

Reseña de Kallendorf, Hilaire (ed.), *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, Leiden/Boston, Brill, 2014 [The Renaissance Society of America. Text and Studies Series, 2], 388 pp. (ISBN: 978-90-04-23456-7)

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel
SUIZA
adrian.saez@unine.ch

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.1, 2015, pp. 283-289]

Recibido: 23-05-2014 / Aceptado: 25-06-2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.01.20>

La amplitud y complejidad de la dramaturgia española del Siglo de Oro ha espolcado en tiempos recientes la proliferación de acercamientos colectivos, que en el mundo anglosajón se definen usualmente —y con no poco de gracia— como «companions». Bien conocidos son los asedios a Lope de Vega (*A Companion to Lope de Vega*, ed. J. Thacker y A. Samson, Woodbridge, Tamesis, 2008) o los más abiertos a la dramaturgia áurea (*Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama*, ed. L. Bass y M. R. Greer, New York, Modern Language Association, 2007; *A Companion to Golden Age Theatre*, ed. J. Thacker, Woodbridge, Tamesis, 2007), por no traer a la memoria más que unos pocos casos señeros. Con un mismo fin nace esta colectánea, según explica Kallendorf en las palabras introductorias, pero con unas miras más generales que aspiran a convertirse en «a port of entry» para los lectores —curiosos o vulgares— ávidos de estar al día de las lecturas de la comedia áurea en todas sus aristas (p. 3). Tarea no poco ambiciosa que, dentro de los lindes naturales de estas aproximaciones, cumple más que satisfactoriamente a través de las cuatro secciones («Origins», «Themes», «Places» e «Intersections») que se ofrecen.

Abre fuego Fernández Rivera, que presenta unos inicios paradójicos con una comedia para la lectura: la *Celestina*. El ensayo deja claro que el texto de Rojas es único en su especie, porque se relaciona con la comedia humanística tan claramente como se aleja de su modelo para darle nuevos aires. Se podría decir que Rojas aprovecha una receta conocida para crear un guiso nuevo: así, las técnicas retóricas propias de la *commedia umanistica* «are artfully abused since well-known

maxims and quoted passages are forced to express the opposite of what they intend in their original context», para deleite de los «intended readers» (p. 11). Este fin pensado para la lectura, sin embargo, se combina con la naturaleza dramática de la *Celestina*: si bien el título cambiante de —*Comedia* a *Tragicomedia*— no basta como prueba y no se podría representar de manera convencional, sí admite una «dramatized reading», que, según revela el prólogo de 1514, debía realizarse frente a un público íntimo y reducido (p. 12). Es más: Rojas es consciente de la diversidad de reacciones a que puede dar lugar, a la vez que parece pensar en una audiencia ideal que sea capaz de captar —y memorizar— las gotas de sabiduría diseminadas aquí y allá. Todo ello hace que la *Celestina* sea «the highest achievement of the genre of the humanistic comedy, but in an unexpected language and from an unexpected country» (p. 16). Esta vida en tierra de nadie explica que sus ecos se extiendan tanto en teatro como en novela, pero sin que las «comedias para leer» tuvieran continuidad. Bien puede entenderse así como un «closet drama», según Fernández Rivera, pero hasta en un doble sentido, pues requería una lectura *viva voce* a la par que su paso por las tablas era complicado (pp. 7 y 17). Una nueva muestra de las herencias que recibe el drama áureo se encuentra en la concepción del amor, que deriva directamente del *amour courtois* de raíz provenzal, que en este ensayo se entiende como un paradigma discursivo antes que como una guía de comportamiento del perfecto amante. Según Bayliss, una lectura desde esta ladera puede aportar luz a las numerosas polémicas sobre la licitud del teatro, que en buena parte se relacionan con la representación del deseo. En este contexto, se ofrece un examen del funcionamiento de este discurso en *El burlador de Sevilla* atribuido a Tirso de Molina, que sirve de contraste con la visión que reflejan dramaturgas como Ana Caro y María de Zayas. Las sucesivas burlas de don Juan demuestran un agudo uso del código del amor cortés como estrategia de seducción que, por si fuera poco, extiende su alcance más allá de las mujeres: «is the weapon of choice for an antihero guilty of crimes against both humanity and God» (p. 30), una visión masculina frente a la que se opone una diferente y propia visión femenina.

Pocos asuntos hay más complejos que la relación entre la comedia nueva y los clásicos, sobre lo que de Armas regala un estudio sencillamente brillante: no solo revisita —y en cierto sentido desmonta— el tópico rechazo de Lope y compañía a los modelos clásicos, sino que traza la historia de esta complejo diálogo —con sus muchos vaivenes y diferencias— con la ayuda de ejemplos pictóricos para tener finalmente un —nunca mejor dicho— cuadro más completo. Según asienta de entrada, las expresiones contra las *auctoritates* no encubren el uso en más de una ocasión de técnicas o teorías antiguas sobre la tragedia, además de las muy numerosas referencias mitológicas que pueden revelar —como de Armas defiende desde antaño— una clave nueva y sorprendente para el sentido de las comedias. Primero, recuerda el caso del teatro renacentista de finales del siglo XVI con el ejemplo de la *Numancia* cervantina, paradigma de tragedia a la manera antigua que, con ingredientes del género épico y notables similitudes con *Los persas* de Esquilo, «represents the height of classicism in Spanish theater, a feat that would never be equaled» (p. 39). Por el contrario, Lope propone una ruptura con el pasado en su *Arte nuevo*, donde sin embargo manifiesta cercanía con los clásicos y revela su deseo

de imitar a la naturaleza y no a otros poetas, al modo de la «herejía de Leonardo» (p. 40). Con todo y ello, de Armas prueba que, por mucho que Lope quiera «encerrar» a Terencio, lo cita y toma de él una técnica pictórica que combina con su interés por las pinturas mitológicas de Tiziano —tanto en comedias como tragedias—, lo cual constituye una pista que descubre un cierto intento de «hide a kind of anxiety of influence» (p. 47). A modo de colofón, se contempla la continuación y renovación de Calderón, que se caracteriza por una mayor orientación política de los mitos clásicos. No podía faltar en una miscelánea de pretensiones generales una mirada a los autos sacramentales, especie dramática que arranca del teatro religioso de la Edad Media para desarrollarse en un amplio camino hasta el auge calderoniano. Duarte traza un completo panorama del género, desde sus orígenes, su historia crítica —con más de una crítica de por medio— y su vida a caballo entre la fiesta y la liturgia hasta su definición y sus rasgos constitutivos: entre otras cosas, explica la evolución de la decoración escenográfica, el complejo funcionamiento de la alegoría y el valor político de ciertos autos, amén de las aportaciones más significativas de Lope y Calderón. Al fin, es un buen ejemplo de los mil y un componentes que entran en juego en las tablas áureas.

La sección siguiente de temas se centra con fuerza en el honor, que abarca tres trabajos complementarios. Primeramente, Lauer asienta las coordenadas para manejarse en este complejo y discutido punto: luego de una revisión de la etimología y las acepciones usuales del dueto honor y honra, propone su propia definición de honra como valores externos (mérito, rango) y honor como una dignidad interna, al tiempo que aclara el sentido de «caso» como una suerte de caída inesperada que causa un conflicto muchas veces dramatizado en los dramas del momento. Con Stroud ya se pasa de la teoría a la práctica. En su acercamiento al conjunto de dramas de uxoricidio («Wife-Murder Plays»), que define como un género polémico, trata de combatir tres estereotipos todavía presentes que entorpecen y falsean la realidad: así, se dice que se trata de un drama exclusivo de España, porque refleja la realidad sociohistórica de la época y por eso todos los textos siguen un único paradigma. Nada más lejos de la verdad, como bien demuestra Stroud: basta echar la vista a las tragedias de Séneca o Shakespeare —entre otros—, para ver que «the murder of a spouse was considered worthy of theatrical treatment in many different places and over a great span of time» (p. 92), tanto si gusta como si no. Precisamente la pasión que domina muchos de estos debates parte de la *admiratio* que buscaban los poetas con estos conflictos en el seno de la familia, como advertía en su día Aristóteles (*Poética*, XIV, 1453b), pero es que puede cegar tanto como para no ver las libertades que predominan en la ficción, por mucho que las historias (fingidas) tengan fechas y personajes históricos. Asimismo, la audiencia vería seguro que se trataba de ejemplos inusuales, extremos y hasta arcaicos, acciones dramáticas en suma (p. 93). Si hasta aquí ha caído más de una falsedad crítica, Stroud deslinda cuatro modalidades en estos dramas: 1) hombre y mujer virtuosos que acaba en desgracia sin infidelidad alguna; 2) mujer inocente y marido tiránico que actúa como ejemplo *ex contrario* y abusivo; 3) hombre cruel y esposa viciosa, desde luego la opción más radical; y 4) un marido ejemplar que es deshonorado por su pecadora mujer. Lejos de anteojos pasionales y prejuicios pseudocríticos, este en-

sayo hace mucho más clara la lectura de estos dramas, que a la par se contemplan en toda su variedad de formas y alcances. Por su parte, Carrión explora un camino paralelo que contribuye a esta mirada de conjunto a «los casos de honra»: según explica, el auge de este subgénero se debe en parte al desarrollo sustancial de la legislación y los pleitos maritales. En otras palabras: mientras se prescribe la dependencia jurídica de la mujer con el marido, una serie de mujeres «negotiated their own voice and capacity to reason, install, and perform such contracts» (p. 106). Así se ve especialmente en las arenas de la literatura y el teatro, según se demuestra con los ejemplos de *La dama boba* de Lope, *El médico de su honra* de Calderón, *La traición en la amistad* de María de Zayas y *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.

Otros dos ensayos abren un poco el abanico de temas. Martín clava una pica por la importancia de los «estudios animales» («Animal studies»), toda vez que el mundo animal tiene una notable presencia en la ficción. Dentro de la comedia, se deslindan varias categorías: 1) la presencia de animales vivos sobre la escena como parte del espectáculo; 2) los relatos al estilo de Esopo y los bestiarios; 3) símbolos de animales reales y fantásticos; y 4) monstruos e híbridos, que cuestionan las fronteras con el universo humano. En este repaso, se explica la dificultad que tiene la salida de animales en los teatros, la ambigüedad de ciertas indicaciones o la preeminencia de los perros, además del significado social de algunos animales para con los hombres con los que se vinculan, como los gatos de *La dama boba* lopesca. A su vez, Bergman antes que un tema presenta un puñado de géneros tradicionalmente poco queridos por la crítica: la familia del teatro breve, una parcela dramática que no puede reducirse a complemento de las comedias en tanto era parte esencial del espectáculo barroco. Por ello, Bergman acompaña al lector por la definición del entremés, sus características fundamentales y las aportaciones principales de Lope de Rueda, Cervantes y Calderón, para luego dejar paso a la mojiganga, el baile y la loa, que constituyen en conjunto una forma de teatro popular muy presente y apreciado en su tiempo. Hasta aquí, acaso pueda ponerse una pega por el reducido abanico de temas abordado, pero al momento se puede responder que justo por ello se logra una perspectiva más completa y cabal, fruto del profundo diálogo entre varios escritos.

Acto seguido, toca pasar revista a espacios y lugares desde muy variados enfoques. García Santo-Tomás ahonda en sus intereses por la representación de la naciente ciudad moderna en las letras en su relectura de algunas comedias de Calderón poco comentadas en líneas generales. Ahora, con esta apertura de los márgenes del canon calderoniano también se trata de demostrar que «the urban milieu was paramount to the development of the genre as a whole in early modern Spain» (p. 166), esto es, la profunda relación entre el teatro y el movimiento urbano coetáneo. Más en detalle, García Santo-Tomás explora el universo urbano de Calderón en tres direcciones: la concepción y el sentido del espacio, la representación de un paisaje urbano en constante transformación y los placeres y disfrutes que allí se ofrecen (vestimenta, tabaco, juego, etc.). Un poco más atrás, Ortiz Lottman se acerca a una comedia americana de Lope, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, para en concreto centrarse en el retrato de Colón, héroe pintado con los atributos típicos de san Cristóbal y un poco de Moisés. A través del repaso de

la iconografía del patrón de los marinos y viajeros, se demuestra un intento de glorificación del personaje, que supera en hazañas al rey don Fernando y la conquista de Granada, además de una cierta lectura providencialista del descubrimiento de las Indias. Por su parte, Delgado Morales sigue retrocediendo en el tiempo para examinar un espacio religioso: después de recalcar el lugar central que merece Gil Vicente como paradigma de las relaciones hispano-lusitanas y uno de los fundadores principales del teatro ibérico, defiende la vinculación de su sentido de la trascendencia con las ideas renacentistas sobre las teorías neoplatónicas acerca del alma, el bien y Dios, además de las reflexiones melancólicas sobre la brevedad de la vida, según demuestra en diálogo con Lucas Fernández y Juan del Encina. Tras este paréntesis hacia el Renacimiento, Lee regresa con Lope para explicar el contexto y el sentido de la comedia *Los mártires de Japón*, único acercamiento dramático al tema que hace pareja con *El triunfo de la fe en los reinos del Japón*, definido como «prosa histórica». Las relaciones hispano-niponas que sirven de marco se fundamentan en el comercio y la religión —diplomacia aparte—, especialmente durante el «Siglo Cristiano» de Japón (1549-1639), cuando tienen lugar las diferentes misiones evangelizadoras en el lejano oriente encabezadas por los jesuitas y san Francisco Javier. Desde aquí parte el impulso para la comedia, que parece ser un encargo directo para celebrar el martirio del dominicano Alonso Navarrete de cara a lograr apoyo político para su causa religiosa. Para ello, Lope desarrolla una intriga más bien secundaria sobre unas intrigas políticas y un príncipe encerrado que se antojan cercanas al público y recuerdan a la acción de Segismundo (*La vida es sueño*). Muy interesante es igualmente la representación de la identidad japonesa en la comedia, que se basa en el principio de adaptación a los prototipos conocidos por los españoles, que apenas se diferencian de otros indios y se desarrollan por medio del atuendo y sus prácticas religiosas.

Uno de los ensayos más sugestivos es el de Friedman, que reflexiona sobre la red de relaciones que unen a la novela picaresca con la comedia, intersección —por usar el marbete de la sección— interesante donde las haya, que se divide en tres partes. Principia con unas primeras reflexiones sobre la estructura, puntos capitales y sensibilidad de la narrativa de pícaros, que ofrece al mundo un «model of negative exemplarity» (p. 250) dentro de una fuerte irrupción de «realism, a particular brand of realism that accentuates, and commits to print, a new dimension of society: its underside» (p. 251). Esta narración autobiográfica es interesada por demás y reclama una lectura activa, pero acaso se acerca más al molde dramático por su marcada metaficcionalidad. Es aquí donde se cruzan los caminos de la comedia y el pícaro, especialmente en la «reallocation of perspective and accentuation of the margins», además del espacio que se concede a las figuras femeninas (p. 258). Así lo ve Friedman en los casos del *Buscón* de Quevedo y sobre todo en la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas*, «a precursor of sorts of the pícaro» (p. 262). Otro sobresaliente caso de mixtura de elementos en el teatro viene con los emblemas que estudia Arellano. Por de pronto, establece dos mecanismos principales de esta relación entre arte y literatura: las menciones textuales y las acciones construidas sobre modelos emblemáticos, dos casos en los que brillan los referentes de la mitología, los bestiarios y las plantas. Con profusión de ejemplos de Cervantes, Mira

de Amescua y Calderón, se presenta aquí un completo panorama de las formas, alcances y sentidos que pueden tener estos emblemas dramáticos en la dramaturgia áurea, más frecuentes en las comedias de corte, hagiográficas, morales y políticas, además del campo privilegiado de los autos sacramentales.

Muy otro es el derrotero que sigue Reed en su conexión del teatro con la revolución científica de los siglos XVI y XVII en un doble sentido: la comedia refleja el interés por asimilar del discurso científico y discute las posibilidades hermenéuticas de ciertas teorías. Al contrario de lo que suele creerse, Reed defiende que en España se produce un interés paradójico por las nuevas ciencias a pesar de que en algunos aspectos rozase la herejía. El arte, así, refleja una nueva estética de la instrumentalización, según se ilustra con *La vida es sueño* y *El médico de su honra*, que dramatizan acciones de inestabilidad sociopolítica y hacen referencia explícita o implícita a los debates científicos del momento, sea en forma de imágenes o motivos. De hecho, el segundo drama es ya posterior al desafío de Galileo (1633), pero no el segundo, del que se conoce una primera versión datada hacia 1629. En la segunda parte se prueba la funcionalidad de la teoría del caos («literary chaos-tics») y el efecto mariposa para revisiones de aspectos estructurales y temáticos de la comedia. Con Soufas viene otro acercamiento interdisciplinar que reflexiona sobre el lugar del teatro español en el camino hacia la modernidad. En la historia de la melancolía, según dice, se suelen pasar por alto las aportaciones hispanas a pesar de su importancia. Incluso en el terreno del teatro, pues allí el talante melancólico identifica a amantes, pensadores y genios que representan «the shift to the modern episteme that values the individual and his/her independent mind» (p. 310). Para acabar, Sullivan reflexiona por extenso sobre el potencial exegético de las ideas psicoanalíticas de Lacan —más Aristóteles en el origen— para el estudio de la comedia, siempre en torno a *El médico de su honra*. En sus páginas tienen un lugar principal los comentarios sobre los conceptos clásicos de *hamartia*, catarsis, anagnórisis y poesis, de donde se obtiene una suerte de «psychoanalytical poetics of the Spanish drama» (p. 335). A la vez que se comprueba el constante cultivo de la tragedia en relación con los casos de Grecia, Inglaterra y Francia, mas siempre con un toque de sabor propio: la inversión del complejo de Edipo (que se podría carear y completar con los distingos de Vitse, «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33, entre las dos generaciones de trágicos), el concepto de *hamartia* como un error fatal de juicio, la dialéctica entre deseo y ley, la catarsis cómica como otra cara del terror trágico y el uso coherente de un grupo de imágenes poéticas. En otras palabras: Sullivan se vale de una herramienta muchas veces mal empleada y origen de deformaciones críticas para entender a otra luz una serie de ideas sobre el drama del tiempo de Calderón, con sabrosos puentes tendidos con las prácticas teatrales de los alrededores.

Mucho, variado y bueno es, en fin, lo que viene en este acercamiento coral a los entresijos de la comedia nueva. Como todo acercamiento de esta naturaleza, la selección se impone a un selecto grupo de ingenios en el que se echan de menos algunos nombres (Guillén de Castro, Tirso de Molina, Moreto, etc.), pero a mi juicio el valor del libro radica en la gran variedad de asedios al poliédrico universo dramático de Lope, Calderón y sus coetáneos: arte, ciencia, derecho, filosofía y psi-

cología, ideas añejas y teorías modernas... se enhebran en un texto que tiene valor individual y colectivamente, aunque con matices. Como bien recordaba Kallendorf al inicio, este libro es sin duda «open-ended» (p. 3). No se cierra aquí el viaje, ni mucho menos, pero es un buen punto de partida desde el que lanzarse al rico universo dramático del Siglo de Oro, si bien con muchas parcialidades que conviene tener en cuenta.

