

RESEÑA

Revista *Anagnórisis*, monográfico *Teatro español y europeo: circulación de repertorios dramáticos*, coords. María Luisa Lobato, Marcella Trambaioli y Antonio Portela Lopa, XV, 2017, 735 pp. ISSN: 20136986.

MÍRIAM MARTÍNEZ GUTIÉRREZ (Universidad Complutense de Madrid)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.319>>

Durante los últimos años ha podido observarse un creciente interés crítico, desde diferentes enfoques y metodologías, por la cuestión de las relaciones establecidas entre el teatro español y otras dramaturgias europeas. Muestras de este interés y de algunos de los resultados que comienzan a obtenerse ahora en relación con las investigaciones realizadas en este campo son, por ejemplo, el proyecto “Les idées du théâtre” de la Universidad de la Sorbona (que ha trabajado sobre preliminares de textos teatrales españoles, franceses e italianos del Siglo de Oro) o el proyecto “Emothe: The Classics of Early Modern European Theatre”, con sede en la Universidad de Valencia, cuyo objetivo es la creación de un repertorio de clásicos del teatro europeo moderno. En este sentido, probablemente los primeros estudios que se llevaron a cabo en un intento por relacionar las diferentes dramaturgias europeas con la española fueron aquellas investigaciones dedicadas a señalar la influencia que la *commedia dell’arte* italiana había ejercido en la formación de la comedia nueva. Posteriormente, el campo de estudio se amplió también a otros territorios, y junto con la repercusión que el teatro europeo pudo tener sobre el nuestro, recientemente, el interés se ha desplazado además hacia el impacto que el drama y la comedia españoles han tenido sobre otras literaturas.

En el marco de esta perspectiva de plena actualidad investigadora se sitúa precisamente el volumen de *Anagnórisis* que reseñamos. En este número de la revista se nos presenta una colección muy extensa y heterogénea de trabajos que abordan desde diferentes planteamientos y metodologías el hecho teatral en Euro-

pa, aunque siempre en relación con España. Sin embargo, decimos que se trata de un conjunto heterogéneo, puesto que más allá de este hilo conductor, podemos encontrar aportaciones sobre los temas más diversos. Así, más que una serie de líneas generales sobre los trasvases transteatrales en el continente europeo, la mayoría de los trabajos nos ofrecen ejemplos concretos de esos intercambios, teselas de un mosaico más amplio, que sin embargo dejan entrever la intensidad, riqueza y fecundidad de esas relaciones. Por otra parte, la heterogeneidad también se percibe, como ya hemos apuntado, en la variedad de perspectivas y enfoques aplicados: las diferentes propuestas no se limitan al análisis y contraste de los textos literarios, también se realizan reflexiones en torno a la teoría del teatro, la puesta en escena (dirección, iluminación, vestuario, música, decorado...), la técnica actoral, la semiótica teatral, la recepción, etc., aunque siempre estableciendo esa comparación entre distintas lenguas y culturas. Creemos, de hecho, que este es uno de los mayores aciertos del volumen, e incluso un ejemplo para futuras investigaciones: en la muestra de esa pluralidad y diversidad, se pone de manifiesto que esta no se debe únicamente a la variedad de culturas en juego sobre la mesa de estudio, sino que forma parte del propio teatro como fenómeno social, además de artístico. Frente a aquellos enfoques centrados exclusivamente en el texto literario, varios de los estudios que aquí se presentan tienen también en cuenta otros aspectos que forman parte del texto espectacular, mostrando una concepción del teatro como realidad plural y compleja, y conscientes de que la consideración de todos estos factores probablemente pueda ayudar a una mejor comprensión del fenómeno teatral a todos los niveles, pues no podemos olvidar que los textos teatrales, salvo excepciones, han sido concebidos para ser representados.

La obra se divide en cuatro secciones de extensión desigual precedidas por una introducción en la que los coordinadores del volumen apuntan a la vigencia, actualidad e interés del tema que vertebrará todo el número. Esta introducción, además de darnos una idea resumida de aquello que vamos a encontrar en la recopilación, constituye también una especie de guía, el hilo de Ariadna que nos permitirá establecer conexiones entre los diferentes trabajos, que aquí se nos presentan agrupados temáticamente en un intento por conformar una especie de mapa global del tomo. Y es que en ocasiones resulta difícil saber de qué manera se organizan los artículos que forman parte del volumen más allá de ciertas coincidencias de época, autor, temática o idioma, ya que estos constituyen una única sección bastante ex-

tenza sin subdivisiones internas. Si bien es cierto que puede que este sea uno de los pocos aspectos a mejorar en este número de *Anagnórisis*, también somos conscientes de la dificultad que entrañaría establecer criterios fijos a partir de los cuales trazar divisiones entre los artículos, precisamente por esa misma heterogeneidad que antes poníamos de relieve. Por lo tanto, aunque ese intento de clasificación hubiera ayudado quizá al lector a orientarse en este, como decimos, amplísimo panorama, la ausencia de la misma tampoco desmerece en nada a un volumen que se caracteriza por la calidad y el interés de la mayoría de los trabajos que lo componen.

Tras esta introducción, comienza la primera de las secciones del libro —en la que nos centraremos especialmente, por parecernos de gran interés—, la más extensa, ya que ocupa más de tres cuartos del total de la obra y está compuesta por veintinueve artículos escritos por un grupo variado de investigadores y estudiosos de las procedencias más diversas, como las obras y los fenómenos teatrales que analizan.

En el primero de los trabajos, «*Imagine pietatis*. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal» (pp. 17-43), Sara Sánchez-Hernández examina el posible espacio escenográfico y el atrezzo de varias obras de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, en un intento por establecer paralelismos en cuanto a la utilización de recursos escénicos en las obras de temática sacra de la época. De esta manera, la investigadora llega a la conclusión de que la semejanza de las circunstancias sociales y culturales en ambos territorios, así como la intensa parateatralidad que impregna las manifestaciones religiosas conducen al empleo, por parte de los tres dramaturgos, de una serie de recursos y elementos escénicos muy parecidos que en ocasiones procedían del contexto en que se llevaban a cabo las representaciones y formaban parte de la imaginería sacra de uso cotidiano.

A continuación, Aroa Algaba Granero analiza una propuesta escénica concreta, la de *El viejo celoso* de Miguel de Cervantes, de la compañía Veneziainscena junto a Reymala. En este caso, lo que se hace es establecer una comparación entre los códigos teatrales del entremés y de la *commedia dell'arte*, semejantes, según la autora, en cuanto a la utilización de una serie de personajes tipo entre los que pueden trazarse similitudes, el empleo de juegos metateatrales, el humor verbal y gestual, el multilingüismo y la persecución de un fin burlesco. Precisamente esas semejanzas que la investigadora observa son las que permitirán a esta compañía llevar a escena la pieza de Cervantes, adaptándola, aunque sin perder su esencia, a través de los códigos teatrales de la *commedia dell'arte*.

Miguel García-Bermejo Giner, por su parte, opta por abordar la cuestión de las posibles fuentes e influencias presentes en los prólogos de Bartolomé de Torres Naharro, en los que algunos estudiosos han querido ver la huella de la comedia erudita italiana y de corte popular. Así, y tras examinar las propuestas que le han precedido, el investigador concluye que el origen de estas introducciones debe de ser múltiple, siendo muy difícil destacar alguna fuente principal. Además, frente a la teoría de la raíz exclusivamente italiana, se observan también coincidencias con procedimientos cómicos de piezas francesas y de los Países Bajos, así como con los prólogos de la comedia grecolatina.

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, en «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa» (pp. 87-110), analiza cómo las ideas teatrales que en el siglo XVIII provienen de Francia influyen en la manera de ver y entender el teatro en nuestro país durante la época de la Ilustración. Así, muchas piezas barrocas no desaparecen de los escenarios, sino que se transforman de acuerdo con los gustos imperantes en Francia en aquel momento, en un intento por adaptarlas a los presupuestos del teatro neoclásico: el cumplimiento de las tres unidades, el decoro y la finalidad didáctica.

Pero no solo en España se reescriben y se adaptan las comedias moretianas. Debora Vaccari, por ejemplo, estudia la utilización de la obra *Fingir y amar*, de Agustín Moreto para la escritura del libreto de un *dramma per musica* con el título *Amare e fingere*, si bien no es este el único caso de reescritura de esta comedia que se produce en Italia. El análisis minucioso y la comparación de las dos obras lleva a Vaccari a afirmar que, más allá del título, las obras española e italiana comparten ciertas semejanzas en cuanto a planteamientos, escenas y motivos, aunque en la reescritura se introducen algunas novedades (p. 133).

Desde Italia volvemos de nuevo a Portugal con un artículo en el que María Rosa Álvarez Sellers compara el entremés de *La campanilla encantada* de Moreto con *A campahina encantada*, entremés anónimo portugués. En esta ocasión, sin embargo, a pesar de que la estudiosa encuentra coincidencias en ciertos planteamientos y en el seguro origen común de la anécdota, concluye que ambas piezas ejemplifican tradiciones cómicas distintas, y que las diferencias son tan significativas que impiden afirmar que las dos piezas breves estén emparentadas de manera directa.

Más complejo resulta aún el estudio que lleva a cabo Delia Gavela García, quien se atreve a trazar el recorrido de un argumento dramático desde Lope a Tho-

mas Corneille, pasando por Moreto. Se propone y consigue demostrar —a través de la comparación de escenas y de la caracterización de los personajes— que *Le baron d'Albikrac* fue escrito por Corneille tomando como fuente, además de *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, de Agustín Moreto, también el modelo precedente: *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope de Vega. Seguiría Corneille pues, para la composición de esta obra, un procedimiento que había utilizado anteriormente en obras como *Dom César d'Avalos* o *La Comtesse d'Orgueil* (p. 165).

Pero Agustín Moreto recaló en escenarios distintos de los de Italia, Francia o Portugal. Buena muestra de ello es «Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del teatro clásico español en el teatro decimonónico polaco» (pp. 188-210), trabajo en el que Beata Baczyńska nos muestra el éxito que algunas de las obras de este autor cosecharon sobre las tablas de los teatros polacos durante el siglo XIX. Además, para una mejor comprensión del contexto de representación, la autora expone cuál era el panorama general del teatro en Polonia durante estos años, desconocido para muchos.

El artículo de Ilaria Resta retoma un enfoque que se centra en la comparación de textos dramáticos de diferentes literaturas. En este caso, el objetivo será analizar las fuentes de la obra *Le moglie di quattro mariti*, del escritor italiano Giacinto Andrea Cicognini, en la cual se han querido ver reflejadas diversas influencias. Ilaria Resta, después de examinar las diferentes propuestas, concluye que los modelos españoles de la pieza —muy del gusto de Cicognini— son *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, y *El perro del hortelano*, de Lope de Vega.

Mariana Dimitrova, por su parte, al igual que había hecho Beata Baczyńska con Polonia, reflexiona acerca de la presencia del teatro áureo español en las escenas búlgaras durante los siglos XIX y XX, aportando así variedad frente a aquellos estudios, predominantes en el volumen, que se limitan a examinar panoramas teatrales mucho más cercanos como son los de Italia o Francia.

De vuelta precisamente en el país galo, Folke Gernert opta por analizar el tratamiento de motivos concretos por parte de Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille y Donneau de Visé en cuanto a la representación de la magia y la astrología en escena, partiendo de *El astrólogo fingido* calderoniano, que contó con numerosas reescrituras en diferentes países a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Inexcusable parecía también en este número de *Anagnórisis* la presencia de Shakespeare, probablemente uno de los autores cuya influencia más se ha estudia-

do en relación con casi cualquier literatura. Así, se trazan semejanzas y desemejanzas con la obra de el Bardo de Avon en tres artículos que Francisco Sáez Raposo (pp. 270-293), Elena Martínez Carro (pp. 294-310) y un poco más adelante Marcella Trambaioli (pp. 480-505) le dedican a la cuestión shakesperiana. Sáez Raposo, por ejemplo, examina la técnica de la perspectiva tridimensional empleada por Shakespeare en una escena muy concreta de *El rey Lear*, y la contrapone a un procedimiento muy similar empleado por Lope de Vega en algunos de sus primeros dramas pastoriles. Por su parte, Elena Martínez Carro lleva a cabo una comparación a nivel escénico y analiza dos representaciones cercanas en el tiempo del *Enrique VIII* de Shakespeare, y *La cisma de Inglaterra*, de Calderón, ambas construidas sobre los mismos acontecimientos históricos. Por último, Marcella Trambaioli reflexionará acerca de varias relecturas y reescrituras del teatro shakesperiano por parte de tres dramaturgos españoles: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y Federico García Lorca.

En «*El Alcalde de Zalamea* en el Festival de Avignon» (pp. 311-326), Naima Lamari continúa con las propuestas que se centran en la puesta en escena de algunas obras de nuestro teatro áureo, pero su enfoque se amplía también hacia el ámbito de la recepción, pues además de reflexionar sobre el montaje escénico en sí, se busca comprender el porqué del mismo (desde el punto de vista de la recepción de un clásico español aurisecular por parte de un director de escena francés), así como lo que supuso este en un contexto de representación como el Festival de Avignon.

De la misma manera que no podía faltar Shakespeare, era inevitable también la presencia en este volumen de algunos artículos dedicados al mito de Don Juan, quizá el arquetipo literario de filiación española que ha sido objeto de más transformaciones, refundiciones y reescrituras desde el momento de su nacimiento a lo largo y ancho de toda Europa: Ursula Aszyk analiza las reinterpretaciones del mito en Polonia («Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco» pp. 327-341), mientras que Alfredo Rodríguez López-Vázquez traza la evolución del mito desde su origen (que él sitúa en la obra *Tan largo me lo fiáis*, de Andrés de Claramonte) hasta *La ardua dificultad de la concentración*, del dramaturgo checo Václav Havel (pp. 375-387). Por último, Joanna Mánkowska examina las posibles influencias europeas que el *Don Juan* de Zorrilla pudo tener más allá de *El burlador de Sevilla*, como consecuencia del recorrido de dos siglos del personaje por todo el continente (pp. 342-374).

Guadalupe Soria Tomás centra su aportación en una cuestión más bien teóri-

co-práctica: analiza el debate sobre la interpretación escénica y la técnica actoral durante los siglos XVIII y XIX, a través de distintos tratados teóricos franceses que abordaron este conflicto en esos años, así como la influencia que tuvieron esas ideas sobre ese mismo debate en España y sobre la práctica escénica en ambos países.

En «*Los amantes sin ochavo: ¿el primer sainete portugués?*» (pp. 419-442), Joana Castaño examina una pieza de Manuel de Figueiredo, autor portugués del siglo XVIII, en relación con la farsa del mismo autor que la antecede, *O avaro dissipador*, en la que se contraponen el carácter y el teatro español y portugués. Precisamente, esa contraposición es la que lleva a cabo también Joana Castaño en su análisis pues, por comparación con el sainete español, trata de encontrar en la pieza de Figueiredo rasgos que le permitan encuadrarla bajo la misma denominación.

Mucho más amplio en cuanto a materia de estudio es el trabajo de Diana Muela Bermejo, que aspira a precisar la influencia que el teatro francés de finales del siglo XIX tuvo sobre la obra de Jacinto Benavente, y especialmente sobre sus primeras comedias. Para ello, se analizan y comparan las características que la crítica ha identificado como principales para el teatro de los dramaturgos *fin-de-siècle* con las de la dramaturgia benaventina, prestando particular atención a los temas, los tipos de personajes y la ideología predominante en estas obras.

Leman Gürlek elige un punto de partida aún más distante, pues pretende trazar paralelismos entre *Lo positivo*, de Tamayo y Baus, y *Eyvah*, del escritor turco Ahmet Mithat Efendi. A pesar de la lejanía geográfica, el planteamiento resulta curioso, pues en lugar de buscar fuentes o influencias, los dos dramas se estudian de manera conjunta, para observar cómo los cambios socioculturales que tienen lugar en ambas comunidades a comienzos del siglo XIX afectan a la concepción del papel que la mujer tiene en estas obras.

En «Una recepción de ida y vuelta: Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz y Pablo García Baena» (pp. 506-524), Antonio Portela Lopa añade un factor más a tener en cuenta a la hora de valorar el hecho teatral: en este caso se refleja cómo una estética concreta y la forma de leer a un autor en el extranjero pueden modificar también la manera en que nosotros mismos percibimos a ese autor. Así, en torno a un espectáculo que Pablo García Baena organizó en 1942 sobre textos de San Juan de la Cruz, se reflexiona acerca de su estética, pues el mismo autor confesó que esta se basaba en las representaciones e interpretaciones que sobre las obras de Calderón se hacían en los años veinte en Alemania.

El de Rosanna Rion es el único artículo de la colección escrito en inglés y establece comparaciones y paralelismos entre dos autores cómicos del siglo XVIII: Ramón de la Cruz y Sheridan, pues encuentra entre ellos ciertas semejanzas, a pesar de pertenecer a tradiciones teatrales distintas. Así, lo que caracteriza a sus obras según la autora, lo que los distingue principalmente, es el empleo de la metatrealidad en sus piezas para enfrentarse u oponerse al modelo entonces imperante, el de las tragedias neoclásicas francesas.

A los trabajos que versan sobre la presencia del teatro español en territorios menos estudiados, se suma la aportación de Eszter Katona, quien expone unas primeras notas acerca de la recepción de nuestro teatro en Hungría entre los siglos XIX a XXI. La virtud del artículo de Katona reside precisamente en mostrar la amplitud de posibilidades que existen para el estudioso que se atreva a acercarse a este tema, pues todavía es mucho lo que queda por investigar.

Un ejemplo de recepción es el que se narra también en el estudio de Alba Gómez García, quien recoge la experiencia de varios grupos de estudiantes del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París, que entre los años 1959 y 1974, en el marco de una asignatura sobre teatro español, tuvieron la oportunidad de poner a prueba sus dotes interpretativas en una lengua que no era la suya, representando durante varios veranos en España un repertorio variable en lengua francesa y española bajo la dirección de la actriz Josita Hernán.

José Romera Castillo, por su parte, reflexiona sobre «el teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España» (p. 576) a través de la cartelera reciente de Madrid, tres instituciones como son la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Academia de Artes Escénicas de España y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, así como de la presencia de compañías y repertorios de teatro español en festivales y teatros relevantes del panorama europeo.

La perspectiva semiótica la aporta el trabajo de Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira, quienes realizan un recorrido por las transformaciones que ha sufrido el concepto y la codificación simbólica del tiempo (elemento consustancial al hecho teatral) a lo largo de los diferentes momentos históricos, y consideran cómo esa evolución ha afectado a la representación teatral y las implicaciones que la actual concepción semiótica y filosófica del tiempo supone para el teatro.

Por último, la sección se cierra con «*A cabeça do Baptista* (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo» (pp. 620-642),

donde se examina la propuesta escénica del director gallego Manuel Guedes, en un intento por ampliar el conocimiento en torno a la recepción y representación del teatro de Valle-Inclán en territorio portugués, además de profundizar en la cuestión del diálogo luso-galaico en el ámbito teatral, pues el que aquí se estudia no es un caso aislado.

La siguiente sección, bajo el título de «Miscelánea», está constituida por el análisis de Verónica Alonso de Torres sobre la obra *Cristal de bohemia*, de Ana Diosdado, que pone de manifiesto la utilización que hace la autora de la transtextualidad como instrumento para llamar la atención sobre problemas todavía presentes en la sociedad y ya tratados con anterioridad por otros autores. En este caso, la autora se servirá de las obras *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, y *Diez negritos*, de Agatha Christie, para conformar un texto original y con carácter propio, centrado en diversas facetas del universo femenino.

La tercera de las secciones reúne un total de ocho reseñas sobre monográficos, ediciones y estudios en torno al tema del teatro europeo y las relaciones entre los diferentes escenarios del continente.

La cuarta y última de las secciones es una entrevista de Beatriz Velilla al dramaturgo Juan Mayorga, uno de los autores españoles actuales más representados, y cuya obra ha alcanzado éxito y reconocimiento en todo el mundo. La entrevista traza un recorrido por su teatro y la forma de entender el mismo, así como por sus inspiraciones, estímulos, motivaciones y objetivos a la hora de escribir, y cómo concibe Mayorga el proceso creativo.

En resumen, creemos que *Teatro español y europeo: circulación de repertorios dramáticos* traza, a través de esa variedad de enfoques, metodologías y perspectivas que caracterizan el volumen, un panorama acertado y preciso de la riqueza cultural y el interés que puede suponer la investigación de las relaciones teatrales entre los diferentes países del continente europeo. Además, no solo ofrece al investigador una amplia muestra de los resultados que es posible obtener en ese campo, sino que también es una puerta abierta, un punto de partida, una invitación a adentrarse por ese camino.