

de miras, que trata un tema que sin duda merece la atención de los estudiosos.

OBRAS CITADAS

EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, State University of New York, 2003.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015. ISBN: 978-84-8489-897-9. 353 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Desde hace un par de décadas, los estudios literarios del Siglo de Oro español se han visto afectados por una peculiar tendencia de la cultura de nuestro tiempo: el furor del

espectáculo. Es fácil relacionar esta moda con el énfasis en la oralidad y en el evento que viene caracterizando nuestra sociedad desde el postmodernismo, o incluso desde la difusión de los estudios acerca de la cultura popular de Mikhail Bakhtin o, incluso, Albert Lord y Milman Parry. Este énfasis corrige justamente los excesos decimonónicos creando unas dicotomías archiconocidas en las que se oponen la palabra hablada y la escrita, la plaza del pueblo y el estudio del intelectual, la libertad dionisiaca y la rigidez elitista. En sus formulaciones menos sutiles, esta oposición celebra la *mouvance* propia de la cultura «viva», la cultura que entiende el arte como evento, y carga las tintas contra una cultura de la letra muerta, la plúmbea, polvorienta y menendezpelayista cultura que disecciona el evento para convertirlo en monumento. Los logros de este modo de estudiar los textos literarios han sido notables, pues ha logrado redescubrir una manera de entender los textos antiguos muy alejada del modo en que hoy nos acercamos a ellos, influidos como estamos por categorías como la «estética» o la «literatura» que nacieron en los siglos XVIII y XIX. Es el caso, por ejemplo, de los trabajos de la latinista Florence Dupont (1994), que explica que los poemas anacreónticos nacieron en un ambiente convivial y religioso que hace imposible leerlos o estudiarlos como literatura, lo que Dupont revela tan poco fructífero como leer o estudiar de modo literario una copla flamenca aislada del contexto de fiesta comunitaria y participativa en que tiene sentido. Dupont

(2007) lleva esta lógica hasta el extremo de acusar a los partidarios de la letra muerta frente a la palabra viva, del texto como monumento frente al texto como evento. En suma, de haber vampirizado la tradición dramática occidental, que desde Aristóteles, el caudillo de esos vampiros, está totalmente sesgada hacia el lado incorrecto.

Calderón: texto, reescritura, significado y representación, el libro que nos toca reseñar, es la respuesta de Santiago Fernández Mosquera a esta y otras cuestiones en su vertiente áurea. Se trata de un análisis inteligente y medido que cobra especial interés por el punto de partida del autor: por una parte, Fernández Mosquera es un egregio quevedista; por otra, el director del GIC (Grupo de Investigación Calderón de la Barca) y miembro, por tanto, del Consolider TC12, que propone entre otras iniciativas la creación de un espacio común entre filólogos y profesionales del teatro. Es decir, Fernández Mosquera se ha formado en el campo de la poesía áurea, en el que ha publicado monografías envidiables como la dedicada a la poesía amorosa de Quevedo (1999), a la reescritura en ese mismo autor (2005) o esa tormenta perfecta que es su trabajo sobre el motivo virgiliano de la tormenta en las crónicas de Indias, Lope, Calderón y Quevedo (2006). Estos análisis clásicos sobre disposición, estilo poético, reescritura e influencia han derivado hacia Calderón en el último libro mencionado, pero sobre todo en su trabajo en el men-

cionado GIC con la edición de los textos calderonianos. Esta experiencia con los textos es lo que impulsa la monografía que estamos reseñando.

El libro constituye una defensa del valor del texto teatral que se articula con lógica perfecta en diversos pasos: demostrar la preocupación de Calderón por su texto, la importancia del mismo y su entidad como libro impreso, y no solo como evento; probar el peso que para Calderón tenía el texto poético examinando cómo construía escenas y decorados más con la palabra, mediante la composición o modelación verbal, que con la tramoya, lo que demuestra la importancia relativa de texto y espectáculo en el teatro calderoniano; asentar este papel del texto con el estudio de la reescritura, que además evidencia que para Calderón el texto impreso era fundamental, pues llegaba a reescribir para adaptar sus obras a ese formato; mostrar que el respeto por este texto sugiere que ciertas interpretaciones alegóricas de la obra calderoniana son excesivas, o al menos contradictorias con el sentido literal, del cual propone partir siempre Fernández Mosquera; y, por último, estudiar como, pese a todo lo anterior, Calderón era un hombre que escribía para el teatro y que cuidaba mucho sus relaciones con los otros implicados en el espectáculo, hecho que demuestra que su pasión por el texto no significaba, en absoluto, un desprecio del espectáculo, y

por tanto que no podemos sostener una contraposición entre monumento y evento como la que explicamos arriba.

De estos puntos, que corresponden a los cinco capítulos del libro, dos son polémicos, los números I («La vindicación del texto dramático de Calderón de la Barca: una consecuencia de la ecdótica») y IV («Texto y sentido literal»). Sin embargo, aunque en estas páginas Fernández Mosquera se posiciona claramente contra lecturas y actitudes muy concretas, el tono y las propuestas resultan no solamente serenos y respetuosos, sino incluso cautos, pues la lógica del libro podía llevar esas afirmaciones mucho más adelante. Valga como ejemplo el capítulo I, en el que Fernández Mosquera analiza agudamente el fenómeno de la teatrosfilia que ha conquistado a muchos filólogos actuales, factor francamente sorprendente en quienes deberían ser baluartes de la cultura escrita frente a la espectacular —si es que tienen que oponerse—. Fernández Mosquera ve esta moda con preocupación porque supone precisamente una ruptura del equilibrio entre texto y espectáculo a favor de este último. Su análisis del fenómeno resulta certero y subraya los elementos esenciales del mismo: el predominio del factor visual en la cultura contemporánea —y añadiríamos el del descenso de la capacidad de concentración consecuencia de la lectura hipertextual—, el protagonismo que el director ha alcanzado en el siglo XX como *metteur en scène*, su (absurda) elevación al

nivel de cocreador y la consecuente caída del texto dramático a «una disculpa para el espectáculo» (2015: 39). Fernández Mosquera ejemplifica esta situación con el paradigmático caso de *El príncipe constante*, texto plagado de problemas e intervenciones de otras plumas que alcanzó gran éxito en traducción en el siglo XVIII y que se convirtió en un hito en la escenografía del siglo XX gracias a la libérrima puesta en escena de Grotowski, que usó la obra para labrar su fama y comunicar el mensaje que le interesaba (no el que quería comunicar Calderón). Como afirma Fernández Mosquera, el texto queda aquí «en muy segundo plano» (2015: 39), y en todo caso claramente por detrás de las decisiones del director. Cuando esta tendencia a privilegiar la representación particular (que se convierte en un nuevo texto efímero) llegó al mundo académico, produjo una tendencia de reacción que está en alza en los estudios shakespearianos, en los que se está enfatizando precisamente el valor del libro de comedias como texto literario. De modo paralelo al inglés, Fernández Mosquera defiende una lectura parecida y más equilibrada de los textos calderonianos que reconozca que Calderón escribía, como el bardo, «for the stage and for the page» (2015: 33), para las tablas y para la imprenta, y que lleve a los filólogos a rechazar dos interpretaciones del texto dramático que el autor considera desenfocadas: las que «ven en la obra un mero *guión* o una *partitura*, productos no finalizados en tanto no son ejecutados por un intérprete» (2015: 33). Es en este

punto cuando Fernández Mosquera podría haber llevado más lejos sus conclusiones, pues el desmedido protagonismo del director teatral que conocemos ha llegado a extremos que permiten prácticas inconcebibles incluso si consideramos el texto un mero guión o partitura. Ninguna partitura de Bach, por poner un ejemplo cualquiera, admite que se mezclen en ella frases de Vivaldi o Haendel; ningún guión de película ambientada en época romana o de la Revolución francesa acepta decorados y vestimenta de los años treinta, sea de fascistas italianos, nazis o milicianos. Y sin embargo vemos en escena, y no en teatros alternativos, sino en las tablas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, producciones que no solo cortan libremente los textos, como deplora Fernández Mosquera, sino que mezclan versos de unos autores con otros, y que se convierten en un predecible y triste desfile de uniformes militares y de peinados con raya, para la confusión y hastío del auditorio y mayor gloria del director.

En cuanto al otro capítulo polémico, el dedicado a las interpretaciones alegóricas de la obra calderoniana frente al sentido literal de las mismas, es un episodio más en la muy respetuosa y amigable contienda que opone a autores como Fernández Mosquera frente a los críticos que enumera en la página 207, que tienden a proponer un Calderón que critica sibilinamente al rey y a sus gobernantes en piezas de encargo escenificadas frente a ellos en palacio. Esta polémica ha

servido para afinar las dos posiciones: autores como Frederick A. de Armas (2014) han matizado considerablemente sus posturas y Fernández Mosquera ha desplegado argumentos como los que esgrime en este capítulo, y que van desde la situación del artista cortesano del siglo XVII (2015: 206) a la interpretación basada en las expectativas genéricas. Se trata, en suma, de un capítulo muy convincente que explica perfectamente la argumentación de los rivales a partir de un deseo encomiable de reivindicar la figura de Calderón como «nuestro contemporáneo», pero que caen en una estrategia retórica que propugna un mensaje oculto que, como revela Fernández Mosquera, está en contra de la lectura literal de los textos.

Si este capítulo IV es uno de los más extensos de la obra, comparte esa posición con el III, en el que Fernández Mosquera vuelve a mostrar su amor por el trabajo textual con un impresionante estudio sobre la reescritura calderoniana. Son páginas que comienzan con un panorama sobre el término y, sobre todo, sobre su práctica en diversos autores áureos como Lope, Cervantes y, sobre todo, Quevedo, pero que al llegar a Calderón demuestran con un impresionante despliegue de textos (*El laberinto del mundo*, *El mayor encanto amor*, diversas loas, comedias en colaboración...) y de análisis muy precisos cómo el dramaturgo madrileño fue el mayor aficionado a la reescritura de su época, y cómo esta

práctica nos dice mucho sobre su *usus scribendi*, sobre sus concepciones genéricas y sobre su aprecio por el texto.

De los capítulos restantes, el II se centra en peculiaridades estilísticas que demuestran que Calderón cuidaba el lenguaje de sus comedias como se hacía con otros géneros como la lírica o la epopeya. Ya nos hemos referido a cómo Fernández Mosquera usa la tendencia calderoniana a la «modelación verbal», es decir, a pintar con palabras (más que con acciones o decorados), para lo que acude a recursos como la ticoscopia, que el autor de la monografía examina con detenimiento. Además, este capítulo destaca por su análisis de los mecanismos rítmicos del lenguaje calderoniano, y en particular del papel de los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo*. Son estas páginas muy valiosas porque examinan la polimetría de la dramaturgia áurea desde un punto de vista poco explotado, pues aunque los trabajos sobre segmentación métrica abundan últimamente, son pocos los que estudian en detalle las consecuencias rítmicas de la polimetría. Tan solo discrepamos aquí de la idea de que la polimetría exige una recepción oral, una audición de la comedia: no es necesario recurrir al ritmo visual del cambio métrico (2015: 48) para justificar esta polimetría, pues el cerebro percibe perfectamente el ritmo del lenguaje sin necesidad de oírlo físicamente.

Por último, el capítulo V examina el caso de una comedia tan complicada como *Manos blancas no ofenden* para mostrar que Fernández Mosquera no advoca en este volumen una absurda minusvaloración del componente teatral y espectacular de los textos calderonianos, y sí solamente un equilibrio que reconozca también la importancia del texto en sí. Para ello, Fernández Mosquera se centra en cómo la comedia nos muestra la relación de Calderón con los hombres de teatro encargados de representarla, lo que podemos comprobar con el estudio de los documentos y del texto mismo.

En suma, estamos ante un volumen valiosísimo que consolida varias de las líneas de investigación que Fernández Mosquera ha desarrollado en los últimos años, como son el estudio de la reescritura, de los subgéneros teatrales y del papel del texto en su contexto político original. Lo hace añadiendo reflexiones muy medidas y mostrando un conocimiento de los textos difícilmente superable, y además expresando sus argumentos con un estilo diáfano, sutil y convincente. El lector puede estar seguro de que estamos ante un libro digno de su autor, ante un volumen en la excelente línea marcada por *La poesía amorosa de Quevedo*, *Quevedo: reescritura e intertextualidad* y *La tormenta en el Siglo de Oro*.

OBRAS CITADAS

DE ARMAS, Frederick A., «La geografía y mito de Europa en el teatro de Calderón (*El origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario y Los tres mayores prodigios*)», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermánico sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz *et alii*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 129-150.

DUPONT, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La découverte, 1994.

—, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.

—, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

—, *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

—, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015.