

## RESEÑA

Marie-Eugénie Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la «Comedia nueva»*, Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 48), Madrid, 2010, 571 pp. ISBN: 978-84-96820-40-1.

ALEXANDRE ROQUAIN (Université du Maine)

En los últimos años, los estudiosos del teatro áureo se han dedicado a profundizar el análisis de un factor esencial de la literatura de ficción: el espacio. Podemos recordar en especial las recientes reflexiones de Marc Vitse, Fausta Antonucci, Françoise Gilbert o Delia Gavela García acerca de los vínculos que existen entre la métrica y el espacio. Cabe señalar también la valiosísima aportación de Javier Rubiera sobre la construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro. El espacio urbano no careció de interés para la crítica y son relevantes, por ejemplo, los estudios de Manuel Cornejo sobre el espacio de la ciudad en la comedia de Lope. En cambio, no existía un análisis sistemático de los espacios naturales en la comedia nueva. Abundan las referencias a los espacios naturales hasta tal punto que podrían pasar por tópicos. Marie-Eugénie Kaufmant se propuso estudiar, en su tesis doctoral, los distintos espacios naturales (especialmente el monte, el mar, la quinta, y el jardín de la quinta) de la comedia nueva con el fin de definir la naturaleza de la poética de dichos espacios. Según la autora, se entiende por poética «el conjunto del proceso de creación que condiciona la utilización de estos espacios naturales» (p. 545).

Se basa la investigadora en un corpus muy amplio de cincuenta y seis comedias que abarca la producción dramática de varios autores de los años 1595 a 1650. Son obras que pudieron ser representadas en los teatros comerciales de la época. De hecho, la última parte del libro trata muy detenidamente el problema de la representación, o sea los mecanismos escénicos y la puesta en escena del mar o del monte. Mantiene Kaufmant cierto equilibrio entre las obras de Lope de Vega, Tirso

de Molina y Calderón de la Barca y elige también obras de otros dramaturgos: Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Moreto o Monroy. Se trata de un corpus representativo de los espacios naturales, en particular del monte, del mar, de la quinta y del jardín.

La introducción de la obra sienta las bases de la reflexión, incide en la necesidad de una investigación que se centre especialmente en tres espacios naturales (el monte, el mar y la quinta) y presenta los criterios de selección del corpus. No se basa el estudio en la consabida oposición, que se ha podido observar desde las primeras comedias de Lope de Vega, entre espacios urbanos y espacios rurales, sino que se plantea la problemática a partir de la ruptura o la relación entre espacios considerados como civilizados (ciudades, palacios, pueblos, jardines, etc.) y espacios naturales salvajes. Solo se hace referencia a la dicotomía entre espacios rurales y espacios urbanos, como expresión espacial del tema del *beatus ille*, cuando se trata de definir el papel dramático y teatral de los espacios naturales. El estudio que reseñamos considera la naturaleza en cuanto espacialidad dramática y escénica, y no solo en cuanto tema poético.

La obra de Marie-Eugénie Kaufmant se estructura en torno a tres partes de longitud similar que configuran tres etapas de la reflexión: tipología simbólica, dramatización y representación. En efecto, la primera parte se titula «Monte, mar, quinta: tipología y simbólica» (140 pp.), la segunda: «La acción dramática en el monte» (162 pp.) y la última: «Representaciones y poética» (156 pp.).

Existen en la evolución de la comedia nueva, de Lope a Calderón, unos espacios vinculados con una serie de situaciones dramáticas que se repiten. Dichos espacios se conforman con unos códigos poéticos que los convierten en espacios-tipos. La primera parte del libro estudia la tipología simbólica de los espacios naturales. Se consideran esos espacios teniendo en cuenta la existencia de un patrimonio cultural. En esta primera parte, la autora analiza una imaginería de los espacios naturales en función de la tradición literaria que interviene directamente en el sistema tipológico de las acciones dramáticas relacionadas con el monte y el mar. Kaufmant insiste en el hecho de que no existe una imaginería exclusiva de la comedia, sino que abundan reformulaciones e imaginerías abiertas que refuerzan las expectativas del público de la época.

La primera parte de la obra consta de cuatro capítulos, en los cuales se trata de entender, según la autora, tanto las «invariantes del sistema poético de los

espacios naturales como de determinar las variaciones simbólicas del mismo a lo largo de la evolución de la comedia» (p. 545). En el primer capítulo, Kaufmant se pregunta cómo los espacios de Venus evocan una herencia común del mar y del monte como espacios del amor libre y pasional. En el segundo capítulo se analiza la dialéctica entre los espacios-refugios y los espacios de la violencia. Dada la importancia de las comedias hagiográficas en el corpus, la autora dedica el siguiente capítulo a la tipología simbólica de las metamorfosis sagradas de esos espacios. Además, hace hincapié en el concepto de armonía natural de dichos espacios y en la ambivalencia entre la sacralización y la infernalización. Cierra la primera parte un capítulo centrado en las relaciones espaciales entre los espacios naturales y el jardín abierto o el jardín de la quinta. El lector podrá apreciar los valiosos análisis de esta parte, en particular el estudio del sueño del caballero de Olmedo (pp. 129-130), que se encuentra al final de la segunda jornada de la comedia. Para Kaufmant, *El caballero de Olmedo* nos brinda una imagen del jardín que se asemeja a un teatro simbólico de la tragedia de la pareja. Recordemos que un azor, ave de cetrería, mata un jilguero, pájaro que se suele encontrar en los jardines. El azor introduce la imaginaria cinegética, es decir, la violencia, en el espacio natural. De ahí que cambie fundamentalmente el simbolismo del jardín para convertirse en un espacio natural del trágico asesinato final. El jardín amenazado pasa a ser un espacio dramático alegórico de la tragedia en la medida en que se trata de un espacio cerrado amenazado por la naturaleza exterior. Se puede encontrar otro análisis de gran utilidad, el de la quinta calderoniana en *El médico de su honra* (pp. 144-145). La quinta en las tragedias de Calderón representa un espacio dramático cerrado en medio del espacio natural abierto con el que el jardín entra en tensión. Según Kaufmant, la quinta se define por una «poética modulable» puesto que el grado trágico en la comedia estudiada depende de la relativa apertura al espacio natural.

Al cabo de esta primera parte, Marie-Eugénie Kaufmant propone una hipótesis: existe una topografía dramática en la que cada espacio se define por una calidad estructural. La autora compara las funciones de los espacios del mar y del monte. El mar se caracteriza por una poética de la separación, del instante decisivo y de la ruptura dramática mientras que el monte simboliza la unión tanto a nivel temático como dramático. La reversibilidad del simbolismo del monte, sobre todo en las comedias hagiográficas, introduce el concepto de profundidad dramática que se encarna en la espesura del monte.

La acción dramática en el monte constituye el hilo conductor de la segunda parte. El simbolismo del monte se construye a lo largo de la obra teatral según una dinámica dramática coherente. Esta segunda parte se organiza también en torno a cuatro capítulos. El primero estudia la función de la caza en la caracterización y la evolución espacial de algunos personajes-tipos. A continuación, el segundo capítulo plantea las relaciones del motivo de la caza con la acción dramática enfocando la tradición literaria de ese motivo. Considera también las funciones simbólicas de la caza y estudia el papel de la metáfora cinegética. Kaufmant analiza el proceso de inversión cinegética entre dos cazadores en el sistema de reversibilidad dramática. Además, señala que la caza cobra dos valores metafóricos en las comedias que dramatizan el conflicto entre un villano (verdadero o supuesto) y un noble: a una caza erótica por parte del noble usurpador de amores responde la imaginaria justiciera de la caza, que invierte positivamente la dinámica teatral del desorden al orden final. En el capítulo siguiente la estudiosa analiza la poética del camino dramático y la función del tópico de la perdición en el monte y su simbolismo reversible a lo largo de la acción dramática, en especial en las comedias hagiográficas. Es de notar que el hecho de perderse ya no es en las comedias de santos un mero concepto espiritual, sino un concepto dramático que justifica la espacialización en un monte cuyo simbolismo es variado y evolutivo. El último capítulo de la segunda parte está dedicado a la ambigüedad de la estructura dramática de la perdición y a la función de este modelo estructural en las expectativas teatrales. La reversibilidad de la perdición define e invalida la ambigüedad del significado del monte ya que, en el seno de una misma acción dramática, el simbolismo del monte se desmultiplica y se unifica a la vez. A través de la concepción paradójica de la perdición en las piezas hagiográficas, el significado del monte se invierte; se pasa de un monte profano a un monte sagrado gracias a la reversibilidad total en Lope o por la peripecia en *La ninfa del cielo*, obra entre otras que Kaufmant analiza en esta segunda parte. En el monte de *La ninfa del cielo*, que Kaufmant considera como un modelo del género, el dramaturgo revela mediante la reversibilidad los mecanismos paradójicos de las metáforas místicas de la caza, la perdición y la noche oscura, exponiéndolos en dos momentos especulares: el espacio profano y el espacio religioso del monte. A este propósito, la estudiosa se sirve de apoyo comparativo en los dibujos del *Montecillo de Perfección* de San Juan de la Cruz, reproducidos y analizados en el primer anexo del libro. La caza y la perdición como metáforas místicas reversibles aplicadas a la

intriga definen mejor este concepto de espesura que se expresa en el monte de las comedias hagiográficas como una topografía dramática. En Lope, la profundidad poética no se revela según una descomposición de los conceptos místicos como sucede por ejemplo en *La ninfa del cielo*, aunque el Fénix ya define la reversibilidad del espacio del monte. La autora precisa que incluso en las piezas profanas de Lope y sus coetáneos, esa profundidad del espacio natural de la perdición se cuestiona sin cesar, llegando a formar un concepto de la peripecia de la perdición en comedias con fuerte densidad trágica como *El caballero de Olmedo* de Lope o *La serrana de la Vera* de Vélez.

Kaufmant demuestra cómo las acciones dramáticas de la perdición o la caza se definen como modelos de estructura dramática en la comedia nueva: a partir de la noción de profundidad del espacio del monte y la de frontera del camino, las clasificaciones del género (intrigas profanas, hagiográficas o trágicas) se contestan y se resuelven en la síntesis y la coherencia espacial del monte. Según Kaufmant, el monte –mediante la espesura dramatizada– podría ser una de las expresiones poéticas de la génesis del modelo dramático de la comedia nueva en la medida en que este espacio natural aparece involucrado en un sistema de referencias, cuestionamientos, ecos, superposiciones en pro de la creación de un crisol poético común.

La tercera parte se interesa por los distintos tipos de representaciones del mar y del monte. Comprende, como las dos anteriores, cuatro capítulos. Según una dinámica que parte de los espacios escénicos a los espacios dramáticos, la autora vincula estas representaciones del mar o del monte con la poética del texto. Se trata de sacar a la luz el simbolismo de la representación escénica o de otras formas de representaciones (metafóricas o emblemáticas).

El primer capítulo estudia las distintas formas sinecdóticas de representación escénica del mar. Observa la autora que los espacios que se sitúan en la contigüidad de la escena permiten dar una representación imaginaria y estética del mar merced al decorado verbal. Para Kaufmant, la ausencia de representación escénica del mar contribuye a la aparición de un paisaje marino mediante la perspectiva sobre el mar que induce la descripción poética. En este contexto, más allá de este análisis estético, el caso del naufragio, que se ubica en la contigüidad de la escena, ofrece desarrollos cada vez más simbólicos de Lope a Calderón gracias a un personaje que sirve de espectador intermedio. La estudiosa alude a la ticoscopia, técnica definida por Ignacio Arellano, que consiste en una descripción en directo de lo que

pasa en el espacio contiguo. La evolución más destacada de estas ticoscopias es el recurso al naufragio con espectador interior en escena en el teatro de Calderón y Tirso. El naufragio con espectador se convierte en una metáfora de la situación espectral y de la ilusión teatral en sus implicaciones de distanciamiento e identificación, tal como la ha definido Hans Blumenberg. En el segundo capítulo, Kaufmant define una semántica de la representación del mar como espacio dramático y propone considerar el mar como un espacio metafórico en las comedias palatinas especialmente en las obras de Lope como *El perro del hortelano*. El tercer capítulo está dedicado a las representaciones escénicas del monte y a las consecuencias que tienen en la poética. Expone Kaufmant los usos de los distintos medios escénicos: la escalera escénica llamada monte y las representaciones espectaculares a través de las rocas que se abren y cierran. Se interesa por los simbolismos de las subidas y bajadas de dicha escalera en relación con los espacios-tipos analizados en la primera parte. El último capítulo ofrece las representaciones emblemáticas de la peña y del monte, que la investigadora reproduce en uno de los anexos. Concluye Kaufmant que el simbolismo del monte es múltiple y complejo, desde la imagen de la soberbia hasta la constancia y la fe. La representación emblemática del monte se define por su complejidad y su condensación poética. Al final de la obra de Kaufmant, el lector podrá encontrar un índice de las comedias analizadas, muy útil para ubicarlas en el cuerpo del texto.

Tanto la cuidadosa composición del libro como los brillantes e innovadores análisis hacen de la obra de Marie-Eugénie Kaufmant una valiosa aportación para cualquier investigador que se interese por el teatro áureo. Constituye una contribución fundamental para entender mejor el funcionamiento de la poética de los espacios en la comedia nueva. Además, sirve de referencia para estudios posteriores en torno a otros espacios de la comedia. Bastará decir que el lector podrá apreciar la calidad de los análisis llevados a cabo con originalidad y sutileza admirables.