

IGNACIO ARELLANO, *CONVENCIÓN Y RECEPCIÓN. ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO*, GREDOS (BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA, II: ESTUDIOS Y ENSAYOS, 413), MADRID, 1999, 352 pp.

«Falta todavía una satisfactoria taxonomía operativa de los géneros dramáticos del Siglo de Oro, y sería necesario estudiar los horizontes de expectativas de cada uno de ellos.» Esta afirmación del profesor Arellano al frente de su libro resume en pocas palabras el panorama más habitual a la hora de emprender la lectura (e incluso la representación) de una obra dramática clásica. Frecuentemente se olvida que tras el rótulo «comedia nueva» se esconden muy variados géneros y subgéneros dramáticos (comedia pastoril, comedia de capa y espada, drama, comedia alegórica, comedia de santos, comedia palatina, tragicomedia, tragedia...) no siempre bien diferenciados en nuestra época; que esos géneros utilizan diferentes códigos literarios hoy prácticamente olvidados por los estudiosos, y que los autores, los actores, los lectores

y los espectadores del momento los veían y entendían de forma muy diferente, echando mano de unas convenciones que, en la mayoría de los casos, hoy no se tienen en cuenta: lo que un día les podía hacer reír en una comedia burlesca, mañana les podía mover al llanto en una tragedia. No es menor el lastre que supone el anacronismo crítico que poco a poco se va extendiendo en el estudio de estas piezas, contempladas cada vez más frecuentemente desde una óptica contemporánea (tanto en los métodos utilizados como en la interpretación del texto) que no se preocupa ni lo más mínimo por atender a las normas literarias compartidas por todos en la época de su composición. Con las perspectivas equivocadas que estos dos problemas provocan, no es extraño que el resultado final de muchas lecturas y (lo que es peor) de muchos estudios peque de un desenfoque generalizado que da una imagen muy distorsionada de lo que fue el teatro del Siglo de Oro. No dudo que, frente a esta situación cada vez más extendida, el libro de Ignacio Arellano será recibido con especial alegría, y no

solo porque sea el mejor estudio de conjunto sobre la comedia áurea que ha aparecido en estos últimos años, sino sobre todo porque, en buena medida, esta llamada a bandera desplegada y a tambor batiente a la investigación tradicional (aunque no por tradicional deba entenderse anticuada, ni mucho menos) era algo que necesitábamos con urgencia.

La primera parte del libro, «Claves y códigos genéricos», es, en buena medida, una relectura rigurosa de las comedias de capa y espada. Su primer apartado, «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas» (pp. 13-36), se demora largamente en mostrar lo erradas que son las interpretaciones grandilocuentes de piezas como *Marta la Piadosa* de Tirso de Molina, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende* o *Guárdate del agua mansa* de Calderón. Especialmente importante es esta última, en que a la perspectiva equivocada se suma un interesante problema de crítica textual, no atendido por otros estudiosos (sí por el propio Arellano en «Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*», de 1986), que vendría a invalidar de raíz todas sus suposiciones. Y es que para muchos investigadores parece imprescindible buscar una interpretación sublime cuando lo único que hay (que no es poco, además) es una obra divertida. Por eso es tan útil el análisis final de los elementos que, casi sistemáticamente, más se suelen malinterpretar: el problema de los celos y el honor, el estado civil de los personajes, la clandestinidad y la reducción espacial. «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos» (pp. 37-69) se centra, claramente, en la tipología de este género dramático,

caracterizado, entre otros detalles, por su vena cómica y por estar ambientado en el entorno más inmediato: en el momento histórico presente (para sus espectadores, claro), en las ciudades más conocidas por todos y con personajes con nombres comunes. También son importantes, sin embargo, su respeto de las unidades de tiempo y espacio, su uso de situaciones casi inverosímiles a un ritmo trepidante y su poco respeto por el decoro expresivo que exigían los clásicos. Se trata, claramente, de uno de los capítulos más interesantes de la obra (prueba de ello es que ya fuera extractado para *Historia y crítica de la literatura española*, III/1), y merece especial atención su excursión «El honor en la comedia de capa y espada», que debería ser de lectura obligatoria para todos los que se interesen por el teatro áureo. En efecto, y sin desmerecer contribuciones excepcionales sobre el tema (por ejemplo, el benemérito estudio de Américo Castro), desde hace muchos años era necesario un replanteamiento de la cuestión que relegara el honor al lugar que verdaderamente le corresponde en las variadísimas convenciones dramáticas del teatro. A veces, sí, será un tema fundamental que se debe contemplar con respeto (en *El médico de su honra* o *A secreto agravio, secreta venganza*, por ejemplo); otras, en cambio, es una mera excusa para presentar galanes bizarros y pendencieros junto a viejos celos y risibles (como en *No puede ser el guardar una mujer* o *Antes que todo es mi dama*). A partir de esta premisa, será nuestra obligación no confundir los géneros que leemos y no malinterpretar sus convenciones.

Tras ese planteamiento general, la segunda parte del libro, «De Lope a Bances Candamo», se dedica a des-

menuzar toda la exposición teórica sobre cuatro ejemplos concretos que, en buena medida, pueden servir de paradigma metodológico para el estudio de la mayoría de las comedias del Siglo de Oro. En «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega» (pp. 76-106) se analizan los elementos que este autor reúne para formar lo que todavía no es la comedia de capa y espada pero cuya gestación se está llevando a cabo. Vemos, así, las grandes diferencias que separan, por ejemplo, *La viuda valenciana* (1595-1603), en que el género se está formando y va tanteando diferentes caminos, de *Las bizarrías de Belisa* (1634), donde ya ha adquirido las características definitorias que veíamos en el capítulo anterior. «Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina» (pp. 107-123) aborda, desde una perspectiva diferente, algunas cuestiones apuntadas en la primera parte del libro: la erradísima interpretación *seria* (moralizante e incluso de crítica social) de una pieza simplemente divertida («nada más, pero nada menos» recuerda el profesor Arellano). Sin embargo, va mucho más allá de lo que su título promete, pues se aducen, aquí y allá, un buen número de advertencias para la recta interpretación de otra muchas piezas, como *Desde Toledo a Madrid*, del propio Tirso de Molina, *El escondido y la tapada*, de Calderón, o *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas. El tercer apartado de esta segunda parte, «Para una lectura de la tragedia calderoniana: *El mayor monstruo del mundo*» (pp. 124-161), sitúa esta obra en el marco de las preceptivas dramáticas de su época, prescindiendo de las variadas interpretaciones que ha tenido en los últimos siglos.

La variedad de acciones, las premoniciones y los paralelos simbólicos que aparecen en ella, su inteligente utilización de los ambientes en que se desarrolla la acción, la concatenación de acontecimientos con que está construida, sus personajes o la omnipresencia de un objeto fatal como la daga de Herodes, valorados de muy diversas maneras por los estudiosos, se revelan así como elementos imprescindibles para la construcción de la tragedia. «Teoría dramática y práctica teatral en el postrer Siglo de Oro. El teatro áulico y político de Bances Candamo» (pp. 162-191), por último, permite al autor confrontar el planteamiento preceptivo de este autor, reflejado en su *Teatro de los teatros*, con sus propias materializaciones. Desde esa perspectiva, y con el auxilio de la literatura política de la época, se explica la magnificencia que adquiere la figura del rey, Carlos II. Por eso resultan totalmente errados todos los estudios que creían percibir una cierta ironía en esa visión del autor. Simplemente, era dramaturgo de la corte desde 1687, por lo que sus obras debían corresponder a los encargos que recibía. Eso explica, a su vez, su utilización de la historia como fuente de ejemplos de comportamiento, aunque para ello deba alterarla en algunos aspectos. Si hay serias dificultades para identificar realmente a los cortesanos ambiciosos de sus obras, más interesados en enriquecerse que en servir al estado, o en distinguir exactamente a los pretendientes a suceder a Carlos II tras otros personajes, se debe a que esa perspectiva está totalmente equivocada: la obligación de un escritor áulico es la de presentar modelos de vicios y de virtud, para que los espectadores de la corte huyan de los primeros e inten-

ten parecerse a los segundos. Perder este precepto de vista supondría, en buena medida, no entender estas creaciones.

Como podemos ver, en líneas generales, la segunda parte del libro actúa como complemento de la primera, a la que ejemplifica puntualmente. Es de agradecer, sin embargo, que el autor elija en cada caso diferentes planteamientos para ello: la formación de un género a lo largo de varias obras, la madurez de una pieza aislada, el conjunto de una producción... Todo ello contribuye a que el estudio, sin diversificarse demasiado, sea mucho más ameno y atractivo.

Aparentemente, parece algo desligada del conjunto la tercera parte del trabajo, «Del texto a la escena», centrada en los problemas de representación de las obras. Sin embargo, ese desligamiento solo es —como digo— aparente. Que, también en este caso, muchos estudiosos contemporáneos no tengan estos aspectos en cuenta, porque solo conocen el teatro *leído*, no quiere decir que no debemos estudiar muy atentamente, en la medida de lo posible (a partir de acotaciones, indicaciones del propio texto o paralelos con otras comedias), los gestos, el movimiento, el tono de voz empleado por los actores en cada momento, o incluso los objetos que intervienen en la acción, pues son toda una fuente de información sobre la forma en que debemos entender cada uno de los aspectos de la obra. Así, los tres capítulos en que se organiza esta sección, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro» (pp. 197-237), «Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina» (pp. 238-263), y «La

comicidad escénica en Calderón» (pp. 264-314), están sabiamente dispuestos para dar las pautas generales de un estudio absolutamente imprescindible a la hora de enfrentarse a una pieza teatral, seguidas de dos ejemplos concretos de análisis exhaustivo.

De trecho en trecho, a lo largo de todo el libro encontramos críticas severas hacia este o aquel estudio (algunos firmados por estudiosos de prestigio como Bruce W. Wardropper, Alexander A. Parker o Donald McGrady), que no se han preocupado suficientemente de *aislar* el género de la obra que estudian de los otros, o que no han atendido a las convenciones literarias de la época. Aunque ni son demasiado hirientes ni son muchas, hay que reconocer que el problema que atacan es cada vez más importante, pues las discutibles escuelas críticas hoy en boga y las interpretaciones subjetivas están adquiriendo una importancia cada vez mayor. Y el problema, desde luego, no se limita al teatro del Siglo de Oro. Cada vez son más numerosos los estudios desatinados de raíz y con interpretaciones absolutamente descabelladas de los libros de caballerías, la novela picaresca, la poesía lírica del Siglo de Oro, las obras de Cervantes... Y lo malo es que nadie parece dispuesto a darles fin. Por eso es de agradecer que de vez en cuando aparezcan obras como esta, en las que se intenta retomar el verdadero estudio de los textos literarios.

Aunque la mayoría de estos capítulos se habían publicado previamente como artículos o ponencias independientes a lo largo de estos diez últimos años, al reunirse aquí se han revisado y corregido para que el conjunto resultante presentara una unidad de enfoque, metodología e intención

rigurosos. Que nadie espere, pues, uno de esos libros compuestos de retales solo levemente parecidos y mal hilvanados hoy tan al uso, sino una sólida investigación que, paso a paso, género a género, va aclarando los múltiples códigos dramáticos que se esconden bajo la fría etiqueta de «Teatro del Siglo de Oro». Ese enfoque unitario que se ha buscado explica que, lamentablemente, hayan quedado fuera de este libro estudios no siempre fáciles de encontrar, como «Arte, ¿nuevo? ¿de enseñar? comedias en este tiempo» (1991), «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» (1994) y «Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances

Candamo» (1998). Personalmente, creo que aun a riesgo de que resultaran un poco repetitivos, los habríamos recibido con agrado, pues la verdad es que el libro, al final, sabe a poco y deseáramos que sus capítulos se multiplicaran. Bienvenido sea, pues, este trabajo de Ignacio Arellano, que viene a llenar un importante hueco en nuestro conocimiento del teatro clásico y que, seguro, se va a convertir en un modelo de análisis para futuras publicaciones. Y si no, al tiempo.

Rafael Ramos  
Universidad de Gerona