

RESEÑAS

Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid; Ayuntamiento, Olmedo, 2015, 754 pp. ISBN: 9788484488378.

José María Díez Borque, dir.; Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto, eds., *Miscelánea teatral áurea*, Visor Libros, Madrid, 2015, 228 pp. ISBN: 9788498951684.

EUGENIO MAGGI (Università di Bologna)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.286>>

Cuando consideramos la investigación sobre teatro clásico de los tres últimos años, es fácil anticipar que la onda larga del proyecto TC/12 («Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación», en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010: <<http://tc12.uv.es/consolider/index.php>>), que operó entre 2010 y 2014, dejará sentir sus efectos durante mucho tiempo. La fuerza dinamizadora del macroyecto se nota enseguida al recorrer el índice del ponderoso tomo al cuidado de Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, que contiene las actas selectas del Congreso de Olmedo del julio de 2013 y va dedicado a la memoria del maestro Francisco Ruiz Ramón, fallecido en enero de 2015.

El grueso del volumen (más de quinientas páginas) está ocupado por cincuenta y nueve comunicaciones del congreso, publicadas por orden alfabético de los ponentes, sin ulteriores subdivisiones internas. Por razones obvias de oportunidad y espacio, no podré entrar en los contenidos de estos artículos (por lo general, de unas diez páginas a doble columna), que abordan el estudio del teatro clásico desde perspectivas metodológicas distintas y con resultados hermenéuticos cualitativamente desiguales, un dato que no sorprende cuando consideramos la abundancia de contribuciones. Pero, de entrada, sí me interesa señalar cómo numerosas intervencio-

nes (muchas, destaca Oleza en la p. 14, de jóvenes estudiosos) dialogan de manera fructífera con la primera parte del volumen, de unas ciento cincuenta páginas, que contiene los «Informes, reflexiones y propuestas sobre el patrimonio del teatro clásico español (Textos tras los debates)» (pp. 49-215), debates que pueden verse en vídeo mediante este enlace <<https://goo.gl/1IptvZ>>. En esta primera sección, tras un informe general del investigador coordinador Joan Oleza y un breve balance de Luciano García Lorenzo, veintitrés miembros del TC/12 ilustran, por una parte, algunos proyectos concretos y debaten, por otra, sobre cuestiones generales que afectan al estudio de la dramaturgia de los Siglos de Oro. En este sentido, las informaciones y reflexiones que aquí se presentan resultan complementarias a las de la precedente miscelánea *Renovación en el Siglo de Oro: repertorios e instrumentos de investigación*, que editaron, también en el marco del TC/12, el propio Urzáiz y Mar Zubietta (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2014): de la lectura de los dos volúmenes se saca un cuadro bastante completo de las tendencias actuales del estudio del teatro clásico español, con una presencia importante de hispanistas europeos, sobre todo franceses e italianos, con algunas aportaciones desde Polonia y Rumanía. Llama la atención, en cambio, la sustancial ausencia de investigadores de áreas tradicionalmente relevantes como la germanófono y la anglófono, exceptuando los artículos de García Reidy y Greer y el estado de la cuestión, escueto y algo desanimado, de Victor Dixon sobre la situación actual en el Reino Unido e Irlanda. Puede que estas lagunas deriven de razones circunstanciales, o sea, de la participación concreta de ponentes a un determinado congreso, pero es legítimo preguntarse si el retroceso en el interés académico que señala Dixon (p. 139) no puede extenderse a otras situaciones nacionales, o bien si sencillamente las investigaciones que allí se desarrollan privilegian otros canales de difusión. Igual de decepcionante es la falta de datos sobre el continente americano, salvo el apartado de José Romera Castillo («Estudio de puestas en escena de teatro áureo español como patrimonio cultural», pp. 99-116) sobre el caso específico de Los Ángeles (pp. 108-111) y el análisis «Actualidad y perspectivas del teatro clásico español: El caso de *La vida es sueño* en Tucumán (Argentina)» (pp. 527-534) de Valeria Mozzoni y María Laura Núñez; a los que solo cabe añadir unas pocas informaciones sobre proyectos mexicanos contenidas en «En torno a la edición de las obras dramáticas completas de Juan Ruiz de Alarcón» (pp. 243-249) a cargo de Ysla Campbell.

Dicho esto, el estado de la cuestión que se infiere de las actas de Olmedo resulta muy positivo en numerosos ámbitos de la investigación y divulgación del patrimonio aurisecular. De los avances capitales en la fijación filológica del corpus de autores canónicos dan cuenta, además de la recién mencionada Campbell, Rafael González Cañal (sobre Rojas Zorrilla), Luis Gómez Canseco (Cervantes) y Claudia Demattè (Montalbán), mientras que Javier San José Lera y Carlos Mata Induráin informan respectivamente acerca de TESAL16 (*Teatro en Salamanca en el siglo XVI. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación*) y sobre los avances del GRISO en la edición de la comedia burlesca, anticipando las herramientas informáticas previstas para su última fase (catálogo y banco de notas en línea).

Con toda evidencia, son precisamente las humanidades digitales las que destacan en la actualidad como campo innovador y fructífero de los estudios sobre la dramaturgia del Siglo de Oro. Aunque en las actas no se analizan, por obvias razones cronológicas, las recientes propuestas de edición crítica digital de piezas clásicas (*La entretenida* <<http://entretendida.outofthewings.org/index.html>> de John O'Neill es de 2013, año del congreso, mientras que *La dama boba* <<http://damaboba.unibo.it/>> dirigida por Marco Presotto se publicó dos años después), hay estimulantes presentaciones de repertorios y herramientas para la investigación, que asocian al aspecto informativo (muy adecuado, entre otras cosas, para contextos didácticos y divulgativos) unas consideraciones no banales sobre las sinergias (y los roces) entre los intereses filológico-documentales y las codificaciones informáticas. Los proyectos que se ilustran en estas páginas son *Les Idées du Théâtre* <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>> (sobre los paratextos teatrales de los Siglos de Oro en España, Francia e Italia), *Manos Teatrales* <www.manos.net> (repertorio de copistas y caligrafías), *Digital «Música Poética»* <<http://aulamusicapoetica.com/>> (ediciones de cancioneros poético-musicales inéditos e índice de primeros versos de poesía española musicada), *Clemit-Censuras y Licencias en Manuscritos Teatrales* <<http://www.clemit.es>>, Escena Áurea (base de datos sobre los recursos de la puesta en escena) y la reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa al cuidado de un equipo de filólogas y escenógrafos (Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños, José Camões, Juan Ruesga Navarro y Vicente Palacios). Como botón de muestra de los avances que suponen estos instrumentos, me limito a mencionar el sistema de buscadores por categorías de *Idées du Théâtre*, que, como explica Anne Cayuela, permite «localizar con mucha facilidad y precisión los textos que aluden a los modelos de Plauto y Terencio, los que reflexio-

nan sobre la unidad de lugar, los que distinguen el teatro para ver del teatro para leer, rastrear las fuentes españolas de los dramaturgos franceses, así como los autores franceses citados por los autores italianos o españoles» (pp. 86-87); pero podrían aducirse docenas de otros ejemplos de facilitaciones y nuevas perspectivas para la investigación aportadas por las tecnologías recientes.

En cuanto a la documentación de las representaciones contemporáneas, en su descripción del magnífico portal del *Centro de Documentación Teatral* <<http://www.teatro.es/>>, el director Julio Huélamo Kosma expone las dificultades que representa para los documentalistas el «patrimonio inmaterial» de las puestas en escena (p. 212), sobre todo en la época actual, cuando, debido a la sobreabundancia de informaciones introducidas en la red, «[el] documentalista, por más auxilios tecnológicos con que se ayude, [se encuentra] bastante limitado en su misión totalizadora de conservar las huellas de una realidad escénica más comunicada que nunca, pero, por la propia inflación del volumen generado, más evanescente, más huidiza, que en cualquier otro momento» (p. 213).

Sobre las vinculaciones entre investigación, didáctica y puesta en escena contemporáneas («las tres patas del trípode», en la metáfora de Carlos Marchena) versa otra parte consistente de las reflexiones de las mesas redondas, donde se registra el compromiso colaborativo de varios filólogos, docentes de teatro y compañías, con testimonios de representantes de Teatro Corsario, Instituto del Teatro de Madrid, Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León y Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. La vitalidad que desprenden estas páginas es indiscutible y, sin embargo, tiene casi siempre tonos numantinos, a la luz de las inevitables y airadas referencias a los recortes, a la secuelas del plan Bolonia, a la falta de reconocimiento auténtico de los estudios dramaturgicos y, sobre todo, a la subida del IVA al 21%, un «asesinato cultural» (Emilio de Miguel Martínez, p. 170) «demoledor y siniestro» (Antoni Tordera, p. 180). Desde luego, tampoco se podía pretender que de estas páginas salieran propuestas salvíficas, pero, dicho esto, me permito manifestar cierto desasosiego por un problema de fondo: personalmente, me cuesta razonar sobre una serie de cuestiones, como por ejemplo la industria cultural española de «unos 550.000 empleos» (Tordera, p. 180), la escuela-empresa (Presotto, p. 193), el valor de los clásicos (Rosa Navarro), y un largo etcétera, por parcelas aisladas, casi siempre en términos de buenos contra malos y sin una (auto)crítica sistémica (que uno puede perfectamente considerar improcedente o inabarcable, claro está).

Pongo un par de ejemplos, con los que no quiero poner en tela de juicio las excelentes intenciones de sus autores. Observa Tordera: «[...] una de las principales franquicias mundiales, en el mismo orden que cualquier otra franquicia de hamburguesas o café, lo constituyen las obras de Shakespeare, en su estudio, producción de espectáculos y exhibición. Y aún es más curioso, por lo que tengo visto, que en los últimos diez años, en España, y continuamos hablando de otros tantos millones de euros, los derechos de adaptación o versión, etc. (y este es otro asunto) del teatro clásico representado en España, el 51% corresponde a obras de Shakespeare, y un 49% al conjunto (!) de dramaturgos clásicos españoles representados» (p. 180). Con lo cual, me quedan claros los porcentajes pero no las implicaciones del discurso. ¿De verdad nos interesa tener una franquicia-Lope, o un Calderón-hamburguesa? ¿Con vistas a qué público, con qué proyecto cultural? E, hilando (y tal vez este sea el problema principal), tampoco me convence la idea de clásico como bálsamo o como cobijo, que es la que encuentro en las palabras de Rosa Navarro: «Aprender a entender lo que se lee no es fácil, y menos lograr ser adictos a la lectura, porque, como sucede con todas las adicciones, hay un duro periodo inicial; pero una vez superada esa fase primera, leer se convierte en un hábito placentero, *en un refugio contra todos los males del alma*» (p. 184, cursivas mías); una comparación, observo de paso, que además presenta una curiosa concepción de las adicciones, que funcionan justo al revés (y me temo que la lectura también; afortunadamente, cada vez más gente consigue dejarla).

Para terminar, también brilla por su casi completa ausencia una reflexión sobre la colocación de los dramaturgos áureos en los mercados editoriales extranjeros, y en particular sobre las traducciones de teatro clásico como ocasión formativa para un público no necesariamente especializado, o incluso hispanohablante, al margen de las muy episódicas representaciones. Sí la abordan con la debida atención Maria Grazia Profeti (pp. 32-33) y Fausta Antonucci (p. 128) para el caso italiano, y de forma más general Christophe Couderc para el francés (pp. 136-137) y Oana Andreia Sâmbrân para el rumano (pp. 632-633); ni se menciona, al contrario, la situación de los países de habla inglesa. Por lo tanto, resulta especialmente bienvenida (aunque por su propia admisión incompleta) la cala traductológica de Jordi Tordera Juan sobre dos versiones japonesas recientes (2003 y 2007) de *El caballero de Olmedo*.

La declaradamente menos ambiciosa *Miscelánea teatral áurea*, que recoge ocho artículos del grupo TC/12 Glesoc (Universidad Complutense de Madrid), dirigido por José María Díez Borque, se presenta tan solo como una «silva de varia lección» (p. 9), pero también puede verse como una versión *in minore* de la parte de comunicaciones de las actas de Olmedo; digo *in minore* solo en cuanto a número de aportaciones, ya que una extensión por lo general más amplia de los estudios (que roza las cincuenta páginas en el caso de Di Pinto) favorece análisis más pormenorizados. Más allá de estas diferencias, que derivan comprensiblemente de las distintas concepciones de los dos volúmenes, es significativo que la *Miscelánea* confirme la variedad de intereses y tendencias que hacía resaltar Oleza (*El patrimonio*, p. 14). En concreto, resultan muy sugerentes las aportaciones sobre piezas poco frecuentadas del teatro de finales de siglo xv y primera mitad del xvi que presentan respectivamente Álvaro Bustos («Fernando el Católico frente a Carlos VIII (1492-1498): diplomacia y disfraz pastoril en la *Égloga* de Francisco de Madrid», pp. 47-73) y Laura Puerto Moro («Sobre la praxis escénica del primer teatro renacentista: el caso de la comedia celestinesca». pp. 171-205), valiosos testimonios de la vitalidad de los estudios sobre los albores del teatro español que resumía en Olmedo Javier San José Lera.

En esa ocasión Oleza recordaba también la reciente e inédita importancia de las investigaciones sobre teatro breve, que aquí desarrollan Eva Llergo Ojalvo, con un muy sugestivo parorama de la «Presencia de la comedia en el villancico paralitúrgico» (pp. 141-169), y Elena Di Pinto, quien estudia, edita y anota el entremés dieciochesco *La burla del alcaide de la cárcel*, probablemente atribuible al actor y poeta Manuel Guerrero (pp. 97-140).

El resto de los artículos versa sobre las dramaturgia aurisecular. En el marco de la edición crítica de las obras de Montalbán dirigida por Demattè, Esther Borrego y María Moya presentan un amplio cuadro de la fortuna editorial y escénica del *Mariscal de Virón*, reconstruyendo su duradera vitalidad hasta finales del siglo xviii (pp. 27-46), mientras que María Soledad Arredondo ahonda en las relaciones entre datos históricos e invención en *Cómo ha de ser el privado*, comedia quevedesca que ha despertado un notable interés crítico en los quince últimos años (pp. 11-25). Sobre contexto cortesano, género y repercusiones taxonómicas reflexiona también Marcella Trambaioli (pp. 207-228), quien rastrea en el texto de *La bella Aurora* de Lope «toda una serie de elementos que, pudiéndose leer en clave metateatral,

parecería remitir no solo a un estreno cortesano, sino también a la participación activa de nobles como actores, por más señas damas de la corte» (p. 208). Para terminar, el investigador principal, José María Díez Borque, aborda *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua con una serie de observaciones sobre el contraste entre amor y poder monárquico (pp. 75-95), tratando de avanzar conjeturas sobre la perspectiva del dramaturgo y la recepción coetánea de la obra, al hilo de reflexiones generales sobre esta cuestión que también había reafirmado en el tomo *Renovación en el Siglo de Oro* («Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español», pp. 47-56); conjeturas que en este caso, como admite el propio estudioso con giros algo desconcertantes («¿Cuál era la actitud de Amescua? Honestamente, no lo sé, porque no estaba allí», p. 89), no llevan a conclusiones solventes.