

rizado de *Il Convitato di Pietra*, de Cicognini, en el segundo se dan a conocer las conversaciones que mantuvieron Manuel de Falla y Gregorio y María Martínez Sierra acerca de una nueva versión del Don Juan donde se combinarían dramaturgia y música. Dolfi nos ofrece una valiosísima información a través del epistolario personal de ambos artistas. Gracias a éste se conocen los problemas que surgieron entre los escritores y el músico y la no participación de éste último en el *Don Juan de España*, que tanto éxito suscitó a principios de los años 20.

Se vislumbra en *Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavaliere* una obra fundamental para el conocimiento del mito de Don Juan. Laura Dolfi nos hace un brillante recorrido histórico a través de numerosas obras donde nuestro personaje, o sus características más representativas, son las protagonistas. De ahí surge inevitablemente una cierta desmitificación de la figura del libertino por antonomasia que, a pesar de todo, sigue perviviendo en nuestros días como uno de los temas preferidos por los autores del mundo entero para todo tipo de representaciones artísticas.

La calidad de la investigación que precede a este análisis es encomiable. Si a esto le añadimos el valor discursivo, los ejemplos precisos de una decena de obras, los extractos concretos de publicaciones periodísticas y la belleza de las ilustraciones minuciosamente escogidas, encontramos en este libro una obra redonda.

SUSANA MARÍA GARCÍA HIERNAUX  
*Universidad Complutense de Madrid*

**Francisco DE VILLEGAS Y Pedro LANINI Y SAGREDO, *El Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, ed. crítica de Arturo Echavarren, Pamplona, EUNSA, 2008, 252 pp.**

Un gran número de comedias españolas del Siglo de Oro tuvieron como motivo las disputas entre moros y cristianos, tema que procedía de los romances medievales y que, tras diversos avatares por otros géneros, llegó convertido en una modalidad dramática que, convencionalmente, consideramos como parte del teatro histórico. Sin llegar a ser uno de los temas preferentes de nuestros dramaturgos, su presencia es continua desde las primeras comedias hasta la extinción del género ya bien entrado el siglo XVIII, como así lo atestigua la dedicación al tema de los más señalados autores con títulos como *La divina vencedora*, de Lope de Vega, *El Tuzaní de las Alpujarras* o *Amar después*

*de la muerte*, de Calderón de la Barca, *La dama del olivar*, de Tirso de Molina, o *La niña de Gómez Arias*, de Luis Vélez de Guevara y Calderón, por solo citar algunos de los títulos más destacados. La obra que nos ocupa está enmarcada en este fértil género cuyas principales convenciones sigue. Relata los orígenes del culto de la antigua patrona de Peralta, Nuestra Señora del Pero, artífice divina de la liberación de la población, núcleo fundamental, como veremos, de la comedia.

Su fecha de publicación se sitúa en el último cuarto del siglo XVII; la *editio princeps* es de 1676, momento en el que la inercia mantenía aún viva la producción teatral, a pesar de que la novedad y la originalidad no eran los elementos representativos de la mayor parte de las obras del periodo, motivo por el cual podemos ver una y otra vez cómo se reutilizan temas y argumentos que ya se habían convertido en *loci communis* en el teatro anterior, con más razón en un género tan estereotipado como éste. En el mismo sentido proliferaron las obras de autoría compartida, en las que el trabajo estaba repartido entre varios ingenios, proceso que se puede apreciar en la presente obra, en la cual la redacción se atribuye en parte a Francisco de Villegas y Pedro Francisco Lanini. El primero, autor poco conocido y cuyos datos se nos ofrecen como dudosos (incluso el editor apunta la posibilidad de que se trate de Enríquez Gómez); su nombre viene acompañado del comentario “discreto autor de la época” en el *Catálogo* de La Barrera. Sobre el otro coautor, Lanini y Sagredo, se conservan más datos debido a su profesión de censor, que le hizo partícipe de un gran número de obras; práctica, por otro lado, habitual en nuestro teatro áureo.

El título de la comedia, *El Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, nos pone en antecedentes acerca del tema histórico, en clara referencia al teatro de Lope dedicado a narrar los orígenes y hechos fundacionales de los reinos cristianos, así en *El primer rey de Castilla*, del mismo modo que la presente obra nos remonta a los orígenes de Navarra, es decir, a la etapa primigenia de la Reconquista, cuando los focos de resistencia se limitaban a pueblos agrestes de las montañas. El hecho fundacional está revestido de un halo de leyenda al estilo artúrico, con la extracción de la espada de la piedra desnuda como prueba de la designación del nuevo monarca navarro, surgido de la espesura como un nuevo Hércules llegado para expulsar al moro invasor y deshacer encantamientos en provecho de la cristiandad. El protagonista es Íñigo Arista, único personaje histórico que aparece en la comedia, aunque en su figura se funden también varios elementos legendarios pertenecientes a la dinastía navarra. A su regreso de la región pirenaica el

personaje encuentra la población de Tubalta, nombre que recibe a lo largo de la obra la villa de Peralta, asediada por las tropas moras que comanda el caudillo Dimén, su antagonista. Desde ese momento la intención de Arista se centra en rescatar la población de su cerco. En paralelo discurre la historia del otro personaje que comparte el protagonismo de la pieza, doña Ana de Lara, trasunto del *Pius Aeneas* anunciado en el título y salvadora de la imagen de la Virgen, igual que Eneas hizo con los dioses penates troyanos, y por la cual arriesga su propia vida en varios lances. Aúna en su persona la imagen de la mujer guerrera y de la amada pretendida, aunque permanentemente desdeñosa, del moro cruel Dimén. En la reinterpretación de los primeros padres del cristianismo, Eneas había acabado por asociarse con la imagen de Cristo, lo cual posibilitó su recuperación como figura ejemplificadora de los valores cristianos, según testimonia su presencia en otros títulos como *El Eneas de Dios y blasón de los Moncadas*, de Agustín Moreto, o *El casamiento en la muerte*, de Lope de Vega, entre otras piezas que utilizan el motivo virgiliano. Se inserta por esta vía la temática religiosa que refrenda la instauración del reino navarro por medio del milagro en la aparición de su coronación y la intervención divina que propiciará la victoria final del bando cristiano. Completan el elenco de nobles cristianos dos parejas de hermanos, que respaldarán las hazañas de Arista, además del gracioso, llamado Calabaza o Tropezón.

Las figura del moro amigo y del moro retador, en la terminología de Soledad Carrasco Urgoiti, corresponden a Audalla y Dimén, respectivamente. En Audalla la comicidad se apoya en su uso erróneo del castellano, como ocurría en Lope. En Dimén, por el contrario, tenemos al moro cruel, que no duda en matar al hermano de doña Ana al no conseguir el favor de la dama. Audalla es el reverso de Dimén, pues el personaje no solo da la réplica al gracioso cristiano, cumpliendo la función del moro amigo, como se ve en algunas de las escenas en las que facilita las acciones de los cristianos, sino también obedece al tipo del moro sentimental, pues por amor a doña Ana se expone a la ira de los suyos y la permite incluso escapar. Estos personajes dan el contrapunto necesario, poniendo de manifiesto la supremacía de las virtudes cristianas y exaltando los valores religiosos y patrióticos, como cita en la introducción Echavarren: “En *El Eneas de la Virgen* [...] se despliega un programa conservador de los privilegios de la nobleza, de exaltación panegirista de la monarquía, la religión católica [...] y un nacionalismo típicamente barroco”.

Otros elementos que suscitan interés dentro de la comedia, característicos de las comedias de moros, son la lucha desproporcionada entre el ejército moro y las menguadas huestes cristianas, siguiendo el esquema predominante en las obras de Tirso de Molina con esta misma temática y que pone de manifiesto el valor del ejército cristiano, a la vez que hace imprescindible la intervención divina para ganar la contienda. Otro motivo explotado en la comedia es el uso del disfraz y el ocultamiento de la identidad que es utilizado en varias ocasiones por parte de los dos bandos. El momento más destacado es el que tiene lugar durante la primera jornada en la que Dimén, refiriéndose incluso en su parlamento al famoso episodio de Sinón en la *Eneida*, consigue introducirse en la fortaleza cristiana haciéndose pasar por un noble moro que huye para denunciar las pretensiones de Dimén frente a Almanzor. A continuación, aparece disfrazado en su primera intervención el noble cristiano D. Gastón que ha evitado así ser atrapado por las huestes moras. En *El cobarde más valiente*, de Tirso, se da una escena semejante, incluyendo el cautiverio de la mujer amada en la torre del castillo, vigilada por las huestes moras. La obra de Villegas y Lanini concluye con la victoria final de los cristianos propiciada por la intervención divina, que del mismo modo habría salvado al injusticia-do hermano de doña Ana a manos de Dimén, que al ver el milagro decide convertirse al cristianismo.

Echavarren aduce la hipótesis de un presunto encargo por parte de la Cofradía de la Virgen del Pero a los autores para escribir una comedia en loor a Santa María, lo que era bastante común en la época, considerando que estos episodios locales de la Reconquista, junto a leyendas piadosas vinculadas a determinados santuarios, se prestaban a una dramatización y posterior representación por parte de alguna compañía contratada. Parece que ésta se representó en el corral valenciano de la Olivera y quizás en la villa de Peralta con ocasión de sus fiestas.

Es de elogiar el modo minucioso con que Arturo Echavarren ha llevado a cabo esta edición. La labor filológica y documental es exhaustiva. Las notas son abundantes e inciden, sobre todo, en los aspectos intertextuales de la comedia con otras obras coetáneas. En resumen, una edición y un estudio dignos de elogio por su naturaleza reivindicadora de un texto apenas conocido de nuestro teatro clásico.

VICENTE CASTRO  
*Universidad Complutense de Madrid*