

## RESEÑA

Anne Cayuela y Marc Vuillermoz, dirs., *Les mots et les choses du théâtre (France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Droz, Ginebra, 2017, 304 pp. ISBN: 9782600058049.

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.387>>

Este libro debe entenderse en el marco de una de esas iniciativas felices que merecen el reconocimiento unánime de la profesión: el proyecto *Les idées du Théâtre* (2011-2016), auspiciado por la Agence Nationale de la Recherche francesa, concebido de forma modélica por Marc Vuillermoz, asentado en cuatro pilares universitarios (Savoie-Mont Blanc, Grenoble, Saint Etienne y Paris IV) e integrado por un centenar de investigadores europeos, con lógico predominio de los franceses, cuyo resultado principal es la base de datos homónima (<http://idt.huma-num.fr/>), que reúne medio millar de textos preliminares del teatro impreso italiano, español y francés de los siglos XVI y XVII, en cuidadosas ediciones con presentaciones y notas y que supone una extraordinaria mina informativa para la comprensión del universo conceptual y teórico de esas tres dramaturgias nacionales y, por extensión, del teatro europeo de la Edad Moderna.<sup>1</sup> A lo largo de estos años, el objetivo principal se ha visto flanqueado por congresos internacionales, números monográficos de revista<sup>2</sup> y tres publicaciones en la prestigiosa casa ginebrina Droz: un estudio lexicológico,<sup>3</sup> una antología de textos (de aparición inminente cuando escribimos estas páginas) y el tomo que aquí se reseña.

Así, *Les mots et les choses du théâtre* debe considerarse, además de una contribución relevante por sí misma, animada por la «volonté de renouveler l'étude des

---

1. Véase la presentación del proyecto a cargo de S. Blondet en *Studi Francesi*, LIX 177 (2015), pp. 585-586; URL: <<https://journals.openedition.org/studifrancesi/1313>>.

2. Por ejemplo, *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, en *Littératures classiques*, LXXXIII (2014).

3. *Le Théâtre au miroir des langues: France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, dirs. V. Lochert, M. Vuillermoz y E. Zanin, 2018.

réalités théâtrales de la première modernité, dans une démarche comparatiste», según se declara en el prefacio (p. 8), debe considerarse, decimos, una puesta a prueba de los materiales de *IdT*: la mayoría de trabajos se ha nutrido de los datos que pueden extraerse de los textos ahí reunidos, o al menos se les ha concedido atención preferente. Hay algún caso en que se han seguido derroteros distintos y también alguno en que ha sido necesario suplementar el repertorio paratextual con otro tipo de materiales (por ejemplo, pasajes específicos de obras), habida cuenta de que las ideas sobre el teatro no solo se presentan en los preliminares, aunque sean estos el lugar predilecto para su articulación. La presencia de Anne Cayuela como coeditora del volumen explica, probablemente, la importancia que cobran los artículos centrados en ejemplos españoles —en detrimento, hasta cierto punto, de los italianos—, circunstancia que confiere a la entrega un atractivo adicional para los hispanistas. Los textos se ofrecen en francés no por reluctancia al poliglótismo, sino como parte del empeño en mostrar, como forma de salvar las soluciones de continuidad nacionales, que es posible hablar de las tres tradiciones en una misma lengua. No es el caso, ni sería el lugar, de enmendarle la plana al proyecto, pero resulta una lástima que *IdT* no haya añadido a las muchas palabras sobre el teatro escritas en italiano, francés y castellano por lo menos también las inglesas, por su obvia relevancia, aunque quizá sea este un drama menos rico que los otros en textos preliminares de enjundia. En cualquier caso, el Mar del Norte nunca fue obstáculo para la circulación de ideas, fuentes, temas, personajes ni términos. Lo mismo puede decirse, en el ámbito románico, del teatro portugués, siempre demasiado desconocido para el resto de expertos y sin embargo lleno de iniciativas interesantes y pioneras, sobre todo en el siglo XVI. Quizá el presente libro podría haber paliado, aunque fuese de forma testimonial, esas lagunas de origen, para completar el panorama y profundizar en la *démarche comparatiste* mencionada, pero es cierto que depende de un material previo en el que solo figuran textos de tres tradiciones nacionales.

Los diecisiete estudios reunidos se ordenan en cinco apartados: figuraciones del autor, dramaturgia y estética, géneros teatrales, actores y tipos, y recepción, siendo el primero y el último los que contienen mayor número de artículos (cinco y cuatro respectivamente). El volumen incluye, para su mejor aprovechamiento, un útil índice de obras citadas y otro de investigadores. No podemos comentar aquí la totalidad de aportaciones, de manera que nos detendremos en las más relevantes y, siquiera brevemente, en la media docena que se centra de forma exclusiva o funda-

mental en textos hispánicos. Resulta de gran interés el empeño de Enrica Zanin («Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols», pp. 95-110), que recopila y estudia las palabras sobre el teatro que aparecen no ya en los paratextos, sino en un universo léxico regulado según sus propios códigos: los diccionarios de la lengua italianos, franceses y españoles comprendidos entre principios del siglo XVI y principios del XVIII, esto es, entre la primera edición del *Vocabolario* de la Accademia della Crusca (1612) y el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española (1726). Mediante esta mirada al sesgo son constatables diversos fenómenos: la configuración de un espacio propio para el teatro en los diccionarios, con un léxico específico que empieza nutriéndose de préstamos (así, *attore-acteur-actor*, que procede, vía latín, del lenguaje jurídico y significa ‘demandante’, más adelante se asocia a ‘creador’ y solo a finales del XVII se registra con la acepción que hoy tiene); el importante factor que suponen las *auctoritates*, a veces alejadas en el tiempo, lo que conlleva una distorsión (es a partir de Dante como se define *commedia* en la primera edición de la Crusca); el carácter fundamentalmente aristotélico-horaciano de la teoría, cuando es admitida; la progresiva penetración de referencias a la vida teatral contemporánea, con diversas modulaciones: el teatro como práctica social, su carácter placentero, la inmoralidad de lo que muchas veces se representa y del espacio en que se representa. Como conclusión, Zanin apunta que en los léxicos italianos, la voluntad docta de regular la práctica de la lengua limita la presencia de referencias, por considerar al teatro una práctica popular; en los franceses (Richelet, Furetière) hay más espacio para este arte, puesto que el medio mundano queda incluido en los horizontes de los diccionarios; en los españoles, los dramaturgos, en especial Lope, son autoridad, y legitiman con su ejemplo las palabras del teatro.

No menos atractivo es el trabajo que firman Veronique Lochert y Bénédicte Louvat («Jouer, réciter, déclamer: les mots du jeu en France, en Espagne et en Italie», pp. 195-210), que escrutan el lenguaje de la representación. A pesar de que las referencias a la actividad de los actores no son generales en los paratextos de obras impresas, ya que apuntan a un universo de recepción que no incluye la presencia de cuerpos y voces, la progresión creciente de menciones a los actores es índice de hasta qué punto el autor no podía desgajar su obra de la puesta en escena ni dejar de reconocer la importancia de los representantes; en consecuencia, «le comédien de la première modernité acquiert [...] une certaine autonomie à mesure que progresse la reconnaissance de son art comme un élément essentiel du théâtre» (p. 210). El caudal

mayor de referencias en este terreno es el italiano, por la relevancia de la *commedia dell'arte*, que genera una poética de actor más que de dramaturgo; en Francia, aun sin ser escasas las manifestaciones, estas tienen un carácter más variado, y en España el corpus es cuantitativamente menor. Entre los núcleos que se destacan están la variedad de nombres para designar al actor, muchos de ellos connotados de forma negativa; las disquisiciones sobre el carácter natural o artificial de la actuación; las consideraciones acerca de los modos de recitar y de encarnar a un personaje. Por su parte, Hélène Tropé («Les mots et les choses du rire dans les théâtres français et espagnols des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», pp. 261-273) lleva a cabo una amplia prospección en el campo semántico de lo risible y recopila los nombres con que se designa a los actores cómicos (del *bouffon* al *gracioso*, pasando, en español, por *donaire*, *bobo*, *simple* o *botarga*, y en francés, más a la clásica, por *parasite*, *docteur* o *capitan*) o el lenguaje deformado con fines cómicos (el sayagués, el poliglotismo jocoso); incluye también referencias a acciones corporales en las tablas, como los gestos obscenos, o al humor verbal (la *plaisanterie* o las *sales*, entre otras posibilidades), sin descuidar, para España, los ámbitos semánticos de la función del reír deleitoso (lo burlesco, la jocoseria, incluso lo apacible). Como ejemplo de los estudios consagrados a la órbita francesa merece destacarse el de Sandrine Blondet («De la sueur, du temps et des armes. Les Mots du travail dramatique», pp. 17-30), que se detiene a analizar, a través de las palabras de los dramaturgos, cuál es su sentir ante la actividad que realizan, sustanciada en un ramillete de imágenes y términos: el esfuerzo (el sudor), la necesidad de tiempo (el ocio, la paciencia), las metáforas sobre el hecho de escribir y sus dificultades (el ejercicio de las armas, la producción de frutos, el capricho de las musas).

Si pasamos a los ejemplos basados principalmente en paratextos españoles, Philippe Meunier («Du texte au paratexte: histoire de quelques métaphores animales du poète et de ses plagiaires», pp. 31-39) resigue en Tirso la metáfora del zángano (asociada a los ladrones del talento ajeno, como los plagiarios) y el modo como se entrecruza con las imágenes, bien establecidas por la tradición, de la abeja que liba en distintas flores para producir la miel y del gusano de seda que se afana en la producción del hilo que segrega de su interior. Juan Carlos Garrot («La perspective du poète: lecture et représentation dans les préliminaires caldéroniens», pp. 75-91), en aguda aportación, advierte la frecuencia con que los dramaturgos franceses señalan, en los paratextos a la impresión de sus obras, la distancia que media entre

la escena y la prensa, casi siempre a favor de la primera, mientras que en España la cuestión «s'inscrit dans une réflexion plus large concernant la propriété littéraire» (p. 76), y solo en Calderón alcanza a ser un lugar común, aunque no unívoco, sino oscilante en función de los géneros dramáticos de que se trate: si muestra reticencia a la circulación del teatro impreso por lo mucho que se lo manipula al margen de la voluntad del poeta (*Cuarta parte de comedias*, de 1672), también se lamenta ante las limitaciones que supone escribir para la realidad de la fiesta teatral, con sus constricciones (*Primera parte de sus autos sacramentales*, de 1677). Fausta Antonucci («Escena, cena, paso: las particiones internas al acto o jornada en textos teatrales y teóricos del Siglo de Oro», pp. 111-121) rastrea la distinción entre acto y jornada (arrojando de paso nueva luz sobre un pasaje no bien entendido hasta ahora del *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva) y el alcance de la noción de *escena*, muy cambiante según quién y cómo la emplee: a veces apunta al uso italofrancés de entrada o salida de cualquier personaje, a veces se atiene al sentido moderno o anglosajón (segmento amplio marcado por el tablado vacío e, idealmente, por cambio de métrica y de referencia espacial). Presta atención también al término *paso*, que en los autores del siglo xvii se iguala a *escena*, como ilustran textos preliminares de Carlos Boyl, Rojas Zorrilla, Calderón y Moreto. Todo ello debe leerse a la luz de la consciencia, por parte de los dramaturgos, de que la cuestión primordial es la continuidad de la fábula, muy por encima de las segmentaciones que sean del caso. Christophe Couderc («Paratexte et taxinomie. Sur quelques désignations génériques du théâtre espagnol», pp. 503-513) analiza con precisión el alcance de las marcas terminológicas propias de la comedia como macrogénero, con especial hincapié en la *Idea de comedia de Castilla* de Pellicer, y revisa luego las acepciones de *fábula* y de *historia*, términos contrapuestos pero no por fuerza excluyentes. El trabajo de Céline Fournial («Lope de Vega à la lettre: la réception de l'Arte nuevo de hacer comedias en France», pp. 227-240) estudia la recepción francesa del texto de Lope, asunto que ya ha merecido aproximaciones previas (en especial una del propio Couderc) y que aquí se centra en un escrutinio detallado de los paratextos que contiene la base de datos. El discurso de Lope ante los ingenios madrileños se cita por primera vez en Francia en 1637, muerto ya su autor, y lo hace Scudéry en el contexto de la querrela de *Le Cid*, lo que a su vez descontextualiza el *Arte nuevo*, leído durante decenios en sentido literal, «comme le discours de pénitence de toute une nation» (p. 239), amputado de su fundamental ironía. Tal uso determinó la recepción posterior

en Mairet y Chapelain, que Fournial contrapesa con pasajes de Ogier, Mareschal, Durval y hasta Molière y Robinet, que participan de un modo u otro del espíritu *moderne* de Lope. Muy atractivo resulta, casi como cifra del empeño transnacional que mueve a la empresa, el análisis de Teresa Jaroszewska de los términos con que se designa al *miles gloriosus* en cada teatro, con atención especial al caso del *Mata-more* francés, cuyo origen no es, como pudiera pensarse, español (rarísimo es este apelativo en nuestra tradición escénica, acaso por la asociación con la imagen mítica del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo), sino italiano, y se debe al ingenio de Silvio Fiorillo, comediante *dell'arte* creador del personaje de Policinella. El nombre es, así, una parodia de lo español, y describe una interesante curva entre Italia y Francia, con España en el trasfondo.

La nota heurística imperante, como difícilmente podría ser de otro modo, es terminológica, pero no se contenta con la mera recensión de casos, sino que, fiel a la inspiración foucaultiana del título, busca precisar el sentido y alcance de los términos, su uso en los distintos autores, su impacto y configuración en cada repertorio nacional y sus avatares internacionales, con la intención de delimitar así la episteme teatral de la primera modernidad. Y ello en la consciencia de que los liminares del teatro impreso condicionan el marco de expresión teórica, al desplegarse en un contexto de recepción lectora, posterior y al margen de la representación. No siempre hay acepciones claras dentro de los límites de una lengua, ni mucho menos correspondencias seguras fuera de ella: el artículo, ya mencionado, de Antonucci sobre los términos castellanos que designan las segmentaciones teatrales presenta tales obstáculos para hallar equivalencias en la lengua de Molière que se ha preferido —única excepción— no traducirlo y dejarlo, con buen criterio, en el diáfano español de la ilustre hispanista italiana. Los resultados presentados tienden a seguir la pauta que describen Lochert y Louvat en su estudio: domina «la grande diversité [des] approches» a cualquier entidad o circunstancia teatrales, y lo habitual es encontrar «une multitude de termes, qui coexistent souvent dans un même texte et peuvent faire l'objet de divers usages: neutres ou porteurs de connotations, isolés ou en binôme pour créer des oppositions signifiantes» (p. 209). Es, pues, un territorio inestable, en movimiento, en el que las tres tradiciones se abren progresivamente, en paralelo al desarrollo específico de sus dramas nacionales, a dar nombre a multiplicidad de cuestiones y otorgarles de este modo carta de naturaleza y condición teórica. Por decirlo con Michel Foucault, en esta «historia de la semejanza», la

búsqueda de un «lugar común» es tarea difícil, aunque pueda conjeturarse casi siempre un «orden de las cosas». Mientras soñamos con que llegue el día de sumar nuevos textos a *IdT*, la extraordinaria labor realizada por Vuillermoz y su equipo solo puede ser merecedora de elogios, como también los merece este atractivo e informado volumen, satisfactorio banco de pruebas de las posibilidades que se abren, gracias al buen trabajo colectivo y a las humanidades digitales, para una mejor comprensión de las ideas teatrales de la Edad Moderna. Responsabilidad nuestra es sacarles el máximo provecho.<sup>4</sup>

---

4. N.B.: estas páginas pueden complementarse con la reseña de L. Rayfield en *French Studies*, LXXIII 2 (2019), pp. 293-294.