

RESEÑA

Ignacio Arellano, *Los rostros del poder en el Siglo de oro. Ingenio y espectáculo*, Renacimiento (Colección Iluminaciones, 69), Sevilla, 2011, 316 pp. ISBN: 978-84-8472-644-9.

ENRICO DI PASTENA (Università di Pisa)

El volumen recoge diez trabajos del autor, todos ellos ya publicados entre 1994 y 2011, con la salvedad de un inédito que junto a otro artículo conforma un doble apéndice final. Redactados en diferentes ocasiones, los estudios se reúnen a raíz del impulso que procede del seminario permanente sobre «Autoridad y poder» que coordina el grupo de investigación GRISO de la Universidad de Navarra en colaboración con las universidades de Oxford, Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y Münster. La sociedad del siglo XVII tuvo un indudable signo señorial y monárquico, pero, según el juicio crítico ampliamente asumido en las últimas décadas, ni la época ni su teatro fueron tan monolíticos como pretendió a mediados de los setenta José Antonio Maravall en un ensayo de corte sociológico y en cualquier caso señero que Ariel acaba de reeditar. Piezas como *Fuente Ovejuna*, *El Burlador de Sevilla* o *La estrella de Sevilla* bastarían para demostrar la existencia de actitudes patentemente críticas hacia abusos individuales en un contexto más general de aceptación de jerarquías tradicionales. Sin prescindir de la intersección entre realidad histórica, pensamiento político y producción literaria, Ignacio Arellano explora la presencia de los mecanismos del poder y sus límites, las modalidades del ejercicio de la autoridad y sus obligaciones en la producción de dramaturgos de primera magnitud como Calderón y Tirso de Molina y de otros como Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y Bances Candamo. Acaba por brindar a través de las obras estudiadas también una amplia visión diacrónica, si bien el tratamiento del tema central y sus ramificaciones por parte de los autores se resienten especialmente de preferencias y aversiones propias de cada uno de ellos, siempre en el marco, claro está, de la incuestionable clave de bóveda del

sistema que fue la monarquía y, como se dirá, de la «gramática» propia de cada género. El ensayo llega a distinguir las modulaciones principales de los dramaturgos y, a la luz de algunas de las precisiones que realiza, es una lástima que no le dedique un apartado al teatro lopesco, sobre el que ha ofrecido recientemente un breve acercamiento de conjunto Marcella Trambaioli («Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, III, 2012, pp. 16-36), en la línea exegética de Maria Grazia Profeti que ve en las piezas del Fénix constantes señales de autopromoción. En compensación, en el libro aquí reseñado se examina la única incursión conocida de Quevedo en la escritura teatral, su pieza palaciega en clave *Cómo ha de ser el privado*, de escaso desarrollo en lo que atañe a los personajes y falta de conflicto dramático; en las secciones conclusivas se abordan la exaltación monárquica en las fiestas francesas para la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (1622), así como la peculiar tipología de «autoridad» que ejercen los modelos de la antigüedad grecolatina en la reelaboración de algunos escritores del Seiscientos (Quevedo, Solís, Calderón).

Telón de fondo del trabajo es la idea, reivindicada por el autor hace años, de que las exigencias del género, especialmente en lo teatral, condicionan el tipo de tratamiento deparado a la materia, pues a este respecto la preceptiva literaria y los cauces principales de lo cómico y de lo trágico imponen sus leyes al igual que lo hace la vertiente ideológica. En ciertos casos, el tono preferido por un dramaturgo acaba marcando su relación con los temas aquí considerados. En Tirso, por ejemplo, creador de un universo esencialmente feliz, la crítica al mal uso del poder, que puede ser vehemente, excluye el tiranicidio y se limita a la resistencia justa al cumplimiento de órdenes inicuas; un rey inadecuado ha de ser castigado por Dios o por otro monarca legítimo; e incluso sus comedias «de comendador» están caracterizadas por un punto de vista a-trágico, con la sonada excepción de *El Burlador*, donde don Juan es condenado y el final resulta algo ambiguo. Las de privanza tienen una perspectiva moral, pero no se sustraen al desenlace positivo, mediante la aceptación de las mudanzas de la fortuna y el ingenio que acaba venciendo los obstáculos.

En Mira, en cambio, la figura del valido cobra un protagonismo mayor que la del rey, y ambas son sometidas al tema dominante, el de la mutabilidad de la Fortuna, abordado en clave preferentemente moral mediante una constelación de imágenes deudoras de la simbología emblemática, tan relevante en la cultura barroca y utilizada a menudo también por Calderón —según señala uno de los trabajos— en sus dramas de poder y ambición, relacionados además, como es bien sabido, con la

literatura de educación de príncipes, que a su vez ha podido tomar forma de repertorio de emblemas: baste pensar en *El príncipe perfecto* de Alciato o en la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo.

El estudio mantiene un alto grado de coherencia global y la argumentación progresa sin trabas gracias a una prosa perspicua y a pesar de alguna repetición. Para Mira y Rojas Zorrilla se ha acudido a ediciones que han quedado postergadas por los frutos del trabajo de sendos equipos de investigación de la Universidad de Granada y de Castilla La-Mancha (me refiero a los tomos de teatro editados en los últimos años bajo la dirección de Agustín de la Granja por un lado y Felipe B. Pedraza y Rafael Cañal por el otro: en 2012 salieron a la luz respectivamente el volumen XII del *Teatro completo* del dramaturgo andaluz y el volumen IV de la *Segunda parte de comedias* del toledano). Sin embargo, ello no impide que el análisis, en ocasiones caracterizado por un consciente acento didáctico, arroje notaciones de interés. Así, en Calderón volvemos a encontrar —en la esfera familiar y pública y en variedad de subgéneros, desde la comedia de capa y espada a los dramas de honor a las tragedias históricas— conflictos generacionales con el corolario del consabido fracaso de la instancia paterna, conductas obsesivas y distorsionadas, sanciones de la justicia poética que pueden llegar a justificar el tiranicidio (como el que sufre Aureliano en *La gran Cenobia*, quien cree que su título de emperador subsiste para asegurarle la satisfacción de los apetitos); pero el autor del estudio recuerda que en el amplio juego de perspectivas calderoniano la «crítica de los malos usos y abusos del poder emana [...] de las tramas completas, de la disposición del conjunto, de las estructuras ideológicas y estéticas que ordenan sus comedias» (p. 163) y no se aprecia en su justo alcance aislando situaciones y parlamentos. El poder es tema fundamental en las varias facetas de la producción de Calderón, el dramaturgo aurisecular que con mayor profundidad y riqueza se ha enfrentado a la cuestión de la autoridad y a sus límites. Dejando de lado los dramas cortesanos (bien enfocados por S. Fernández Mosquera, «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, eds. M. Tietz y G. Arnscheidt, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, pp. 209-232), recordaré que Adrián J. Sáez, ya recopilador de una bibliografía en formato digital sobre autoridad y poder en el Siglo de Oro (2011), acaba de publicar un trabajo dedicado al ámbito de la dramaturgia sacra («Las caras del poder en la comedia religiosa de

Calderón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, eds. Á. Baraibar y M. Insúa, Instituto de Estudios Auriseculares / Universidad de Navarra, Nueva York / Pamplona, 2012, pp. 267-282, consultable en Biblioteca Áurea Digital. Publicaciones digitales del GRISO: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23093>).

Sobre Rojas, Arellano observa que el dramaturgo tiende a privilegiar las dimensiones privadas, pero oportunamente capta que la marginación de las reflexiones de sustancia política no es tanto rasgo de modernidad en la búsqueda de profundización en los conflictos interiores de los personajes, como muestra de trivialización de las problemáticas relacionadas con el abuso de poder por parte de los gobernantes (p. 215).

En Bances, finalmente, el ensayista advierte una postura moderada (sobre todo si se la compara con Quevedo y Calderón), propia de quien mira a la contemporaneidad —la situación en Flandes, los problemas de sucesión de la corona, los enfrentamientos con Francia— sin que ello suponga producir comedias políticas en clave. Los gobernantes de Candamo adquieren una calidad ejemplar, casi idealizada, como si de forma encubierta el dramaturgo quisiera presentar figuras dignas de imitación a su rey, el último monarca de la casa de Austria (p. 238).

En definitiva, estamos ante un ensayo de grata lectura que contribuye a distinguir significativos acentos personales en el tratamiento de un tema que en el siglo XVII seguía siendo vidrioso, aunque no llegara a asumir los tonos anacrónicamente modernizadores que especialmente la tradición historiográfica anglosajona ha querido atribuirle a veces. Valgan, al contrario, las palabras que Ciriaco Morón Arroyo (*Calderón. Pensamiento y teatro*, Caja Cantabria / Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000², p. 161) escribió hace años sobre Calderón (y que bien podrían extenderse a otros dramaturgos): «La prueba de la lealtad monárquica de Calderón no la tenemos en ninguna autobiografía, sino en la idea del mundo que documentan sus textos: la multitud de todos los elementos y seres exige que se ordenen bajo la férula de un ser superior».