

PRÓLOGO

Presentar el libro de Alicia Álvarez Sellers me obliga a realizar un justificado (y gozoso) ejercicio de memoria: la que sustenta su impecable quehacer como investigadora eficiente y eficaz, honesta y rigurosa hasta el límite, de modo que haberla acompañado en ese camino que va desde haber dirigido su Memoria de Investigación y luego su Tesis Doctoral resultó ser (y lo es todavía) un privilegio por mi parte. Por eso no cabe ocultar sino más bien, por el contrario, resaltar que la obra que el lector tiene ahora en sus manos proviene del trabajo realizado para su Tesis. Pero *no es ya una Tesis* por supuesto. El mismo empeño, el mismo rigor metodológico y de acotación de los márgenes de un *género* (una tesis) se han puesto ahora en producir un ensayo —en el pleno sentido de la palabra— sobre un aspecto hasta ahora clamorosamente postergado en la historia del teatro español. Corresponde pues a ella todo el mérito y el riesgo de una propuesta que ya no se blinda con el aparato de la ortopedia académica sino que se ofrece como un territorio abierto a lo inédito de una perspectiva y, sin duda, al debate.

Naturalmente hace ya algún tiempo la alenté, no sin advertirle de sus dificultades, a ese recorrido. Ahora, como entonces, puedo recordar a Fernando Pessoa cuando aludía a las tres maneras de cómo se puede enseñar algo a alguien: decírselo sin más, probarlo o sugerírselo. El primer procedimiento (dogmático por naturaleza), se dirige a la memoria y debe aplicarse a quienes están cruzando el umbral del conocimiento. El segundo es filosófico, se dirige al raciocinio y acaso debe emplearse para transmitir conocimientos (científica o filológicamente probados) a quienes, con la suficiente formación, son capaces de asumir y aplicar el instrumento de la crítica. El tercer procedimiento (el de la sugerencia) se dirige a la intuición y es el que emana de la mutua confianza entre el docente y el discente, entre el maestro y el discípulo en el trance de seguir aprendiendo juntos. Tengo la convicción de que el valor de educar estriba en modular la escala de estos tres procedimientos. Ahora confieso mi agradecimiento a Alicia Álvarez por haberme permitido aprender tanto de ella y con ella y por haberme obligado a confiar en su intuición y en su memorable tesón. Son esas cosas que, después de tantos años, me permiten seguir creyendo en mi profesión. Pero que, sobre todo, me persuaden a afirmar, más allá de todo protocolo, que las páginas que siguen prueban sólidamente el recorrido de Alicia Álvarez desde su condición de alumna (palabra que proviene etimológicamente del latín *alesco* o *alere*, que significa alimentarse, crecer) a la condición de estudiosa (también en su sentido etimológico latino de *studeo*, esto es, ocuparse y empeñarse en buscar y encontrar algo con diligencia y efectividad).

Escribe Ernest H. Gombrich¹ que «la interpretación avanza paso a paso, y el primer paso, del que dependen todos los demás, estriba en determinar en qué género cabe encuadrar una obra dada; cuánto más no será cuando se trate no ya de géneros diferentes, sino de artes distintas, por más que les asistan fuentes comunes y estructuras o ideas

1. *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 47.

afines.» Estas palabras expresan con meridiana claridad el riesgo que se ha asumido en este libro y su brillante resultado. Porque su autora se ha enfrentado a ello no con diletantismo o simple audacia sino con solvencia, mostrando de verdad (y no como ese marbete tan banalizado en los últimos tiempos) el compromiso filológico de la interdisciplinariedad. Ha tenido que definir un objeto de estudio, construir a pie de obra el método, dar verosimilitud a unos objetivos, rozar constantemente fronteras epistemológicas. La perezosa memoria teórica con la que se ha construido, hasta tiempos muy recientes, la manera de enfrentarse a la historia del teatro español (incluida la del Siglo de Oro) ha impedido tener en cuenta aquello que el gran maestro italiano Fabrizio Cruciani estableció hace tiempo: que el teatro, lejos de ser un mero objeto de estudio, es un campo de indagación constante porque asume situaciones y lenguajes expresivos que no necesariamente se alojan en la exclusiva memoria teatral (pero que la constituyen): instancia representativa y liturgia, ideología y sociedad, literatura y figuración; y que al ser memoria, y por tanto historia, implica una coherente erudición para explorarlas y reconstruirlas. He aquí donde se revaloriza el concepto de *documento* que Alicia Álvarez ha asumido y aplicado a una parcela concreta, inhóspita y poco agradecida incluso por la carencia de materiales, que es el documento iconográfico en el teatro. Por eso ha tenido que hacer el esfuerzo de pergeñar la arquitectura teórica —a semejanza de lo que ya se ha hecho en otros teatro europeos, especialmente el italiano con Marco de Marinis y Cesare Molinari a la cabeza—,² discriminar y realizar una evaluación ideológica de distintos tipos de documentos y, finalmente, aplicarles con admirable puntillismo el análisis filológico en su sentido más ambicioso. A este respecto tuvo que ser ella, incluso antes de concluir su investigación, la única estudiosa que se atreviera a realizar el artículo *Iconografía/Iconología* en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*.³

De este modo los investigadores del teatro de los llamados Siglos de Oro en España ya no pueden eludir, en sus planteamientos gnoseológicos, el contar con este material y con este modelo de análisis para contribuir, de verdad, a la disciplina cuya historiografía forjamos entre todos. Debemos contar todos con el escrupuloso estudio de la serie de cuatro pinturas inéditas pertenecientes al Patrimonio Nacional representando escenas de la *commedia dell'arte* (ejemplo casi único en nuestro país) y sus correspondencias con la rica tradición europea de representaciones, pinturas y grabados, de este género. Y con la colación de fuentes y referencias iconográficas que revela en el manuscrito de Reyes Messía de la Cerda de 1594 respecto a la enorme tradición visual implícita en la dramaturgia del auto sacramental. Y con una de las primeras reflexiones serias (no meramente accidentales o anecdóticas) sobre la escasísima tradición del género retrato entre los actores españoles, que convierten así ejemplos como el atribuido a M^a Inés Calderón, *La Calderona* o el *Pablos de Valladolid* de Velázquez en modelos de aplicación y observación. En este caso, la piedra de toque del estudio profundo puede llevar a la sorprendente desmitificación. Tal vez perdamos la ingenuidad romántica de haberlos considerados ejemplos singulares y reales de actores, poniendo rostro humano a la historia, henchida de textualidad, de nuestro teatro áureo. Pero en el fondo, consolida nuestro mito; en

2. Vid. Marco de Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Florencia, La Casa Usher, 1988 y Cesare Molinari, «Sull'iconografia come fonte della storia del teatro» en AA.VV. *Imagini di Teatro. Biblioteca Teatrale*, n.º 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp. 19-40.

3. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 171-173.

ellos se ha depositado la historia que hemos interiorizado: la de una actriz en el momento trascendente de abandonar las tablas (y que se mimetiza en la reproductibilidad barroca de grabados y pinturas de la *vanitas*) y la del *gesto* puro de la elocuencia del actor (hasta el punto de que Gustave Manet, cuando visita el Prado, lo consolida en su propia pintura como el gran modelo del actor trágico, lanzándolo así al futuro).

Si algún día, como es de desear, nuestra concepción de la historia teatral logra tomar como brújula la síntesis imprescindible de la palabra y la imagen, en su origen estará, sin duda, la investigación pionera de Alicia Álvarez Sellers. Será posible entonces que las *imágenes de la representación* o de las *representaciones de la representación* materialicen entre nosotros, no sólo como eventualidad pedagógica en la enseñanza del teatro sino como ineludible objeto de investigación, el proyecto que, por ejemplo, dirigen los profesores Cesare Molinari y Renzo Guardenti (del Instituto del Espectáculo de Florencia) *Dionisios. Un repertorio di iconografia teatrale. L'iconografie come fonte della storia del teatro*. También será posible completar como merece el excelente trabajo con que ella ha colaborado y colabora (como técnica contratada) en el Proyecto de Investigación *Léxico de la práctica escénica del Siglo de Oro español. Hacia un diccionario crítico e histórico*, que dirijo, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología con el añadido de la prospectiva iconográfica cuando ésta sea posible.

No ha sido fácil para un trabajo de esta envergadura (adaptado incluso a los límites lógicos de espacio) encontrar el cauce editorial que merecía. La investigación universitaria, e incluso más la teatral, topa con la renuencia de las empresas editoriales al riesgo del mercado. La divulgación de sus resultados se ha convertido en una de las tareas que también corresponde a los propios investigadores. Por tanto, me parece obligado subrayar nuestro agradecimiento al esfuerzo realizado por la colección Parnaseo que, en colaboración con la Universitat de València, dirigen y sostienen el equipo de profesores que, en el Departamento de Filología Española, desarrollan el ambicioso servidor de estudios de literatura y teatro www.parnaseo.uv.es que, precisamente, tiene entre sus objetivos, posibilitar un portal en la red donde la investigación de la Universidad pública se abra al conocimiento de todos y a la consideración del sentido polivalente del documento, incluida su expresión en imágenes.

Quiero concluir recordando un bello pasaje del *Persiles* cuando, casi al final de la obra (capítulo IV del libro VI) se cuenta el caso de un rico y curioso clérigo dedicado obsesivamente a preparar un *museo*, «el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen ni entonces lo fueran, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir». Aunque sólo sea por la analogías iconográficas, el impagable texto de Miguel de Cervantes me permiten reafirmar el valor de un libro que inaugura de algún modo un *museo del porvenir* que alienta la esperanza de otros futuros trabajos, tablas, imágenes ya imposibles de concebir o de llenar sin el que ahora sale a la luz de Alicia Álvarez Sellers.

Evangelina Rodríguez Cuadros
Catedrática de Literatura Española
Universitat de València

