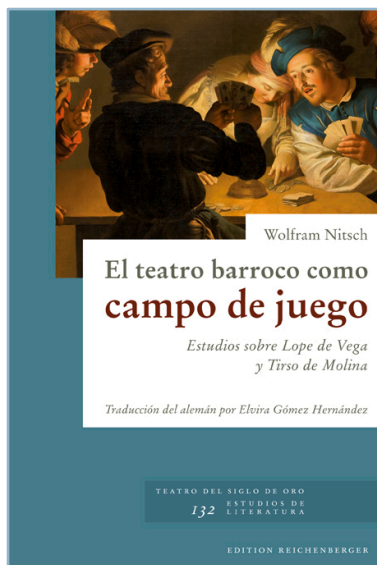


NITSCH, Wolfram, *El teatro como juego. Estudios sobre Lope de Vega y Tirso de Molina*, trad. de Elvira Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger, 2018, ISBN: 978-3-944244-73-0. 258 págs.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)
antonio.sanchez@unine.ch



Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina (Nitsch, 2000) suscita gran entusiasmo entre los hispanistas germanófonos, quienes celebran frecuentemente la profundidad de esta monografía del gran erudito y profesor de la Universität zu Köln, experto, entre otras materias, en el *nouveau roman*, Jean Renoir, la literatura argentina contemporánea y, por supuesto, el Siglo de Oro español, sobre el que nos ha dejado diversas contribuciones de importancia sobre temas como la técnica y el artificio, la poesía de Góngora o la concepción del juego y la literatura de la época. Concretamente, los

estudiosos recordarán al respecto su artículo sobre *La Dorotea* (2000), en alemán, o, ya en castellano, su trabajo sobre el teatro como juego en *La villana de Vallecas* (2001), que versa precisamente sobre la temática del libro que nos toca hoy reseñar.

Debemos comenzar proclamando que *El teatro barroco como campo de juego* merece los más encendidos aplausos que el hispanismo alemán dedicara a su versión de 2000. La obra de Nitsch es sorprendente por muchos aspectos, pero sobre todo por su capacidad de compaginar profundidad y claridad. El autor de *El teatro barroco como campo de juego* despliega a lo largo del libro una gran erudición, maneja una amplísima bibliografía de temas muy diversos (filosofía, antropología, historia literaria y cultural), presenta conceptos novedosos y lleva a cabo análisis muy relevantes, pero lo hace todo sin fárrago ni jerga, llevando al lector de la mano de una idea a otra, haciendo, por ejemplo, que asimile un estado de la cuestión tan complejo como el del tema que nos ocupa, que es la relación entre las ideas de juego

y teatro en el Siglo de Oro español, y sus fuentes y estela. Por eso, nos atrevemos a vaticinar que el volumen resultará del gusto de aquellos lectores más apegados a la lectura literal y al respeto al texto, como es propio de la tradición hispánica o italiana, pero también de aquellos que busquen en el género de la monografía una densidad conceptual cercana al mundo de la filosofía, y en concreto a la tradición francesa y alemana de la antropología del juego. Para los dos tipos de lectores ofrece *El teatro barroco como campo de juego* una «mesa de trucos» como la cervantina, es decir, un espacio privilegiado en el que poder no solo pasar el tiempo decorosamente, sino aprender.

En el libro Nitsch se fija en la cultura áurea del juego, llamando la atención sobre el hecho de que jamás se había jugado tanto como en el Siglo de Oro, por lo que el juego era una actividad central de la actividad áurea y una que el estado buscaba controlar. Concretamente, la tesis central del volumen es que existía una intensa relación entre juego y teatro, pues Nitsch observa que la comedia áurea pone constantemente de relieve la «contigüidad y parentesco profundo entre el juego teatral y otros juegos» (Nitsch, 2018: ix). Se trata, de hecho, de una conexión que Nitsch detecta ya en la lexicografía inglesa, francesa o alemana (cabría añadir también la latina: *ludus*), que hace de *play*, *jeu* o *Spiel* sustantivos que sirven para denominar tanto el juego como el teatro. Aunque el castellano no permite este juego de palabras la idea es de origen clásico y cobró un impulso definitivo en el Siglo de Oro, desde donde se extendió luego a otras literaturas y épocas.

Como hemos avanzado, una de las contribuciones centrales del libro de Nitsch es su hilazón de conceptos filosóficos que nos llevan desde la crítica de la poesía en Platón y Tertuliano hasta la más moderna antropología filosófica. El dominio de estas fuentes es impresionante y abarca diversas lenguas y tradiciones, por más que Nitsch se sienta más inclinado hacia la alemana y francesa, amén de la de los holandeses Huizinga y Buytendijk. Concretamente, Nitsch opone a la concepción clásica de la antropología social (Mauss, Caillois, Lévi-Strauss, Henriot, Hamayon), que ve el juego como algo próximo al mundo del rito, la más flexible visión de la antropología filosófica de antropólogos y psicólogos como Plessner, Buytendijk, Popitz e Iser, quienes enfatizan los aspectos de improductividad e indeterminación de esta actividad, que resulta potencialmente incontrolable. Estas ideas se encuentran entrelazadas con los argumentos de Nitsch a lo largo de todo el libro, pero se condensan ante todo en la segunda sección del mismo («Conceptos de juego»), que es la que traza tanto el sistema metodológico del volumen como su relación con el

contexto áureo. Así, Nitsch abre la monografía con un Prólogo de tono más sugerente y ensayístico sobre el *Pedro de Urdemalas* cervantino, personaje al que Nitsch presenta convincentemente como la encarnación de la metáfora de juego y teatro que tan común era en la época. A continuación entramos ya en la mencionada «Conceptos del juego», tal vez la más importante del libro, pues ahí Nitsch traza el esquema filosófico y el contexto de esta reflexión acerca de la relación entre juego y teatro. Como explica Nitsch, esta conexión esencial no solo se ve explorada por la antropología social o filosófica, sino que estaba plenamente presente en el momento, por más que comenzara a explotarse mucho más explícitamente a partir del siglo XVIII (Nitsch, 2018: 11). De hecho, según Nitsch el mundo barroco se caracterizaría precisamente por el intento de controlar o «domesticar» la actividad lúdica que emerge con el teatro y que tanta importancia tenía en la sociedad de la época. Y es que Nitsch entiende, sin duda siguiendo ideas de José Antonio Maravall, que esta intención represiva y propagandística es propia de al menos parte del espíritu del Barroco, como explica poniendo de relieve los dos estilos mediante los que la autoridad barroca trata de dominar los efectos del teatro o juego teatral: por una parte, el poder adopta sus mecanismos al conceder nuevo énfasis a la metáfora del mundo como teatro; por otra, limita su potencial nocivo con la nueva técnica disciplinaria del control de sí mismo. Sin embargo, la visión de Nitsch no es ni puramente maravalliana ni en absoluto monolítica, como demuestra la segunda gran sección del libro, que dedica al análisis de diversos textos de Lope y Tirso («Casuística del juego»). En ella, Nitsch analiza cómo estos dramaturgos enfatizan la dimensión peligrosa del juego («su manifestación proscrita no integrable», Nitsch, 2018: 9) en lo que él denomina «una casuística del juego arriesgado» (Nitsch, 2018: 9). Con este concepto, sacado de la antropología filosófica y explicado en la primera parte del libro, Nitsch se refiere al *deep play*, a ese rasgo del juego que lleva a los humanos a perderse en él, abriendo el abismo de fascinación que tanto temían los moralistas. Es un abismo que se puede identificar con lo que Henriot definió como «autodistanciamiento», esto es, el alejamiento de sí y del mundo (Nitsch, 2018: 15) que ya intuyó Diderot y que enfatizaba Huizinga en su clásico *Homo ludens* al poner de relieve la separación entre campo de juego y mundo habitual.

Muchas son las partes del volumen que provocan a la reflexión sobre una temática tan rica como fructífera como la de la relación de juego y teatro en la España áurea. Por ejemplo, llama la atención cómo Nitsch pone de relieve el aspecto social del juego, es decir, su papel en la socialización de los grupos, que, diríamos, no se percibe tan solo en el teatro o en el teatro entendido como juego, sino que es parte

esencial del contenido de muchos géneros literarios del momento que tienen siempre algo de manual de costumbres. Nos referimos, por ejemplo, a los libros de pastores, que cedían un espacio privilegiado a los juegos: la *Arcadia* de Lope no solo incluye todo un «Libro de las suertes» para que jueguen los personajes (y lectores), sino que presenta numerosos juegos de adivinanzas y nos muestra modos cortesanos y elegantes de esparcimiento que, se sobreentiende, los lectores debemos imitar. De modo semejante, la versión a lo divino del libro, *Pastores de Belén*, incluye una gran cantidad de estos honestos y cortesanísimos juegos, juegos que muestran hasta qué punto los autores eran conscientes de la conexión entre literatura y juego, del jaque en que los tenían a ambos los moralistas, y del método que podían usar para defenderse de sus críticas: sostener que sus obras (y los juegos) eran fuentes de entretenimiento provechoso, esto es, eutrápélico. Además, las ideas de Nitsch llevan a preguntarse hasta qué punto algunos estilos concretos del Barroco, como por ejemplo el conceptismo sacro, compartían este carácter de juego, como los juegos de Navidad a lo divino que proponen Sebastián de Horozco o el propio Lope. Es decir, Nitsch hace reflexionar sobre la relación entre la moda del conceptismo y un fenómeno que el autor pone de relieve en el Barroco y que explica por qué resurgieron con tanto entusiasmo metáforas añejas como la del teatro del mundo: como señalaba Foucault, el Barroco es una época de crisis de valores y metáforas, pues el antiguo pensamiento analógico que hacía del mundo un libro legible comienza a revelarse inservible, engañoso incluso. Pero, según sostiene Nitsch, «a la erosión del pensamiento analógico responde el gran intento de restaurarlo en cuanto marco sistemático» (Nitsch, 2018: 68). Y para ello los autores barrocos proponen los viejos símiles del mundo como sistema ordenado (el mundo como teatro) y se pone de moda un modo de pensamiento poético que lleva la búsqueda de analogías a su paroxismo.

Muchas ideas, pues, y pocas objeciones despertará el libro de Nitsch. Algunas de estas últimas son, además, fácilmente desechables. Obviamente, al ser un volumen originalmente publicado en 2000, no toda la bibliografía está al día y se echa de menos, por ejemplo, el uso de ediciones críticas recientes y fiables (la de *Pedro de Urdemalas*, sin ir más lejos, o la de *Lo fingido verdadero*), pero no debemos recordar de nuevo que estamos ante una traducción, no ante una nueva monografía. En otros casos se podrían señalar imprecisiones menores. Así, el *Poetarum enim est ludere et lascivere* con que abre Nitsch el libro no es un *dictum* originario de Lope de Vega, por más que el madrileño lo cite en el «Prólogo» de la *Relación de las fiestas*

a la canonización de san Isidro (s.p.). Más bien, la sentencia se debe a un comentarista de Martianus Capella. En otras ocasiones, llama la atención la búsqueda de ejemplos alejados del mundo de la hispanística, lo que tal vez se explica por el contexto de publicación del original (en alemán). Así, el cuento de Hebel sobre el «curioso paseo» de un padre e hijo en su asno, con las diversas opiniones de los que les veían pasar, se podría haber sustituido con ventaja con una referencia a la probable fuente (remota) de Hebel: el ejemplo II del *Conde Lucanor*, que seguro resulta mucho más familiar a los lectores.

Sin embargo, sería terriblemente injusto fijarse más en estos detalles nimios y muy localizados que en la cantidad de ideas que nos regala Nitsch, conjugando como muy pocas veces se ve capacidad de pensamiento, conciencia histórica (jamás le podremos acusar de anacronismo) y, sobre todo, claridad. Por ello, nos parece un libro envidiable en el estilo y en el contenido que será un referente sobre el mundo del juego para todos los especialistas.

Obras citadas

- NITSCH, Wolfram, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.
- , «Barocke Dezentrierung. Spiel und Ernst in Lope de Vegas *Dorotea*», en *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, ed. de Joachim Küpper y Friedrich Wolfzettel, München, Fink, 2000, págs. 219–244.
- , «El teatro barroco como juego: *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Christoph Strosetzki, Frankfurt a. M., Vervuert, 2001, págs. 934–940.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrono san Isidro*, Madrid, 1622.