

## RESEÑA

Florence d'Artois, *Du nom au genre. Lope de Vega, La «tragedia» et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017, 360 pp. ISBN: 9788490960752.

Henry W. Sullivan, *Tragic Drama in the Golden Age of Spain: Seven Essays on the Definition of a Genre*, Reichenberger, Kassel, 2018, 436 pp. ISBN: 9783944244693.

FAUSTA ANTONUCCI (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.380>>

Nunca ha dejado de interesar a los estudiosos el debate crítico acerca de las formas que adquiere la tragedia en el teatro del Siglo de Oro; y esto a pesar del conocido carácter mixto de este teatro, compuesto de partes graves y partes ridículas como otro Minotauro de Pasifae, según la conocida comparación de Lope en el *Arte nuevo*. Ante la evidencia de dicha mezcla, que Lope mismo califica de monstruosa para anticiparse a las críticas de los preceptistas neoaristotélicos más rígidos, una postura posible es la de aceptar sin más las palabras de Lope, y dar por sentada la existencia de una fractura entre la producción trágica del siglo XVI y la comedia nueva, en la que no sería ya posible la tragedia. Por otra parte, un buen número de estudiosos han venido reivindicando la existencia de la tragedia en el teatro áureo, aunque con argumentos y desde actitudes muy diferentes, y no siempre en diálogo recíproco. En general, puede decirse que las aportaciones de mayor envergadura del periodo comprendido entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado se debieron a calderonistas: me refiero a los archiconocidos estudios de Parker, Ruiz Ramón y Vitse.<sup>1</sup> Aunque ya Watson, en un importante estudio de 1963

---

1. Veánse A.A. Parker, «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», 1962, trad. esp. «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en *Calderón y la crítica*, eds. M. Durán y R. González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, vol. II, pp. 359-387; F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Al-

sobre *El pintor de su deshonra*,<sup>2</sup> había alertado sobre la oportunidad de leer esta tragedia a través de la lente de la *Poética* aristotélica, no fue sino mucho más tarde cuando Ruiz Ramón apuntó la idea del aristotelismo fundamental (que no teórico) de las tragedias de Lope y de Calderón.<sup>3</sup> Esta idea empezó a cundir en los estudios de teatro áureo, en paralelo con un renovado interés por la tragedia que dio muchos frutos a ambos lados del Océano. Especialmente en Francia ha sido muy vivaz y productivo este reverdecimiento de estudios trágicos, que ha propiciado, además de monografías como las de Couderc y Gilbert y Rodríguez,<sup>4</sup> un buen número de congresos, ocasión de fructífero intercambio intelectual con estudiosos de otros países europeos, especialmente españoles e italianos. La monografía de Florence d'Artois se inserta plenamente en esta corriente, pudiéndose considerar su autora una de las protagonistas de esta estación de estudios. De hecho, *Du nom au genre. Lope de Vega, la «tragedia» et son public* es la reelaboración de una tesis doctoral, leída en 2009 y dirigida por Jean Canavaggio, que ha circulado como inédita durante muchos años contribuyendo a fertilizar el debate científico alrededor de las modalidades de existencia de la tragedia en el teatro áureo.

Como afirma la autora en la Introducción, mientras que nadie pone en duda la aportación de Calderón a la tragedia, el genio trágico de Lope es menos reconocido, debido a que la fórmula tragicómica expuesta en su *Arte nuevo* parece excluir *a priori* los géneros puros. Sin embargo, a diferencia de Calderón, y como ya observara Morby, Lope atribuye la etiqueta de «tragedia» a algunas obras (la más famosa de todas, *El castigo sin venganza*), y a muchas más la de «tragicomedia». Estas etiquetas son el testimonio de una voluntad autorial de inscripción genérica, argumenta d'Artois, que no se puede desechar por incoherente o arbitraria, por más que no se comprendan las razones que presiden su atribución, o las que determinan la calificación de «comedia» a obras del todo análogas a las que reciben el rótulo de «tragedia» o «tragicomedia», como *Los Comendadores de Córdoba* o *Fuente Ovejuna*.

---

hambra, Madrid, 1984; M. Vitse, «El hecho literario», en *Historia del teatro en España. I. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, ed. J.M. Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, pp. 507-612.

2. A.I. Watson, «*El pintor de su deshonra* and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL 1 (1963), pp. 17-34.

3. F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, Castalia, Madrid, 2000.

4. Ch. Couderc, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, PUF, París, 2012; F. Gilbert y T. Rodríguez, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, Atlande, Neuilly, 2012.

Arranca de esta constatación una decisión metodológica clave, expuesta y argumentada en el primer capítulo: la de renunciar a una definición «esencialista», buscando al contrario lo que pudo ser la tragedia para Lope, en un recorrido diacrónico que ponga de manifiesto lo mudable y cambiante que es este concepto para el dramaturgo. Se trata —de acuerdo con las reflexiones de Jean-Marie Schaeffer— de abandonar la categoría genérica definida *a priori* por el crítico (el «género del lector») para ir en busca del «género del autor» en su práctica dramática.<sup>5</sup> Tras un detenido examen de las etiquetas presentes no solo en el título de los manuscritos autógrafos, sino en los versos finales de las obras, en el colofón, en las dedicatorias, en el índice de las partes, d'Artois observa que el rótulo genérico asignado a las piezas puede variar según el lugar de aparición del mismo, pero que la etiqueta de «tragedia» es la que mejor resiste, con respecto a la de «tragicomedia». Además, es sumamente interesante el que la abrumadora mayoría de piezas etiquetadas (24 de 26) en las *Partes* preparadas por Lope (IX-XX) vaya acompañada de una dedicatoria, que es «le lieu où se déploie de manière privilégiée la stratégie de séduction de l'auteur à l'encontre du ou de la dédicataire» (p. 20). En suma, el etiquetado genérico de algunas piezas suyas como tragedias o tragicomedias formaría parte de una estrategia de autopromoción de Lope, dirigida a reivindicar su capacidad de levantarse por encima de los imperativos meramente comerciales para crear obras teatrales de mayor categoría literaria. A continuación, d'Artois analiza en detalle la postura a la que hemos aludido en las primeras líneas, la de quienes consideran que el nacimiento y el auge de la comedia nueva conllevó una «muerte de la tragedia». Tras examinar las razones de esta postura y las distorsiones que acarrea, defiende que nunca murió en los destinatarios (y menos en los dramaturgos) la «conciencia del género» trágico; una conciencia enraizada en un complejo de nociones heredadas de la Edad Media, muy ajenas a la reflexión aristotélica expresada en la recién redescubierta *Poética*, y fundadas en un paradigma estilístico, más que dramático, que opone la tragedia a la comedia a nivel del estilo, del rango de los personajes, de la materia tratada. Es en este paradigma donde el final desgraciado se transforma en rasgo definitorio de la tragedia, en contra de la teoría aristotélica que insiste en que las emociones trágicas (*éleos* y *phóbos*) surgen más bien de la acción con sus peripecias y reconocimientos, sin que por tanto pueda excluirse *a priori* la posibilidad del

---

5. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, París, 1989, pp. 147-155.

final feliz. Defiende d'Artois que en España este paradigma medieval de la tragedia persiste durante un tiempo más largo con respecto a Francia, y afirma que, si en Francia en las décadas de 1620-1630 se observa una progresiva aristotelización, «[e]n Espagne, cette aristotélisation n'a jamais lieu» (p. 30). Según ella, no puede hablarse de aristotelización a falta de reflexiones teóricas específicas que tuvieran repercusión en el mundo del teatro; repercusión que no tuvieron, a su entender, ni las traducciones españolas de la *Poética* (por más que hayan sido más tempranas que las francesas) ni el tan difundido diálogo de López Pinciano, *Philosophía anti-gua poética*, de 1596, que da cuenta cabal de los puntos más importantes del tratado aristotélico pero, como observa d'Artois, sin marcar su diversidad con respecto al paradigma binario que caracteriza la teoría medieval de la tragedia. La gran diferencia entre Francia y España, argumenta la autora, es la falta en España de un punto de articulación entre la teoría y la práctica teatral, pues, siendo la comedia nueva el fruto de una experimentación constante en las tablas, su triunfo sanciona lo innecesario de la teoría y del reconocimiento de los doctos (pp. 33-34).

El reconocimiento del pragmatismo de la fórmula lopesca le permite a la autora ver toda su flexibilidad y bucear en sus diferentes realizaciones a lo largo del tiempo, en un recorrido diacrónico metodológicamente ejemplar (y que haría mucha falta también para Calderón). Dicho recorrido empieza antes de Lope, para estudiar cómo se forma la conciencia del género en la que Lope asienta su propia producción trágica. Por ello, d'Artois en el segundo capítulo de su monografía (pp. 47-95) vuelve a considerar la tragedia filipina de la década 1575-1585. Más allá de las diferencias que caracterizan las obras que componen este corpus, destacan dos constantes: la acción sencilla, más bien escasa, y la tendencia a las largas y complejas tiradas retóricas (el estilo grave, plasmado sobre el *sermo sublimis* de la épica y más apto para la lectura que para ser escuchado en un teatro). Sabemos sin embargo que al menos algunas de estas obras fueron representadas en los corrales; el caso de la reescritura de la *Isabela* de Argensola atribuible a un autor de comedias, ya estudiado por Giuliani,<sup>6</sup> pone de manifiesto que las modificaciones realizadas sobre el texto original van dirigidas todas a aligerar el peso de las tiradas agilizando la acción. No obstante su estatismo dramático y el escaso dinamismo de los intercambios

---

6. L. Giuliani, «Consideraciones preliminares sobre la tragedia de los años de 1580», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. L. Giuliani, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. clxiv-clxxix.

verbales, tan diferentes a la fórmula de la comedia nueva que se fragua en estos mismos años, las obras de los trágicos filipinos contribuyeron a crear en el público la noción firmemente asentada de lo que d'Artois llama el «patrón trágico»: una serie de elementos que conforman la pieza trágica, que no deben necesariamente presentarse todos juntos, y cuya presencia activa en todo caso en el receptor el reconocimiento del género. Dicho patrón comprende un tipo de materia (hechos históricos, con preferencia por guerras y muertes), de personajes (todos de rango elevadísimo), de *elocutio* (con preferencia por el estilo sublime), de métrica (con preferencia por la octava y en general los metros italianos), de léxico (organizado alrededor de las isotopías de la sangre, la muerte, el dolor), de escenas tópicas (sueños, presagios, relato del mensajero), de dispositivos escénicos (la exhibición del cadáver o de la cabeza cortada y el llanto de los espectadores internos), rematados o no por la etiqueta genérica.

Se habla de ello detenidamente en el capítulo tercero, centrado en la producción dramática de la década 1585-1595 (pp. 95-127). Un rápido repaso de las obras contenidas en la colección de manuscritos teatrales que perteneció a la biblioteca del conde de Gondomar (copiada alrededor de 1595) y de las publicadas en los primeros volúmenes de partes al comienzo del siglo XVII, muestra no solo la escasez del rótulo «tragedia» sino el abandono de esos componentes del patrón trágico que dificultaban la recepción en los corrales: sobre todo el estilo sublime, cuya función conmovedora suplen las escenas sangrientas o la mostración de cadáveres en escena, al mismo tiempo que se amplía la utilización dramática de la figura del tirano. Según pone de manifiesto el análisis comparado de piezas tan dispares como *El cerco de Rodas* y *La sangre leal de los Montañeses de Navarra*, de Tárrega, *La gitana melancólica* de Gaspar de Aguilar y *El amor constante* de Guillén de Castro, el posicionamiento genérico de la pieza se ve influido por la cantidad y la solidaridad de componentes del patrón trágico que activa, siendo posibles al menos tres variantes que d'Artois resume en la p. 126 y que reencuentra en la práctica teatral de Lope de Vega.

Sin embargo, el primer capítulo dedicado a Lope, el cuarto (pp. 129-165), no se centra de entrada en las diversas modalidades de utilización del patrón trágico sino, en la línea de lo estudiado a propósito de la reescritura de la *Isabela*, en las modificaciones aportadas por los *autores de comedias* a algunas piezas, etiquetadas como tragedias o tragicomedias, de las que se han conservado copias autógrafas o apógrafas. Este análisis depara resultados sumamente interesantes. En una prime-

ra fase, que incluye *El bastardo Mudarra*, *El príncipe despeñado* y *El marqués de Mantua*, las modificaciones no van dirigidas a borrar los componentes de violencia y sangre (antes bien, en el caso de *El bastardo Mudarra* los intensifican), sino a aligerar y reducir —aunque no eliminar— elementos del patrón trágico caracterizados por el estilo elevado como el relato del mensajero y el llanto, y solo en cuanto no acompañen, a manera de deixis, la ostensión de una escena sangrienta. En una segunda fase, a la que pertenecen *Amor, pleito y desafío*, *El piadoso aragonés* y *El castigo sin venganza*, las modificaciones de los autores no inciden en el patrón trágico, señal que este ya no necesita ajustes que lo acerquen al gusto del público. En el caso, bien conocido, de *El castigo sin venganza*, es al contrario el mismo Lope quien interviene, suprimiendo el desenlace imaginado en un primer momento —en el que no se muestran en escena ni la muerte de Federico, ni los cadáveres de este y de Casandra— con un final alternativo que reintroduce estas escenas sangrientas. A esta indecisión del Fénix dedica d'Artois un párrafo entero, sugiriendo que la primera versión, más acorde con la progresiva dilución y dulcificación del patrón trágico que se observa en su dramaturgia a partir de la década del veinte, se suplantaba por otra, más violenta, al haberse dado cuenta Lope de que el gusto de los espectadores seguía apreciando este tipo de espectacularidad macabra.

Es la atención a los gustos del público que explica, según afirma d'Artois, lo flexible y cambiante de la práctica trágica de Lope. Como ponen de manifiesto los famosísimos versos 174-177 del *Arte nuevo*, la fórmula que Lope propone no es tanto la de mezclar tragedia y comedia, sino «lo trágico» y «lo cómico», es decir, partes, escenas, reconocibles como trágicas o cómicas («harán grave una parte, otra ridícula», v. 177). La «généricité tragique» (p. 183) entonces no abarcaría toda la pieza, sino una serie de lugares de la misma, y esto según d'Artois podría explicar también el etiquetado autorial oscilante, por ejemplo, de «tragedia» en el título y de «tragicomedia» en los versos finales, como sucede en *Adonis y Venus*. Una parte importante del capítulo quinto (pp. 167-193) se dedica a un examen detenido de las escasas declaraciones teóricas de Lope sobre la tragedia, en las que se insiste según los casos en algunos componentes del “patrón trágico” de derivación medieval: estilo sublime, personajes de altísimo rango, materia histórica, desenlace funesto; pero también en aspectos que son más bien aristotélicos, como las emociones suscitadas en los espectadores y la posibilidad de una tragedia amorosa. Vuelve por tanto el problema del posible aristotelismo de Lope, que, según d'Artois, es incierto y diríase



oportunista, porque cuando Lope menciona a Aristóteles (un Aristóteles pasado por el tamiz de los comentaristas italianos, que lo mezclan a su vez con el dictado de los gramáticos medievales) es en el marco de un proyecto de autopromoción en el que quiere presentarse como dramaturgo culto. Por otra parte, y a pesar de que la autora insiste en el desinterés de Lope por la teoría, también reconoce que su praxis teatral muestra un continuo esfuerzo de adaptación a los gustos del auditorio, y es en este esfuerzo práctico donde se propone buscar un aristotelismo más sustancial, el paso de una concepción de la tragedia como conjunto de factores de estilo a una concepción en la que adquiere su debida importancia una adecuada organización de la acción, como recomienda la *Poética*.

Es lo que se intenta en el capítulo sexto, examinando algunos ejemplos de la producción lopesca en los años 1590-1615 (pp. 195-273). Al lado de piezas cuya construcción, más bien episódica, manifiesta el apego del dramaturgo a la concepción medieval de la materia histórica y el estilo épico como los más aptos para la tragedia (*El casamiento en la muerte*, *La campana de Aragón*, *La tragedia del rey don Sebastián*), se analizan otras en las que el «caso» trágico atañe a la esfera privada, pivotando principalmente alrededor de un problema de honor. La nómina de estos títulos es amplísima, y comprende piezas más y menos conocidas, entre ellas *Peribáñez* y *Fuente Ovejuna*, objeto de un análisis muy interesante que muestra cómo *Peribáñez* reescribe el paradigma de la grandeza estilística y épica que informa *Fuente Ovejuna*, eludiéndolo voluntariamente hasta el final, cuando el dramaturgo recupera el modelo de la grandeza épica confiriendo al protagonista un estatuto heroico. Asimismo se concentra la autora en *La inocente sangre*, *El duque de Viseo*, *Estefanía la desdichada*, para mostrar cómo «la production de l'effet émotionnel y dépend non plus seulement des procédés pathétiques relevant du patron tragique, mais aussi de la composition de l'action» (p. 255). En realidad, el único aspecto de composición que la autora toma en cuenta es la existencia y la calidad del error trágico; puesto que, en las tres obras, la intención del dramaturgo según d'Artois es la de mostrar la inocencia de los protagonistas, la conclusión es que este rasgo no se adecua a la noción aristotélica del mejor héroe trágico —que debe ser ni completamente bueno ni completamente malo— por lo que le parece que no se puede hablar en estos casos de completa aristotelización de la tragedia.

La nueva fórmula expuesta en los dos últimos apartados del capítulo sexto debió de encontrar el gusto del público, según demuestra su repetición y su adopción

hacia 1617 en *La Estrella de Sevilla*, tragedia atribuida a Lope aunque, de acuerdo con Oleza, d'Artois considera que no es del Fénix. Pero hacia 1620 Lope da un giro ulterior a su práctica trágica, al que se dedica el capítulo séptimo y último (pp. 275-305). Por un lado, reverdece el interés del dramaturgo por los temas mitológicos, en coincidencia con el ascenso al trono de Felipe IV y la importancia creciente que adquiere el teatro cortesano; por otro, se observa un cambio en el paradigma estético, por lo que Lope parece renunciar a la estética del horror y del *pathos* por una estética de la dulzura lírica, de lo elegíaco y del *ethos*. Estos rasgos se analizan en *El marido más firme* y *La bella Aurora*, pero también en *Porfiar hasta morir* y *El piadoso aragonés*; mientras que las dos tragedias más famosas de este periodo final de la producción lopiana, *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*, parecen colocarse a mitad de camino entre las dos estéticas aludidas. En estos mismos años Lope da a la imprenta dos partes de sus comedias, la XVI (1621) y la XX (1625), en las que se concentran muchas piezas etiquetadas como tragedias o tragicomedias, de acuerdo con una estrategia de autopromoción ante el nuevo monarca y de reivindicación de sus cualidades de poeta culto, que incluye asimismo la publicación de los dos grandes poemas mitológicos *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). El género tragedia, pues, en su paso de las tablas al libro, ya no responde a una praxis dramática, sino a una política de construcción por Lope de su imagen autorial.

En las Conclusiones (pp. 307-311), la autora vuelve sobre su elección de «se débarrasser d'Aristote pour comprendre Lope» (p. 309) y su tragedia, consciente de que se trata de un punto sensible de su trabajo, tanto en sentido positivo, porque fundamenta su lectura crítica, como negativo, porque puede dar lugar a objeciones. De hecho, como apuntamos arriba, se trata de una elección metodológica clave que le ha permitido a d'Artois desprenderse del peso preceptivo del «genre lectorial», apostando en cambio por investigar el «genre auctorial», el flexible patrón trágico, mostrando sus múltiples modificaciones a lo largo de la práctica dramática de Lope. Por otro lado, y aun reconociendo que Lope es más pragmático que teórico en su quehacer de tragediógrafo, quizás hubiese podido mostrarse cómo, sobre todo en algunas de sus obras más maduras, aflora un aristotelismo práctico, esencial que no preceptivo. El argumento ya recordado de la inocencia de los protagonistas de *La inocente sangre*, *Estefanía la desdichada*, *El duque de Viseo* habría podido integrarse con un análisis de los protagonistas de obras más tardías como *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*, contruidos con mayor complejidad y



riqueza de matices. Además, la atención otorgada a los elementos estilísticos y tópicos que conforman el patrón trágico lleva a la autora a privilegiar en sus análisis sobre todo los aspectos de estilo, por cierto con grandes resultados, como la percepción del paso de una estética de la *gravitas* a una estética de la *venustas* en la década del veinte. Pero no es que cambie solo la estética en las tragedias de este periodo, sino que se mejora ulteriormente la construcción de la acción, encadenando peripecias y anagnórisis como productores eficaces de emociones trágicas. El análisis comparado entre *Peribáñez* y *Fuente Ovejuna*, que d'Artois conduce a nivel de patrón trágico para mostrar las modificaciones que Lope imprime al paradigma de la grandeza, hubiese podido llevarse a cabo también desde otra perspectiva, la de la organización de la trama, tejida de peripecias y anagnórisis importantes y continuas en *Peribáñez*, a diferencia de lo que se observa en *Fuente Ovejuna*. Este dato no entra en conflicto, ni en *Peribáñez*, ni en *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*, con la supervivencia de muchos elementos del patrón trágico medieval; antes bien, la copresencia de ambas estrategias dramáticas no es sino una confirmación de la flexibilidad de la fórmula trágica lopesca por la que apuesta la autora, y que se reivindica en ese pasaje de las Conclusiones que reza «La tragédie lopesque ne relève ni d'une conception médiévale du genre, ni de l'imitation de Sénèque, ni d'une conception tragi-comique d'ascendance italienne (qu'elle soit giraldienne ou guarinienne), ni d'une conception aristotélicienne récemment redécouverte. Elle relève de toutes ces traditions à la fois et en joue de manière elle-même anachronique» (p. 311).

Las observaciones que preceden no le restan un ápice de importancia a la monografía de d'Artois: una aportación innovadora y original, llena de datos y de sugerencias analíticas, animada por una fuerte conciencia teórica, capaz al mismo tiempo de poner en relación la creación dramática de Lope con su posicionamiento en el campo literario y de profundizar en los textos. Aunque a veces la argumentación resulta un tanto laxa, con desvíos imprevistos, cuya razón se comprende solo en un segundo momento, no cabe duda de que nos encontramos ante un estudio orgánico y coherente.

El libro de Henry W. Sullivan, *Tragic Drama in the Golden Age of Spain*, al contrario, y como declara el subtítulo, *Seven Essays on the Definition of a Genre*, es, más que una monografía orgánica, un conjunto de ensayos acerca de diferentes aspectos de la tragedia áurea. En la línea trazada por Parker y Watson, y más tarde por Ruiz

Ramón, Sullivan aboga —al contrario que d'Artois— por el fundamental aristotelismo de la tragedia áurea; un tema que discute en el primer capítulo de su libro, «Classical Spanish Tragedy Across the Centuries» (pp. 5-104). El autor acomete aquí un recorrido diacrónico por la recepción de lo trágico en el teatro áureo, desde la negación neoclásica de la existencia de una tragedia áurea, hasta la reivindicación romántica y la más reciente del calderonismo anglosajón. Son ejemplares su claridad didáctica y la comprensión de los grandes deslindes ideológico-culturales que justifican los cambios sustanciales de recepción: frutos estos de una disposición comparatista y diacrónica ya manifiesta en su fundamental *Calderón in the German Lands*.<sup>7</sup> En cuanto al tema del aristotelismo, Sullivan insiste en la diferencia entre el aristotelismo formal de los comentaristas del Renacimiento, el que fragua la norma de las tres unidades, y el aristotelismo sustancial del teatro áureo que, desentendiéndose de la preceptiva, manifiesta un «embrace of Aristotle as to key affective features such as the Oedipal conflict, uxoricide, *hamartia*, Fate, catharsis of pity and fear, anagnorisis, and poesis» (p. 33). El aristotelismo fundamental de estos elementos —bastante dispares, como se ve— no se argumenta aquí, reservándose la discusión de dichos temas para otros capítulos del volumen. Aun así, no queda claro cómo casa esta defensa de un aristotelismo sustancial del teatro trágico áureo con la reivindicación conducida por Jane W. Albrecht, en una monografía muy citada por Sullivan,<sup>8</sup> de la existencia de un modelo senequiano de tragedia en el mismo teatro. Existencia que no cabe poner en duda, pero cuya articulación con el modelo aristotélico no es pacífica, según muestran las numerosas reflexiones que leemos al respecto en la monografía de d'Artois. No puede dejar de observarse que nos encontramos aquí ante el enésimo ejemplo de falta de diálogo entre hispanismos de distinta tradición, porque la casi totalidad de las referencias bibliográficas de Sullivan proceden del mundo anglosajón, con lo que excluye de su horizonte crítico casi todas las aportaciones del hispanismo francés, español e italiano al respecto, que no son propiamente baladíes en lo que a la tragedia áurea se refiere. Algo parecido puede decirse a propósito del capítulo segundo, «This Tragedy is Written in the Spanish Style» (pp. 105-164), dedicado a *El castigo sin venganza*. Mayormen-

7. Trad. esp. *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 1998.

8. J.W. Albrecht, *Stoicism, Seneca and Seventeenth-Century Spanish Tragedy*, Scripta Humanistica, Potomac, 2012.

te en el caso de una pieza tan estudiada, llama la atención que no se citen tantos trabajos importantes sobre la métrica y sobre la presencia de imágenes y su simbolismo. Esto solo se explica, creo, por la disposición didáctica que caracteriza la escritura crítica de Sullivan: en esta perspectiva encuentra también su justificación el detalladísimo resumen de la trama y la descriptiva recapitulación de la polimetría. Tras recordar lo importante del prólogo de Lope a la edición suelta (Barcelona, 1634) del *Castigo*, con la reivindicación de la novedad de esta tragedia (cuestión sobre la que también d'Artois se extiende con provecho), Sullivan aporta una propuesta de lectura del papel de Aurora que en mi opinión sacrifica demasiado al deseo de originalidad. Según argumenta el crítico, es posible que Aurora haya malinterpretado, por celos, la escena de amor entre Federico y Casandra que dice haber presenciado; simplemente podría haber visto a Federico susurrando algo al oído de Casandra, «delicate state matters [...] on the principle that walls have ears» (p. 141). Los dos jóvenes, por tanto, podrían no haber consumado su amor, por lo que su muerte sería aún más profundamente injusta.

En el capítulo 3 («Kronos versus Oedipus. Inversion of the Father-Son Conflict & Golden Age Uxoricide», pp. 165-220) volvemos a encontrar una marcada disposición didáctica en el largo repaso de la recepción del *Edipo Rey* de Sófocles en la Europa del Renacimiento (al respecto, señalo que el *Edipo tiranno* que se menciona en la p. 173, representado en Vicenza en 1585, no es de Giovanni Andrea dell'Anguillara sino de Orsatto Giustiniani). Sullivan incluye en este recorrido no solo las reelaboraciones propiamente dichas de la tragedia de Sófocles, sino también obras que llevan a la escena un caso de incesto, real o deseado (es el caso de *Hamlet*, según algunos críticos), y no necesariamente entre madre e hijo como en la leyenda de Edipo, sino también entre hermanos. Tras constatar que el incesto en el teatro español casi siempre se elude, Sullivan observa —en la línea de lo que ya dijera Ruiz Ramón— que lo que prima en este teatro no es la agresividad del hijo contra el padre, sino al revés, la agresividad del padre contra el hijo y el miedo a un horóscopo infausto (es el caso archiconocido de *La vida es sueño*). A este conjunto de motivos lo llama el complejo de Kronos. Tras otro repaso del mito griego, observa que allí son las esposas (Gaia y Rhea) las que, aliándose con los hijos, destruyen al esposo (Uranos y Cronos, respectivamente), mientras que en el teatro español es el esposo quien destruye a la esposa. Cabría observar que el nexa lógico es cuando menos audaz, pero baste objetar que en el mito griego la agresividad de la esposa viene motivada

por la violencia del esposo contra los hijos, dándose por tanto en un contexto ternario (madre-padre-hijos), mientras que en la tragedia de honor el contexto es estrictamente binario (esposo-esposa) sin que entren en juego los hijos, que no existen; por no hablar del carácter histórico de una formación cultural como el honor, que a mi modo de ver hace que los dos tipos de historia sean incomparables. Según Sullivan, el paradigma típicamente español que traza este tipo de historia dramática, diferente al del resto de Europa (no teniendo en cuenta *Othello*, por lo visto), se debería a la «broader Spanish divergence from political and ideological patterns in the evolution of sixteenth and seventeenth-century European history» (p. 214). Esta diferencia se debería a su vez a la resistencia española al protestantismo que genera la Contrarreforma. En esta visión históricamente distorsionada, olvidada de que toda Europa en los siglos XVI y XVII fue presa de las guerras de religión, España se levanta como el campeón de «two bulwarks of the Middle Ages now under state of siege: the feudal system and the Universal Church» (p. 215). Entiendo que para Sullivan España fue la única en oponerse al protestantismo en el sentido de que fue el único reino que de forma compacta se declaró en favor del catolicismo (porque si no, ¿qué diríamos del Imperio austríaco, de Francia, de los estados italianos?). Aun así, tras esta simplificación aflora poderosamente —y más por la forma maniquea con la que se expresa— un resabio de esa Leyenda Negra contra la que el autor arremetía eficazmente en el primer capítulo, cuando ponía de relieve las intenciones políticas que están detrás del clasicismo francés o de la infravaloración hodierna de los dramaturgos españoles con respecto a Shakespeare. El capítulo se cierra con una propuesta interpretativa sugerente: el *pater familias* de tantas tragedias áureas, al matar al hijo o a la esposa, mata a su descendencia, lo que puede ser el espejo de la tragedia nacional, manifiesta en la derrota de la Guerra de los Treinta Años (terminada en 1643). En aras de este paralelo histórico, Sullivan insiste en que ninguna tragedia se escribió después de esta fecha; lo cual puede ser cierto (la fecha de 1644-1646 para *El pintor de su deshonra* es conjetural) pero quizás por motivos históricos diferentes: el largo cierre de los teatros públicos debido a los lutos de la monarquía en 1644 y 1646, y, después, la ordenación de Calderón como sacerdote, que lo lleva a escribir casi exclusivamente obras mitológicas o fantásticas para Palacio —además de autos sacramentales.

El capítulo cuarto, «*Hamartia*. Tragic Flaw of Character or Tragic Error of Judgment?» (pp. 221-252) es uno de los más interesantes del libro. En él, Sullivan

estudia detenidamente las diferentes traducciones de *hamartia* en las versiones o paráfrasis de la *Poética* en inglés (modernas) y en español (de los siglos XVI y XVII). Rastrea el origen de su traducción como «defecto de carácter» (enraizada en algunos pasajes shakespearianos) y asienta la más fiel, que es la de «error» (aunque derive más tarde y en algunos contextos en la de «pecado»). Rastrea también el origen cultural, típicamente anglosajón, del concepto de «justicia poética» propuesto por Parker, y cuestiona muy acertadamente su utilidad en el análisis del teatro áureo, pues no contempla la existencia de héroes inocentes. Cree que lo conveniente al analizar una tragedia es buscar el «error de juicio» del protagonista, como hace para *Reinar después de morir*, de Vélez, y *El caballero de Olmedo*, de Lope. En la primera, parece concluir que la cadena de errores que comete Pedro sí deriva de un defecto de carácter (indecisión, miedo a enfrentarse al padre), que por otro lado y de modo alguno puede rastrearse en el don Alonso lopiano. Aquí Sullivan oscila entre dos posturas: la de quienes, como Parker, censuran unos (supuestos) errores de Alonso como causa de su tragedia —por ejemplo, el hecho de no haber pedido directamente la mano de Inés a su padre y haberse valido en cambio de Fabia— volviendo así al criticado concepto de justicia poética; y la de quienes, como George Peale,<sup>9</sup> colocan la rivalidad entre Alonso y Rodrigo en el marco de una oposición entre cultura medieval feudal (Olmedo) y cultura moderna y mercantil (Medina) en la que no funcionan ya los valores de la *fin'amors* y de la nobleza (algo que, con otros argumentos, ya había dicho Vitse). Por ello Alonso no es capaz de intuir que Rodrigo, a pesar de deberle la vida, será capaz de matarlo. Don Alonso, pues, se configuraría como una especie de Quijote, que vive según unos códigos ya perecidos, y cuya muerte se debe a su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos.

En el capítulo quinto, «*Moirá Christiana? The Spanish Quarrels on Grace and Free Will in the Corrales*» (pp. 253-294), el autor, con su acostumbrada disposición didáctica, explica cómo surge la controversia entre gracia y libre albedrío en los primeros siglos del Cristianismo, aclarando las posturas encontradas de Pelagio y San Agustín —influido este por el Maniqueísmo— y la paradoja que conlleva el hecho de haber acudido los reformados al ortodoxo san Agustín, mientras que los jesuitas, campeones del catolicismo, vencedores de la controversia *De auxiliis* en Es-

---

9. C.G. Peale, «Dos calas en las estructuras profundas de la tragedia moderna: *El caballero de Olmedo*, Lope y Lorca», *Bulletin of the Comediantes*, LXIII 1 (2011), pp. 37-58.



paña y del enfrentamiento con los jansenistas en Francia, adoptaron una postura afín a la del pelagianismo, considerado herético. Se preguntará el lector qué tiene que ver este repaso de historia de las ideas religiosas con la tragedia áurea; la razón que ofrece Sullivan es que el poder de la gracia podría verse como una forma de Moira cristiana (p. 257). Las obras que repasa el autor en este capítulo, a la luz de estas ideas, son las así llamadas comedias de bandoleros, los dramas hagiográficos y hasta una obra tan famosa como *El burlador de Sevilla*. El último párrafo se conecta al resto con un audaz esfuerzo dialéctico que no acaba de convencer: así como en las controversias religiosas se oponen en la época libertad (libre albedrío) y necesidad (gracia), en el teatro áureo se oponen ley y deseo. Un conflicto este que es manifestación de un sujeto escindido, de acuerdo con una visión lacaniana, cuya escisión se mantiene a pesar de los esfuerzos de los dramaturgos por reconciliar la unidad del yo. Lectura sugerente, que sin embargo se argumenta con un análisis de *El desdén, con el desdén*, de Moreto, que definitivamente no es una tragedia.

El sexto y último capítulo («*Catharsis Christiana? Pity and Fear in Spanish Tragedy*», pp. 295-359) se abre con la observación de la abundancia del léxico procedente de las campos semánticos de la piedad y el temor en los textos de tragedias y dramas del Siglo de Oro «from the 1620s and 1630s» (p. 302). Sin embargo, la lectura de la monografía de d'Artois nos demuestra que no hay tal aumento del léxico conectado con la piedad y el temor en las décadas de los veinte y treinta, sino que se trata de un rasgo que comienza ya con la tragedia filipina, por lo cual habrá que desechar como poco plausibles las motivaciones históricas que Sullivan propone de tal fenómeno, es decir, la crisis inducida en el Imperio habsbúrgico por la Defenestración de Praga y el comienzo de la Guerra de los Treinta Años (1618). Tras discutir —con razón— las posturas de los que niegan la posibilidad de la tragedia en un contexto fuertemente cristiano, Sullivan reexamina todas las formas susceptibles de ser definidas como tragedia que rastrea en el teatro áureo. Traza así seis categorías: dramas de pecado y salvación, dramas del teatro escolar jesuita, dramas hagiográficos con un mártir cristiano como protagonista, dramas de venganza y celos, dramas políticos centrados en el tema del poderoso injusto, tragedias que eluden de forma inesperada el final desastrado (entre las que incluye *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*). Defiende Sullivan que los tres primeros tipos no pueden definirse como tragedias (y reexamina aquí los casos de *El condenado por desconfiado*, *El burlador de Sevi-*

lla, *El príncipe constante* y *El mágico prodigioso*). Solo pueden considerarse tragedias, a su vez, las obras que recaen en las demás categorías. Repasa entonces los resortes trágicos de la tragedia de honor (entre ellos, el azar, del que ya hablara Ruiz Ramón) y algunos títulos en los que la tragedia es provocada por las injusticias del poder (*La Estrella de Sevilla*, *El duque de Viseo*, *El conde de Sex*). Especialmente articulado y sutil es el análisis de estas dos últimas piezas, e interesante contrastar el relativo a *El duque de Viseo* con el que hace d'Artois en su monografía, que gira también sobre la valoración del carácter del protagonista pero arroja resultados antitéticos. Manteniendo su postura contraria a los conceptos de «justicia poética» y a la traducción de *hamartia* como «tragic flaw» (defecto o fallo del carácter), Sullivan muestra cómo Viseo, a pesar de ser inocente de cualquier culpa grave, cae en al menos tres importantes equivocaciones («error of judgment» o «a missing of the mark», según la expresión eficaz que acuña Sullivan). A diferencia de lo que opina d'Artois, sí habría por tanto una *hamartia* plenamente aristotélica en el protagonista. Finalmente, examina la última categoría de tragedias, que en su opinión no pueden reducirse al tipo de la tragedia de final feliz. Vuelve, en las motivaciones de esta afirmación, la vieja —y discutible— idea de que el final de *La vida es sueño* no es feliz porque Segismundo se casa con una mujer a la que no quiere (p. 348), mientras que es más fácil convenir con el argumento relativo a que el desenlace de *El alcalde de Zalamea* no es feliz ya que «[t]he peace of Pedro Crespo's household has been wrecked and he himself has come close to execution for killing an aristocrat» (p. 353). El capítulo se cierra con un excursus sobre la *ekpléxis* ('admiración', 'maravilla') y su presencia en la tragedia áurea, en la que funcionaría como el vehículo más efectivo de la catarsis.

Se trata, como ya he dicho antes, de un libro discontinuo, en el que se aprecian la claridad expositiva y la actitud comparatista del autor, mientras que resulta en ocasiones excesiva su disposición compilativa y didáctica. Algunos capítulos —sobre todo los que se centran en el concepto aristotélico de *hamartia*, y en las emociones trágicas de la piedad y el miedo— aportan reflexiones y propuestas críticas de gran interés. También en el análisis de la historia del léxico trágico y de su recepción en español y en inglés es donde el libro de Sullivan nos enseña datos importantes. Por otra parte, es más débil metodológicamente su intento de relacionar algunos aspectos de la producción trágica del Siglo de Oro con la circunstancia histórica y con la posición de España en el contexto europeo. Allí es donde el discurso crítico

adolece a menudo de simplificaciones o de generalizaciones, y resulta poco eficaz cuando no francamente rechazable. En todo caso, es muy interesante observar cómo, al hablar del posible aristotelismo de la tragedia áurea, dos aportaciones tan diferentes como la monografía de d'Artois y el libro de Sullivan se centran en la producción de las emociones trágicas y, a través del concepto de *hamartia*, en la calidad del protagonista; curiosamente, ninguno de los dos críticos se detiene en otros aspectos de la construcción de la acción valorados por Aristóteles, tales las peripecias y los reconocimientos, y en su funcionalidad en la producción de las emociones trágicas. Allí creo que queda todavía mucho por estudiar, si queremos llegar a tener un conocimiento aún más profundo de cómo los dramaturgos áureos concebían lo trágico y su compaginación con la afortunada fórmula teatral de la comedia nueva.