

Lope poseyera y anotara los libros de Muzio, que centrara su interés en ellos en elementos que observamos en diversas obras del Fénix y que, incluso, usara al italiano desde finales del siglo XVI hasta *La Dorotea*; en segundo lugar, el hecho de que Lope no inventara el escudo de los Carpio, sino que, simplemente, se lo apropiara de forma indebida.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012. ISBN: 978-84-376-3035-9, 334 pp.

La identificación que hace la autora del teatro áureo con un «libro vivo» resume de manera eficaz su visión del texto dramático como un producto artístico que se despliega más allá de la palabra y entra de lleno en el dominio de la corporeidad y el movimiento. El título, tan abarcador como sugerente, alude a tres aspectos clave alrededor de los cuales se estructura su reflexión: el *canon* (del que tratará el primer capítulo), el *actor* (que abordará en los capítulos segundo, tercero y cuarto)⁶³ y la *palabra* (tratada en el capítulo quinto).

La introducción se abre con la referencia a la fórmula *ut pictura theatrum*, evocada a partir de la visualización del cuadro *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), donde se reproduce una tertulia formada por la elite decimonónica dispuesta como un escenario que representa la ideología del liberalismo nacional, responsable en gran medida de convertir el teatro del Siglo de Oro en un argumento en favor de la identidad española. Al hilo del análisis de dicha pintura, se expone la idea de la fragilidad del canon y se identifica el estudio del teatro clásico con una arqueología filológica y visual al rescate de la memoria.

El primer capítulo («Futuro del pasado: el teatro del Siglo de Oro y la gestión de su relato») aborda de manera pormenorizada la construcción del discurso histórico de la literatura y su

⁶³ El interés de Rodríguez Cuadros por el estudio de las técnicas actoriales es constante en su trayectoria investigadora, tal y como muestran sus múltiples aportaciones en este terreno. Sirva como ejemplo su influyente trabajo *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

implantación en la enseñanza superior en función de intereses nacionalistas y religiosos. En concreto, se centra en la utilización de Calderón en el debate ideológico entre el antiguo régimen y la ilustración como estandarte del españolismo, tal como se refleja en los manuales de literatura elaborados en España (Gil y Zárate) y en el extranjero (Adolf Friedrich von Schack, George Ticknor), que influirán en la construcción de la historiografía teatral posterior, cuyo desarrollo se detalla con acierto.

Tras estas reflexiones se expone una brillante síntesis del desinterés de la bibliografía europea y norteamericana por el teatro áureo español, relacionado con el descuido generalizado de la vertiente espectacular y un excesivo peso ideológico. El cambio de rumbo en la recepción del teatro clásico llegaría, según la autora, con los enfoques de estudiosos como Pérez Pastor, Shergold y Varey, entre otros, que aportan datos cruciales sobre la puesta en escena y las representaciones. A continuación, figura un repaso por las principales contribuciones en esta nueva órbita, en la que destaca el trabajo de Ruiz Ramón, que conecta el teatro con otras culturas y con distintas expresiones artísticas e influye en investigaciones posteriores (Egido, Arellano, Ruano de la Haza, Rodríguez Cuadros, etc.), que atenderán a los distintos agentes de representación y romperán por fin los estereotipos ideológicos. Esta nueva tendencia cristaliza en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986), destinada a la recuperación y difusión de los clásicos. La autora estudia su actividad y repercusión, deteniéndose en las tensiones surgidas de la dicotomía texto-espectáculo.

En el segundo capítulo («Deconstruyendo a Dios: Calderón, el actor y el teatro sagrado de los autos») se produce un salto desde el canon hasta los representantes para reconstruir su técnica a partir del valor documental de los autos sacramentales. Para completar la comprensión del hecho teatral es crucial atender a la existencia de figuras como el Superintendente, el Corregidor o los Comisarios, que Rodríguez Cuadros analiza de manera eficaz. En esta misma línea alude, por medio de documentos de la época, a la *muestra* o ensayo general, en el que se valoraban aspectos cruciales para la puesta en escena como la idoneidad del reparto, el vestuario, el *attrezzo* o la gestualidad de los actores.

Por otro lado, desde una perspectiva que denomina *deconstruccionista*, la estudiosa apunta que los recursos del actor pueden transgredir el mensaje o contribuir a su opacidad o ambigüedad, con lo cual propone *reconstruir* el significado del auto sacramental teniendo en cuenta la inestabilidad de su significado. De acuerdo con esta idea, una de las más sugerentes

del libro, se refiere e a la necesaria flexibilidad del representante en distintas experiencias dramáticas en función del auditorio. Asimismo, cabe destacar las excelentes indicaciones aportadas acerca del lenguaje cifrado de las acotaciones, las convenciones en el vestuario y la gestualidad, la declamación del verso, los apartes –relacionados con el desbordamiento patético del personaje– y los elementos simbólicos.

El capítulo tercero («Arte sin *arte*, oficio sin *oficio*: el descuido cuidadoso y el actor barroco») se aproxima a la relación entre el dramaturgo y el actor, enmarcada en un circuito de producción institucionalizado desde finales del siglo XVI en el que se originan diversas sensibilidades con respecto a ambas figuras. Rodríguez Cuadros analiza la visión negativa de la mediación del actor mostrada por Cervantes a través de los personajes Pedro de Urdemalas y Ginés de Pasamonte, en la cual se pone de manifiesto la falta de reconocimiento del carácter profesional de los comediantes, y la reclamación de una mayor intervención del dramaturgo en sus artes. En función de esta perspectiva cervantina, la autora toma de *Pedro de Urdemalas* las características del buen comediante (tener *memoria*, *lengua suelta*, *no mengua* o escasez *de galas*, *buen talle*, *saber recitar con tono* y distinguir los cambios de registro) e introduce el concepto del *descuido cuidadoso* como otra de sus virtudes esenciales. Esta fórmula ciceroniana, consolidada por Cervantes, alerta contra la afectación y aboga por la naturalidad en la *actio* y la ocultación del esfuerzo técnico. Se presenta también un punto de vista opuesto, a cargo de Lope de Vega, que muestra respeto y confianza hacia los actores e incorpora en *Lo fingido verdadero* un episodio metateatral en el que se le encarga a un representante una obra y lleva a cabo el proceso de su preparación. El actor del Fénix participa de todos los elementos señalados por Cervantes, a los que suma el sentimiento.

Rodríguez Cuadros emprende en el capítulo cuarto («Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles») la dificultosa tarea de hacerse cargo de la huella que han dejado los actores del teatro clásico español en la posterior historia teatral. Pone de manifiesto la «fragilidad de la memoria» y traza una historia de la representación de los clásicos de acuerdo con las tendencias en la escenificación. Para ello, revisa documentos (memorias, siluetas) que dejan constancia de las impresiones heterogéneas y fragmentarias de los críticos y los propios actores. Entre las múltiples aportaciones citadas, destacan los trabajos de Rivas Cherif y las memorias de Teófilo Calle y Fernán Gómez, así como las entrevistas a Fernando Guillén, Fernán Gómez y Marsillach.

Se pasa luego a la descripción de dos grandes escuelas en la representación del teatro clásico nacidas en el siglo XIX: aquella enraizada en los ideales isabelinos y tardorrománticos, representada por Rafael Calvo, y la que encabeza Antonio Vico, que encaja con los gustos de la burguesía comercial e industrial. Se analiza la fuerte repercusión de ambas tendencias en los actores posteriores y su síntesis en la figura de María Guerrero, responsable de la adaptación del teatro clásico español a la burguesía adinerada como espectáculo de consumo. Posteriormente, tras trazar un panorama de los distintos actores consolidados al amparo de la Guerrero, se menciona la renovación de la puesta en escena de los clásicos, llevada a cabo en los años treinta por Rivas Cherif, entre otros, y asentada en la autoridad escénica del director. Rodríguez Cuadros reitera aquí la creación en 1986 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, para centrarse esta vez en la compleja relación del director con la crítica y en diversos puntos de vista y experiencias relacionadas con la formación reglada de los actores. A continuación, retoma la dialéctica entre naturalidad y artificiosidad en la declamación del verso áureo, existente ya desde el siglo XVIII, y motivo de un productivo debate. El capítulo se clausura con la necesaria reivindicación de ordenar la memoria fragmentaria del teatro clásico y rellenar los huecos existentes, tomando como pieza básica al actor.

En el último capítulo («Las palabras y las cosas en el teatro clásico») se evidencia la necesidad de romper la tendencia de estudiar el teatro clásico como pura textualidad y se recupera el símil contenido en la introducción, según el cual quien enseña teatro clásico es identificado con un *arqueólogo* destinado a ofrecer memorias del pasado a un estudiante que pasaría por una fase de extrañamiento y admiración antes de incorporarlas a su conocimiento. La autora señala que, desde una perspectiva emocional en la docencia, es preciso transmitir al alumno la potencia imaginativa del teatro (pp. 255-256) y la «tensión afectiva y corporal de la representación» (p. 258).

A continuación, analiza un manuscrito del siglo XVII (*Peor está que estaba y enfermar con el remedio*) en el que se satiriza la devaluación de la moneda mediante los procedimientos formales y fórmulas retóricas de un cartel teatral, tratados de forma irónica. En este punto se produce un retorno al símil *ut pictura theatrum* para hacer referencia a la producción escénica como vehículo de imágenes y conceptos con varios significados.

Seguidamente figura una reflexión sobre la equivalencia entre las «nuevas tecnologías» y las «nuevas metáforas», como enlace un tanto abrupto a una última sección sobre las

«tecnologías de la información y la comunicación», portadoras de herramientas para el estudio y la docencia del teatro clásico. La estudiosa, desde su dilatada experiencia como docente e investigadora, señala su utilidad instrumental en el marco de las «revoluciones transcendentales del conocimiento» y aporta el ejemplo positivo de *Ars Theatrica Siglos de Oro*, con todas sus ventajas. De acuerdo con estas nuevas posibilidades, que han de complementarse con conocimientos y destrezas filológicas, presenta el proyecto ya avanzado del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro* y realiza un excelente repaso por los diccionarios y otros materiales de interés en el campo del teatro clásico. Añade al fin una guía sobre cómo elaborar dicho diccionario de términos teatrales, comenzando por la clasificación de los lemas, los campos de información microestructural, la aportación de ejemplos y la relación de materiales de consulta. La autora actúa como mediadora entre el objeto de estudio y el investigador, de manera que exhibe con acierto sus amplios conocimientos y aporta herramientas esenciales para desentrañar la complejidad del teatro clásico en sus múltiples dimensiones.

El gran diccionario al que alude, abarcador pero manejable, se vislumbra como un reflejo multiforme y casi orgánico de ese «libro vivo» que ha desplegado con destreza y erudición a lo largo de su trabajo, reflejado en la construcción del *canon* y en la huella que dejaron los *actores* en la historia del teatro. Al final de este viaje trepidante por los lugares del conocimiento teatral, Rodríguez Cuadros regresa al punto de partida de la travesía de cualquier estudioso para concluir de forma brillante con el reto de capturar y comprender en todo su alcance las *palabras* que conforman el universo de nuestro teatro clásico.

ALICIA VARA LÓPEZ

GIC-UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: «Teresa de Manzanares» y «La garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-678-4 (Iberoamericana); 978-3-86527-727-5 (Vervuert) [Biblioteca Áurea Hispánica, 79.] 659 pp.