

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Mar Alonso

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

María Luisa LOBATO & Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.) (2007),
Dramaturgia Festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro,
Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 416 pp.
ISBN 978-84-8489-294-6

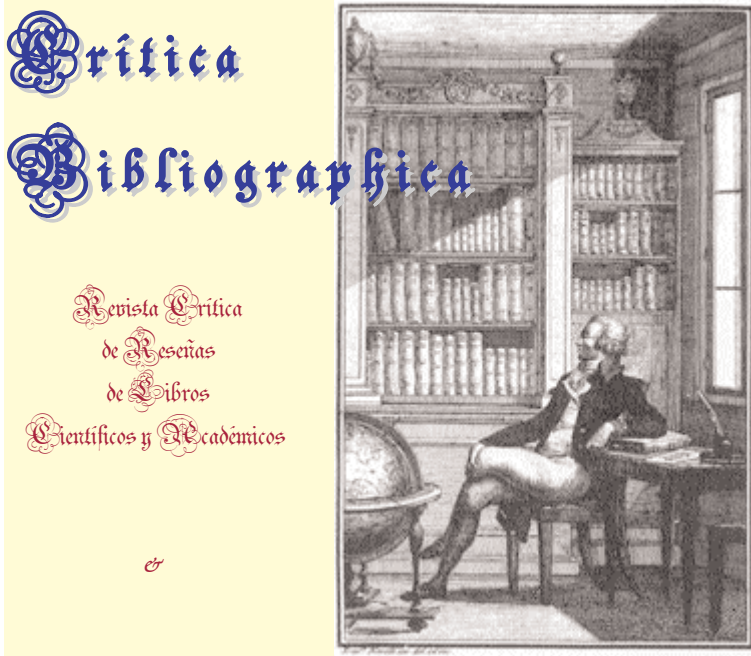
AUTORA DE LA RESEÑA

Marta AMORÓS TENORIO
Universidad Complutense de Madrid

FECHA

24 octubre 2007





1. CONTEXTO DEL LIBRO, OBJETO DE ESTUDIO Y ESTRUCTURA DEL CONTENIDO¹

Este libro es fruto del congreso internacional celebrado en el Palacio Ducal de la villa de Lerma entre el 26 y el 29 de septiembre de 2005, congreso enmarcado dentro de un proyecto de investigación financiado por la Junta de Castilla y León, y adscrito a la Universidad de Burgos con la coordinación de María Luisa Lobato. También la Fundación Carlos de Amberes participó activamente en la organización de aquel evento y es coeditora de esta publicación, junto con la editorial Iberoamericana-Vervuert.

¹ A lo largo de toda esta reseña, cuando me refiera a citas textuales de los autores de cada capítulo en el libro que comento, haré constar entre paréntesis sólo la página en numeración arábiga.

Desde la introducción, que corre a cargo de Bernardo J. García García, el volumen se presenta como un deseo de continuar la tarea emprendida con *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*², en el sentido de que, de nuevo en esta ocasión, los distintos estudios contenidos en la obra fijarán su atención en los temas y bajo las perspectivas que más interesan en las actuales investigaciones sobre la corte y la sociedad cortesana de la Baja Edad Media y la Edad Moderna, esto es, en el lenguaje visual y simbólico de los ceremoniales ordinarios de la vida de los soberanos y sus familias, en la influencia que la concurrencia de distintas naciones al servicio de un mismo príncipe tiene sobre las formas de representación, en los mecanismos empleados para compensar la ausencia real en las cortes provinciales, en la educación, las relaciones a distintos niveles, el mecenazgo y las estrategias de patronazgo, medra y privanza desplegadas por el cortesano de estos años, y, en definitiva, en los diversos aspectos que tienen que ver con los gustos y necesidades de la cultura material de la época (p. 8). Más en concreto, el libro se centra en la cultura aristocrática áurea española y trata de arrojar luz sobre las relaciones que la nobleza mantiene (o intenta mantener) con el poder y con la corte real de entonces. Para ello, y por ser el ámbito que ofrece manifestaciones más complejas y significativas de esa cultura nobiliaria, los distintos autores concentran su análisis en el campo de la dramaturgia festiva, a partir de la innovadora producción con que contribuyó a su auge la sociedad cortesana española durante el reinado de Felipe III.

El cuerpo de la obra está dividido en cuatro apartados, y cada apartado consta a su vez de cuatro capítulos, a excepción del último, que contiene tres. Como es natural en este tipo de publicaciones, cada capítulo lleva la firma de un estudioso, con la particularidad de que en este caso se trata del resultado de una experiencia de trabajo interdisciplinar, por lo que los autores proceden de distintas áreas de especialización e investigación, como son la literatura y la historia. Los contenidos de cada apartado quedan perfectamente resumidos e ilustrados mediante acertados títulos. Así, el primero de ellos, titulado “La cultura de la nobleza: educación, formas de ocio y señas de identidad” (pp. 19-130), atiende a la plasmación y al reflejo en los textos del Barroco de lo conflictivo, ya en el siglo XVII, de la configuración de la individualidad, al sentido y finalidad de la fiesta cortesana para cada uno de los

² Lobato, María Luisa, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

participantes en ella, al significado y las consecuencias que tiene sobre pretendientes, cortesanos y ciudadanos en general la participación de los miembros de la nobleza y personas de palacio en las representaciones dramáticas y festivas características de su ámbito vital, y a la importancia de la caza en el Seiscientos, como símbolo del poder real, lo que la convierte en una afición de enorme prestigio social. El segundo apartado, “El duque de Lerma y su utilización política de la fiesta cortesana” (pp. 131-246), profundiza en la figura del privado, como principal favorecido por el soberano, y su papel en el desarrollo de la fiesta barroca, además de en otras estrategias y mecanismos por él desplegados para ascender en la escala política y social, e incrementar y conservar su patrimonio económico, con especial atención a la persona y al personaje de Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma y valido de Felipe III, punto de referencia para todo el que quisiera introducirse en el mundo de la corte y acceder al favor real por aquellos años. El tercer apartado, “Dramaturgos y escenarios al servicio de poderosos y pretendientes” (pp. 247-322), estudia las relaciones de los distintos duques de Sessa con el poder reinante y su contribución a la cultura del mecenazgo, así como la conflictiva relación de Lope de Vega con la corte y su mecenazgo atípico, y la más que probable intencionalidad política que subyace a tres de las comedias más tempranas de Luis Vélez de Guevara. El cuarto apartado, “Historias y novelas caballerescas en la escena teatral y festiva” (pp. 323-416), cierra el libro con tres capítulos que muestran la incidencia que la materia caballerescas en general y los libros de caballerías en particular tienen sobre la fiesta barroca, tanto en España como en las cortes virreinales, incidencia debida en gran parte al impulso que recibe este universo literario con la publicación y difusión del *Quijote*.

2. CONTENIDOS DE CADA CAPÍTULO

En el primer capítulo del libro, “La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII. Una aproximación” (pp. 21-44), Adolfo Carrasco Martínez aborda la cuestión de la maduración problemática del individuo en el siglo XVII, fase “en la que muchos estudiosos habitualmente no toman en consideración tal proceso”, partiendo de la hipótesis de que “es posible constatar la aparición de la conciencia del yo individual como sujeto contradictorio y conflictivo en el Barroco” (pp. 22-23). Aunque las indagaciones de Carrasco se focalizan en la aristocracia castellana, como él mismo señala, otros trabajos han

demostrado que “la afirmación de la personalidad, con todas las angustias y problemas derivados de ello, se puede rastrear en otros grupos del Antiguo Régimen” (p. 23).

En el segundo capítulo, “Fragmentos del ocio *nobiliario*. *Festejar en la cultura cortesana*” (pp. 45-87), Santiago Martínez Hernández propone “un acercamiento a la significación alcanzada por las manifestaciones festivas en la cultura aristocrática del Siglo de Oro”, desde tres ángulos de visión: desde el primero, se observa la fiesta “dentro del aprendizaje cortesano, en competencia directa con otros entretenimientos”; desde el segundo, se destaca el papel de la fiesta “en la configuración del *cur-sus honorum* nobiliario”; desde el tercero, se hace referencia a “la proyección de la fiesta sobre el imaginario nobiliario, la difusión de relaciones, libros, grabados y estampas relacionados con el fenómeno festivo como evocación y memoria de la experiencia caballeresca” (p. 45).

En el tercer capítulo, “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias” (pp. 89-114), María Luisa Lobato estudia la participación activa de “nobles y gentes de la casa real en el mundo literario, con especial atención a los géneros teatrales y para teatrales”, como el de la folla (p. 93). Después de destacar algunos de los roles dramáticos y contributivos a las celebraciones festivas de la corte que fueron desempeñados por distintos miembros de palacio a lo largo del siglo XVII, Lobato pone este hábito adquirido por la nobleza en relación con la conservación de aquella literatura de circunstancias que eran la *relaciones de fiestas*, y cuyo objetivo era “guardar memoria de un hecho destacado, servir de información y reforzar el poder que toda organización y desarrollo de una fiesta manifestaba”. En efecto, la fiesta era una manifestación del poder del soberano y, al mismo tiempo, una manera de alcanzar su favor, aunque esto último no estuviera siempre garantizado. Por otra parte, estas *relaciones*, “aportan un material documental de primera mano, que puede ayudar a cubrir los vacíos informativos que aún tenemos respecto a la técnica del actor barroco”, ya que aportan valiosos detalles sobre lo sucedido en aquellas celebraciones, incluso acerca de los gestos de los personajes que actuaban en las distintas representaciones (p. 105). Por último, la autora hace referencia a la reacción de la época ante esa adquisición por parte de los nobles de un papel tan activo en la fiesta, e identifica dos tipos de críticas negativas achacables a esta cuestión: en primer lugar, preocupa a los informantes la ruptura del decoro estético-ético provocada por el disfraz de varón (asunto más grave aquí que en otros casos, pues las mujeres que se travisten proceden de alta cuna), y asimismo el quebrantamiento del

decoro lingüístico (quebrantamiento que, igualmente, a juicio del informante, hace mella en el ideal de la clase nobiliaria); en segundo lugar, las críticas se centran, sobre todo a medida que avanza el siglo y con el deterioro de la situación económica, en el enorme dispendio que representa el despliegue de medios para fiestas y en la peligrosa distracción que estas suponen para quienes deberían estar más pendientes del buen gobierno (p. 110).

En el último capítulo del primer apartado, “La caza del poder y la cultura nobiliaria en tiempos del *Quijote*” (pp. 115-150), Margaret Rich Greer trata de “examinar el papel que cumplía la caza en el cultivo del poder por parte de la aristocracia en la época de la privanza del duque de Lerma y de la publicación de las dos partes de *El Quijote*” (p. 115). La autora constata la utilización estratégica de la afición de Felipe III por la caza que hace Francisco Gómez de Sandoval, alimentándola en su propio beneficio. Rich Greer hace además una interesante comparación entre la caza real y el teatro de corte, planteando ambas maneras de emplear el ocio como espectáculos, y, concretamente la caza, como espectáculo “en el cual el rey representaba el héroe capaz de dominar no sólo a las bestias, sino, sobre todo, a decenas de hombres”, ya que, en estas ocasiones, le acompañaba todo un séquito de personas, que se ponía directamente a sus órdenes a lo largo de toda la jornada (p. 123). Puesto que la caza era una de las mayores distracciones del soberano, una de las mejores manifestaciones de su poder y una magnífica forma de aproximarse a él, y por tanto de obtener prebendas, no es de extrañar que algunos de los oficios más deseados por los nobles cortesanos de esta época fueran los relacionados con la caza (p. 125).

El segundo apartado se abre con el capítulo de María Grazia Profeti titulado “Funciones teatrales y literarias del personaje del privado” (pp. 133-150). En él, esta conocida estudiosa analiza cómo se desarrolla y llega a constituirse la simbolización peculiar reveladora de un “modelo del mundo” que dará forma a la comedia de privanza. Grazia Profeti trata de explicar, además, cuestiones inherentes a la práctica totalidad de las manifestaciones del género literario que le ocupa, como la ausencia de acción, en orden al fin didáctico, tan importante en estas comedias. Sin embargo, la pérdida de motor teatral en el género literario es progresiva, y lo que era literatura desembocará más bien en historia del personaje y la persona del privado. La flexibilidad que adquiere la obra cómica a lo largo del Barroco español, le permite transmitir contenidos de índole muy distinta, hasta el punto de llegar a transformarla en panfleto y “sátira que finge ser una comedia”, más que en una auténtica comedia satírica, moral, histórica o política (p. 150).

En el sexto capítulo del libro, segundo del segundo apartado, titulado “De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*” (pp. 151-167), Teresa Ferrer Valls estudia a través de las figuras de Jean Lhermite, Francisco Gómez de Sandoval y Gaspar Mercader “las relaciones que pueden llegar a establecerse entre fiesta, literatura y afán de promoción en el marco de una sociedad y una cultura cortesana” en los años de Felipe III (p. 151). En las memorias de Lhermite (*Les passatemps*), Ferrer destaca la importancia que adquieren en el recuerdo del autor los festejos cortesanos en los que participa o los que él mismo idea, como medio para entretener al príncipe y mejorar su posición en el palacio. Asimismo, las memorias de este caballero gentilhomme de Felipe II y Felipe III “son testimonio de los intentos del marqués de Denia [Francisco Gómez de Sandoval] durante los años anteriores al valimiento por ubicarse cerca del príncipe [Felipe III]” y “del interés que concedía a la fiesta como una pieza más dentro de su estrategia de acercamiento al príncipe” (p. 158). Por su parte, la ficción pastoril titulada *El Prado de Valencia*, obra de Gaspar Mercader, también sirve a Ferrer para ilustrar el afán cortesano por alcanzar “esa benéfica cercanía” con el mundo cortesano (el del rey y sus favorecidos). En efecto, el noble valenciano utiliza su obra para ensalzar al ya por entonces poderoso valido del soberano, como muchos otros poetas, esperando obtener beneficios. De la misma manera que *Les passatemps*, *El Prado de Valencia* sirve también para “poner de relieve la instrumentalización de la literatura, del arte, o del espectáculo y de la fiesta, como un medio que puede resultar útil para mejorar estado” (p. 165).

En el tercer capítulo del segundo apartado, “*Un nuevo estilo de grandeza. El duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)*” (pp. 169-202), Patrick Williams hace un recorrido por la historia del valimiento concedido por Felipe III al duque de Lerma y analiza el papel que desempeña la fiesta en esa historia, es decir, el modo en que Gómez de Sandoval la emplea en beneficio propio. La influencia que el duque tuvo sobre las decisiones reales, especialmente manifiestas en los cambios de residencia del monarca y los traslados de la corte de un lugar a otro, además de en otras muchas cuestiones, hasta el final de su vida, es la evidencia más palpable de que, en efecto, Francisco Gómez de Sandoval instauró e impuso “un nuevo estilo de corte” desde que entró a formar parte de ella (p. 171).

El cuarto capítulo del segundo apartado, “*Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios*” (pp. 203-245), corre a cargo de Bernardo J. García García. En este capítulo se analizan detenidamente diversos aspectos de las fiestas celebradas en Lerma y organi-

zadas por su duque en octubre de 1617, a la luz de la relación poética de las mismas que compuso el poeta Francisco López de Zárate en 1619, y de otros testimonios de la recepción de estos acontecimientos en las cortes de Bruselas y Francia, de entre los cuales destacan: una copia breve de la relación publicada en Sevilla por Francisco de Lyra, por ser la primera que el contador Alarcón envió al Archiduque Alberto el 18 de octubre de aquel mismo 1617, y la *Relación de avisos de Lerma* enviada por el embajador Orso d'Elci al Gran Duque de Toscana, por ser la valoración más extensa sobre las muchas representaciones que tuvieron lugar en esas fiestas. Los pormenores de los festejos, escrutados día a día por Bernardo J. García García, nos revelan que esta fiesta fue, sin duda, un éxito rotundo de Gómez de Sandoval en el declinar de su valimiento, y una de las “más importantes del reinado de Felipe III desde el punto de vista cortesano, nobiliario y escénico” (p. 203).

En el primer capítulo del tercer apartado, noveno del libro, “Los Duques de Sessa, sus deudas y disputas. El mecenazgo como patrimonio familiar” (pp. 249-267), Elisabeth R. Wright estudia ese “bien intangible” que era para la casa de Sessa “la alianza entre el duque don Luis y Lope de Vega”, con el objeto de subrayar el hecho de que “el mecenazgo literario formaba parte del patrimonio del duque”. Esta idea se desprende, sobre todo, del epistolario del dramaturgo (p. 251), pero también otros textos de la época (como la crónica oficial de la casa ducal, *La historia de la casa de Córdoba*, compuesta por el Abad de Rute hacia 1620) evidencian “que la familia estaba tejiendo una historia de grandeza basada en el concepto de una abundante riqueza en bienes culturales” (pp. 252-253). En el mismo orden de cosas, el sexto duque de Sessa a menudo optó por el compromiso con la faceta lúdica de la vida cortesana como vía hacia el protagonismo político, pero esta apuesta la ha granjeado “una imagen decididamente negativa” en la crítica, que, a juicio de la autora debería matizarse (p. 260). Elisabeth R. Whright concluye su capítulo proponiendo al investigador y al crítico de la figura del duque “una reconsideración de su alianza con Lope en términos que le hubieran sido comprensibles a él y a su coetáneos”, para lo cual trata de responder a la cuestión sobre los resultados que tuvo la pública colaboración del duque don Luis en esa “operación revolucionaria” de Lope, de la que habla Grazia Profeti³, tras la cual el dramaturgo retomó la posesión de sus textos teatrales (p. 262).

³ Profeti, Maria Grazia, “Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega”, en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 11-44.

En el segundo capítulo del tercer apartado, “Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias” (pp. 269-289), Felipe Pedraza Jiménez localiza en las cartas y la dramaturgia de Lope los restos de esa conflictiva relación de Lope con el poder en general y con su mecenas en particular. En estos textos se pone de manifiesto la paradójica combinación de sentimientos en el fénix de los ingenios: por un lado, muestra una resistencia irreductible a “someterse a la disciplinada disponibilidad que exigía la aristocracia de la época” y ese “secreto orgullo” de poder permitírsela gracias a su éxito en las tablas; por otro lado, late en sus escritos “el deseo de encontrar un mecenas al que servir”. Pedraza explica, además, los términos de la relación que el dramaturgo mantuvo o intentó mantener con el valido de Felipe III: aquellos intentos de acercarse al duque de Lerma “no dejaron de causarle conflictos con [...] su más firme, aunque extravagante valedor”, el de Sessa (p. 272).

En el tercer capítulo del tercer apartado, “Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega” (pp. 291-306), Juan Antonio Martínez Berbel expone una perspectiva amplia de las distintas interpretaciones de la comedia lopeveguesa de *El villano en su rincón*, “haciendo hincapié en aquellas que inciden en su relación con el ambiente político de la época” (p. 291). Aunque Martínez Berbel presenta las hipótesis y opiniones vertidas en este estudio como “parte de un proceso de investigación en marcha”, sugiere una interesante vía interpretativa para varias cuestiones de la obra y para su curioso final, una vía a medio camino entre las teorías historicistas y las que explicarían la comedia *per se*, sin tener en cuenta sus contextos ni las circunstancias personales del autor en el momento de su composición (p. 291). Desde su punto de vista, *El villano en su rincón* podría tratarse de “una suerte de fábula moralizante” (p. 302), en la que el consejo moral subyacente sería “el de que el rey se muestre más, o simplemente de que valore más a sus súbditos bajos”, sobre todo a los que le sirven tan honesta y fielmente como Juan, el villano protagonista (p. 304). Sin embargo, en esta obra queda patente la autoridad del rey, ya que, al final, su jerarquía se impone a la de su súbdito, al alejarle de su vida apacible y alejada de la corte, y nombrarle mayordomo real. Este final puede contemplarse como un premio y a la vez como un castigo para el leal villano que tenga ese afán por servir a su rey sin verlo, o, como quiere Juan Antonio Martínez, como “dos enseñanzas morales para dos tipos de espectador. Unos podían leer que el poder real llega a todos y a todos debe llegar [...] Otros podían leer la conveniencia de

acercar a la corte a este tipo de personas: leales, honestas, incluso ricas, cristianos viejos” (p. 305).

En el cuarto capítulo del tercer apartado, duodécimo del libro, “Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara” (pp. 307-322), Germán Vega García Luengos, tras hacer un breve recorrido por los primeros años de la vida de Luis Vélez de Guevara, pasa a centrarse en tres piezas de tema histórico, compuestas por él en su primera época como dramaturgo: *El caballero del sol*, *El conde don Pero Vélez* y *El jenízaro de Albania*. Vega García Luengos destaca como novedades principales de Vélez en la primera de estas obras “dentro de la tradición cortesana, y con continuidad a partir de entonces”, “el cambio global de escenario y la disposición del público” (p. 311). Por otra parte, *El caballero del sol* y las comedias de otros autores del momento “dan pie para sostener la reactivación de lo caballeresco ejercida por la novela cervantina, en cuya superficie es tan relevante el factor burlesco [como en aquellas]” (p. 312). En cuanto a *El conde don Pero Vélez*, destaca por explotar unas fuentes de carácter romanceril, con las que consigue implicar a los encumbrados espectadores principales (p. 313). La última comedia estudiada por Germán Vega, *El jenízaro de Albania*, constituye una evidencia de la obsesión del dramaturgo por la figura de Jorge Castrioto, ya que le dedica al menos otras dos comedias. En esta obra, Vélez explota de nuevo la moda de los poemas octosilábicos, en esta ocasión con un romance nuevo (p. 315). Además, empleará la ficción creada, la historia pasada recreada, para referirse a la realidad política actual, estrategia de influencia sobre los avatares del momento y sobre las decisiones de unos espectadores de excepción que don Luis volverá a utilizar más de veinte años después, cuando escriba las dos partes de *El príncipe esclavo* (p. 319).

María Teresa Chaves Montoya inicia el cuarto y último apartado del libro con un capítulo titulado “La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez” (pp. 324-345). En él, Chaves precisa la trascendencia real de la comedia titulada *La gloria de Niquea*, pues aclara y demuestra que, a pesar de inaugurar la actividad teatral cortesana del reinado de Felipe IV, es el último ejemplo de su género. A partir de entonces, continuarán vigentes tanto la comedia cultivada en los teatros públicos o corrales por compañías de actores profesionales, como el espectáculo de corte, pero estos últimos presentarán unas características muy diversas (p. 325). En efecto, desde ese momento se configurará “la fisonomía del teatro barroco cortesano en España”, caracterizada por la plena aplicación de los modelos escenográficos italianos, la proliferación de efectos espectaculares, la pre-

valencia de una estructura dramática rica en textos de las plumas más insignes del Siglo de Oro español, la interpretación a cargo de los actores profesionales que actualmente actuaban en los teatros públicos y la existencia de un espacio arquitectónico exclusivo, destinado a la representación de las grandes comedias de aparato (p. 326). Por otra parte, María Teresa Chaves nos recuerda el papel ejercido por los nobles con un relevante cargo en el gobierno de la corona como comitentes de los actos festivos durante los primeros años del siglo, para subrayar el hecho de que los aristócratas “actuaron a veces no solo como promotores y patrocinadores, sino que en ocasiones [...] también lo hicieron como ideadores del programa iconográfico e incluso mostraron su habilidad como poetas”, además de preludiar en cierto modo “ese otro papel desempeñado por los próximos validos o por los responsables de los festejos reales, como serán los alcaldes y superintendentes del conjunto del Buen Retiro” (pp. 342 y 343).

En el segundo capítulo del cuarto apartado, “Libros de caballerías y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV” (pp. 349-383), Esther Borrego Gutiérrez constata la pervivencia de motivos caballerescos en dos comedias que supusieron un hito en las fiestas de la corte del año 1622 (año posterior a la coronación de Felipe IV como rey de España): *La gloria de Niquea* del conde de Villana, don Juan de Tassis y Peralta, y *Querer por solo querer* de don Antonio Hurtado de Mendoza. Borrego estudia rasgos, temas, motivos, tópicos, y formas de tratarlos, que vinculan a estas dos obras no solo con los libros de caballerías, sino sobre todo con la recreación y parodia de los mismos que había hecho Cervantes en su *Quijote*.

En el tercer capítulo del cuarto apartado, décimo quinto y último del volumen, “La presencia festiva del *Quijote* en los virreinos americanos” (pp. 385-416), Judith Farré Vidal comprueba la transposición de los valores del código caballeresco hacia el espacio cortesano en las celebraciones virreinales de cariz aristocrático, en un principio, para desplazarse finalmente hacia la órbita de lo popular, donde “la ensoñación caballeresca pasará a dramatizarse bajo la forma de mascarada burlesca” (p. 388). Esta visión de lo caballeresco como objeto de burla es herencia directa del *Quijote*, cuya “difusión en la Nueva España” se erigió en “uno de los rasgos configuradores de la comunidad, al permitir que esta se apropiara de los modelos vigentes en la cultura libresca” (p. 386). Farré recoge testimonios de mascaradas que mezclan lo serio y lo ridículo, pues, tal como ella misma apunta, esa mezcla entre lo serio y lo faceto de las mascaradas virreinales “es algo inmanente al mismo género, pues la fiesta barroca, en general, se define por su carác-

ter envolvente, a partir del cual la ocupación del espacio público, gracias a una circunstancia extraordinaria, permite la participación activa de todos los estratos sociales” (p. 392).

3. APORTACIONES Y VALORACIÓN

Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro analiza con la óptica adecuada, la de la interdisciplinarietà, un aspecto que hoy interesa más que nunca a los investigadores de toda época que se precie, el de los gustos, aficiones e inversiones del tiempo de ocio particulares y sociales del pasado. Tiene, además, el mérito de partir de una escasez de conocimientos a nivel general sobre las fiestas señoriales y sobre las representaciones en casas particulares. Por otra parte, aunque los estudios contenidos en este libro se centran en el estamento nobiliario, y por tanto privilegiado y no mayoritario, muchas de las conclusiones extraídas, como las relativas al desarrollo de la dramaturgia festiva y de algunas características de las comedias, representaciones y puestas en escena, y a la construcción del yo en el Barroco, son extrapolables a otras capas de la sociedad. Esto es posible porque, incluso en épocas en que la sociedad está más fuertemente jerarquizada (y en el Seiscientos no lo estuvo tanto como en la que más) existen cuestiones que afectan a todos, y, además, miembros de uno y otro nivel en la escala se influyen mutuamente a través de sus acciones. Por otra parte, sabemos que, al margen de las adaptaciones y modificaciones que se hicieran, muchas comedias que se compusieron para la corte pasaron a representarse en los corrales, los cuales, por lo demás, acogieron otros rasgos de la dramaturgia festiva heredados del ámbito de representación destinado al disfrute del rey y los suyos.

✍