

NOTAS AL NUEVO *DICCIONARIO DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO*

Héctor Brioso Santos
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Resumen: En este artículo se analiza el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, publicado bajo la dirección de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos.

Resumo: Neste artigo analízase o *Diccionario de la comediadel Siglo de Oro* publicado baixo a dirección de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos.

Abstract: In this paper is analyzed the *Diccionario de la comediadel Siglo de Oro*, published by Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos.

En los últimos tiempos han aparecido en el panorama editorial español varios esfuerzos ingentes por aclarar desde diversos puntos de vista el complicado panorama del teatro áureo. Aunque varios de ellos y el que ahora reseñamos sean acercamientos colectivos, otros han sido empresas individuales, tanto más dignas de encomio. En este caso que ahora nos ocupa,¹ tres directores —F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos— han planificado y organizado entre 1994 y 2000 la labor de 102 selectos colaboradores, con el resultado de un diccionario con 169 entradas sobre otras tantas cuestiones que los directores de la obra han estimado como cruciales en el teatro del Siglo de Oro. El texto se dirige a “un público amplio, en el que no sólo estén los estudiantes y todas aquellas personas que tienen inquietudes culturales, sino también los especialistas en el teatro áureo”, pues tiene otra virtud añadida: “El fenómeno abarca tantas realidades de uno de los momentos más intensos de nuestro pasado cultural, que los estudiosos de distintas facetas pueden encontrar breve pero valiosa información sobre otras a las que se han dedicado menos” o “facetas que es raro encontrar o que, incluso, han permanecido prácticamente inéditas” (p. xix). Y ciertamente puedo dar fe de que este libro cumple con creces esta última condición.

¹ Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, y Germán Vega García-Luengos, dirs., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002, 440 págs. y 16 láms.

Ya era hora, en efecto, de que contáramos con una herramienta como ésta, elaborada colectivamente, con ecuanimidad y generosidad de miras. En la selección de los muchos colaboradores parecen haber predominado criterios de especialización por encima de consideraciones personales –lo que es muy de agradecer en el panorama español– o geográficas, pues hallamos especialistas procedentes de diversos países, venciendo un habitual prejuicio peninsular contra, por ejemplo, el hispanismo norteamericano o anglosajón, no siempre tan capcioso e ideologizante como muchas veces se cree en nuestras universidades ibéricas y, en general, de muy alto nivel, con la excepción de algunos excesos multiculturalistas y revisionistas, a los que los estudios del Siglo de Oro parecen más inmunes que otros campos, y de cierta tendencia a la interpretación trágica de comedias cómicas muchas veces subrayada por I. Arellano (en su *Historia del teatro español del siglo XVII* de 1995, págs. 131-138, y aquí, en p. 50). Además, los mismos directores han dispuesto que en esta obra no sólo aparezcan expertos veteranos de todos conocidos, sino también unos pocos jóvenes investigadores de buena ejecutoria como C. Couderc, C. Mata, M. V. Ojeda Calvo o J. M. Escudero Baztán.

La gran mayoría de las entradas del *Diccionario* están bien justificadas y perfectamente perfiladas y formuladas con palabras o frases apropiadas, casi siempre con planteamientos muy amplios y que pueden abrazar otras nociones más especializadas y específicas. Por esta misma vocación generalizadora, se intenta superar la propia estructura de diccionario y complementarla con una posibilidad de lectura paralela o alternativa en forma de manual, siguiendo un itinerario temático que se propone en las págs. xi a xv a base de nueve “casillas” (p. xxi) y que en realidad obedece, probablemente, en gran medida, al plan inicial de la obra. Precisamente, las menos de 200 entradas deben de responder a las fronteras originales marcadas por los directores al comienzo del proyecto y no parecen haber sido reajustadas durante la tarea de elaboración del libro en la mayoría de los casos. Ello quizás explique la ausencia de otros términos que podrían haberse incorporado –*ciudad*, por ejemplo– y que aparecen, en parte, incluidos o contemplados más o menos lateralmente en otras

entradas que sí están presentes en el libro (*corte y aldea* o *espacio*, en este caso).

Éstas son, en su mayoría, excelentes y están muy bien documentadas. Destacaré algunas, como *sueñas* o *imprenta*, del siempre exacto D. Cruickshank, perfectamente capacitado para el encargo, según sabemos, al igual que J. Huerta Calvo para *entrenés* o *carnaval*, G. Vega para las *fuentes*, J. M. Díez Borque para *fiesta*, Arellano para *comedia de capa y espada*, etc. La síntesis de E. Rodríguez Cuadros de *comedia nueva* es notable (en especial sus págs. 77-78), e igualmente debe destacarse la labor de una historiadora como C. Sanz en los aspectos “industriales” de la comedia: *compañías*, etc. En general, como ya he observado, los colaboradores están muy bien elegidos y son especialistas en los temas, hasta el punto de que puede creerse a los directores de la obra cuando afirman que en muchos casos han procedido al revés, creando entradas a la medida de ciertos expertos: así puede suponerse con A. Madroñal y su espléndido *vestuario*, M. V. Ojeda Calvo y su *compañías italianas*, Y. Campbell y *economía*, J. Álvarez Barrientos y la *magia*, J. Weiner y la *comedia en Rusia*, A. González y *acotación*, Canavaggio y el *refranero*, y un larguísimo etcétera. En muchísimos casos es evidente el esfuerzo de documentación y acopio de datos de entradas como *rey*, por ejemplo, con una notable lista de reyes teatrales. Y cuando se trata de asuntos peliagudos y resbaladizos, que asustarían al crítico más avezado, éstos se resuelven por lo común de modo maduro e inteligente, como sucede precisamente con la conflictiva entrada sobre las escuelas críticas. De manera parecida, *divisiones de la comedia* requiere todo el ingenio y la precisión de un M. Vitse. En todo ello pueden comprobarse la buena factura de este libro, el nivel altísimo de exigencia de sus directores y la competencia a toda prueba de los colaboradores.

Junto estas indudables virtudes, uno de mis reparos a esta nueva obra es precisamente el número de voces descritas, que podría ampliarse en sucesivas ediciones conservando la misma calidad general de las que hoy figuran y presumiblemente con los mismos colaboradores. El índice analítico final, al facilitar otra vía de consulta, solventa algunos problemas en este punto, aunque no todos: si sorprende inicialmente que no aparezcan las llamadas *unidades aristotélicas*, éstas pueden rescatarse en el índice analítico y

rastrear a través de las diversas páginas a las que ahí se remite. Este aparato palió el inconveniente de las entradas no recogidas, pero nos obliga a una paciente reconstrucción, cuando ello es posible, de las definiciones no contempladas expresamente: por ejemplo, en ese mismo caso de las tres unidades aristotélicas, éstas aparecen diseminadas por el índice y por el *Diccionario*. *Unidades* está recogida en la lista final, así como *tiempo*, por ejemplo, pero –y perdónese la prolijidad–, no se señala junto a esa última voz, en qué página (y se citan 13 distintas) se trata el sentido particular clásico de *unidad de tiempo*. Así, tampoco aparece *lugar* entre las entradas *Diccionario* –sí *espacio escénico*–, aunque esta voz figura en dicho índice final analítico.

Algo parecido puede decirse de los distintos nombres de la comedia burlesca (*de disparates*, *de chanza*, *de chistes* –sigo el propio *Diccionario*, p. 51), que podrían aparecer, aunque sólo fuese como remisiones, y enviarnos a la entrada correspondiente. El sistema propuesto es, en cambio, más directo y evita incómodos reenvíos, pero, claro está, obliga a tener un cierto conocimiento de la materia para usar el diccionario, pues hay que prever las posibles entradas generales donde puede incluirse un asunto más particular, aunque –insisto– tanto la lista inicial de temas tratados por orden lógico como el índice final alfabético ayudan en este punto al lector. En este aspecto, surge la duda de si el *Diccionario* ha sido concebido en realidad para los especialistas y no tanto para los neófitos, lo que explicaría ciertos sobreentendidos.

Otra de las explicaciones que se me antojan ahora, a la vista del resultado, para esta llamativa concisión generalizadora es el afán sistematizador y organicista de sus directores, más propio de una historia o de un manual o incluso de un diccionario temático, que es a lo que más puede parecerse; otra es el reparto inicial de entradas entre un número vasto pero cerrado de reconocidos expertos, lo que seguramente dejó fuera desde el comienzo pequeños flecos léxicos y ocasionalmente algún asunto de mayor cuantía. Y siempre, de todos modos, se imponen con sutileza las tendencias de la investigación del momento: hallo *dramaturgas* (y no *dramaturgos*, claro está), *conflictos sociales*, *escuelas críticas*, *erotismo*, *carnaval*, etc.

Otra cortapisa habitual de los libros colectivos, nada visible aquí, es la variedad de procedimientos y métodos. En este caso,

alguna entrada, como la ya citada *dramaturgas*, ofrece en apariencia distinta morfología –una lista de autoras–, pero obviamente se trata de algo fácilmente justificable en este caso concreto. Lo mismo sucede con la encomiable entrada *fuentes textuales*, en la que, lógicamente, la bibliografía aparece a lo largo de todo el artículo en lugar de al final. *Retórica* contiene otra lista de figuras con sus ejemplos correspondientes. En general, de todos modos, las diferencias son ligeras y la mayoría de estos críticos parece haberse atendido a ciertos principios formales que dan a este libro un aire bastante homogéneo.

Hay una tendencia general a preferir las voces abstractas (*hermosura*) a las concretas: *hato*, *cazuela*, *tablado*, etc. Por lo mismo, entiendo que abundan más los temas que las voces técnicas y de época, como si los directores hubiesen detectado en el panorama de las obras y estudios disponibles una carencia más de orden temático que puramente léxico. En todo caso, como el número de entradas es relativamente corto, no son muchas las posibilidades de perderse en los intrínquilos de los detalles de la cuestión teatral áurea. El libro da la sensación de haberse organizado como algo distinto de un *vademecum* o digesto terminológico destinado a la búsqueda rápida de voces muy técnicas; más bien nos ofrece un buen acercamiento a 169 grandes problemas del teatro clásico, sin pretensiones de incluir todos los pequeños artejos de la máquina teatral de esos siglos.

Siguiendo por el mismo camino, me extrañan entonces algunas ausencias de ciertas voces quizás interesantes en un plan temático y de grandes conceptos: no hallo una entrada *tiempo*, ni una sobre la *verosimilitud*, ni tampoco otra posible entrada *personaje*, aunque existen muchos estudios y en especial actas de congresos sobre la cuestión de los personajes, sus funciones y estatutos, su construcción, etc. (pienso, por ejemplo, en la antigua *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or*, Madrid, 1984). Varios de los famosos seis tipos de J. de José Prades sí aparecen: *Galán* recoge la categoría del *galán suelto*, que no aparece específicamente; se incluye *dama*, *criado*, pero no *viejo* o *barbas*. Tampoco aparecen *donaire* o *poderoso*, términos hoy útiles, asiduamente empleados por algunos críticos y que pueden resolverse sumariamente con una remisión hacia entradas más generales. Entre los llamados géneros menores o breves, casi todos ellos descritos en entradas monográficas, no

aparece la *folia*, a pesar de haber sido ésta analizada con exhaustividad hace exactamente una década por L. Estepa. Asimismo, aunque *corral* aparece, podrían añadirse voces como *escenario* y *coliseo*.

Según seguimos comprobando, no es un diccionario exhaustivo (no hallo *bofétón* ni *escotillón*), sino conceptual y especialmente temático e ideológico, de ahí que aparezcan *emblemata*, *economía*, *nobleza*, *magia*, etc. Esto tiene la ventaja obvia de brindarnos un panorama amplio del teatro en su contexto. Y podemos detectar en este proceder de sus directores matices harto sutiles. Así, *refranero* puede resultar algo más intrínsecamente teatral por el sentido que le da su autor, J. Canavaggio, y tanto este término como el *romancero*, las *crónicas* o la *Biblia* son fuentes ineludibles de la comedia del XVII y por ello se registran en esta obra.

Hay –insisto– cierto peso de los temas sobre otro tipo de voces y muchos de los grandes asuntos tratados aquí están muy justificados, como el ya citado *mundo al revés* o *carnaval*, *conflictos sociales*, *desengaño*... Y, entre las categorías de personajes: *salvaje*, *villanos*, *italianos*, *ingleses* (pero no *vizcaínos*, *portugueses*, *indianos* –comentados éstos últimos bajo *América*–), también *sayagués*, con harta razón, etc. Mientras que otras categorías no aparecen y a mi entender deberían hacerlo: *alcalde*, *hidalgo*, *lacayo* (aunque sea como reenvíos). Podría añadirse también otras entradas, como *isidrismo* (la única mención de San Isidro no parece suficiente), *eucaristía*, *políglotismo* (la profusa entrada *lengua* no menciona los lenguajes, algo que creo indispensable tras el exhaustivo estudio de E. Canonica de Rochemonteix, recogido en la bibliografía final), *ópera* (aunque se menciona en *música*), *(primera) réplica*, etc. Es difícil entender, por el contrario, la inclusión de *humores*, entre otras definiciones no directamente teatrales.

Pese a todo, entiendo que hubiese sido preferible incluir primero el vocabulario específicamente teatral y pasar luego al más general y temático. El esfuerzo de incorporar las voces más técnicas y de época no parece fácil –pensemos en las que, sin definir algunas, se recogen en *tramoya*: *escotillones*, *glorias*, *grías*, *burletes*, *telones*, *tornos*, *hombreras*, *cabrias*, *carras*, *tambores*, *topes*, *arrojes*...-, pero merecería la pena recoger algunas de ellas y evitar así al lector el continuo hojear del índice analítico. Por otro lado, esa misma

entrada *tramoya*, donde hay varias definiciones muy útiles, que podrían acompañarse de ilustraciones, ofrece ya hecha parte de esta tarea lexicográfica.

Un inconveniente de ese otro método exhaustivo que propongo sería la heterogeneidad del diccionario así suplementado, que incluiría desde largas definiciones de grandes temas hasta pequeñas entradillas de simples y humildes voces teatrales de poco lucimiento para los autores de la entrada y con ninguna o casi ninguna bibliografía erudita que consignar al final. El problema podría solucionarse bien diferenciándolas formalmente en dos o tres categorías, bien manteniendo el mismo formato, pero asumiendo la heterogeneidad del vehículo teatral, que es un mundo en sí mismo, un universo heteróclito con ingredientes de todo tipo.

Un problema muy distinto es si esas voces indicadas y otras también ausentes tienen más o menos importancia y derecho a aparecer aquí que las que sí lo hacen, tales *audiencia real*, *cuerpo*, *violación*, *uxoricidio*, *alcahueta*, *probabilismo*, *esferas celestes*, *Raquel*, etc., que encontramos aguardándonos en sus puestos. Como partidario de lo que hoy se llama *maximalismo*, hubiese preferido más entradas y más páginas, con bastantes más voces y más concretas, pero entiendo que el *Diccionario* es excelente tal y como está, de acuerdo con su propio plan de trabajo y por lo que ya contiene, puesto que las entradas que incluye son de altísima calidad y tal vez podríamos encontrar argumentos para excluir bastantes de las que no aparecen.

Otros matices que ahora señalaré pueden afectar a los personajes que han merecido una entrada propia: el *Gutierre* de *El médico de su honra*, pero no Gil (por supuesto, del *Don Gil de las calzas verdes*); *Peribáñez*, *Segismundo* y *Don Juan* con toda razón, pero no Celestina, etc. Comparece Polilla, pero no lo hacen Cabellera (de *Entre bobos anda el juego*) o Cosme (de *La dama duende*) o Clarín o Rosaura. Tenemos, con razón, una entrada *rey don Pedro*. En este punto de los personajes, dramáticos o históricos, se trata, claro está, de una inapelable cuestión de gustos y de momentos, pues las modas críticas y de lectura cambian. Faltan los figurones concretos por sus ridículos nombres, que luego se recogen en la entrada *figurón*. Hoy en día parte de esta labor inabarcable, aunque no toda, se suple con el nuevo *Diccionario de personajes de Calderón* de J. Huerta Calvo y H. Urzáiz (2002). Quizás, por lo demás, debería haber una

entrada como *nombres* u *onomástica*, con buenos ejemplos, dados la revitalización de la cuestión que ha producido ese diccionario que acabo de citar y el interés que también estaba presente en el todavía consultadísimo e insustituible, aunque algo caótico, digesto antiguo de Morley y Tyler.

Hay también algunas entradas sobre piezas concretas, pero, a mi modo de ver, podrían añadirse otras igualmente importantes: está el *caballero de Olmedo*, pero no *La vida es sueño* (y sí *Segismundo*). Aunque –todo hay que decirlo– supongo que estas entradas nunca parecerán suficientes al aficionado o al estudioso, que en estos últimos años cada vez dispone de más digestos y catálogos elaborados por los especialistas más laboriosos. En cuanto a los actores, la entrada Juan Rana podrá contemplar, en el futuro, el artículo fundamental de F. Sáez Raposo que ofrecemos ahora en *Teatro*, 19 (2003).

La entrada *corral* es sintética, pero clara y suficiente en comparación con otras, y resume los principales descubrimientos e ideas de una de las tendencias actuales más recibidas sobre el particular, aunque no vendría mal añadir un párrafo acerca de los descubrimientos, harto reveladores, sobre Sevilla y Valencia, que no desmerecen nada, de un estudioso como J. Sentaurens [expuestos, por ejemplo, en un libro no citado aquí, como es J. Canavaggio, ed., *La comedia* (Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 145-154)], y entiendo que no basta sobre ello lo anotado en p. 89 del *Diccionario*. El que *Metateatro* no aparezca, aunque sea mencionado en *escuelas críticas* (p. 137), acaso indica que tal tendencia interpretativa de los años sesenta del siglo XX ha caído en desuso hoy a pesar de los esfuerzos loables de A. V. Ebersole, M. G. Profeti, J. T. Cull, J. Canavaggio, del que esto firma y de otros varios críticos. Debería haber, asimismo, alguna entrada sobre los finales o desenlaces de las comedias, y prueba de ello es que estas dos palabras aparecen varias veces cada una en el índice analítico. Lo mismo puede decirse, y con más relevancia, de *pública*, que se registra en ese índice hasta 66 veces, pero que no es tratado monográficamente en ninguna parte de la obra, a pesar de que hay dos “casillas” temáticas dedicadas respectivamente a la representación y a la recepción (compárense historias especializadas como la citada de I. Arellano [págs. 107-112]). También hallo el ya citado *erotismo*, por ejemplo, pero no *enredo*, que

me parece un concepto más intrínsecamente teatral que aquél y necesario en un libro sobre teatro del Siglo de Oro, del tipo que sea.

Supongo que, si es por falta de espacio, cualquiera de estas nociones es más relevante que *Caballero de Olmedo*, que ya vimos que aparece y que juzgo bastante más prescindible, puesto que no se pueden incluir demasiadas obras concretas, que –insisto– pueden buscarse hoy en diversas historias y manuales, ya que su aparición responde a modas de lectura: ¿por qué la citada obra y no *El castigo sin venganza*, por ejemplo? Si, a pesar de todo, se insertan obras concretas, entiendo que es preferible acordarse del *Arte nuevo de hacer comedias* –que no aparece– que de títulos de obras específicas que siempre pueden sustituirse por otros y que aparecerán más detalladamente tratados en otro tipo de libros. Aun así, como en todo lo demás, pese a los reparos que ahora anoto, son siempre evidentes la buena voluntad y la erudición de este diccionario, que ofrece, en conjunto más que muchos manuales de más altos vuelos.

Empero, en la taxonomía de la comedia que se perfila aquí no aparecen entradas concretas para las categorías enunciadas por M. Vitse en sus *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (1990), hoy por hoy las más articuladas, útiles y decantadas: *comedia cómica*, *comedia seria*, etc. (también resumidas por I. Arellano en su ya mencionada *Historia*, por ejemplo [págs. 136-139], y a las que ese mismo crítico navarro alude de paso en p. 49 de este *Diccionario*). *Ciclo* es voz interesante para los llamados ciclos de la comedia, pero no se recoge aquí, por lo que no son fáciles de encontrar las etapas diacrónicas tradicionales del género o su reinterpretación por el propio M. Vitse (por caso en la *Historia del teatro* coordinada por J. M. Díez Borque en 1983 y 1988), que hay que buscar bajo *cronología* (y que, ya muy resumidas, también se nos cuelan, por ejemplo, en p. 54, gracias a los desvelos del citado profesor Arellano). *Decoro* es entrada algo corta, donde no se menciona el decoro lingüístico y en la que la bibliografía sólo contempla a autores áureos. Tampoco satisface del todo la descripción, nada fácil, de *imagen*.

En la entrada *espacio escénico* hay pocas líneas dedicadas a la etapa cubierta por el diccionario y muchas a otras épocas, lo que desmerece algo en una información tan concisa. Y en ella hallamos

también una errata, poco oportuna en una voz antigua: *prokenion* por *proskenion* (p. 138). Por otro lado, ni esa entrada ni la siguiente, *espacios de representación*, engloban lo que sería el espacio *dentro* de la comedia tal y como hoy lo entiende, por ejemplo, M. Cornejo en sus interesantes estudios. La carencia se solucionaría fácilmente incluyendo en la próxima reedición, que debería ser ampliada, más de una entrada sobre el problema espacial (*espacio dramático, espacio escenográfico, espacio real*). Reconozco, empero, la dificultad casi insalvable de todas estas cuestiones. Y más difícil aun se me antoja la tarea de supervisar un proyecto de esta envergadura y con tantos colaboradores de fuste. Casi puede afirmarse que esta es la contrapartida de las obras colectivas, frente a los esfuerzos individuales, como el reciente de P. Pavis en la ampliación de su *Dictionnaire du theatre* francés, que esperamos se traduzca pronto.

Otras entradas muy prácticas y acertadas aluden a diversos aspectos de la ciencia crítica: *atribución, ediciones críticas, refundición...* y de la investigación actual: *revistas de investigación, colecciones teatrales, investigadores ilustres*, etc. Son excelentes tanto *colecciones teatrales*, donde hallamos un panorama de las mejores desde 1785 hasta hoy día, como *fuentes documentales*, justamente del infatigable descubridor de ellas que es G. Vega. No le falta interés, incluso para el especialista, a una entrada como la ya citada *revistas de investigación*, que contiene una historia de tan particular género, aunque los detalles anecdóticos que ofrece de tesoreros y secretarios de las revistas mencionadas podrían excusarse en un libro que omite otros datos sobre la historia de la comedia. *Informática* tiene el valor añadido de ofrecer algunas direcciones de *internet* útiles, aunque, paradójicamente, se nos brinda en ella una bibliografía en apariencia poco actual, pues la que ahí se ofrece es anterior a 1990. Podría añadirse en lo sucesivo *bases de datos*, aunque sólo fuese por su actual importancia y como reenvío a *informática*, que sí aparece, y con motivo, en los tiempos que corren.

En general, las entradas profesionales del filólogo y el historiador erudito resultan, si cabe, más completas y extensas que otras: obsérvese, por caso, que *sueñas* aparece dividida en una definición general del término, muy detallada, y otra sección complementaria titulada *formato y catalogación*, ambas firmadas por dos expertos en tales materias. Entiendo que muchas de las entradas del diccionario sólo han sido posibles en este libro, que ha

forzado durante una década a una reflexión teórica, pedagógica y sumamente concisa a los críticos mejores del momento, y de ahí su densidad, que llama la atención. Así, sobre la encomiable entrada *fuentes textuales* hay que advertir que pocos estudiosos podrían hacerla con más competencia y conocimiento del terreno que el profesor Vega. Y lo mismo cabe decir de *imprensa* y de muchas más del mismo tenor.

En varios casos, podrían ponerse algunos ligeros reparos a la formulación de los títulos. Hay varias series de entradas regionales o nacionales: *teatro en el norte de España*, *teatro en el sur de España*, *comedia en Rusia*, *comedia en Inglaterra*, etc. En algún caso, hubiera sido más fácil para el lector poder buscar la idea principal de este tipo de entradas, al menos como un reenvío: existe *teatro en colegios de jesuitas*, pero no podemos buscarlo por *colegios* o por *jesuitas*, ya que no hay una referencia o reenvío en ese punto. Tampoco encontramos *bobo*, sino *pastor bobo*, por ejemplo. Y *negro* es sustituido por *esclavo negro*. De *santos* deberíamos ir a *comedias de santos* –que sí aparece– por una referencia, pero éstas se evitan en todo el *Diccionario*. Este sistema obliga a consultar frecuentemente ambos índices, inicial y final, y podría solucionarse con los reenvíos correspondientes, aunque todos sabemos de los laberintos y callejones sin salida que produce tal sistema.

En la definición de *comedia* el mismo Arellano maneja diversas preceptivas, mientras que M. Vitse, en una sección de la reciente *Historia del teatro* dirigida por J. Huerta Calvo renuncia a esas fuentes teóricas (Madrid, 2003, I, págs. 746-747). Y surge otra ligera contradicción entre las entradas *comedia* (p. 50) y *figurón* (p. 146), pues sus respectivos autores adjudican o niegan respectivamente a la comedia de figurón el estatus de subgénero. En esa misma entrada *figurón* se señala la preponderancia de otros estímulos como el *Quijote* por encima del detonante de los entremeses de *figuras*, pero enseguida se reconoce el papel de A. Hurtado de Mendoza y de sus magistrales entremeses de figuras en el invento de la comedia de figurón hacia 1619 (p. 146). No creo que don Lucas del Cigarral sea un “dudoso ejemplar de figurón” o que no sea “en absoluto risible” (p. 147): sobre ello he escrito algunas páginas en los últimos años, a las que remito. Esa visión poco humorística sería ya, según mi criterio, mucha “lectura trágica de comedia cómica”, ese mal contra el que nos ha prevenido

Arellano en varios sitios, según sabemos. Por último, también sobre este particular, junto a *figurón* debería haber una entrada *figura*, necesaria de todo punto, al menos en su valencia cómica, a pesar de que los problemas de polisemia que trae tal palabra, a la vista de su entradilla en el índice analítico final, no son nada pequeños.

La pareja *galán* y *dama* son dos muy buenas entradas del mismo investigador, en las que se consignan los últimos avances críticos y se resume una prolongada indagación. Es, en general, adecuada y realista la entrada *comedia hoy*, pues su autor toma partido y señala algunos males actuales, como el de que la bibliografía sobre las puestas en escena sea escasa (p. 74) o que “la posición del director [de la compañía] anula, en cierto modo, la del poeta” (p. 75). Habría, desde mi punto de vista, mucho más que decir y más bibliografía indispensable, tales unas actas de Almagro *El redescubrimiento de los clásicos* (1993), los volúmenes *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* [CTC (2000)] y *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* [CTC (2000)] o el más reciente -a buen seguro aparecido tras el cierre de esta obra- *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, CTC (2003), junto con otros trabajos de L. García Lorenzo y otros estudiosos entregados al tema. Y esa rúbrica *comedia hoy* es aquí prima hermana de *recepción siglo XX*. La sección *geografía* contempla sólo un sentido posible de la palabra, pues no incluye información sobre la geografía *dentro* de las obras y en cambio -en una lectura algo lateral de la noción- nos habla de los lugares de la representación (corrales, coliseos, etc.), tratados en otros lugares del *Diccionario*.

Aunque no puede dudarse de la utilidad de la bibliografía final, que los propios directores ensalzan en p. xix y que, al parecer, sobrepasa los 800 títulos, hay, sin embargo, algunos reparos que puedo desglosar entrada por entrada, en la medida de mis posibilidades y de las limitaciones de una reseña, aunque entiendo claramente que la imposible exigencia de exhaustividad va siempre directamente contra la concisión que se le supone a un diccionario. En *galán* podría añadirse en particular la referencia del volumen 60 de *Crítica* (1994). Bajo *fiesta*, la bibliografía consigna un único título, del propio autor de la entrada, y bajo *figurón* podrían añadirse algunos más (M. Romanos, M. Vitse...), aunque -repito- entiendo que no se trata en ningún caso de bibliografías minuciosas, sino

muy selectas. Con todo, la aducida para *tragicomedia* es algo antigua y no incluye ni la ya obligada mención del Pinciano, ni el siempre interesante libro de M. Newels (*Los géneros dramáticos...*), ni el fundamental reajuste de M. Vitse en sus *Éléments*, ni el volumen de actas *Del horror a la risa* de 1994. En cambio, insiste en una visión *temática* de la tragedia, hoy ya superada, según alcanzo, por la *tonal* de Vitse. En general, parece detectarse cierta resistencia a incluir actas y otros libros colectivos en las notas bibliográficas finales de las entradas, a pesar de su indudable importancia en un terreno en el que la investigación tiene que ser forzosamente colectiva debido a la masa inabarcable de los textos primarios.

Bajo *América* podrían añadirse nuestro reciente volumen colectivo *América en el teatro del Siglo de Oro* (*Teatro*, 15, 2001), entre otros artículos, así como el libro importantísimo de R. Shannon, que desde luego supera y moderniza el de Morínigo, ahí mencionado como fuente. En la peliaguda –por el tema– *conversos* cuesta creer que la bibliografía relevante concluya en 1986 y se componga de sólo tres títulos, entre los que no está el clásico del tristemente desaparecido J. M. Solà-Solé. La excelente *honor/honra* tiene un inconveniente parecido. Tampoco se contempla mucha bibliografía bajo *gracioso*, pues si bien suponemos que los estudios ausentes de J. Herrero, D. Ley, E. B. Place, J. Cano Ballesta, Canavaggio, etc. habrán sido asumidos por sus continuadores más modernos, en algunos casos se trata de piedras angulares del tema, como, por ejemplo, el mencionado volumen monográfico de *Critición* de 1994. En él aparecía un interesante artículo de I. Arellano sobre el llamado *agente cómico* (otra voz técnica no recogida en el diccionario), que, a pesar de la insistencia de su autor en que no versaba sobre el gracioso, servía y sirve muy bien para delimitarlo y comprenderlo. En descargo de la autora de *gracioso*, añadiré que su selección debe tener buenos fundamentos, ya que ella misma ha dedicado líneas notables a tan fecundo personaje-tipo.

Por otro lado, quizás podría añadirse a la bibliografía selecta de *métrica* otra publicación de M. Vitse sobre la métrica del *Burlador* aparecida en 1998 y que sí recoge la propia lista final del volumen que reseño. Asimismo, ni en la entrada *atribución* ni en la bibliografía final aparece ninguna publicación de A. Rodríguez López-Vázquez, a pesar de haber sido él quien ha levantado con

gran aparato de publicaciones una de las más sonadas polémicas sobre autorías de todos los estudios del Siglo de Oro. Podría ser ésta un buen ejemplo de atribución arriesgada y problemática. Y aunque cae fuera de la fecha en que se cerró el diccionario, podría añadirse a la bibliografía de *historia* el volumen *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español* (Granada, 2001).

Como cuestiones más menudas, anotaré alguna: en la entrada *moros* debería hacerse una alusión más clara a la expulsión de los moriscos y a sus fechas, ya que influyen en piezas coetáneas como *La villana de Getafe*, a la que se remite como muestra de “asimilación” de esa casta marginada (p. 215), aun cuando se trata más bien de lo contrario, de exclusión. *Commedia dell'arte* y *compañías italianas* repiten necesariamente parte de la misma información, común a ambos temas. Esto se ha evitado, en cambio, al definir *romancero* pero no *romance*. *Autor* debería contener al comienzo de la entrada un deslinde más claro entre el *autor* moderno y el antiguo, o 'empresario', y no sólo la segunda acepción, que es la apropiada. Podría aparecer quizás *controversia* –la voz inmortalizada por Cotarelo y Mori–, aunque sólo sea como reenvío a *licitud*, que sí está presente, aunque, en este caso, todos los caminos llevan a Roma y se trata de un detalle mínimo.

Quizás anotaría “no limpia” en lugar del “sucia” de la p. 88, donde también se podría haber mencionado el problema de la infiltración de los conversos en las órdenes de caballería. Por lo mismo, “desconcertadoramente” (p. 109), no recogida en el *DRAE*, podría ser sustituida con ventaja por *desconcertantemente*. Vary-Shergold (en p. 91) debería ser Shergold-Vary, tal y como se comprueba en la bibliografía final. Y en p. 179 se menciona la obra de Ch. Muller como fundamental, pero no se recoge ni en la bibliografía de esa misma entrada ni en la lista final de fuentes del libro.

Las ilustraciones, varias poco conocidas, son oportunas y necesarias, pero quizás podrían añadirse algunas más como las que hoy aparecen en los estudios de J. M. Ruano de la Haza, de J. J. Allen o en la página *web* de Parnaseo y otras semejantes. Aunque todos conocemos los obstáculos materiales para colocar ilustraciones en los libros y, en especial, para incluirlas en el propio texto, hago esta sugerencia bivalentemente a los directores de la obra para una futura reedición, y en particular como complemento

de las entradas sobre vocabulario técnico del corral, el vestuario, etc., voces siempre de difícil descripción. Al margen de todo esto, en los pies de varias de las que aquí se reproducen faltan algunos datos más para su adecuada localización y datación.

En suma, la sensación que deja esta obra es la de un diccionario que quisiera ser un manual y que puede serlo si nos empeñamos en ello. Además, se trata de un *diccionario-manual* tan ambicioso y tan bien escrito y realizado, que las posibles carencias más bien deben proceder, paradójicamente, del nivel de exigencia de los directores y autores, y de su vasto número, que de descuidos en su plan inicial o en su confección. De ello da fe lo que contiene, de excelente nivel, más que lo que falta en él. A pesar de los reparos anotados, casi siempre menores, discutibles y fácilmente solucionables por tan competente y nutrido equipo, estamos ante un excelente libro de consulta que aparece en plena etapa de efervescencia editorial sobre el teatro barroco y justo en puertas de otra provechosa efemérides, como es el año cervantino de 2005.

Si he dedicado varias páginas a subrayar ciertos lunares de la obra es precisamente por el interés que en mí ha suscitado y por la pretensión de contribuir modestamente a mejorarla en las reediciones ampliadas, que se me antojan del todo necesarias por la propia calidad del diccionario en su versión primera. De hecho, buena parte de mis ligeras objeciones dejarán de tener efecto tan pronto como se publique esa ampliación, puesto que entonces, a la vista del conjunto, no parecerán tan prescindibles algunas entradas temáticas y, ya acompañadas por muchas más de nueva factura, las que versan sobre piezas concretas resultarán más pertinentes que nunca. En otros muchos casos, los pequeños inconvenientes que he ido señalando se resolverán con simples reenvíos de unas voces a otras, tanto en el índice como en el cuerpo del texto. La obra debe entrar, así pues, con todo derecho, en las secciones de referencia de las bibliotecas universitarias y en los cuartos de estudio de los investigadores.