

COUDERC, C., y H. TROPÉ (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. [Travaux du Centre de Recherche sur L'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles.] ISBN: 978-2-87854-611-8. 272 páginas.

Hasta no hace mucho tiempo parecía que los ingenios españoles eran incapaces de escribir tragedias, fuese por su manido distanciamiento de los preceptos clásicos o por el imperio que la religión cristiana ejercía en la práctica literaria. Nada más lejos de la realidad, pero afortunadamente estos tópicos ya se encuentran desterrados —salvo coletazos trasnochados— de la crítica, de lo que da buena muestra esta colectánea coordinada por C. Couderc y H. Tropé. Todo libro tiene su propia historia, y la que explica esta miscelánea es doble: primeramente, deriva del programa del concurso de la «Agréga­tion externe d'Espagnol» para las sesiones de 2013 y 2014, que abarca el estudio de tres representantes del teatro trágico del Siglo de Oro (*La gran Semíramis* de Virués, *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón), en torno a las cuales orbitan las aportaciones que contiene el tomo, que son fruto —segundo— del Colloque international «La formation du théâtre tragique dans l'Europe méditerranéenne: adaptation, circulation et renouveau des modèles (XVI^e-XVII^e siècles)», coorganizado por la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 y la Université Paris Ouest Nanterre La Défense, celebrado en París (17-19 de enero de 2013).

Aunque los tres modelos hispánicos guían buena parte de las aproximaciones, el libro se divide en una primera sección dedicada a la circulación de los modelos y renovación de las formas (donde entran las tragedias filipinas) y una segunda centrada en la nuevo patrón trágico articulado desde Lope hasta Calderón. Por de pronto, hay que destacar que las aportaciones previas al esquema de la comedia nueva son más variadas y trascienden las fronteras hispánicas para abarcar las dramaturgias de Francia, Italia y Portugal, en un rico diálogo comparativo e intertextual que favorece una mejor comprensión de las aportaciones de cada tradición teatral.

En el prologal «Avant-propos» se insiste en la buena salud de los estudios «trágicos» en Francia y se explican las razones de este nuevo asedio a la tragedia en el área románica, que pretende reflexionar sobre la ««impureté» foncière, si ce n'est délibérée» (p. 9) de la comedia española, que parece haber dado lugar a un malentendido tanto nominal como hermenéutico, ahora revisado desde diferentes atalayas que glosan los editores antes de dejar hablar a los textos.

Abre fuego C. Biet con un trabajo centrado en una serie de piezas francesas de entre 1580 y 1630 que se caracterizan por «l'hyperviolence» (p. 21). Entre el catálogo de horrores que ponen sobre las tablas en este corpus, brilla el conflicto entre una espiral de venganza en ascenso y la «réflexion philosophique, morale, politique qui s'interroge sur les possibilités, ou non, d'arrêter le cycle infernal de la rétribution vengeresee et des humiliations» (p. 23). Este «style sanglant» (p. 23) resulta de gran impacto para el público al mismo tiempo que representa un reto para los representantes. Además, estos excesos de violencia se pueden relacionar con los acontecimientos coetáneos, de modo y manera que la imagen teatral invita a poner en juicio los sucesos que se ponen ante los ojos del senado. La única cala portuguesa viene de la mano de G. dos Santos y J. M. da Costa Esteves, que examinan los rasgos trágicos de *Castro* (representada 1550) de António Ferreira. Con esta reescritura

dramática el dramaturgo lusitano eleva un episodio histórico y ya romanceado a la categoría de mito y construye una de las primeras tragedias europeas, no editada hasta 1587 pero ya antes castellanizada en la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez.

C. Lucas Fiorato examina una de las claves italianas que fundamentan la fórmula dramática de Lope. Más en detalle, repasa la poética de Giraldi Cinzio en tanto sus experimentos trágicos constituyen uno de los gérmenes de ciertos rasgos del teatro clásico español (tragedia *a lieto fine*, la importancia de las figuras femeninas, el tipo del melancólico, el uso de la simulación y la disimulación, etc.), para revisar *El castigo sin venganza* de Lope desde esta ladera. Así, esta comedia «italiana» (p. 43) recibe nueva luz al no vincularse solamente con su hipotexto bandelliano sino con las

ideas de Cinzio y, de paso, se enlaza con otra novela de Grazzini (*les Cene*). Por su parte, D. Boillet traza un buen panorama de la dramaturgia de Muzio Manfredi, nacida en un ambiente de polémicas y crisis de mecenazgo. En este ambiente se establece un careo ente la *Semiramis* (1583) de Manfredi y el *Orbecche* de Cinzio (1541 e impresa en 1543), un díptico que ofrece soluciones diversas para un mismo conjunto de elementos: el tratamiento del incesto y el parricidio, la caracterización moral de los personajes y el ejercicio del poder en los tiranos. Desde aquí todo es terreno español, salvo una deshilvanada cata francesa que hubiese casado mejor entre las primeras aportaciones del volumen.

Para empezar, J. L. Sirera se centra en la construcción de las figuras dramáticas de *La gran Semíramis* desde el convencimiento de que se trata de una propuesta didáctica, a veces un tanto ambigua. En rigor, el trabajo se reduce a *Semiramis*, entendida como un ejemplo paradigmático de la crítica que lanza el poeta contra las mujeres poderosas, si bien el desenlace pueda leerse de manera más comprensiva. Nada claro —ni coherente— me parecen las sospechas de Sirera acerca de que «el recurso al erotismo desenfrenado de la mujer no sea sino un mecanismo denigratorio que sirva para apuntalar la razón mayor de la condena del personaje: su deseo de ocupar el poder político en igualdad con los hombres» (p. 73). En realidad, el triunfo de las pasiones es un yerro habitual para retratar a los tiranos que se desvían de sus deberes, y en el caso de *Semiramis* es todavía más grave no solo por ser mujer —si se quiere conceder en ello— sino porque roza el incesto, un grave pecado que asusta a su hijo al punto de dar muerte a su propia madre. Buen botón de muestra que se podría haber tenido en cuenta es *La hija del aire* calderoniana, donde desaparece el deseo incestuoso sin que disminuya «la condena del personaje» (p. 73), para aprovechar palabras del ensayo.

A todas luces, las aportaciones de F. d'Artois han abierto vías decisivas en el examen del «arte nuevo de hacer tragedias» de Lope en adelante. En esta ocasión, examina con finura la evolución estética en la producción trágica lopesca de los años 1615 a 1620, que se encuentra «intrinsèquement liée à une évolution de l'idée du pathétique mise en oeuvre dans les pièces en ce sens que l'on passe d'une tragédie qui vise à susciter des émotions violentes, finalité commune aux tragédies philippines et aux premières tragédies lopesques, à une tragédie qui cherche plus à «tempérer» les passions qu'à les exciter» (p. 81). Es decir, en esta época se asiste al cambio entre el *pathos* violento (y su retórica) de la tragedia filipina que hereda Lope en una primera época en torno a 1610 y su transformación desde 1615 en un *pathos* dulce aderezado de Guarini y otros teóricos.

E. Zanin relee el molde trágico de *La gran Semíramis* y *El castigo sin venganza* desde las primeras tragedias italianas (1540-1580). Con esta amplitud de miras, por ejemplo, juzga el incesto como «moins «horrible»» y entiende que actúa más al servicio de la moralización que de la compasión (pp. 97-98), y asimismo establece un catálogo de diferencias entre las tragedias italianas y filipinas: la ausencia de coro, la falta de dioses, el énfasis en el carácter ejemplar, etc., para concluir que la práctica española de la tragedia debe más a la novela italiana que a su teoría y práctica dramáticas.

Al examen de *El castigo sin venganza* añade A. Teulade *El caballero de Olmedo* de Lope y *Pyrame et Thisbé* de T. de Viau, en tanto representantes contemporáneos de diferentes estadios de desarrollo de la tragedia en España y Francia que, sin embargo, comparten el carácter melancólico del héroe, expresión de su conflicto interior. En sintonía con esto, F. Cavaillé examina la elección del amor como sujeto trágico de la tragedia, que da pie a un extenso abanico de conflictos violentos (incesto, suicidio, venganzas, etc.) muchas veces en oposición a normas sociales (familiares o políticas). Ahora, estos ejemplos de violencia no son únicamente negativos, porque también se pueden entender como la puerta que conduce a la unión con el amado: «du point de vue des amants, la mort partagée n'est pas une tragédie, elle a une positivité paradoxale; le véritable désastre en amour, c'est la rupture, l'abandon, la solitude» (p. 124).

J. Oleza vuelve a una de las más tempranas calas trágicas de Lope, *Adonis y Venus*, que aúna la historia de raigambre mitológica con ingredientes del *Orbecche* de Cinzio, a su vez heredero de Séneca. Y, aunque de los textos que el mismo Lope etiqueta como tragedias «podría ser la más propicia a entroncar con la poética de la tragedia clasicista» (p. 131), bien mirado rompe con este esquema en la disposición del material narrativo, el modelo de espectáculo y el contenido de la fábula. En este sentido, en el corpus lopesco destaca del desplazamiento de la historia antigua a los hechos pasados o modernos de España, «todo un manifiesto de [...] distanciamiento de la tragedia clásica» (p. 135). Un cambio que en conjunto —lo dice bien Oleza— hace que la tragedia deje de ser un género independiente y se transforme en una dimensión posible dentro de la comedia nueva: el drama trágico.

Un camino parejo recorre F. B. Pedraza Jiménez, pero con una mirada más amplia y ya dentro del segundo manojo de estudios. Desde opiniones posteriores y comentarios teóricos, llega a los parámetros de recepción coetáneos, que en esencia son dos: el clasicista, que percibe solo tragicomedias; y los poetas junto a su auditorio, para quienes existen las dos variedades privilegiadas del teatro son cómicas o trágicas. Por aquí, Pedraza Jiménez subraya que Lope deslinda entre comedia, tragicomedia y tragedia a diferencia de otros ingenios de su tiempo (p. 147) mientras los verdaderos productos trágicos de entonces «no son los fallidos intentos de recrear los modelos senequianos en la segunda mitad del siglo XVI, sino las *comedias españolas* de carácter trágico» (p. 148). Prosigue, en un admirable ejemplo de erudita síntesis, con un perfil de la trayectoria del género trágico, eslabonado en cinco puntos: la superación del senequismo dramático, la tragedia cronística, la tragedia teológica, la tragedia compleja de la década de 1630 y la tragedia experimental, modalidades presentes en todas las etapas de los escenarios y las prensas áureas.

Después de algunos matices sobre las controversias teóricas, C. Herzig se adentra con fuerza en este polémico sendero. Recuerda que el triunfo de la comedia nueva genera una doble polémica dramática y moral, que se cuestiona los límites estéticos y éticos del drama áureo. A partir de una gavilla de textos a favor y en contra de la reforma del teatro, se aprecia una escasa presencia del género trágico que, no obstante, no oculta la conciencia del surgimiento de una nueva forma de hacer tragedias.

A su vez, C. Couderc se centra nuevamente en el sistema de personajes desde ideas formuladas anteriormente (en *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006), que en *El castigo sin venganza* se caracterizan por las relaciones conflictivas en el seno familiar. En efecto, las figuras se encuentran «tous unis au moins deux à deux par des liens de parenté», que establecen una fuerte simetría social que se quebranta con una transgresión diagonal «techniquement incestueuse» (p. 171). A la par, se incide en la combinación de ingredientes de varios esquemas genéricos (comedia de enredo, cómica, trágica, etc.). Las complejas y tortuosas relaciones familiares del duque de Ferrara ocupan igualmente a P. Meunier, que se interesa preferentemente por la ambigüedad imperante en el juego de matrimonios, proyectos y ruptura que atrapan a padre e hijo en el centro del peligro.

En un tercio algo distinto, M. Torres analiza el mote cancioneril «Sin mí, sin vos y sin Dios» como guía de lectura lírica que permite entender la construcción dramática y los parámetros de actuación, más otros monólogos de Casandra. En esta visión de conjunto de la tragedia no podía faltar el referente clásico, que selecciona H. Tropé para acercarse a *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*. Así, revisa el alcance del concepto de ironía trágica (y sofoclea) en relación con el recurso del engaño con la verdad que recomendaba Lope en su *Arte nuevo* (v. 319). M.^a L. Lobato, en cambio, prefiere dedicarse a las sales de la comedia y analiza la función de la comicidad de Batín y Coquín en contextos de gravedad, a caballo entre las burlas y las veras. Entre otras tareas, considera que el gracioso es el responsable de la mediación entre la galería de *dramatis personae* a la vez que retarda la catástrofe final.

Brillante —como suyo— es el trabajo de F. Antonucci, que emprende una lectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón a la luz de importantes hipotextos de otros ingenios. Más allá del establecimiento de nexos de fuentes, examina las estrategias de reescritura calderonianas a partir del recurso intencional a *Deste agua no beberé* de Claramonte, *La fuerza lastimosa* y *La locura por la honra* de Lope de Vega y *El conde Alarcos* de Guillén de Castro junto con su fundamento romanceril, una «tupida red intertextual» (p. 230) que contribuye a perfilar no solo las deudas y el distanciamiento de Calderón de sus modelos sino también el nuevo sentido trágico que poetiza en su arte.

Muy rica es asimismo la revisión —con algo de estimable gracejo— de L. Iglesias Feijoo de los problemas que han acosado a la tragedia nueva desde la crítica, con el ejemplo de *El médico de su honra* calderoniano. Así pues, reexamina las ideas de ciertas escuelas interpretativas y alumbrá ciertas claves exegéticas que defienden la esencia dramática del teatro frente a lecturas que, entre otras cosas, pierden de vista los parámetros estéticos de su tiempo y prescinden del contexto como límite de la lectura.

I. Arellano pretende desterrar una serie de tópicos que ha sufrido la recepción de la tragedia española, pues se tiende a pasar «de la ideología al arte según conviene al prejuicio» para al mismo tiempo mantener que todo sería trágico en la España del siglo XVII y nada puede serlo porque «los dramaturgos no son capaces de expresar esta condición humana» (p. 250). Revisa, en este sentido, la función del honor y la mezcla de lo trágico y lo cómico para repasar el complejo estatuto genérico de *No hay cosa como callar*: en resumen, considera —otra vez— que se trata de un ejemplo de tragedia, porque los elementos de comedia que presenta son rasgos secundarios y no esenciales. Por fin, M. Trambaioli cierra con una reconsideración de la fiesta teatral cortesana y el género trágico: descendiente de modelos italianos, evoluciona de Lope a Calderón y acaba preguntándose si resulta oportuno referirse a la comedia cortesana seria o, más bien, se tiene que destacar «el nivel de significados filosóficos» que se insertan en las fiestas a la vez que se evalúa «el espectáculo por lo que es, es decir, una diversión de palacio» que se aprovecha lúdicamente de lo trágico (p. 266).

En pocas palabras, la unidad se bifurca en una variedad de enfoques, intereses y métodos que iluminan nuevas vetas de la tragedia española de los siglos XVI y XVII. La perspectiva comparativa e intertextual deviene especialmente fructífera, toda vez que el drama áureo se nutría de componentes y lecturas tanto foráneas como patrias para más adelante inspirar reescrituras y versiones. La cantera no se agota aquí, y resta materia para reflexiones ulteriores, que podrían versar sobre otros poetas clave en el desarrollo del arte trágico (como Guillén de Castro o Rojas Zorrilla) o una mirada más a ciertas relaciones directas o indirectas con ingenios de otros lares, como las muchas deudas que se pueden examinar con el teatro de Inglaterra y que reclaman atención, por ejemplo. Con todo, no cabe duda de que *La tragédie espagnole* es un compendio de saber hacer que debe ser muy bienvenido. Ojalá no sea una pica solitaria sino que dé lugar a indagaciones espoleadas por este ejemplar trabajo.

ADRIÁN J. SÁEZ
CEA-UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL