

da «voz» por «luz» (73), podría no ser necesaria si interpretamos que la «primera luz» de la *princeps* es metáfora de los primeros indicios primaverales, y que lo que engaña al «joven almendro» es el hecho de que esta prematura primavera incite a volar a los rui-señores. En cuanto al soneto 59, dedicado a la carga de un toro contra la guardia tedesca, cabe notar que Arellano acepta sin más comentarios el color amarillo de las calzas de esa guardia (105), mientras que el amarillo era más bien el color característico de la guardia española o amarilla, y no, que sepamos, de la tedesca. Igualmente mínima es la precisión que nos merece el comentario al soneto 108, donde cabría añadir que el pueblo extremeño al que alude Arellano se llama actualmente «La Garrovilla», y no «Garrovillas» (174). Es accesoria nuestra sugerencia a la lectura del maravilloso soneto burlesco 120, dedicado al exorcismo de un «demonio culterano» que ha poseído a un desventurado poeta, y que por fin ve una puntuación precisa. Sin embargo, interpreta Arellano como incoherente el hecho de que el exorcista a la vez quiera desalojar al demonio y grite a los que le asisten: «Tenedle, que se va» (cabría puntuarlo con signos de exclamación). Más probable parece que el exorcista se refiera a dos objetos diferentes: al demonio lo quiere en efecto expulsar, pero al cuerpo del poseso, que sin duda se debate durante el exorcismo, lo quiere sujetar hasta que sea libertado.

Pese a estas mínimas sugerencias, insistimos en que *El ingenio de Lope* es un libro admirable, que impresionará a cualquier lector y llenará de agradecimiento e interés a todo lopista y aficionado a uno de los libros de poesía más maravillosos del Siglo de Oro, el *Burguillos*, cuya edición a manos de Arellano se antoja magnífica y definitiva, y que no cabe sino esperar con impaciencia. Buen augurio, en suma, para la colección en que se inscribe (Batihoja, del IDEA) y para los trabajos en prensa de Arellano.

ANTONIO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SÁEZ RAPOSO, Francisco (dir.). *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2014, 293 pp.

En las últimas décadas, en el ámbito de los estudios del teatro del Siglo de Oro, se ha ido prestando cada vez más atención a la cuestión del espacio teatral, en sus tres planos fundamentales: el espacio diegético, es decir el conjunto de los lugares; el espacio escénico, o sea el espacio real de la puesta en escena, cuyas formas varían según las épocas, y edificios; el espacio dramático, que sería la modalidad concretamente teatral de representar los lugares ficticios de la *fabula* en los espacios físicos utilizables para la puesta en escena.

En el marco de esta tendencia se coloca el volumen que dirige con esmero Francisco Sáez Raposo, *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, en que se presentan los resultados del proyecto de investigación que él mismo coordina sobre «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos».

Los nueve artículos del volumen van precedidos por el prólogo de José-Luis García Barrientos: «Puesta en escena o puesta en el espacio». García Barrientos repasa las más recientes posturas críticas sobre la cuestión y se configura como un útil instrumento a la hora de enfrentarse a la cuestión de la doble vertiente del espacio teatral; el representado y el de representación.

Abre el volumen la profesora Mercedes de los Reyes Peña con «Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva»; la profesora se propone analizar la construcción del espacio dramático y la puesta en escena, situándose «en la mente del poeta» (28). Al mismo tiempo, la estudiosa presenta una propuesta de reconstrucción del Corral de San Juan, en Sevilla, donde la obra se representó en 1580 y con-

sigue, acudiendo también a las acotaciones explícitas e implícitas, «contextualizar físicamente la construcción del espacio escénico» (33).

El propio director colabora en el volumen con el excelente artículo «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva». Sáez Raposo, a partir de *Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio y Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*, analiza la concepción lopesca del espacio dramático de la llamada «comedia pastoril». Según el autor, «Lope sitúa sus argumentos en tres espacios genéricos principales: el valle, el bosque o montaña y la aldea» (97), y la evocación de dichos espacios convencionales se consigue sobre todo con la «técnica diseminativa» (109): de hecho, el Fénix coloca en el entramado léxico términos capaces de configurar «en la mente del espectador, no sólo lugares, sino también ambientes» (109); esta misma finalidad evocativa se reconoce a la «proliferación de deícticos» (93) y al vestuario de los personajes.

Piedad Bolaños Donoso, en «Espacio dramático en la “tragedia” *Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez», se dedica a una dramaturgia que no se atuvo al patrón fijado por Lope y su escuela. De hecho, Feliciano, al tener muy claro que su obra no correspondía a la estética del público de la época, «pensó siempre en un “espectáculo” recogido, creando un espacio escenográfico basado fundamentalmente en la palabra poética que encierra el verso» (116). La estudiosa, al analizar la comedia, en la que el jardín actúa de espacio central, se apoya también en los textos teóricos en los que la misma Feliciano nos deja constancia de su preceptiva dramática.

Por su parte, Natalia Fernández Rodríguez, a la que debemos otros excelentes trabajos sobre el espacio escénico en la comedia de santos, en su trabajo sobre «Metáfora y símbolo del movimiento espacial en las comedias hagiográficas de Lope» se centra en *Comedia de San Segundo*, *El divino africa-*

*no*, *El serafín humano*, *Barlán y Josafá* y *San Nicolás de Tolentino*. La autora analiza el aprovechamiento dramático de la simbología relacionada con los espacios verticales (el eje cielo-tierra-infierno) y horizontales (el trayecto real y espiritual del santo que protagoniza la pieza) que aparecen entrelazados; la autora, además, demuestra que «el aprovechamiento semiótico de la verticalidad» (144) debía de fundarse en los juegos de tramoya, que servirían para llevar a la escena «vuelos, hundimientos, transiciones» (145).

El artículo de Juan Carlos Garrot Zambrana, «El espacio en algunas comedias madrileñas de Lope de Vega», está dedicado a las comedias urbanas, en concreto a *El mesón de la corte*, *Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada*, *La discreta enamorada* y *Santiago el Verde*. Garrot Zambrana se propone analizar «cómo los distintos lugares aparecen en escena, lo que en ellos ocurre, su función» (173-174). *El mesón de la corte* y *Las ferias de Madrid* se eligen «por las opciones radicalmente distintas que adoptan en cuanto al número y tipo de espacios» (174); *La discreta enamorada*, por su parentesco temático-estructural con *El acero de Madrid*, mucho más atendida por la crítica; en *La bella malmaridada* se detecta una mayor presencia del espacio interior doméstico y, por último, en *Santiago el Verde* destaca la ambientación en un espacio campestre engastado en un ámbito urbano.

George Peale, con su trabajo «Vélez de Guevara abre los espacios de la Comedia Nueva», ilustra «la evolución cronológica y graduada complejidad de la dinamización escenográfica de los espacios dramáticos dentro del corral de comedias» (206) basándose en el análisis de algunas piezas de Vélez, entre las que están *Los hijos de la Barbuda* y *La Serrana de la Vera*. Peale, tras examinar los textos y las acotaciones, subraya el papel clave del ecijano en el proceso de dinamización y aprovechamiento de los espacios del corral, emprendido por los dramaturgos a partir de la primera década del siglo XVII, en beneficio de la especta-

cularidad de sus piezas. En concreto, el autor demuestra que Vélez supo dar mayor amplitud al espacio escénico, incorporando el patio del corral e involucrando al espectador en el enredo.

En el trabajo «Notas sobre el espacio en la comedia religiosa: relatar, mostrar, representar», Javier Rubiera, autor del trabajo que ha cambiado, tal vez de manera definitiva, el rumbo de los estudios sobre la dimensión espacial en la comedia áurea, con *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (2005), dirige su atención a *La vida y la muerte de Judas*, de Damián Salustio del Poyo. Rubiera toma en consideración las cuestiones cruciales a las que tiene que enfrentarse todo dramaturgo: la elección, en un conjunto muy amplio de situaciones posibles, de las acciones que representar ante los ojos del público; las que se desarrollen «en un espacio latente del que proceden ruidos y voces muy significativas» (234) y, por último, lo que hay que encomendar al relato de un personaje; lo que supone dos situaciones diferentes: el «describir y contar lo que ocurre en un espacio contiguo» y «el narrar lo sucedido en un tiempo pasado, normalmente en un espacio diferente al del locutor» (234).

A continuación, Victoriano Roncero López, en su artículo «El espacio dramático en *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo», se dedica a la única pieza de Quevedo que se ha legado íntegra hasta nuestros días, *Cómo ha de ser el privado*, que pertenece al llamado subgénero de «comedia de privanza» y que, a todas luces, Quevedo redactó pensando en un público cortesano y aristocrático. Roncero López tras situar la comedia en su contexto «cronológico y genérico» (249), analiza el asunto del espacio dramático y sobre todo la manera en la que Quevedo, en los cauces establecidos por la Comedia Nueva, utilizaría los elementos técnicos y los escenarios a disposición en la época.

Remata el volumen la interesante contribución de Alessandro Cassol, «El mundo

araucano en tres comedias áureas», que nos desplaza a un espacio dramático no convencional: el de la América española. Cassol examina tres piezas que él considera especialmente representativas: *El Arauco domado*, de Lope de Vega, *La beliger española*, de Ricardo del Turia, y *Algunas hazañas de la muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, escrita en colaboración entre nueve dramaturgos. El autor, tras una atenta reconstrucción del contexto histórico de cada pieza y de las peculiaridades del subgénero, analiza detenidamente los textos, con particular atención a las acotaciones, con el propósito de «focalizar unas cuestiones vinculadas con la construcción del espacio dramático y los recursos escénicos» (270).

En definitiva, estamos ante un trabajo que intenta aumentar la capacidad de percibir el teatro del Siglo de Oro como fenómeno complejo, y sobre todo asumir la perspectiva del dramaturgo en su taller, mientras, al componer, imagina y organiza los mecanismos y los procedimientos que realizarán la plasmación de los versos en acción dramática concreta, o sea, la materialización y especialización del texto. El lector apreciará la variedad temática de las contribuciones, el rigor de las propuestas metodológicas y la validez de los enfoques crítico-teóricos.

ROBERTA ALVITI

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, 238 pp.

Uno de los adagios más antiguos de la crítica de teatro áureo dice que la madre en el teatro áureo tiene una presencia mínima. Nos encontramos, pues, ante uno de los personajes menos utilizados del amplio elenco de familiares del teatro: el padre preocupado por la boda de las damas (*La dama boba*,