

## RESEÑA

Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598 -1659)*, Tamesis, Londres, 2009, 271 pp. ISBN: 9781855661866.

ALEXANDER SAMSON (University College London)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.132>>

**E**sta contribución al estudio del teatro áureo empieza con una consideración fascinante e iluminante acerca de la alegoría. El resumen sería el siguiente: aunque se confirme aquí la acepción lega de la alegoría como metáfora extendida, el libro destaca otras facetas importantes, que parten de su etimología como lenguaje secreto, cifrado o superior, lenguaje que dice algo diferente de aquello que significa. El placer de la alegoría reside en la necesidad de interpretación, en un juego de posibles lecturas y asimilaciones. También, entendida como una serie continua de metáforas o «inversión que muestra una cosa en las palabras y otra en el sentido», la alegoría es un signo traslato, con significado propio y secundario, un enigma. Se relaciona con la figura en general o con el símbolo, con abstracciones de virtudes como la Prudencia o conceptos como la Paz, y aquí coincide con la prosopopeya. Desde el punto de vista de lingüistas como Jakobson, es la proyección del eje metafórico sobre el metonímico, el sistema sincrónico de la diferencia y el diacrónico de la conexión y combinación. Uno de sus usos principales se produce en la sátira y florece en épocas de crisis o censura. Una vez establecidas estas premisas iniciales, a continuación el autor pasa a señalar la función ejemplarizante de la comedia, su papel como espejo de la sociedad humana, de sus vicios y debilidades, su importancia en la educación del príncipe por su capacidad de proporcionar, a través la historia, una experiencia o unos *exempla* útiles para agudizar el juicio, y unos avisos sobre lo que puede suceder y sobre las amenazas y riesgos del mundo.

El giro promovido por el *New Historicism* en los años ochenta, ejemplificado por McKendrick, veía en la comedia fuertes posibilidades de subversión y se enfrentaba a la intrincada conexión entre texto y contexto, la cual a su vez cuestiona en qué consiste su función representativa. Lo subversivo puede aparecer tanto en la innovación estética como en las tramas, alusiones encubiertas a la actualidad. Juegos de doble sentido e insinuaciones equívocas son también parte de la riqueza de las obras a la hora de representarse en las tablas. En este sentido, la recepción y actuación en los corrales, la participación de los espectadores al animar el humor de la pieza, juegan un papel clave. Pese a las especulaciones que alimentan la sospecha que *El castigo sin venganza* habría sido censurada a causa de ciertos paralelismos con la situación de Felipe II, su hijo don Carlos e Isabel de Valois, es imposible saber, incluso si se tratara de una hipótesis válida, si la pieza se censuró porque había algún reflejo de verdad en ella o solo porque revivía las sospechas o repetía inapropiados y calumniosos rumores. Carreño-Rodríguez argumenta en este punto que las fallas que auguran el declive político, social y económico de España se reflejaban obsesivamente en la comedia.

En un capítulo inicial sobre Lope de Vega y «los inicios de la crisis del poder», el autor considera obras que van desde *El príncipe perfecto* (1614), *El poder en el discreto* (1623), *La mayor virtud de un rey* (ca. 1625–1635), *El príncipe despeñado* (1602), *La inocente sangre*, *El tirano castigado*, *La fe rompida* (ca. 1599–1603), *El duque de Viseo* (1608–1609), *La fortuna merecida*, *La quinta de Florencia*, *Lo que hay que fiar del mundo* (1619), *Porfiando vence amor*, *Fuente Ovejuna* (ca. 1611–1618), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde, el rey*, *El rey por semejanza* (ca. 1597–1603), *El rey Don Pedro y el Infanzón de Illescas*, *Las paces de los reyes* (ca. 1610–1612), *El último godo (El postrer godo de España)* (1599–1603), hasta *El castigo sin venganza*, (1631). El esquema interpretativo propuesto encaja las obras en cinco categorías: obras que se pueden considerar *specula principis*; las del tirano castigado o el ejemplo *ex contrario*; las que exploran la relación problemática entre monarca y privado; príncipes virtuosos que triunfan sobre maquinaciones maquiavélicas; y el desgobierno. Aunque puede ser que en cierto sentido las obras se dirigían a los poderosos, también irrumpen en la esfera pública de relaciones, gacetas y noticias sobre los acontecimientos del día, textos imperfectamente controlados por la censura y declaraciones oficiales.

El segundo capítulo pasa a Tirso de Molina y examina lo que el autor llama «la carnavalización del poder» a través de obras como *La prudencia en la mujer*, *La ventura con el nombre*, *Privar contra su gusto*, *La mujer que manda en casa*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, *La república a revés*, y *El burlador de Sevilla*. Es en relación con estas dos últimas como se ve la carnavalización del poder, con representaciones en las cuales es difícil vislumbrar algún rasgo redentor entre los poderosos.

Finalmente, se considera el tercer nombre del triunvirato de grandes dramaturgos del Siglo de Oro, Calderón, y los conceptos de templanza, prudencia y poder. Tras reflexionar sobre el estado actual de estudios calderonianos y sobre la tradicional asociación del dramaturgo con el poder oficial del estado y la cultural de la Contrarreforma, Carreño-Rodríguez examina cómo esta perspectiva ha cedido a lecturas llevadas a cabo por estudiosos como Robert ter Horst, cuya heterodoxia subraya, y cuya obra puede pensarse precursora de la de Carreño. Las obras examinadas en esta sección son *Los cabellos de Absalón*, *La cisma de Inglaterra*, *La vida es sueño*, y *La hija del aire I y II*.

Pese a la amplitud en el análisis de obras, en el libro no se trata explícitamente el tema de cómo la comedia política figura dentro del paisaje conjunto del entretenimiento teatral. Tampoco se ligan las obras con contextos históricos inmediatos ni se considera cómo presentan ideas filosóficas y teóricas sobre la privanza, el gobierno, la razón de estado, etc. Tal como escribe el autor en una frase que podría aplicarse a cualquiera de las comedias examinadas aquí: «sea cual fuere la fecha y los referentes inmediatos de la comedia [...] pone en escena una grave crisis del poder, aplicable a todo del período que abarca las tres primeras décadas del siglo XVII» (p. 133). Las tramas de las obras aparecen simplificadas con relación al pensamiento político de escritores como Juan de Mariana en cuanto a su figuración de la privanza, el privado y los problemas de una monarquía tan global. Las alusiones tópicas y la exploración de asuntos políticos en las tablas se dan por supuestas en una época en que surge la esfera pública y la noticia se transforma en un género popular, pero ¿hasta qué punto influyen estas evoluciones en la comedia? Se diría que exploran más bien la relación entre razón y la pasión, los dos cuerpos del rey, pero sobre todo su cara humana, su aspecto carnal. También puede hacerse alguna objeción al planteamiento de que la historiografía reciente ha cuestionado el declive de España o por lo menos el papel que desempeñó dentro del imperio en

su momento. El libro amplía, extiende y alimenta el corpus de obras consideradas en el libro de Merveena McKendrick, *Playing the King* (Londres, Tamesis, 2000), y quienes estén interesados en lo subversivo podrían consultarlo como repositorio de pequeñas reseñas, resúmenes de las historias, bibliografía e interpretaciones condensadas. Se trata de un libro muy útil para esbozar las características políticas de muchas obras conocidas y de otras menos tratadas. No hay nada novedoso en algunas lecturas de obras tan canónicas como *La vida es sueño* ni se vincula la interpretación alegórica de las obras de teatro con la cultura de la interpretación y lectura vigente en la época. Los emblemas que figuran como ilustraciones encarnan la costumbre y práctica interpretativa de descifrar, de buscar distintos niveles de significado en cualquier texto. Si se hubiera considerado a Gracián u otros teóricos de la crítica literaria o lingüística, se habría dado una dimensión más profunda y compleja a los argumentos presentados. A pesar de que el libro exhibe una enorme erudición, ni el acercamiento cuantitativo a las comedias (cuántas hay que tratan ciertos temas políticos) ni el cualitativo (cómo las comedias interrogan cuestiones políticas en sus tramas) consiguen abordar un asunto fundamental: el hecho de que sobre las tablas se exploren y cuestionen asuntos políticos puede verse como indicio de una falta de confianza en el sistema político o, por el contrario, como una señal de su vitalidad y solidez. El análisis de Carreño-Rodríguez se centra en la crisis y no en la confianza. En la producción literaria del Siglo de Oro español esta cualidad reflexiva y crítica parece clave para la producción de obras tan sofisticadas y de encanto tan duradero.