

FREDERICK A. DE ARMAS, LUCIANO GARCÍA LORENZO y ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Navarra, Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana / Vervuert, colección Biblioteca Áurea Hispánica, 2008, 448 págs.

En noviembre de 2007 destacados especialistas, investigadores y profesores universitarios celebraron en Chicago un Congreso sobre la tragedia áurea española, donde estudiaron la recepción y representación de las obras trágicas, las aportaciones de preceptistas como López Pinciano, González de Salas o Francisco Cascales y, en un lugar destacado, tragedias de Cervantes, Lope, Tirso, Rojas Zorrilla y Calderón, entre otros. Lo presentado en dicho Congreso constituye un hito importante no sólo en el panorama de los estudios e investigaciones acerca del teatro áureo español, sino también en la mejor valoración por parte de los lectores de toda la compleja y maravillosa plenitud de las piezas teatrales que compusieron nuestros clásicos. Y es que en torno a lo trágico en el siglo de oro español había circulado, hasta hace bien poco, cierta tradición crítica que, por lo general, negaba su existencia o que, a lo sumo por parte de los sectores menos intransigentes de esta tendencia, matizaba su presencia al limitarla a un escaso número de obras en su mayoría pertenecientes al siglo XVI. De modo que algunos negaban que *El castigo sin venganza*, *La venganza de Tamar*, o *El médico de su honra* tuvieran el privilegio de ser calificadas como “trágicas”, más aún si se comparaba estas obras con *Macbeth*, *Polyeucto* y *Andrómaca*. Por fortuna, en la actualidad, el debate ya no gira en torno a la existencia de la tragedia áurea española, sino en torno a qué elementos trágicos se observan en una obra teatral en particular y considerando siempre el texto dramático tanto como la representación escénica y su recepción por parte de los espectadores.

De modo que si se agrupan las ponencias y comunicaciones presentadas en el Congreso de Chicago de 2007 (*Hacia la tragedia áurea*) en función de los temas, obras y autores tratados, el lector hallaría en primer lugar que Alfredo Hermenegildo (pp.13-34) analiza la “dinámica trágica” del teatro del siglo XVI, desde Juan del Encina y Torres Naharro, y la interacción entre dos tipos de público (uno, “cautivo”, cerrado, cortesano o universitario; y otro, “abierto”, íntimamente ligado al teatro profesional y a los corrales) y cuatro categorías de tragedias: 1) las traducciones y adaptaciones de textos

greco-latinos; 2) la tragedia colegial, de finalidad didáctica y catequista; 3) la tragedia inscrita en la tradición del teatro cortesano; y 4) la “tragedia del horror”, pensada para las tablas del corral y dirigida al público abierto (Juan de la Cueva, Virués y Cervantes, entre otros).

En varias ponencias y comunicaciones más se abordan aspectos relacionados con la tragedia del Quinientos. Enrique García Santo-Tomás, en “Virués, nuestro contemporáneo” (pp. 35-55), se pregunta cómo rescatar la tragedia aurisecular del olvido, que sufre en la producción crítica y en la cartelera teatral y cómo conseguir que la *catarsis* que proponía esta manifestación dramática sea un modelo de identificación, un horizonte de expectativas, en este siglo XXI que vivimos. Por otra parte, Ignacio López Alemany (pp. 243-254) comenta, en un análisis novedoso, los valores trágicos del “vituperio” de Celabo en *La gran Semíramis*, de Virués: Celabo encarna un modelo de soldado-cortesano cuya personalidad está más cercana a los modelos de conducta propuestos por tratadistas como Castiglione, Botero y Guazzo que al propuesto por Maquiavelo.

Cervantes es un autor analizado en varios estudios de este volumen. Margarita Peña (pp.57-80) comenta *La destrucción de Numancia* y tras analizar su datación (1584-85) en relación con la trayectoria biográfica y teatral de Cervantes, demuestra, a continuación, que *La Numancia* se atiene al canon de tragedia *patética* según lo definido por Pinciano y Cascales, lo cual afianza la integración del autor en el cenáculo de poetas trágicos (Juan de la Cueva, Virués o incluso el primerísimo Lope de Vega). Además, tres comunicaciones tratan diversos aspectos trágicos referidos a Cervantes: en primer lugar, Martha García (pp. 255-263) observa cómo se desarrolla en *La Numancia* la antítesis entre *orden* y *desorden*, es decir, el conflicto de la *dispositio* o *ley* que regula el mundo (simbolizado por la reivindicación de la unidad nacional) frente a su contrario, el *caos* encarnado en la tragedia por la invasión romana. En segundo lugar, Carmela Mattza (pp. 265-275) encuentra en el episodio quijotesco de Grisóstomo y Marcela elementos propios de una tragedia: concretamente el funeral de Grisóstomo como escenario de una representación trágica cuyo contenido conecta con obras como *Hipólito* y *Medea*, en la versión de Eurípides. En tercer lugar, Benjamín Torrico (pp. 277-285) analiza la presencia del subgénero bélico, en la variante del sitio o asedio, como asunto pertinente de ser adscrito al modelo trágico; para ello examina *La Numancia* de Cervantes y *El asalto de Maastrique*, de Lope de Vega.

Evangelina Rodríguez Cuadros (pp.182-218) estudia en su ponencia cómo la “espantosa compostura” del canon de la tragedia en el siglo de oro giró siempre en torno al actor y a la representación escénica, al fundamentarse en la teoría de los afectos y al desplazar el canon aristotélico desde las reglas de la *Poética* al *ars rhetorica*; de modo que en autores como Lope y Calderón lo fundamental es la *perturbatio* de los espectadores que asisten a una tragedia, en tanto representación escénica del sufrimiento. El nuevo modelo se construye sobre la base de un triángulo cuyos tres vértices son lo *patético* ('representación del sufrimiento humano'), el *eleos* o *compasión* y el *fobos* o *temor*, y finalmente la *catarsis*. Los preceptistas españoles conducen esta lectura neoaristotélica a través de dos caminos: la conmoción del *ethos* (Pinciano) o la conmoción del *pathos* (González de Salas). El resultado de todo esto es la especial relevancia que se concede al *mostrar*, a través de los gestos, y al *decir*, a través de la elocución y las palabras.

Leonor Fernández Guillermo (pp. 417-28) analiza la utilización de la silva en la tragedia del siglo XVII y llega a la conclusión de que no es mera coincidencia que autores como Lope y Calderón hayan elegido esta forma métrica aestrófica para expresar momentos de máxima tensión dramática, donde la pesadumbre, la inquietud y la agonía alcanzan su plenitud en el escenario.

La dramaturgia de Lope de Vega es analizada en varias ponencias y comunicaciones. Edward H. Friedman (pp.81-96) estudia la estructura de *El castigo sin venganza* a partir de un parangón con *La Numancia* cervantina y *El caballero de Olmedo*, del Fénix. De este modo explica que, bajo el elemento dominante de la honra, Lope compone una síntesis de tres tradiciones literarias: la tragedia clásica (el mito de Fedra), la *novella* italiana (Bandello) y su propia *comedia nueva*.

La corte de los Austrias mostró gran predilección por Tiziano, de ello dan fe el camerino erótico de Felipe II y la Sala de las Furias del Alcázar de Madrid. Lope de Vega no fue, en absoluto, ajeno a este gusto y en el drama mitológico *Adonis y Venus* incluyó notorias alusiones a estas pinturas de Tiziano. Frederick A. de Armas (pp.97-115) analiza cómo Lope, entre otras razones, recurre a Tiziano para añadir colorido y decorado a la escena, para realzar elementos eróticos a causa de unos desnudos evocativos, que luego cuestiona con teofanías y alegorías platonizantes, y para añadir, finalmente,

complejidad temática a través de un parangón entre las artes y el esbozo de un posible nuevo modelo de tragedia.

Florence d'Artois (pp.287-299) analiza, desde la fenomenología de la lectura, cómo funcionan las etiquetas autógrafas de *tragedia* o *tragicomedia* con que se catalogaron doce obras dramáticas lopianas publicadas en las *Partes XVI* y *XX*. Parrack (pp.301-313) coteja aspectos métricos, estéticos, temáticos e ideológicos de las dos versiones de *La estrella de Sevilla*, la suelta atribuida principalmente al Fénix, y la desglosada, cuya autoría es considerada anónima o bien se atribuye a Claramonte o incluso a Guevara o Alarcón. Por otra parte, Javier Lorenzo (pp.315-327) examina la función de chivo expiatorio que desempeña Raquel en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, mediante cuyo sacrificio quedan preservadas la cohesión y subsistencia de un colectivo amenazado.

Esther Fernández (pp. 329-339) muestra cómo Tirso utiliza la técnica del *role play* en *La venganza de Tamar* para construir tres secuencias metadramáticas en las que Amón trata de seducir a su hermanastra Tamar. Con ello Tirso consigue hacer visible el sutil funcionamiento de la demencia de Amón, en tanto factor desencadenante de la tragedia.

Ruiz de Alarcón y Rojas Zorrilla también fueron estudiados en el Congreso de Chicago. Daniel Lorca (pp.341-349) se detiene en el modo como Alarcón construye en *El dueño de las estrellas* casi una tragedia al estilo de Lope, pues el suicidio de Licurgo contrasta con el final feliz de la boda del rey de Creta. Con respecto a Rojas Zorrilla, dos análisis demuestran su valía como poeta trágico: Melchora Romanos (pp.131-151) analiza la “reconversión” de dramas de la antigüedad clásica en tragedias, dentro del contexto en que Calderón y Rojas intentaron crear, durante la llamada década de oro (1630-1640), una ‘provincia’ claramente delimitada para la tragedia, a pesar del ‘imperio’ triunfante de la comedia. María Reyna Ruiz (pp.351-361), por otra parte, observa que la presencia de algunos elementos propios de la fórmula lopesca no impide que Rojas Zorrilla emplee la historia (*Lucrecia y Tarquino*), la mitología (*Progne y Filomena*) y la realidad (*Casarse por vengarse*) para componer tres tragedias “al estilo español.

Calderón de la Barca fue un autor clave en la tragedia áurea española, así lo demuestran siete estudios publicados en este volumen de actas: Margaret R. Greer (pp.117-129) rebate la idea de incompatibilidad de tragedia y fe cristiana y sostiene, por el contrario,

que entre el Desastre de la Armada Invencible (1588) y la Paz de los Pirineos (1659), la pérdida de la hegemonía de la monarquía española coincide con el auge de tragedias históricas. Sin embargo, Greer centrará su análisis en dos tragedias ‘bíblicas’ sobre la Casa de David: *La venganza de Tamar*, de Tirso, y sobre todo *Los cabellos de Absalón*, de Calderón. Por otra parte, Santiago Fernández Mosquera (pp.153-179) reivindica en *Los tres mayores prodigios* su carácter de comedia mitológica, de fiesta teatral y de espectáculo lúdico cortesano. Todo ello con la intención de refutar las interpretaciones críticas que han visto en esta obra serios y trascendentes elementos “tragedizantes”, cuando no crípticas reflexiones políticas en torno a las relaciones de Felipe IV con su valido Olivares. En tercer lugar, Jonatahan Ellis (pp.363-371) subraya los elementos de filosofía moral, más concretamente el estoicismo y el escepticismo, que en *La gran Cenobia* marcan la caracterización del emperador Adriano y la reina Cenobia. Desde los planteamientos de Walter Benjamin sobre la “*mimetic faculty*”, Nicolás M. Vivalda (pp.383-396) repasa el modo como Calderón, teniendo en cuenta entre otros a Mariana, Gracián y Saavedra Fajardo, censura la figura de Basilio en tanto *rey astrólogo* que ignora virtudes como el libre albedrío, la prudencia y el control sobre las propias pasiones.

En quinto lugar, Chistopher Weimer (pp.397-406) comenta la presencia de Tiresias (Homero, Sófocles, Eurípides, Calímaco, Seneca, Ovidio...) en la tragedia *La hija del aire*. Esta figura (encarnada sucesivamente por un viejo sacerdote homónimo, por el consejero real Menón y, finalmente, por Semíramis) le sirve a Calderón de forma simultánea como agorero y como augurio de fatales acontecimientos trágicos. Seguidamente, David J. Hildner (pp.407-416) desmonta los prejuicios ilustrados con que Voltaire despreció *En la vida todo es verdad y todo es mentira* y reivindica algunos elementos dramáticos que le dan a esta comedia heroica cierta *gravitas* próxima a la tragedia. María M. Carrión (pp.429-448), en séptimo lugar, repasa la recepción de *El médico de su honra* (su escaso número de puestas en escena sobre las tablas frente a su gran repercusión en la crítica textual especializada) y propone una lectura que hace visible la ‘invisibilidad’ de Mencía en el momento del uxoricidio y que define la obra como “tragedia de la violencia doméstica”.

Finalmente, queda reseñar dos estudios que versan acerca de representaciones sobre las tablas o de versiones escénicas de obras de

Lope y Calderón. Kerry Wilks (pp.373-381) explica las dificultades en el montaje y dirección escénica de tres puestas en escena (una en inglés, y dos en castellano) de *El caballero de Olmedo* en Estados Unidos: sobre todo, los problemas que originaron las referencias inter y extra- textuales así como la yuxtaposición de lo cómico y lo trágico en esta obra de Lope. Por último, Luciano García Lorenzo (pp.219-240) recupera del olvido en que yacían enterradas tres versiones para ballet nunca representadas y que fueron compuestas por el dramaturgo José Ruibal con motivo del tercer centenario de la muerte de Calderón (1981). Luciano García Lorenzo, además de sacar a la luz el texto de la versión de ballet de *La vida es sueño*, se detiene principalmente en los méritos poéticos, simbólicos y dramáticos de esta versión, sobre todo una acertada valoración de la figura de Rosaura y el énfasis en el tema de Segismundo enamorado.

Todo esto es lo que ofrece al lector el volumen *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*. Tal vez se eche en falta una visión de conjunto de lo que supuso el género teatral de la tragedia en las tablas españolas de los siglos XVI y XVII; es decir, un repaso, por muy breve que éste fuera de aquellos rasgos comunes que son observables en *El castigo sin venganza* o en *Los cabellos de Absalón*, en *El caballero de Olmedo*, o en *Del rey abajo ninguno*, en todo el vasto corpus de obras que a veces llamaban ‘tragicomedias’, a veces ‘tragedias’ y a veces, incluso, ‘comedias famosas’. Pero claro está que quizás esto sea un tema para tratar en otro congreso.

JOSÉ JUAN BERBEL RODRÍGUEZ
IES Sol de Portocarrero, Almería