

PRESENTACIÓN: LOPE Y EL TEATRO EUROPEO DE SU TIEMPO

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.234>>

Si son contados los ámbitos culturales —caso de que haya alguno— que no sean susceptibles de admitir una perspectiva comparada, en pocos esta resulta tan indispensable como en el teatro europeo de la Edad Moderna. Esta denominación abarca una realidad constatable, inmensa e intensa, dividida tradicionalmente para su estudio en una serie de provincias literarias nacionales (las más señeras, Italia, Portugal, España, Inglaterra y Francia) que no se han confrontado ni puesto en diálogo con la asiduidad y profundidad que habrían sido deseables. Son dramaturgias con ritmos propios y características específicas pero que participan de un acervo teórico y artístico común, se articulan según prácticas afines, presentan influencias y conexiones entre ellas, expresan análogas tensiones y se reconocen como un nuevo y poderoso instrumento de comunicación (adoctrinadora o subversiva) dirigido a un público nuevo, el más numeroso y adicto de cuantos habían existido, y dispuesto a pagar por cada espectáculo. Para la comprensión global de una entidad así configurada debe partirse del conocimiento de las formas concretas (nacionales, generacionales, autoriales, de género dramático) en que esta se materializa, para proyectarlas en una construcción supranacional y diacrónica que se revela sobre todo mediante el contraste: el territorio heurístico que designamos como teatro europeo clásico.

Los trabajos aquí reunidos pertenecen, en grados distintos, a esta modalidad de indagación. Tienen su origen en el VIII Congreso Internacional organizado por el grupo de investigación Prolope, celebrado en la Universitat Autònoma y la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona durante los días 10 a 12 de diciembre de 2015. Algunas de las ponencias y comunicaciones presentadas en aquella ocasión, debidamente reelaboradas como artículos científicos y sometidas a la consiguiente evaluación, integran el monográfico que ponemos a disposición de la comunidad científica, en la convicción de que constituye un gesto significativo en favor de la

cada vez más necesaria apertura de perspectivas en el estudio del patrimonio teatral europeo moderno.

Inicia el monográfico, a la manera de pórtico, la contribución de Joan Oleza, que traza un panorama del juego de fuerzas materiales que intervinieron en la definición del espacio teatral de la Edad Moderna: la profesionalización de los dramaturgos, la aparición de nuevos lugares de representación en áreas urbanas, la progresiva estabilización de las compañías de actores, las distintas configuraciones del patronazgo, la aparición de un público específico fueron algunos de los elementos constitutivos de esta nueva realidad, a caballo entre la lógica precapitalista y los incipientes modos del capitalismo. El trabajo se concentra en los casos inglés y español, pero no pierde de vista los rasgos principales de las dramaturgias italiana y francesa, en una visión fluida y agónica, de prácticas en competencia y a menudo en conflicto, desde la que construir las bases de una historia comparada del teatro europeo de la primera modernidad.

Tras cruzar el umbral nos vamos a encontrar con un grupo de seis artículos que se adentran en cuestiones de recepción literaria, pues exploran la impronta del teatro de Lope en diversos tiempos y lugares. Dos aportaciones se consagran a Italia: Fausta Antonucci estudia los *canovacci* de la *Commedia dell'arte* basados en piezas de Lope desde una perspectiva poco habitual, atenta a las características generales de tres colecciones distintas (originadas en Venecia, Florencia y Nápoles en distintos momentos del siglo XVII y principios del XVIII), estrategia que pone de relieve pautas claras, en las que las plazas de representación y las compañías desempeñan un importante papel a la hora de seleccionar géneros y obras; en contrapartida, Elena Marcello brinda un análisis de proximidad y estudia con detenimiento los mecanismos de adaptación de la comedia lopeveguesca *Los tres diamantes* por el napolitano Carlo Celano en *La sofferenza coronata*, según un patrón de simplificación del enredo e incremento de la comicidad.

El siguiente paso nos lleva a Francia, con tres intervenciones de muy diversa índole: Christophe Couderc presenta un panorama de amplio alcance sobre la recepción del teatro de Lope en la dramaturgia francesa del Seiscientos, acompañado de fundamentales cuestiones de orden metodológico sobre los muy diversos grados de relación textual entre la obra —u obras— original y su imitación, adaptación o reescritura, asunto del que se derivan además relevantes consideraciones sobre el valor atribuido a Lope en las letras francesas de la época como símbolo y cifra de la dra-

maturgia española; Catherine Dumas ofrece un estudio pormenorizado, en lo estructural y lo dramático, de tres piezas de Jean Rotrou, el principal y más pertinaz refundidor de Lope, de las que destaca el modo como el dramaturgo francés convierte en tragicómicas las tramas cómicas de su modelo —al que no declara como fuente— y cómo difumina los referentes culturales españoles para conseguir una plena aclimatación de las piezas al contexto francés de finales de los años treinta del siglo XVII; Francesca Suppa, en un análisis que entra en la órbita de los *translation studies*, estudia las traducciones del teatro de Lope realizadas por Simon-Nicolas-Henri Linguet en su *Théâtre Espagnol*, ya en vísperas de la Revolución, con un revelador análisis de las decisiones de selección y de los criterios que imperan en estas versiones (que son extractos, según era costumbre), sobre las que Linguet expresará distintos pareceres a medida que su propio gusto estético evolucione.

Cierra el bloque dedicado a la temprana recepción europea de Lope un trabajo de R.E. Blom y Olga Van Marion que descubre a lopistas y estudiosos del teatro europeo un hecho hasta ahora poco conocido: la sobresaliente presencia de las obras de nuestro autor en los escenarios de Amsterdam durante los decenios de 1640 y 1650, cuando se convirtió prácticamente en la figura más prominente de la escena de la ciudad, a menudo con la intermediación de versiones francesas.

A los seis artículos señalados siguen otros tantos cuya nota común, en su diversidad, es su articulación como análisis transversales de fenómenos en los que Lope es siempre convocado. Los dos primeros se adentran en el fértil terreno de las ideas literarias, con el *Arte nuevo* como uno de sus ejes: Maria João Brilhante confronta los versos de Lope a los académicos de Madrid con los tres *Discours* de Pierre Corneille sobre el teatro, no para establecer vínculos directos, sino para señalar, a través de sus concomitancias y diferencias (que tienen que ver con un diálogo sostenido, a menudo disonante, con la *Poética* de Aristóteles y sus comentaristas italianos), el modo como se configuran las prácticas teatrales de la Edad Moderna y los discursos teóricos que en mayor medida las caracterizan y representan; Piermario Vescovo, en un recorrido de gran amplitud, que se proyecta desde Platón y Aristóteles hasta los textos teóricos y dramáticos de Carlo Goldoni, pasando por los comentaristas medievales y humanísticos de Horacio o la *Commedia dell'arte*, sin descuidar el diálogo teórico sostenido por Cervantes y Lope en sus piezas más señeras, presta atención a los contrastes entre las formas de producción teatral y los discursos ideológicos que las sostienen.

Otro tipo de aproximación, no menos comparatista, es la que ensaya Daniel Fernández Rodríguez: a partir de la delimitación de un pequeño núcleo genérico en la escritura dramática de Lope (el de las comedias bizantinas), indaga en la presencia de ese microgénero en la *commedia regolare* y la *Commedia dell'arte* italianas; en este caso, Lope se convierte en mecanismo de interrogación de otras tradiciones dramáticas nacionales, iluminándolas mediante el contraste, con lo que además se logra precisar la singularidad del dramaturgo español en el contexto europeo. Por su parte, Natalia Fernández asedia un tema clásico: el del pacto diabólico, que analiza en dos dramaturgos inmensos como Christopher Marlowe (*Doctor Faustus*) y Lope (*La gran columna fogosa*), cuyo dispar tratamiento del motivo obedece a la diversidad de tradiciones y fuentes de las que toman sus asuntos y al molde genérico en que los sitúan; más allá de todo juicio de valor que no sea histórico (Marlowe clausura el tema para la escena inglesa, mientras que la iniciativa de Lope deja abierto el camino a abundantes continuadores), esas diferencias esclarecen el proyecto de cada autor.

Ya en la parte final del bloque, dos artículos se aventuran por territorios interdisciplinares: Gaston Gilabert lo hace desde la música —o hacia ella— y estudia las canciones que aparecen en algunas obras de Shakespeare y Lope, en particular las tragedias, para poner de manifiesto claras similitudes en la forma, el propósito y la motivación con que ambos introducen material ajeno y cantable en sus creaciones; Alba Carmona, sin abandonar a estos dos autores, dirige la mirada hacia el cine y cuantifica el muy distinto éxito de uno y otro en la pantalla, al tiempo que propone una hipótesis explicativa de tan profunda divergencia.

Por esa vía, inseparable de los fenómenos históricos e ideológicos de canoniación de autores y obras, llegamos a la contribución que cierra el monográfico. En ella, Margaret R. Greer constata la omnipresencia de Shakespeare en la cultura contemporánea y se pregunta por las razones de tal hegemonía, en un revelador análisis de los modos de representación de lo español por parte de los dramaturgos ingleses del período isabelino y jacobeo (Kyd, Shakespeare, Jonson, Webster), en contraste con sus contemporáneos españoles, y una revalorización desde nuestro presente del modelo de personaje de la *comedia* española frente al shakespeariano, en una llamada a que los estudiosos del teatro clásico europeo se liberen de los prejuicios y constreñimientos nacionales para adoptar visiones más amplias, fructíferas en su transversalidad. Pues no debemos olvidar que el teatro europeo de los siglos XVI

a XVIII es tanto el resultado de su historia factual cuanto de su (irregular) transformación en *patrimonio*, otro fenómeno que reclama una mirada múltiple y compleja para su plena comprensión. Solo si escuchamos con oído atento la tensión entre el ayer y el ahora, entre la común corriente que vibra en los teatros nacionales, con las particularidades históricas y locales que sean del caso, y los afanes de canonización de esos teatros nacionales desde la época romántica, se podrá abarcar, aprehender y comprender el espacio cultural —que es también espacio ideológico— que denominamos patrimonio teatral europeo: un signo complejo, polimorfo y políglota de identidad colectiva, susceptible a su vez de proyectarse hacia el futuro, como legado vivo y civilizador de la Europa que nos define.