

Antonio Sánchez Jiménez (ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015.

El volumen *Calderón frente a los géneros dramáticos* reúne un conjunto de estudios que abordan desde distintas perspectivas y con distinta amplitud el problema de la taxonomía y la importancia de la misma para la lectura e interpretación de las obras concretas.

En estos trabajos los hay referidos a una determinada obra, útiles para comprender la pieza en cuestión; otros que plantean cuestiones generales, bien desde una mirada propiamente genérica, bien desde el examen de una comedia concreta, —como el caso de la aportación de Vitse sobre *No hay cosa como callar*—; y algún otro complementario a esta problemática (como el de Julio Vélez)¹.

Por más que haya quienes niegan la utilidad o el mismo concepto de género parece evidente que tal concepto es fundamental, como apunta en la presentación de este libro su editor. El título que Sánchez Jiménez elige para su prólogo (*El género como instrumento, el género como problema*) y los asuntos tratados en el mismo merecen algunas palabras.

La consideración de *instrumento* parece en todo caso más adecuada para la noción de género que de la de *problema*. Si el género constituye un problema solo lo es en el sentido de la dificultad para definir algunos de ellos, o establecer límites estructurantes en una fase de evolución del fenómeno teatral —como es el Siglo de Oro—, o que implica una trayectoria larga y genéricamente múltiple, como la de Calderón.

Pero en efecto, pueden surgir mayores problemas de entendimiento si se confunden algunas cuestiones como la propiamente genérica con la supuesta existencia de dos escuelas críticas, como propone Sánchez Jiménez al distinguir aquellos que emplean las categorías genéricas «para limitar o contrastar la interpretación de los textos» y aquellos que «pro-

¹ Comento desde otra perspectiva algunos trabajos principales de este volumen en un artículo, «Calderón y los géneros dramáticos con otras cuestiones anejas» en prensa en la revista *Rilce*. Ahí aduzco argumentos que en una reseña no caben.

claman su libertad hermenéutica por encima de las restricciones de una metodología que en su opinión resulta positivista» (p. 7). Este planteamiento de «dos escuelas», la primera de las cuales correspondería a las filologías tradicionales «positivistas», cultivadas sobre todo en Europa, y la segunda, más audaz y novedosa, a los Estados Unidos, me parece sumamente peligroso. Calificar de positivista un método de acercamiento genérico a principios del siglo XXI es —aunque no se pretenda— contaminarlo con una carga inevitable injustamente peyorativa. Por otra parte, uno de los rasgos —el único significativo que aduce Sánchez Jiménez— que servirían para establecer estas dos supuestas «escuelas» es la interpretación ‘política subversiva o de denuncia’ (esto es, ‘moderna’) de las obras frente al acercamiento «basado en premisas positivistas» o ‘tradicionales’, todo lo cual tiene poco que ver con el género.

Habría que decir, primero, que una lectura política poco justificada o incluso contradictoria con los datos textuales no puede caracterizar ninguna escuela crítica; solo caracteriza una incompetencia lectora. La pertinencia de una interpretación política no depende de perspectivas «positivistas» o «avanzadas», sino de los fundamentos y coherencia textuales.

En el teatro del Siglo de Oro hay piezas panegíricas y hay denuncia. La tarea es examinar las obras concretas y su sentido concreto. Las interpretaciones monolíticas —se asienten en conceptos genéricos o no—, son incapaces de dar cuenta de la complejidad del corpus dramático áureo.

En ese terreno el género no es tan relevante como apunta Sánchez Jiménez, ya que cualquier obra de cualquier género puede tener lecturas de este tipo. Lo único que cabe decir es que la tragedia suele inclinarse hacia la crítica, y la comedia hacia el elogio cortesano; que es inverosímil que las fiestas palaciegas de gran espectáculo constituyan aceradas críticas al poder —sin perjuicio de integrar consejos de buen gobierno o críticas diversas según los casos—, y que la comedia burlesca difícilmente puede reflejar a los monarcas verdaderos...

El género, pues, no sirve como guía de lectura global para decidir unas implicaciones políticas supuestamente ‘de oposición al régimen’ y ocultas sistemáticamente en el teatro aurisecular, y convendría deslindar conceptos.

En este sentido un estimable análisis de una pieza concreta ofrece Fred de Armas en su trabajo («Calderón y Virgilio. *El golfo de las sirenas* como égloga», pp. 143-161) en donde retoma, aunque en esta ocasión

de manera marginal, el asunto de los significados políticos de las obras calderonianas en su análisis de paralelismos simbólicos de la zarzuela calderoniana y las *Bucólicas* de Virgilio.

Los problemas no afectan solo a este tipo de lecturas, claro está. A cada paso puede surgir, en el mar de la comedia nueva, una isla de límites poco nítidos, y buen ejemplo es la obra *No hay cosa como callar*, una de las más enigmáticas para los estudiosos en cuanto a su adscripción genérica —¿tragedia?, ¿comedia?— a la que Marc Vitse, dedica sus reflexiones, argumentando que la obra es una comedia, ya que desactiva los elementos trágicos para conformar una peculiar comedia que incluye una violación brutal con final feliz (de una felicidad, como se verá, algo peculiar) y protagonistas rescatables y defendibles: don Juan —el violador— como un caballero en el fondo respetuoso con el código caballeresco, y doña Leonor —la violada—, como hábil y triunfante estrategia en la recuperación de su honor. A mi juicio los argumentos de Vitse son poco convincentes: don Juan no respeta —salvo muy parcialmente— los códigos caballerescos; el propio estudioso se refiere al personaje y a su acción como *violador, cínico violador, insoportable crimen, estupro, insufrible inverecundia, odiosísimo crimen, abominable y deshonesto abuso...* Es difícil redimir a este personaje por muchas «micropositividades» que le queramos descubrir. Y en cuanto a Leonor aunque Vitse pondera sus heroicas estrategias, no precisa ninguna o las que precisa no son tales estrategias, sino meros casos de azar independientes de la supuesta admirable valentía, ingenio y capacidad de Leonor, que en la obra se limita a sufrir lo que viene sin que su acción modifique en nada esencial los acontecimientos. Y para el desenlace Vitse, que no puede defender un final feliz amoroso, se ve obligado a inventar un final feliz «honroso», que es bastante poco feliz. En resumidas cuentas más tragedia que comedia es *No hay cosa como callar*.

Menos problemáticos se presentan otros trabajos o motivos de este libro. Santiago Fernández Mosquera en «Reescritura y cambio de género en Calderón» (pp. 18-26) concluye con acierto que la decisión genérica es primaria y que es esta decisión la que orienta la reescritura (no al revés): el título de su trabajo resulta entonces, algo desorientador: sería mejor «Cambio de género y reescritura», porque es la decisión previa genérica la que define las nuevas convenciones y rasgos de la reescritura y no la reescritura la que da lugar a un nuevo género o a un cambio de género.

De alguna manera se retoma la cuestión en el artículo de Wolfram Aichinger («*El secreto a voces* de Calderón: comedia palatina, comedia cómica, comedia de secretos», pp. 123-141, —donde por cierto las convenciones genéricas permiten un uso del secreto muy diferente del de *No hay cosa como callar* o *A secreto agravio secreta venganza*—), al señalar que «el ambiente de comedia palatina prefigura la selección de los nombres, el tratamiento de los personajes, el ensamblaje de episodios, la organización del tiempo [...], el papel que se asigna al azar» (p. 124), que es otro modo de decir que la elección del género decide las convenciones estructurantes de una pieza.

Las contribuciones de Fausta Antonucci («*El segundo Cipión* y la desactivación de lo trágico», pp. 47-57), Isabel Hernando Morata («La tragedia nueva y *El príncipe constante* de Calderón», pp. 59-70), Fraçoise Gilbert («El final de *El médico de su honra* de Calderón: desenlace en dos tiempos, pero sin ambigüedad», pp. 71-82), Diego Símini («Calderón en salsa florentina: *Il maggior mostro del mondo* de Giacinto Andrea Cicognini», pp. 103-122), Natalia Fernández («Dos maneras de hacer teatro: las versiones de *El mágico prodigioso* de Calderón», pp. 165-178), Julie Botteron («Celos de una imagen: el misterioso retrato en *La dama duende*, de Calderón», pp. 179-192), constituyen útiles aproximaciones a las comedias que estudian, y no plantean especiales conflictos teóricos o prácticos en la discusión sobre géneros.

El cierre del volumen corresponde a «Felipe IV con Juan Rana, de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano» de Julio Vélez Sainz (pp. 193-204), quien compara el cuadro de Crayer con la pintura identificada habitualmente con el Juan Rana enano conservada en la Real Academia Española, y concluye que el lacayo (el cuadro de Crayer se titula «Retrato de Felipe IV con lacayo») podría ser Cosme Pérez (porque ese lacayo es también enano), viendo revelador parecido con la tabla de la Real Academia. Sin embargo no es seguro que el cuadro de la Real Academia represente Cosme Pérez o a su máscara, ni tampoco que Cosme fuera enano (hizo papeles de personaje de estatura normal en las comedias de Lope *El desdén vengado* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*), así que la identificación queda pendiente.

Resta por mencionar, en el terreno propiamente genérico, el artículo de Robert Folger, «Las comedias de honor y la producción del poder soberano: el caso de *El médico de su honra*» (pp. 83-102) que suscita alguna reflexión sobre la especie de los dramas de honor.

El artículo plantea cuestiones interesantes, pero no convendría «ubicar la obra en una taxonomía genérica definida, principalmente por el contenido del drama» (p. 83), pues los «contenidos» no pueden definir un género. El tema del honor no define el género «drama de honor», sino a la inversa: el tema del honor recibe su peculiar tratamiento según el género. Hay piezas trágicas (*El médico de su honra*), autos sacramentales de honor (*No le arriendo la ganancia*, de Tirso; *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo), y burlas de honor en comedias de capa y espada, entremeses y comedias burlescas, etc. En segundo lugar la aplicación del concepto de la nuda vida de Giorgio Agamben al *Médico de su honra* como ejemplo de la construcción de la soberanía es muy discutible en el contexto aurisecular. El honor no está —como sostiene Folger— conectado con la idea de la limpieza de sangre —viejas ideas de Américo Castro y seguidores— sino con la autoridad del estamento nobiliario, que implica otras complejas y diferentes cuestiones ideológicas y sociales. Por otra parte la soberanía de un rey español del Siglo de Oro —da igual que se proyecte en un monarca medieval— dista mucho de ser absoluta, al menos en la consideración de las doctrinas políticas al uso, pues está sometido a Dios y a la ley. El poder no reside «en última instancia en la decisión “cruel” del soberano en la cual el bios se convierte en zoe» (p. 95). Si esto sucediera así el rey detentaría un poder ilegítimo. Se puede argumentar, claro, que las doctrinas aludidas no son sino máscaras que ocultan la verdadera cara absoluta del poder... Pero esto nos llevaría mucho más allá de lo que una reseña permite.

El volumen, en conjunto, resulta de interesante lectura y permite indagar en un terreno tan esencial como el de los géneros a propósito de un autor tan importante como Calderón, que sin duda merece muchos más trabajos en esta línea.

Ignacio Arellano
GRISO-Universidad de Navarra