción, creo que el profesor Pérez Priego presta una eficaz ayuda a los estudiosos del teatro sacro, poniendo a su disposición una edición actualizada de las obras más representativas de Diego Sánchez de Badajoz.

*Juliana Panizo Rodríguez*

CHRISTIANE FALIÙ-LACOURT: *Guillén de Castro*. Thèse de Doctorat d'Etat (Université de Toulouse-le-Mirail, 1984).

La profesora Faliù-Lacourt aborda en este amplio estudio (792 pp.) la problemática teatral de Guillén de Castro. La disposición del trabajo en tres tomos resulta coherente y permite pasar de los análisis de detalle de obras aisladas al estudio conjunto de la dramaturgia, para abordar en los anejos algunos puntos concretos que explicitan ideas esbozadas anteriormente. Es el caso de los que se dedican a las *Mocedades del Cid* o a la autoría de *Allá van leyes do quieren reyes*.

El primer tomo se divide en dos grandes apartados, uno biográfico-sociológico en el que se revisa la biografía del autor valenciano y su entorno teatral, y otro centrado en el estudio de nueve comedias, en el que se analizan los procesos de dramatización a partir del análisis de fuentes y de estilo dramático. En la primera parte se recalca la importancia del teatro en Valencia, tanto en su vertiente clásica (el teatro de Lorenzo Palmireno o las representaciones de Terencio, Plauto y Séneca) como moderna (la comedia de Tárrega, Boyl, o Aguilar, y la tragedia de Virués), y la importancia de la obra de Timoneda como probable tronque entre el fondo del romancero y su ulterior desarrollo teatral. La tesis apunta en la dirección de los trabajos de R. Frolidi y otros autores, valorando el teatro valenciano en la gestación de la *comedia nueva*. Un breve capítulo sobre problemas de atribución y cronología nos introduce en el punto de vista de la autora del estudio sobre el debate de las atribuciones: por un lado, la postura de E. Julià, basada en criterios de estética; por otro, la de Morley y Bruerton (métrica) o W. Wilson (ortoepia) basada en criterios verificables. C. Faliù-Lacourt, en la línea de modernos estudiosos de Castro (J. Weiger, L. García

Lorenzo, J. Oleza) encuentra una vía de confluencia entre lo objetivo y lo subjetivo. De hecho, la cautela que preside sus investigaciones no le impide terciar con firmeza en algunas atribuciones, que a la vista del análisis conjunto de dramaturgia y tipología métrica resultan convincentes. La segunda parte (que estudia nueve obras en detalle) está dividida en cuatro apartados: comedias caballerescas, históricas, mítico-legendarias y de inspiración cervantina. De especial relevancia es el análisis de las comedias caballerescas (130 pp.), cuyos rasgos comunes serían: predominio de la *duración* sobre el momento; ausencia de introspección psicológica y predominio de la acción; uso de un doble lugar escénico, la Corte (paradigma de las virtudes del caballero), y el bosque (lugar de la huida, el peligro y el exilio); consideración de una nobleza definida por la cuna o nacimiento y por la virtud; introducción de la *locura de amor*, y de elementos novelesco-teatrales como el sueño, el reflejo o la visión en el espejo o en el agua, etc. Las comedias que componen este ciclo obedecen a un modelo estético coherente, en el que la autora hace notar el probable carácter autobiográfico de episodios que no aparecían en las fuentes usadas por Guillén de Castro. Estas obras son: *El desengaño dichoso*, *El conde de Irios*, *El nacimiento de Montesinos* y *El conde Alarcos*.

En las comedias históricas se analizan las dos partes del Cid (*Mocedades* y *Hazañas*). El cotejo de fuentes, muy extenso, ofrece interesantes noticias, y será de uso obligado para quienes trabajen en la línea de la influencia de temas del romancero (versificado o novelado) en el teatro clásico. La autora detalla hasta 29 romances usados para fragmentos de las *Mocedades* y 46 para las *Hazañas*. Parece aceptable también su punto de vista sobre la influencia de libros de caballerías (p. ej., el *Florisel de Niquea*) en la concepción de escenas y motivos de estas comedias históricas. En cuanto a la dramatización, C. Faliù-Lacourt nota la importancia de la puesta en escena de ideas rituales, quizá transposición de temas y motivos sacros. Observa C. F.-L., en el apartado de tipología métrica, que los romances-fuente aparecen dramatizados por medio de diálogos en redondillas o quintillas, y hace notar interesantes observaciones sobre el léxico de las obras. En ambos casos la vía de investigación abierta parece prometedora.

Las comedias mitológicas se centran en *Dido* y *Eneas* y *Progne* y *Filomena*, obras en las que se analiza minuciosamente la influencia del romancero. El resultado del análisis comparativo es interesante en tanto que muestra lo esencial del uso del debate interior en el personaje, que permite ahondar en recursos dramáticos ausentes de las fuentes históricas; junto a ello se señala el enfoque del dramaturgo con la intriga amorosa como centro, el uso de las apariciones maravillosas como ejemplo de materialización dramática de conflictos psíquicos, y la potenciación de elementos teatrales (gestuales, verbales o sonoros) de acuerdo con los usos escénicos.

Como colofón de este primer tomo, un amplio estudio sobre la dramatización de la novela cervantina del *Curioso impertinente*, que la autora presenta como una obra maestra del teatro de Castro a partir de un sugerente estudio de enfoque original y complejo.

El segundo tomo analiza la dramaturgia en su conjunto: estructura interna, estructura externa y formas de escritura (morfología teatral). En la primera parte se estudian varios aspectos de detalle: la media de personajes (de 12 a 16 en cada comedia, 8 masculinos, 4 femeninos y un niño como modelo más frecuente), la tipología de figuras, la evolución de personajes a lo largo de la comedia y las relaciones entre ellos. El eje ordenador es el trío «padre/madre/hijo», con la particularidad dada a la figura del

*hijo-niño*, que Faliù-Lacourt relaciona con la idea mítica de la *infancia del héroe*. De ahí el fondo moral de las obras: el *tiempo* de representación permite presentar al espectador la educación y origen del personaje, las pruebas a que se ve sometido y su triunfo final, a veces escenificado en una boda. El entorno psicológico y social refuerza el fondo mítico de las historias, potenciando su carácter heroico y moral. De esta forma asistimos a una *iniciación* (las citas de B. Bettelheim y V. Propp son muy claras) por medio de la cual el ser asocial original, rechazado o expulsado, se integra en su primitivo núcleo al final de la obra. La figura del Padre adquiere relieve esencial al reflejar instancias distintas y complementarias, p. ej., las de amante despechado o las de Padre-Rey; el destronamiento o el regicidio aparecen así como soluciones o propuestas dramáticas a distintas intrigas de la comedia. La figura de Madre tiene como función primordial la de educar al futuro héroe, y resulta especialmente importante al servir de entrelazamiento de varias líneas dramáticas. Destaca aquí el análisis de los matrimonios secretos como motor de tipos de comedia. En cuanto a los segundos papeles, su variación funcional es muy amplia (traidor, confidente, falso héroe, etc.) y completan el cuadro tipológico de personajes, junto a los *objetos dramáticos*, variante semiológica de las figuras. Todo ello resulta esencial para entender el entorno dramático en el que se mueven los personajes centrales.

En la estructura externa se analizan los elementos usados por Castro en distintos niveles: la agrupación inicial de personajes (con la excusa de una fiesta, boda o bautizo), o su agrupación parcial (duelos, combates o falsos combates); el uso de objetos asociados a personajes o lugares teatrales; los obstáculos externos/internos, y los falsos obstáculos, que definen la evolución del personaje de forma que la comedia se va construyendo a partir de los resortes ocultos de la psicología y su enlace con situaciones dramáticas típicas (equivocos de identidad, cambios de recién nacidos, bigamias procedentes de bodas por poderes, etc.). El *dilema*, organización dramática del conflicto expresado por un obstáculo interior, y las *peripecias*, reflejo en la intriga de obstáculos exteriores, son las formas que adoptan estos principios de construcción teatral. Un apartado interesante se dedica al estudio de la relación acción principal/acción secundaria, que C. F.-L. matiza acertadamente con el subtítulo «la multiplicité des intrigues», proponiendo como estilema de Castro la «doble intriga cruzada», y analizando la variabilidad de las funciones dramáticas según los personajes funcionen en una u otra intriga.

Muy claro de exposición es el capítulo dedicado al *lugar teatral*, con observaciones sobre la función sémica de los rasgos de *encierro*, *desplazamiento*, *espacio abierto/cerrado*, y otros. El lugar teatral de Castro aparece dividido en 4 planos verticales, 2 de profundidad y uno de extensión. Se estudian también los efectos sonoros (especialmente en *El curioso impertinente*), y los elementos *móviles/inmóviles*, concluyendo con la idea de un *théâtre du regard*, teatro de la mirada frente al teatro del oído. El análisis de lo gestual lleva a la consideración de un principio estético de Castro: la *voluntad de querer*, exteriorizada tanto en la selección léxica como en la semiología del gesto y las interpretaciones de escenas concretas.

Las formas de escritura permiten aislar principios diferenciadores del teatro del valenciano: la disminución de adjetivación y el aumento de verbos a medida que avanza la comedia; aspectos de estadística léxica: medida de 3.000 verbos, 2.500/3.000 sustantivos y 900 adjetivos por comedia, variables de frecuencia distintas para verbos, nombres y adjetivos, supremacía del léxico

visual sobre el auditivo; la idea de *secuencias* dramáticas como base teatral (de 5 a 7 por jornada) y el cambio de *lugar* escénico con ruptura o no ruptura de configuraciones de personajes; la evolución métrica similar a la de Lope, pero con ligeras diferencias: uso prematuro de mayor porcentaje de romance, mantenimiento tardío de la redondilla, y preferencia por la quintilla *ababa*; los análisis de formas métricas y escénicas contrastan el uso del monólogo como elemento de ligazón de secuencias, no de actos o escenas. Igualmente valioso es el estudio que se dedica al *aparte*, mostrando los problemas que plantea para la edición crítica y para el entendimiento del personaje en algunas comedias. Otro estilema sería el rechazo de lo atípico y la aceptación de lo maravilloso cristiano, así como la explotación teatral del horror, figurado o explícito.

El estudio se completa con nueve anejos: bases de discusión de autoría de *Allá van leyes do quieren reyes*; estudio de *La manzana de la discordia* y *robo de Elena*, en colaboración con Mira de Amescua; estudio estilístico de pasajes de *Mocedades* (anejos IV y V), y tablas métricas, anejo sinóptico de comedias, onomatología, bibliografía e índice alfabético.

En conjunto, el trabajo de C. Faliù-Lacourt es una importante aportación al análisis del teatro de Guillén de Castro, y debe situarse en la línea de estudios como los de Weiger y García Lorenzo. Hay además una serie de puntos interesantes que se abren a la investigación, y que aquí aparecen en forma necesariamente incompleta: la posible influencia de motivos y técnicas teatrales de Castro en Calderón; la relación del dramaturgo valenciano con la comedia amorosa de Marivaux; apuntes sobre semiología del objeto y el lugar teatral; el uso y transformación del romance en formas métricas distintas, más adaptadas a la técnica dramática. Junto a ello, dos aciertos evidentes: la reivindicación y análisis de *El curioso impertinente*, con el estudio de la perspectiva femenina para entender el significado de la obra y su lección moral, y, en el campo del espinoso problema de atribución de autorías, la coherencia de las propuestas globales de C. Faliù.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

JOSE CADALSO: *Cartas Marruecas*. Edición a cargo de Manuel Camarero (Madrid, Colección Castalia Didáctica n. 7; Edit. Castalia, 1984) 278 pp.

La reciente colección de la Editorial Castalia, Castalia Didáctica, a pesar de estar dirigida, principalmente, a los estudiantes de Bachillerato, no deja de ser un producto muy estimable, con una adecuada estructura, precisos contenidos y pulcras ediciones. Tal es el caso del libro que ahora comentamos del profesor Manuel Camarero, buen conocedor de nuestro siglo xviii.

El libro consta de los siguientes apartados, comunes a la colección: «Caldaso y su tiempo», «Introducción», «Bibliografía», «Documentación gráfica», «Nota previa», «*Cartas Marruecas*», «Índice de las *Cartas*», «Documentos y juicios críticos» y «Orientaciones para el estudio de las *Cartas Marruecas*».

La introducción es ajustada, viéndose complementada por la buena selección de los «Documentos y juicios críticos» y las «Orientaciones para el estudio de las *Cartas Marruecas*».

El texto se basa en la edición crítica de N. Glendinning y L. Dupuis (Londres, Tamesis Books, 1966) a partir del ms. 10.638 de la Biblioteca Na-