

RESEÑA

Mariela Insúa y Felix K.E. Schmelzer, eds., *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Universidad de Navarra (Biblioteca Áurea Digital del Griso, 18), Pamplona, 2013, 229 pp. ISBN: 9788480814003.

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ (ENS de Lyon)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.236>>

El libro que ofrece la colección digital del GRISO reúne, como indican los editores en la presentación general (pp. 5-7), los trabajos leídos en dos congresos organizados cuatro años ha, en el marco del proyecto «Autoridad y poder en el Siglo de Oro» que la Universidad de Navarra lleva a cabo desde hace varios años en colaboración con numerosas instituciones de educación superior de diversos países: el primero, «Teatro y poder en el Siglo de Oro» (Pamplona, agosto de 2012), del que se publican en principio nueve comunicaciones; y el segundo, «El poder y la estética de lo grotesco» (Lisboa, mayo de 2012), del que se publican dos. En el caso de cuatro de los textos no queda claro si se derivan de aquellos dos encuentros o de otras circunstancias, ya que tres de ellos coinciden en autor pero no en el título de los estudios (son los casos de W. Aichinger, A. Loeza y V. Roncero, participantes en el primer congreso), y en uno más la autora no estuvo en ninguno de ambos (L. Rodrigues), según los programas todavía disponibles en la página web del grupo de investigación. En cuanto a la propuesta científica de los quince trabajos reunidos en el libro, cabe señalar que no se indica en ningún lugar si pasaron por algún tipo de revisión por parte de autores externos o de los editores; y también que algunos de ellos no se ajustan, o lo intentan de manera forzada, al tema general del volumen y de la línea de investigación que ha dado origen a los encuentros científicos, especialmente los artículos de L. Álvarez Francés, A. Dotras, A. Lourenço, R. Moncunill y L. Rodrigues, aunque esta observación se podría ampliar a otros. Más allá de este último rasgo, que no supone en sí mismo una falta en cuanto a la calidad de cada uno de

esos estudios, lo cierto es que la lectura del conjunto muestra claramente un nivel muy desigual entre ellos. La principal razón, aunque no la única, es que varios trabajos consisten básicamente en comentarios de la obra sin apenas contextualización histórica o literaria, ni de la época ni de la propia obra del autor estudiado, cuando no son por la mayor parte amplios resúmenes de las piezas teatrales escogidas sin apenas contenido crítico. M.R. Álvarez Sellers, en el artículo «Jueces, clérigos y caballeros: modelos grotescos de poder en el teatro de Gil Vicente» (pp. 35-53), busca hacer un inventario de tales personajes en el teatro del autor portugués, concluyendo, sin más elementos y sin considerar en toda su dimensión las posibles o ciertas fuentes literarias, que hay una intención satírica seria e incluso “subliminal” contra diversas instituciones del poder de la época aun en las obras más convencionalmente cómicas. Una idea semejante se observa en el artículo «La construcción de lo grotesco en *O fidalgo aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo» (pp. 131-141), de A. Apolinário Lourenço, quien, partiendo de una forzada interpretación del concepto de grotesco, también pretende demostrar una intención satírica grave en el personaje burlesco de Melo, sin considerar en ningún momento las tradiciones sobre burlas de hacienda, damas ingeniosas o caballeros *chirles* que determinan el texto del portugués. K. Diallo, en «Los abusos de poder en la comedia barroca» (pp. 67-80), se propone demostrar que habría una sistematización en el comportamiento de los poderosos que abusan de su autoridad en el teatro áureo, sobre todo los que actúan por deseo sexual, basándose en un corpus de seis obras de distintos autores (Leonor de la Cueva, Rojas Zorrilla, Calderón, Lope), épocas y contextos, cuya definición en ningún momento justifica. A. Loeza, en «La tragedia en *La mujer que manda en casa*, de Tirso de Molina» (pp. 123-130), hace un apresurado comentario de la pieza del mercedario, con algunas citas aristotélicas y de tratadistas de la época, mostrando sin embargo poco conocimiento sobre la tragedia y sobre la obra del autor. También constituye un sencillito comentario de lectura el trabajo de M.R. Ruiz Lluch, «Focas: Anatomía de un tirano. *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón» (pp. 215-229), atribuyendo al autor —sin elementos firmes— un supuesto diálogo con las ideas de Maquiavelo, y olvidando del todo las comedias, sobre todo de Lope, que también presentan personajes “salvajes”, como los que aparecen en esta obra de Calderón, así como la bibliografía secundaria, que ofrecería claves interpretativas sólidas sobre la pieza (por ejemplo, el estudio de F. Antonucci sobre *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Anejos de RIL-

CE / L.E.S.O., Pamplona / Toulouse, 1995). L. Rodrigues Vianna Peres, en «Las obras breves de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón de la Barca. El entremés de *La tía*» (pp. 183-198), presenta un texto particularmente desordenado, con datos bibliográficos mal engarzados en la parte inicial, que no aclaran ni los problemas de autoría ni de transmisión manuscrita del entremés y el conjunto de obras con el que se relaciona; y sobre todo, constituye solo un comentario extenso y grandilocuente, como si se tratara de una obra seria y no de un entremés, con algunas citas poco afortunadas de H. Bergson que no aportan ningún elemento de interés a lo hecho por otros estudiosos, especialmente los editores de la pieza breve, J.M. Escudero y M.C. Pinillos («El entremés de *La tía*, atribuido a Calderón», *Rilce*, XII 2, 1996, pp. 227-248). Otros de los estudios parten de una idea inicial más sólida o de evidente interés teórico, pero tampoco llegan a conclusiones de valor, ya sea por falta de dominio del contexto, o por exagerar la posible importancia de los referentes con los que intentan poner en relación las obras escogidas. Es el caso de W. Aichinger, en «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos en el poder y su representación en el teatro de Calderón» (pp. 9-21), donde, partiendo de datos sueltos sobre espías y confesores históricos, el autor comenta algunos pasajes de comedias calderonianas, no siempre en estricta relación con los temas que sugiere ni demostrando con efectividad sus conclusiones generales, especialmente la idea de que el “poder” (sin mayores especificaciones conceptuales o históricas) estaría interesado en demostrar, por medio del teatro, la existencia de los secretos de Estado; tampoco termina por relacionar bien aquellas ideas, de orden político, con el hecho de presentar varios casos de argumentos de tipo amoroso. Lola Esteva de Llobet, en el trabajo «Poder humano y potestad divina en el teatro de Tirso de Molina: *El burador de Sevilla* y *El condenado por desconfiado*» (pp. 95-108), propone leer las dos obras a la luz de la controversia *De auxiliis* iniciada hacia 1582 sobre la predeterminación o el libre albedrío, sin mayores elementos para demostrar que el mercenario efectivamente conoció las obras específicas que sugiere la autora, o que en su teatro estaría intentando posicionarse conscientemente ante tales debates. A. Izquierdo Domingo, en «Secretarios reales y eclesiásticos en los autos sacramentales de Lope de Vega» (pp. 109-122), hace un comentario breve sobre la figura del secretario en la época, para después analizar algunos ejemplos en los autos de Lope; sin embargo, aunque el inventario de casos es de interés, no se justifica suficientemente el hecho de analizar piezas alegóricas con referentes de la realidad histórica, o el

agrupar en una misma categoría los secretarios más cercanos a la figura del privado con aquellos más claramente caracterizados como notarios o escribanos. M. Pilat Zuzankiewicz, en «La historia del zarévich Demetrio: una lectura emblemática de la comedia *El príncipe perseguido*» (pp. 167-181), se ocupa de esta comedia escrita entre Moreto, Martínez de Meneses y Belmonte desde una perspectiva de mucho interés y que ya ha sido explorada por otros especialistas, la de la influencia de la emblemática en el teatro; no obstante, en este estudio la profesora Zuzankiewicz comete varias imprecisiones de importancia que restan valor al texto en conjunto. La primera de ellas es sobrevalorar la posible influencia de la literatura emblemática en la comedia, ya que los ejemplos identificados pueden tener origen mitológico, bíblico o de alguna otra fuente literaria, y no necesariamente de la tradición estudiada; tampoco es exacto sugerir que sin tales referentes no se podrían entender los versos analizados. Por otra parte, además de traer pasajes de obras posteriores a la fecha de escritura de la comedia (hecho que menciona parcialmente, pero sin considerarlo con todas sus implicaciones), acumula ejemplos de emblemas que no siempre se relacionan directamente con el sentido del pasaje, sino solo por la coincidencia en alguno de sus elementos: el sol, la estrella, la fuente del jardín, y otros. Jessica Castro Díaz, en «*Oh Católica, oh grande monarquía*. La jura del príncipe Baltasar Carlos en Mira de Amescua y Calderón de la Barca» (pp. 55-66), presenta un trabajo especialmente centrado en la comedia *La banda y la flor*, de Calderón, a la que ya ha dedicado asimismo varios otros artículos y una edición crítica, y en menor medida al auto *La jura del príncipe* de Mira de Amescua. Después de un resumen del contexto histórico en el que se llevó a cabo la jura (1632), Castro menciona algunos testimonios coetáneos de la ceremonia, aunque dando por cierto que tanto en el caso de Mira como en el de Calderón los autores debieron de servirse de aquellas crónicas históricas, sin establecer una comparación textual que respalde esa teoría y sin considerar el hecho de que se trata de un acontecimiento contemporáneo, no necesariamente basado en fuentes documentales para las respectivas creaciones dramáticas; especialmente notorio es el hecho de que en el apresurado análisis de las piezas no se aborda un aspecto esencial, no solo para la interpretación de cada una sino para su posible relación mutua, que es la imagen sacramental a la que recurren ambos autores, derivada seguramente de la fecha en la que se llevó a cabo la jura, el 7 de marzo de 1632. Otros dos de los artículos del volumen, los que firman A. Dotras y L. Álvarez Francés, tienen elementos que resultan más

valiosos que los trabajos anteriores, aunque algunas deficiencias puntuales de perspectiva impidan considerarlos aportaciones de primer nivel. En el primer artículo, «Teatro como burla: el poder de los duques en el *Quijote II*» (pp. 81-94), Dotras realiza un interesante análisis del desarrollo de las burlas hacia don Quijote y Sancho por parte de los duques, que intenta poner en relación con el planteamiento general de la novela en su evolución entre las dos partes; sin embargo, la bibliografía utilizada es claramente inadecuada para la naturaleza del estudio propuesto y la importancia de la obra, entre otras razones por no acudir a ningún estudio sobre la burla (para el caso español, por ejemplo, M. Vitse, *Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario en la España de Felipe III*, *Criticón* XI, 1980, aunque hay aportaciones más recientes) ni contextualizar su análisis en el marco de la narrativa de la época, especialmente en relación con la continuación de Avellaneda. L. Álvarez Francés, en «El poder del políglota: traductores de teatro español en el Amsterdam del siglo XVII» (pp. 23-33), reúne datos de mucho interés para entender la primera recepción de Lope de Vega en Holanda (que se unen a los que otros estudiosos han ido aportando tanto para este país como para otras tradiciones europeas), especialmente los relacionados con las primeras adaptaciones / traducciones de la obra del Fénix hechas por Theodore Rodenburgh y Jean Baroces, y también su fortuna escénica, sobre todo en el teatro Shouwbourg; en este caso, además de la brevedad del análisis, que no ofrece más detalles sobre las traducciones, se resiente también la intención de la autora de entrar en consideraciones teóricas sobre el “poder” de los traductores, impelida por el tema general de la reunión académica, pero que no se relaciona con el resto del análisis y por lo tanto no la lleva a conclusiones sólidas. Finalmente, encontramos dos trabajos que constituyen aportaciones de mayor relevancia científica que el resto del volumen; a pesar de que ambos también se circunscriben exclusivamente a los límites de un autor, sin mayores datos del contexto literario, demuestran un dominio mucho más amplio de la obra de los respectivos escritores, y por lo tanto sus estudios pueden dialogar con mayor suficiencia con la tradición crítica, y servir de base para posteriores incursiones en los temas propuestos. En «Poder y perdón en los autos sacramentales de Calderón» (pp. 143-166), R. Moncunill reúne y analiza, en un amplio corpus de autos, varias de las imágenes que el poeta utiliza relacionadas con los temas del pecado original, el perdón divino, o el arrepentimiento del pecador; aunque, por la falta de contextualización mencionada, parece inadecuado atribuir a Calderón una postura particularmente tenden-

te a la idea del perdón divino (no se compara con lo que es común en el género, o lo que hacen otros autores), ni menos permite suponer una mayor influencia de autores del siglo XVI que de su propia época. Por su parte, V. Roncero, en «El perfecto privado en dos comedias de Tirso: *Privar contra su gusto* y *Cautela contra cautela*» (pp. 199-213), registra varias de las ideas con que el mercedario describe la figura del privado y de la privanza en esas dos piezas, poniéndolas en relación con un grupo también muy amplio de comedias del autor en que tales ideas o imágenes se repiten; en este caso se echa en falta asimismo, como sucede todavía con frecuencia en los estudios sobre Tirso, una postura mucho más crítica con autores como R.L. Kennedy o B. de los Ríos, cuyas conclusiones con frecuencia se muestran poco fundamentadas y ampliamente superadas por estudios más recientes. De esta forma, como se ha indicado líneas arriba, este volumen sobre *Teatro y poder en el Siglo de Oro* muestra un alcance científico limitado, apenas concentrado en unos pocos de los quince trabajos publicados; no solamente por los aspectos puntuales comentados, sino también por un descuido u olvido general de aspectos de relevancia para el tipo de estudios propuestos, especialmente la cronología (únicamente tratada con cierto cuidado por L. Álvarez Francés), las fuentes literarias, o las circunstancias de escritura, transmisión y representación de las obras dramáticas, con todo lo que ello puede significar para los análisis buscados por los autores. Un aspecto que lamentar cuando aún hay muchos autores, obras y temas del Siglo de Oro poco estudiados pero de gran interés para comprender mejor la relación entre creación literaria, espectáculo público y crítica política en el muy convulso panorama histórico del siglo XVII español.