

RESEÑA

Christophe Couderc, *Le théâtre tragique au Siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, CNED, París, 2012, 170 pp. ISBN: 978213060871.

Christophe Couderc y Hélène Tropé, eds., *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVIIe-XVIIIe siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2013, 266 pp. ISBN: 9782878546118.

LUIGI GIULIANI (Università di Perugia)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.126>>

La reflexión crítica alrededor de la tragedia —fenómeno de “larga duración” donde los haya en la historia del pensamiento literario occidental— ha tenido en España a lo largo de los siglos una declinación peculiar que dio lugar a debates no solo sobre preceptiva, sino también sobre la esencia “nacional” hispana en relación a lo trágico y a la existencia de una tradición trágica en los escenarios españoles. En el siglo pasado el campo de batalla de dichos debates fue, en el marco de los estudios sobre la herencia teatral renacentista y barroca, la interpretación de aquella floración de textos trágicos entre los años 1575-1585 que suele denominarse tragedia filipina. Tras la larga polémica entablada en sucesivas intervenciones por Alfredo Hermenegildo y Rinaldo Froldi (y mediada en última instancia por Jean Canavaggio), alrededor de la posibilidad de reducir a una “escuela” o una “generación” las “experimentaciones trágicas” que van desde Jerónimo Bermúdez a Lasso Lobo de la Vega y la posterior propuesta de lectura “política” antitiránica y anticentralista de aquellos textos avanzada por Hermenegildo, el tema ha conocido ulteriores desarrollos críticos en tres direcciones: por un lado se han intentado aclarar las causas del ocaso de aquel teatro del horror; por otro, se ha cuestionado la demasiadas veces

repetida afirmación de la ausencia de verdaderas formas trágicas en los dramas serios de la comedia nueva, rastreando en Lope o en Calderón los genes del teatro filipino y aclarando el lugar de las “tragedias nuevas” en el sistema taxonómico de los géneros de la época; en tercer lugar, se ha ido abriendo más recientemente una (aún débil) veta de estudios de corte comparatista que analizan el teatro trágico español (y no solo) en relación con sus fuentes (sobre todo italianas) y sus paralelos en otros países europeos.

En los últimos años estas tres amplias líneas de investigación han sido cultivadas en Francia por especialistas como Christophe Couderc, Mercedes Blanco o Florence D'Artois, dentro de varias iniciativas de distinta naturaleza y de gran ambición (será suficiente recordar el proyecto *Les idées du théâtre* o la serie de congresos y conferencias *La tragédie et ses marges*) que conjugan la reflexión teórica, la reconstrucción histórica, la atención hacia los aspectos performativos o el análisis de la materialidad de los soportes de los textos y de su transmisión. Y es precisamente desde el hispanismo francés desde donde han salido las dos aportaciones que reseñamos aquí, dos publicaciones nacidas a la lumbre de un mismo acontecimiento: en el concurso nacional francés para la *agrégation externe* de 2013 y 2014 se propuso el estudio conjunto de *La gran Semíramis* de Virués, *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón. La elección de las tres obras apunta a identificar unas muestras (cuando no unas obras maestras) de tres diferentes etapas de la evolución del teatro aurisecular que responden a tres maneras diversas, a tres poéticas de la tragedia, que se prestan bien para ejemplificar y aplicar las líneas de investigación que hemos apuntado arriba. Es lo que hace con gran claridad expositiva y notables resultados el ensayo de Christophe Couderc *Le théâtre tragique au Siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*. La articulación interna del volumen en dos partes le permite al autor desarrollar un discurso coherente y sin fisuras sobre el problema del género desde el punto de vista de la teoría y de la praxis de la época (Primera parte), y realizar por separado un análisis detenido de las tres obras en estudio (Segunda Parte). El planteamiento de la primera mitad podría parecer obvio, con su recorrido histórico sobre el concepto de tragedia (la interpretación “estilística” y no dramática del término en la Edad Media, el peso de la *Poética* de Aristóteles y sus comentaristas en el siglo XVI, la relación entre teoría y praxis en el teatro erudito renacentista y el conflicto entre teoría y “gusto” en el teatro comercial barroco) y su resumen de las polémicas antiguas y recientes

sobre la tragedia española. Y sin embargo, Couderc presenta materia tan trillada y conocida para los especialistas con tal orden, claridad y ligereza, que hacen de esta parte del libro una espléndida introducción sobre el tema, que podría resultar útil a fines didácticos. Así, cuestiones como el deslinde terminológico entre tragedia, comedia y tragicomedia en que la tradición hispana se cruza (o choca) con el *lieto fine* de Giraldi Cintio, o como el eco hispánico de la oposición Tasso *vs* Guarini, o como la definición de tragedia *morata* en cuanto tragedia de carácter aplicada a las formas del teatro de derivación giraldiana (y por extensión, a la tragedia europea barroca) son argumentadas con precisión de manual tanto a partir de los comentaristas italianos del Estagirita como de las reflexiones teóricas españolas de un Pinciano, un Cascales, un Martín Rizo.

Al mismo tiempo, a la hora de abordar el problema crucial de la definición de las formas trágicas en la comedia nueva, Couderc identifica en las aportaciones recientes de Blanco y D'Artois las ideas centrales sobre las que construir la parte más innovadora de su trabajo: la idea de una progresiva "aristotelización de la tragedia" y un desplazamiento del foco de atención de la "tragedia nueva" desde el lance patético a una mejor construcción de la trama. De esta manera Couderc puede ilustrar el paso de la tragedia filipina a las formas trágicas posteriores a través de la superación de la "estética de la deploración", de la búsqueda de una catarsis estética y ya no (solo) moralizante, la centralidad de la *admiratio* en el desenlace (*El médico de su honra*) o la coincidencia —plenamente aristotélica— de anagnórisis y peripecia en la construcción de la trama (*El castigo sin venganza*).

En la segunda parte del trabajo («Éléments d'analyse textuelle») el autor procede a un análisis detallado de las tres obras en relación a sus fechas de composición, fuentes, lugares y tiempos dramáticos, la estructura de la trama y el sistema de los personajes. Para este último punto hallamos la aplicación de una metodología que el mismo Couderc desarrolló en su conocido ensayo *Galanes y damas en la Comedia nueva*, de 2006 (Iberoamericana, Madrid).

También el volumen *La tragédie espagnole et son contexte européen*, coordinado por Christophe Couderc y Hélène Tropé presenta una división interna que ordena sus veintidós artículos según dos núcleos temáticos. En la primera parte («Circulation des modèles et renouvellement des formes») se hallan los estudios de enfoque más

comparatista que justifican la referencia al «contexto europeo» contenida en el título. Así tenemos un panorama de las formas del horror en el teatro trágico francés (Christian Biet, «La spirale vengeresse dans les tragédies de la fin du xvii^e et du début du xviii^e siècle; une forme, une obsession») como lugar de visibilidad de la violencia existente en la sociedad, las grandes masacres, las ejecuciones, las torturas. El escenario es el lugar-espejo en que campa el cadalso, que es a la vez el hecho, el emblema y la alegoría sangrienta de un sistema político y moral que había que exorcizar.

Para el mismo período del teatro francés, Fabien Cavaillé («Sentimental bourreau. Tragédies d'amour, subversion de l'horreur et promotion de la pitié [...]») señala el alto número de tragedias que escenifican la muerte de dos amantes, fruto del cruce de las formas trágicas, la materia novelesca y el universo pastoril.

De la mano de Graça Costa Esteves y José Manuel Da Costa Esteves —«*Castro d'António Ferreira (1528-1569): une tragédie à la portugaise?*»— examinamos la vertiente portuguesa del neosenequismo en ese *unicum* que es la *Inés de Castro* de Ferreira. Tras un análisis detenido de las fuentes históricas y de la estructura dramática de la pieza, que se coloca en el cruce entre el discurso trágico y el discurso lírico, los autores terminan subrayando la excepcionalidad de la que fue la primera tragedia europea centrada sobre un tema moderno.

La aportación de Corinne Lucas Fiorato, «Giraldi Cinzio et le renouveau de la tragédie profane en Espagne» repasa la importancia de las tragedias del ferrares en la historia del teatro europeo y particularmente en el español, y destaca las características de su poética (la introducción del *lieto fine*, la centralidad de los papeles femeninos, el uso intensivo de la simulación y de la disimulación por parte de los personajes, la búsqueda de la *meraviglia* en las peripecias, la construcción de los textos en función de la puesta en escena, una mimesis que apunta a lo verosímil, la relación visto / narrado que se inclina por el primer término de la pareja, una elocución que puede alejarse de los registros más altos para acercarse a una relativa «coloquialidad» de los diálogos) para observar sus huellas en *El castigo sin venganza* de Lope.

Con el ensayo «*La Semiramis (1593), tragédie de Muzio Manfredi*», de Danièle Boillet, seguimos en el teatro italiano. La autora destaca los contactos de la trama con la *Orbecche* de Giraldi y la *Canace* de Speroni por lo que se refiere tanto al tema del incesto como a la reflexión política sobre la tiranía.

El primer acercamiento a Virués en el volumen se debe a Josep Lluís Sirera («Sobre la construcción de algunos de los personajes de *La gran Semíramis*»), quien, a partir del análisis del texto y de su experiencia en el trabajo de mesa del montaje de Ricard Salvat de 1991, aborda la figura de la protagonista —único papel femenino de la obra— y de algunos personajes menores, “personajes testigo” con una fuerte finalidad didáctica. El análisis de Sirera deja a un lado las trilladas observaciones sobre el horror en la pieza para hacer resaltar la plasmación escénica de la reflexión de Virués sobre el poder.

Una de las aportaciones más importantes del volumen es sin duda la de Florence D’Artois, «L’évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque». Al hilo de sus anteriores trabajos sobre el género y en un intento de caracterizar lo trágico en la comedia nueva, D’Artois identifica en la evolución del lance patético uno de los puntos cruciales para explicar el ocaso de la tragedia filipina. Tras una lectura de pasajes aristotélicos (la *Poética*, la *Retórica* y la *Ética a Nicómaco*) y de tratados retóricos de Cicerón a Fray Luis de Granada, la autora señala, en el marco de la teoría de los afectos, una doble vertiente del *pathos*, tendencialmente violento en las tragedias de la década de 1580, más “dulce” en el teatro posterior. A la luz de la oposición «*pathos violent*» vs «*pathos doux*» (p. 81), D’Artois repasa la reflexión teórica y la praxis escénica española e italiana de la época, en un discurso bien trabado en que encuentran su lugar las polémicas alrededor de la *Spongia* de Torres Rámila, la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas o los debates alrededor del *Pastor fido* de Guarini, para llegar a analizar los presupuestos estéticos en que se enmarcan obras de Lope como *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*.

Enrica Zanin («Un art nouveau de faire des tragédies [...]») lee *La gran Semíramis* y *El castigo sin venganza* a la luz de sus modelos italianos, para destacar cómo la supresión del coro, la menor dependencia de las fuentes senequianas y la influencia de la novela abrieron caminos que llevaron al mayor didactismo de la tragedia filipina y a la centralidad del fin individual en la determinación de la acción.

Si los estudios más recientes —y varios de este mismo volumen— apuntan a una “aristotelización” creciente del teatro serio alrededor de los años de 1610-1630, Anne Teulade va algo en contratendencia y apunta, en cambio, al encaje problemático dentro de las coordenadas de la *Poética* de tres piezas de aquellos años: *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* de Lope, y *Pyrame et Thisbé* de Théophile

de Viau (1623): la autora releva el exceso de lirismo en los lamentos amorosos en momentos inadecuados de la trama, la desproporción y no completa justificación de los excesos violentos de los personajes y de la misma catástrofe final. La construcción de dichas piezas no descansaría, pues, en la construcción verosímil y necesaria de la acción, sino en la centralidad de la figura del protagonista “melancólico” que lleva a sus autores a reflexiones de orden ontológico y hermenéutico.

La primera parte del volumen se cierra con un artículo a la vez analítico y panorámico de Joan Oleza («De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva») en que, en la línea de anteriores trabajos del autor, se examinan las fuerzas que operaron en el complejo sistema de géneros teatrales en el paso de la tragedia filipina al drama trágico de Lope y Calderón. En la evolución de las formas dramáticas que va desde los modelos giraldianos seguidos por Virués o Argensola a los dramas del primer Lope hasta el ciclo *de senectute* del Fénix, se asiste a la ampliación de la materia tragediable con la introducción de elementos derivados miméticamente de la realidad social y la vida cotidiana, y el refuerzo de la tendencia ya existente a superar dialécticamente la polaridad tragedia *vs* comedia.

La segunda parte del libro («De Lope de Vega à Calderón de la Barca: une *tragedia nueva?*») gira alrededor de la interpretación crítica de *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* y de su marco histórico y teórico.

Felipe Pedraza esboza un panorama de la producción de piezas teatrales del siglo XVII español que de manera variada contienen elementos que se remontan al género trágico, más allá de la denominación genérica de cada pieza. En un planteamiento en que priman las consideraciones de orden temático, el autor reflexiona sobre «tragedia cronística» y la «tragedia teológica» de Lope, hasta llegar a la «tragedia experimental» de los años 1630-1640 en que aparece algún caso de tragedia centrada en temas contemporáneos.

Carine Herzig centra su estudio en cuestiones terminológicas dentro de un abanico de textos teóricos y paratextos gracias a los cuales es posible detectar la evolución del concepto de tragedia en las polémicas sobre la licitud del teatro de los años 1580-1640, mientras que Christophe Couderc, por su parte, echa mano de herramientas metodológicas ya forjadas y experimentadas en algunos importantes trabajos suyos para estudiar el sistema de los personajes de *El castigo sin venganza*.

A la misma pieza de Lope están dedicados los trabajos de Philippe Meunier, quien estudia la plasmación en la escena de la ambigua relación padre / hijo entre

el Duque y Federico, y de Milagros Torres, que intenta desentrañar las posibilidades performativas implícitas en los pasajes más líricos del texto de Lope.

Hélène Tropé se dedica a deslindar los tipos de ironía dramática (trágica y sofoclea, voluntaria o involuntaria) y a estudiar su relación con el «hablar equívoco» y el «engañar con la verdad», recursos frecuentes en las tramas teatrales del Siglo de Oro, dentro del texto de *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*.

A ambas piezas se acerca también María Luisa Lobato para medir en ellas la presencia de lo trágico y lo cómico y el peso del papel del gracioso en la acción trágica. *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* son para la autora el punto de llegada de una trayectoria de una estética de la contaminación (el «Minotauro de Pasife» evocado en el *Arte Nuevo*) que en los textos trágicos desemboca en la asignación al gracioso de una «función retardadora» (p. 227) de la acción.

A *El médico de su honra* están dedicados en exclusiva tres trabajos: Fausta Antonucci profundiza en los lazos intertextuales que unen la obra de Calderón a la otra homónima atribuida erróneamente a Lope, y a *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte (relacionada a su vez con *El conde Alarcos* de Guillén de Castro); Luis Iglesias Feijoo repasa los acercamientos hermenéuticos de la crítica a la pieza; Ignacio Arellano analiza, cuestiona y finalmente sanciona la etiqueta de tragedia aplicada a *El médico de su honra* y coloca la pieza dentro de la taxonomía de la producción trágica del Siglo de Oro.

El volumen se cierra con una aportación de Marcella Trambaioli («La fiesta teatral cortesana de la España barroca y el género trágico») que acertadamente enfoca el problema de la presencia de elementos trágicos en la comedia nueva desde el punto de vista de la historia del espectáculo. De esta manera, una obra como *Venus y Adonis* de Lope no puede ser considerada como tragedia, a pesar del marbete que recibe en el impreso de la *Parte XVI*, al pertenecer plenamente a la tradición de las representaciones cortesanas, con elementos burlescos y “ligeros” que desmitifican su trama mitológica. De la misma manera, en obras como *Los tres mayores prodigios* o *La púrpura de la rosa* de Calderón los elementos “trágicos” quedan diluidos en un contexto espectacular cuya finalidad es esencialmente lúdica.

En definitiva, se trata de una colección de ensayos valiosa, que contiene tanto aportaciones con propuestas innovadoras, que con seguridad no dejarán de dar frutos en investigaciones futuras, como trabajos que sistematizan los conocimientos y las reflexiones críticas que se han producido hasta hoy sobre el tema. Sin embargo,

no se puede dejar de observar que la dimensión europea del teatro español es tenida en cuenta (y con buenos resultados) sobre todo en los artículos de la primera mitad del libro (y especialmente en los trabajos de investigadores franceses e italianos), al tratar el teatro italiano como fuente y el francés como desarrollo paralelo de la tradición clásica e italiana. Si se excluyen algunas pinceladas *en passant*, de las páginas del libro se halla prácticamente ausente el teatro inglés, cuya producción trágica puede dar mucho juego a la hora de abordar el drama serio español en todas sus formas y épocas. Además, la impresión es que el estudio del contexto europeo al que alude el título es fruto más de la yuxtaposición de trabajos sobre realidades nacionales que de la articulación de un(os) discurso(s) en que el teatro español quede realmente enmarcado en un análisis del teatro europeo. Ello se debe sin duda a la génesis del volumen, que recoge sobre todo contribuciones de especialistas de ambos lados de los Pirineos. Sería deseable, de todas formas, que los futuros estudios sobre la tragedia —que tanto han avanzado en las últimas décadas— asuman en mayor medida una perspectiva comparatista.