

## RESEÑA

Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, eds., *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all' «Arte Nuovo»*, Alinea Editrice, Florencia, 2011, 546 pp. ISBN: 978-88-6055-586-1.

ELVEZIO CANONICA (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

**E**l volumen que reseñamos reúne las actas de un coloquio internacional que se celebró en Florencia, del 19 al 24 de octubre de 2009, gracias a la iniciativa de dos ilustres hispanistas italianas, Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, y nace de la voluntad de rendir un homenaje al cuarto centenario de la publicación de la primera edición del *Arte nuevo de hacer comedias* (Madrid, Alonso Martín, 1609). Se abre el volumen con el texto de las cinco conferencias plenarias, dos en español (Evangeline Rodríguez Cuadros, Felipe B. Pedraza Jiménez) y tres en italiano (Laura Riccò, Fausta Antonucci y Silvia Monti). A continuación, se publican las veintinueve comunicaciones, distribuidas en dos partes: en la primera se reúnen aquellas que giran alrededor de la teoría y la práctica teatral en la España anterior a la publicación del *Arte nuevo*; en la segunda se recogen las contribuciones que reflejan el impacto que tuvo el tratado lopeveguesco en el teatro europeo del siglo XVII al siglo XX. Las cinco plenarias abordan temáticas diversas en torno a la teoría y a la práctica escénica surgidas de los dictámenes del tratado. Es así como se estudian las ideas de Lope sobre el oficio de actor (E. Rodríguez Cuadros) o la importancia de la presencia del *Arte nuevo* en seis ediciones de sus *Rimas*, a partir de la de 1609, lo que contribuyó en gran medida al éxito del poemario, que contabiliza diez ediciones en vida del poeta (F. Pedraza). Más centrada en el contexto italiano está la intervención de L. Riccò, que de las cinco plenarias es sin duda la que menos enlaces ofrece con el tratado del Fénix; su autora expone la presencia de lo monstruoso en la poesía y el teatro italiano de finales del XVI y principios del XVII (de 1611 es la edición milanesa del *Arte nuevo*). F. Antonucci reflexiona sobre la mezcla de

lo cómico con lo trágico, que es una de las características más sobresalientes del tratado lopesco y que va a determinar buena parte de la trayectoria del género trágico en España, que de hecho se ha decantado casi siempre por la tragicomedia. Con Silvia Monti damos un salto al siglo xx, en particular a las décadas de los años veinte y treinta, para estudiar la influencia que el texto de Lope pudo tener en la práctica teatral de aquella época, en la que descuellan las figuras de Federico García Lorca y Rivas Cherif: se trata de una relación más bien contradictoria, ya que si Lope pretendía seguir el «gusto» del público, los dramaturgos de las primeras décadas del siglo xx quisieron oponerse a su «mal gusto».

La primera parte del volumen («Teoria e prassi dello spettacolo in Spagna prima dell'Arte Nuovo») se compone de doce comunicaciones (tres de las cuales están escritas en italiano) que a su vez se reparten en tres secciones. La primera, que no lleva título, reúne dos contribuciones que efectivamente versan sobre la época anterior a la aparición del tratado: Fernando Romo Feito reflexiona sobre las reglas para los espectadores en los comentaristas del Quinientos, mientras que Juan Carlos Garrot Zambrana propone un análisis de la comedia de Lope *Las ferias de Madrid* (compuesta en 1587-1588) como ejemplo de indeterminación genérica y, por lo tanto, como una obra que apunta hacia la necesidad definitoria que se dará en el tratado de 1609. Las otras diez contribuciones no pueden colocarse bajo el marbete que define la primera parte del volumen, ya que se ocupan de la obra dramática del Fénix compuesta antes y sobre todo después de 1609. Hechas estas salvedades, notamos que las cinco contribuciones de la sección titulada «La prassi di Lope» giran alrededor de la práctica pero también de la teoría, como es palmario en la primera de ellas, en la que Francisco Sáez Raposo estudia la preceptiva dramática que aparece en las dedicatorias de las comedias de Lope, y también en la segunda, en la que Marcella Trambaioli trata de definir las normas implícitas del teatro de cámara del Fénix. Otras facetas de la aplicación de algunos dictámenes del *Arte nuovo* son las que se estudian en las dos comunicaciones siguientes, que proponen una exploración de los «casos de la honra» en la comedia hagiográfica (Natalia Fernández Rodríguez) y de la utilización del refranero en la comedias de ambientación campesina (Roberta Alvití). La última contribución de esta sección, a cargo de Debora Vaccari, es un estudio de una comedia (*Las mudanzas de fortuna*) que se publicó en la *Tercera parte* de 1612, que contiene también obras de otros dramaturgos, como es bien sabido. Aquí también el vínculo con el *Arte nuovo* es bastante débil o, por lo menos,

implícito. La segunda sección de esta primera parte recoge trabajos que giran alrededor de otros autores («Altri commediografi»), quienes aplican a su manera la teoría lopesca. La cuestión de la duración de la comedia, que Lope había fijado en dos horas, como se recordará, ocupa a Alejandra Ulla Lorenzo, quien brinda unos interesantes y poco conocidos comentarios epistolares de los embajadores toscanos en la corte de los Austrias en los que se ve que a veces las comedias duraban mucho más, pero que el propio Felipe IV intervino varias veces para acortar su duración —confirmando así el dictamen lopesco— desde su atalaya de encumbrado espectador y enamorado del teatro. Ysla Campbell se ocupa de la figura de los privados tal y como aparecen el teatro de Juan Ruiz de Alarcón en su época de estancia en la península: la relación con el texto teórico lopesco que funda todo el volumen es, una vez más, bastante difusa. Más pertinente es la contribución siguiente, en la que Sara Pezzini muestra cómo Góngora, el gran rival de Lope, no acata ciertos dictámenes del tratado, en particular la aserción: «No traya la escritura...». De hecho, pese a las discusiones acerca del significado cabal de «escritura» (¿la Biblia o las *auctoritates* paganas?), la autora demuestra que Góngora, en sus dos piezas, hace un uso muy acusado de los dos tipos de «escritura», la sagrada (*Firmezas de Isabela*) y la mitológica (*Doctor Carlino*). En el contexto de la «guerra literaria», resulta innovadora y atrevida, por parte de Góngora, esta «pulla» en el terreno dramático, en el cual el Fénix «alzose con la monarquía cómica». Otro fundamento del tratado lopesco consiste en su peculiar concepción de las unidades dramáticas aristotélicas. Nicoletta Lepri se ocupa de ellas, en particular de la de tiempo, y verifica su acatamiento en una comedia de Antonio Coello, *Los empeños de seis horas* (1642). Se cierra esta primera parte con un nuevo salto al siglo xx: Sara Polverini analiza una obra de José Sanchis Sinistera: el monólogo / diálogo *El canto de la rana*, en el cual se resucita la figura del famoso actor Cosme Pérez, alias *Juan Rana*, conocido por su físico deforme y de gran renombre por su papel de «bobo» y de «gracioso».

La segunda parte del volumen se dedica a las influencias que tuvo el *Arte nuevo* en Europa y se divide en tres secciones cronológicas, aunque la primera de ellas (que se refiere al siglo xvii) no lleva título, al contrario de las otras dos, que se refieren al xix («Ottocento») y al xx («Novecento»). La primera sección presenta cinco comunicaciones, una de las cuales examina las huellas del tratado lopesco en la literatura francesa del xvii (Marco Lombardi), y las cuatro siguientes se centran en

su influencia en Italia, una dedicada al teatro comercial y a la importancia que adquieren las unidades dramáticas, en particular la de acción y la de tiempo (Piermarino Vescovo); otra, la de Elena E. Marcello, se dedica a comparar el tratado de Lope con las reflexiones sobre el arte cómico de dos tratadistas italianos del XVII, Barbieri y Perrucci; las dos contribuciones que cierran esta primera sección se ocupan de la relaciones entre la poética lopesca y la literatura musical italiana, i.e. los *libretti per musica* que surgen en Italia en la segunda mitad del XVII (Anna Tedesco y Nicola Badolato). Las seis comunicaciones que componen la sección dedicada al siglo XIX presentan una notable diversidad geográfica, ya que se estudian ejemplos y autores portugueses, alemanes, franceses e italianos. Sin embargo, a nivel de la distribución del material, llama la atención la colocación en este apartado de la contribución de Michela Graziani acerca del teatro portugués, ya que se refiere a un autor del siglo XVII, Francisco Manuel de Melo, y que, por lo tanto, tendría que figurar en la sección precedente. En su contribución, la autora estudia lo hondo que caló el tratado lopesco en una de las comedias del dramaturgo portugués bilingüe, su *Hospital das letras*. Las otras contribuciones se adecuan al marco temporal de esta sección y presentan un estudio sobre el teatro de H. von Kleist, en particular sobre la función del sueño en su obra dramática *Das Käthchen von Heilbronn* (Giorgia Sogos); la incursión en la literatura francesa que propone Anna Fierro es también un excursus fuera del género teatral, ya que la autora estudia las nociones de «pantomima» y de «panorama» en un cuento de Balzac, *L'Adieu* (1830); las tres últimas intervenciones de esta sección «decimonónica» se dedican a Italia: Barbara Innocenti da a conocer un olvidado tratado de arte dramático publicado por Gaetano Savonarola en 1836, que se define como un «nuevo Galateo», en la línea del fomento de la «buena educación» iniciada por Tommaseo (en este sentido, esta contribución encaja perfectamente con la temática global del volumen, ya que su enlace con las preocupaciones lopescas hacia el gusto del público son evidentes, y se ven actualizadas en otra época y en otro contexto cultural, de modo que se convierten en una «educación» de otro «colérico» público); de corte musicológico es la intervención de Armando Fabio Ivaldi, quien se ocupa de algunas escenas genovesas para la representación de la *Norma* (1848) de Bellini (interesante trabajo acompañado por varias ilustraciones, aunque el vínculo con el tratadillo lopesco de marras, a pesar de la cita de dos versos en epígrafe, no es muy transparente); más claro es dicho vínculo en la contribución de Mariacristina Bertacca, quien estudia el *teatro d'Opera* en la Italia del XIX y las semejanzas que

encuentra con el tema del «agradar al público», punto clave del *Arte nuevo*, en lo que la autora denomina, citando los textos italianos de la época, «l'arte per piacere». Las seis últimas aportaciones se ocupan de distintos aspectos y de diferentes tradiciones dramáticas del siglo xx (alemana, italiana, española, griega, francesa). Esta diversidad de aproximaciones se refleja también en la de los géneros literarios que se comparan con el teatro. Tenemos, por ejemplo, una comunicación (Elisabetta Terigi) que da a conocer las ideas de un gran poeta de lengua alemana del xx, Rainer Maria Rilke, en una carta que escribió a una actriz. Otra presencia de la poesía la encontramos en una contribución de Federico Fastelli, quien compara las ideas estéticas de los poetas italianos reunidos bajo el marbete de «Gruppo '63» con la práctica teatral italiana de vanguardia. Dicha práctica es también la temática central de otros dos trabajos, el de Daniele Corsi, donde se comparan las estéticas teatrales de dos grandes autores de las primeras décadas del xx, el italiano Filippo Tommaso Marinetti, el fundador del Futurismo, y en concreto su pieza *Il suggeritore nudo* («El apuntador desnudo»), y la obra de Federico García Lorca, en particular *El público*, ya que el artículo discute del papel del espectador en las poéticas de los dos dramaturgos. En otro trabajo (Serena Manfreda) se presenta una peculiar experiencia vanguardista italiana, la del «Teatro degli Indipendenti» de Anton Giulio Bragaglia, entre los años 1923 y 1936. Por fin, Gilda Tentorio se interesa por la versión de la obra de Aristófanes *Los pájaros*, llevada al escenario en Atenas por Karolos Koun en 1959. Y Cosimo Fossi presenta un estudio sobre el teatro vanguardista francés, en particular la dialéctica entre «normas» y «desvíos» en la obra de Jean-Luc Lagarce.

En conclusión, el volumen que presentamos constituye una aportación de gran interés para el conocimiento de la teoría y de la praxis teatral en la Europa de la época moderna, a partir del minúsculo tratado lopesco, redactado casi a vue-lapluma para los miembros de una academia literaria madrileña. Sin embargo, se echa de menos un trabajo en el que se sistematicen las consabidas deudas de esta obra con la de Robertello. Además, el vínculo con este texto seminal, como se ha dicho, no es siempre evidente en las distintas aportaciones críticas, y a veces brilla por su ausencia. Dicho de otro modo, las treinta y cuatro contribuciones que componen el volumen se ajustan mejor al título principal y más comprensivo que al subtítulo que remite al *Arte nuevo*.