

RESEÑA

Victor Dixon, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, TC-12 / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2013, 346 pp. ISBN: 978-84-8489-739-2 (Iberoamericana); 978-3-86527-788-6 (Vervuert).

MARGARET R. GREER (Duke University)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.97>>

Este volumen es uno de los dos que inauguran la nueva serie de «Escena clásica» auspiciada por el macroproyecto de investigación del teatro clásico español TC-12, que incluirá la publicación de una colección de ensayos de una distinguida figura del hispanismo internacional y de la mejor tesis doctoral defendida en el año anterior. Las múltiples contribuciones de Victor Dixon al conocimiento del teatro clásico durante una carrera de más de cinco décadas merecen claramente su elección para tal volumen. Es a la vez un reconocimiento a su labor y una aportación a los que transitan el mismo camino académico. Joan Oleza introduce el libro con su propio homenaje al amigo, recordando entre otros datos su estupor cuando Dixon le reveló haber leído todas las comedias de Lope, una tras otra, en un solo año. Oleza resume las líneas de trabajo de Dixon, casi exclusivamente dedicado al teatro español, sobre todo a Lope, y en segundo lugar, a Buero Vallejo. Ha contribuido a su mejor conocimiento no solo como crítico, filólogo y profesor, sino también como actor, director y traductor al inglés del teatro lopesco.

Al inicio de su propia introducción, Dixon expresa su gratitud por poder volver a publicar este conjunto de ensayos como muestra de su admiración por el que es, en su opinión, «el príncipe sin par de los escritores españoles» (p. 13). Explica que llegó a Lope por medio de Montalbán, a cuya obra dedicó su tesis doctoral, y por su edición de *El sufrimiento premiado*, una obra de Lope antes atribuida a aquel discípulo suyo. Como reza el título, el libro incluye quince ensayos escritos entre 1985 y 2006, seleccionados de entre los casi cincuenta estudios sobre las obras del Fénix que completan la lista de 76 trabajos publicados por Dixon, y que podemos

encontrar después de la introducción. El estudioso inglés explica concisamente el asunto principal de cada trabajo, y estos aparecen divididos en tres secciones.

La primera sección incluye cinco estudios que proporcionan una amplia visión sobre las diferentes facetas de Lope y sus obras. En «¿Cuánto sabía Lope?» (pp. 31-46) se dedica a evaluar la extensión —y los límites— del saber de Lope, desde la tradición clásica, pasando por la religión, la ciencia, la música y la pintura, hasta su familiaridad con escritores contemporáneos italianos y españoles. El autor nota la brecha existente entre la erudición desplegada por el propio Lope y las dudas expresadas por sus críticos. Esto es debido a la obsesión del Fénix por parecer sabio y a sus dos principales ambiciones: el ascenso social y ser aclamado no solo por el «vulgo», sino también por los sabios, «como el mejor poeta, prosista y dramaturgo de su tiempo» (p. 46). Aunque buena parte del saber exhibido por Lope puede ser de segunda mano, sacado de diccionarios, compendios y misceláneas, tal práctica era común en su época. Concluye, de acuerdo con A. K. Jameson y R. Osuna, que Lope merece ser incluido entre los poetas más instruidos, poseedor de una cultura de una amplitud solo superada en su época por Quevedo. Confiesa Dixon que el título del segundo ensayo, «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio» (pp. 47-58), es un «engañabobos» (p. 15) en el que el lector instruido tiene que insertar el adjetivo «original». No hay duda de que al menos nueve comedias suyas se inspiraron en los cuentos del florentino. Dixon investiga a fondo la pregunta planteada por Nancy D'Antuono sobre qué versión o versiones de la novela del florentino podría haber utilizado Lope, en vista de la prohibición total del *Decamerón* en los índices romano y español de libros prohibidos desde 1559. Al comparar las comedias de Lope con las tres versiones «castigadas» del *Decamerón* de Borghini, de Groto y de Salviati, Dixon deduce que lo más probable es que haya leído solo la versión enmendada por Salviati. En «Lope de Vega y la educación de la mujer» (pp. 59-69), Dixon discrepa del juicio de los lectores que atribuyen al dramaturgo las declaraciones de personajes conservadores en contra de la educación y la capacidad intelectual de la mujer. Del «macrocosmos» loresco, señala varias obras que refutan tal concepción, de *La doncella Teodor* hasta una obra no dramática en loor de Santa Teresa en que Lope anticipa en veinte años la declaración de María de Zayas de que la desventaja de la mujer se debe a la falta de escuelas para ellas. Lejos de sentirse amenazado por la erudición femenina, Lope se mostró interesado en ella, siempre que la mujer no fuera también vanidosa o esquiva al matrimonio, meta que considera su destino natural.

Dixon sostiene en «La comedia de corral de Lope como género visual» (pp. 71-92) que por importante que sea el lenguaje poético en la comedia lopesca, eso no hace menos relevante el código visual de su teatro. Hay que leer las protestas de Lope contra las comedias de tramoya como reacción a una moda que dependía del espectáculo. Dixon demuestra en varias de las comedias más famosas del dramaturgo la importancia comunicativa del uso de los niveles y espacios del teatro, del vestuario, de objetos simbólicos —cruces, espadas y billetes—, y de gestos —abrazos y bofetones— como significativos complementos al código auditivo teatral. En «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias» (pp. 93-115), repasa la historia de su participación en tales impresiones, desde los cuatro autos incluidos en *El peregrino en su patria* hasta la publicación póstuma de *La vega del Parnaso*. Arguye que su motivación fue principalmente económica, para evitar que otros aprovecharan los modestos beneficios derivados de publicar obras escritas para representarse sobre el tablado. Afirma su participación desde la *Novena parte*, sobre todo para reunir los textos más dignos posibles, aunque no fueran sus originales. Pero por defectuosos que fueran, el Fénix corrigió muy poco. Añade el estudioso la valiosa observación de que los mejores indicios de que un texto haya sido derivado de un original son su fidelidad a las normas ortológicas de Lope, la corrección de la rima y el porcentaje de subjuntivos en las acotaciones.

La segunda sección consta de una serie de estudios sobre comedias individuales, divididas en tres épocas, que Dixon, siguiendo a Juan Manuel Rozas, califica de «pre-Lope», «Lope-Lope» y «post-Lope». Con la amplia perspectiva de Dixon, sin embargo, las épocas se solapan e incluyen tanto a otros dramaturgos, como también otros géneros. Por ejemplo, el primer trabajo, «Un género en germen: *Antonio Roca* de Lope y la comedia de bandoleros» (pp. 121-130), no solo analiza la primera versión de dicha comedia, la cual fue encontrada por Dixon en un manuscrito en la colección de Lord Holland, sino que asimismo la usa como base para definir las características del género en relación con una lista de unas cuarenta y cuatro comedias de veinte dramaturgos, entre los que se cuentan desde Virués y Cervantes hasta Lanini y Cañizares. El estudioso presenta en «Lope de Vega, Chile y una campaña propagandística» (pp. 131-155) una respuesta parcial al concepto de que el teatro del siglo XVII era esencialmente propagandístico. Hay que considerar, nos recuerda, que el teatro sirvió a diferentes sectores de su público, y a veces a un mecenas o un linaje particular, como fue el caso de la comedia de Lope *Arauco domado*

por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza. Lope sirvió de secretario al sobrino de don García, marqués de Sarria y futuro conde de Lemos en torno a 1598-1599. Dixon repasa una gran variedad de obras relacionadas con el servicio de don García en Chile. Pensando, tal vez, que el poema épico *La Araucana* de Ercilla empañaba su reputación, don García y su hijo Juan Andrés parecen haber apoyado a los autores de un buen número de tales obras. El autor incluye en su repaso no solo las continuaciones del poema de Ercilla por Santiesteban Orosio y el *Arauco domado* de Pedro de Oña, sino también *La Dragontea* y *La Arcadia* del propio Lope, dos crónicas, una novela pastoril de Suárez de Figueroa que es un *roman à clef* del tercer matrimonio del hijo Juan Andrés en 1609, y la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, escrita en colaboración por nueve dramaturgos, incluyendo a Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara y Guillén de Castro, liderados por Belmonte Bermúdez.

El primero de los estudios dedicados a las obras de «Lope-Lope» es «Ya tienes la comedia prevenida [...]. La imagen de la vida»: *Lo fingido verdadero*» (pp. 159-182), que Dixon considera su obra más teatral, más barroca —y más moderna—, entre otras cosas, por la metateatralidad, que es su atractivo primordial. Aunque la mayoría de las veintitantas comedias de santos puede haber sido escrita por encargo para fiestas religiosas, Dixon se inclina a pensar que no fue este el caso de la historia del actor romano Genesius. La compara con otras versiones anteriores y posteriores, incluyendo la de Rotrou, que, aunque inferior a la comedia de Lope, ha seguido representándose en Francia, mientras *Lo fingido verdadero* todavía no goza del aprecio en las ediciones y tablados españoles que ha ganado en el extranjero. Confío en que el análisis de la obra y los acertados consejos de Dixon para ponerla en escena ante un público contemporáneo corrijan este desequilibrio. En «*El villano en su rincón: otra vez su fecha, fuentes, forma y sentido*» (pp. 183-198), propone varios argumentos a favor de una composición en 1611, y analiza la extensión de su parecido temático con un coloquio pastoril de Antonio de Torquemada (1553), el *Coloquio entre dos caballeros, llamados Leandro y Florián, y un pastor llamado Amintas...*

«Arte nuevo de traducir comedias en este tiempo: hacia una versión inglesa de *Fuenteovejuna*» (pp. 199-216) lleva al lector a través del proceso que sigue Dixon para traducir y montar una obra. Describe la preparación de una edición de primera calidad, los retos de la traducción y la representación de la obra con un grupo

mínimo de actores. Aunque Dixon combina múltiples funciones en su misma persona, ofrece por el camino consejos a cualquier editor serio y a todos los que participan en lo que es una creación colectiva. «Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope» (pp. 217-234) es un trabajo ecdótico sobre las variantes de los tres primeros textos de esta encantadora comedia: el autógrafo *A* (BNE, Vit. 7-5), firmado por Lope en 1613, que quedó en manos de Jerónima de Burgos y su marido, el autor de comedias Pedro de Valdés, cuando Lope se enemistó con su antigua amante; otro manuscrito *M* (BNE, Ms. 14.956) copiado por los memoriones Luis Remírez de Arellano y su hermano Juan; y *P*, la *princeps*, publicada por Lope en su *Novena parte* (1617), basada en otro manuscrito, ya que no pudo recuperar su original. Las diferencias entre las tres versiones, dice Dixon, nos revelan cuánta distancia puede haber entre la concepción primordial del dramaturgo y los testimonios de cómo se representaron en realidad sus comedias. En «Dos maneras de montar hoy *El perro del hortelano*, de Lope de Vega» (pp. 235-253), después de analizar la construcción original de la obra, nos muestra su buen ojo directoral al describir cómo montó en Dublín una representación «pobre», con pocos recursos escénicos; luego describe con riqueza de detalle un montaje «rico» con el cual se podría comunicar a un público moderno la intrigante «excursión moral» de un amor logrado más allá de las barreras sociales.

En «El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para Palacio» (pp. 257-281), Dixon explica esta comedia en su momento histórico: escrita por un Lope ya viejo, todavía empeñado en lograr el aprecio de los sabios y un oficio en la corte, comisionado por Olivares para componer una comedia para festejar a sus majestades en el jardín del conde de Monterrey, justo al lado del Prado. Demuestra el éxito de Lope en atenerse a las «reglas del arte» con naturalidad, manteniendo la unidad de tiempo, lugar y acción a la vez que parodiaba los clichés de sus competidores. Luego Dixon se desdobra —tal vez con un guiño silencioso a Stanislavski— asumiendo la voz del autor de comedias en un estudio tan ingenioso como repleto de comprensión para con su objeto, «Manuel Vallejo: un actor se prepara. Un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)» (pp. 283-308).

Un solo ensayo final constituye la tercera sección, «La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega» (pp. 311-321). Su autor aboga por el reconocimiento debido al valor y al impacto duradero de la escuela teatral del Siglo de Oro y en especial a Lope como el arquitecto principal de la comedia nueva, que constituía

su núcleo. No era reaccionario, como ha sido descrito por ciertos críticos, aunque por presiones económicas y ambiciones personales tuvo que llevar diversas máscaras y escribir un buen número de comedias por encargo. Pero aun en tales obras, Lope señala los abusos del poder y da voz a los injustamente afligidos, por quienes siente una profunda simpatía. En palabras de Dixon, «Lope tiene que servir, pero no se deja esclavizar» (p. 317). Por la calidad estética de sus obras maestras y por la profunda humanidad que podemos apreciar en ellas, tiene «una trascendencia intemporal y universal» (p. 321).

En resumen, *En busca del Fénix* es un compendio de estudios de la más alta calidad, escritos con todo el saber y la amplia visión de un catedrático y hombre de teatro que ha dedicado varias décadas a explicar y a defender el genio teatral de Lope. Reunidos en este volumen, los trabajos de Victor Dixon son y serán una referencia esencial para todos los que buscan una profunda comprensión de Lope de Vega y el tesoro dramático que nos ha legado.