

RESEÑA

Ignacio Arellano, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, 331 pp. ISBN: 987-849940-245-1.

HÉCTOR BRIOSO SANTOS (Universidad de Alcalá)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.94>>

Esta nueva obra de Ignacio Arellano se divide en diez secciones, agrupadas a su vez, en tres partes: un estudio de la comedia burlesca como género «al margen», un análisis de cuestiones genéricas dentro de la comedia nueva y un recorrido por los problemas «de canon y recepción». Cada una de esas grandes divisiones va precedida por un prologuillo general, a modo de marco. Como se aclara en la «Presentación» del tomo, las distintas secciones que forman esas partes proceden de artículos aparecidos previamente en revistas, volúmenes colectivos y actas de congresos desde 1994, y de ahí que todas ellas lleven unas sucintas conclusiones y una bibliografía independiente. En cualquier caso, según indica el autor, los textos anteriores así recogidos han sido sometidos a una revisión y actualización para evitar reiteraciones y poner al día la bibliografía crítica.

Pese a esta aparente variedad de temas y apartados, el libro puede leerse como un manual descriptivo sobre ciertas cuestiones del teatro áureo, no siempre contempladas en ese tipo de obras generales y escolares. De hecho, sus páginas no solo nos permiten tener así una versión *definitiva* y orgánica de un conjunto de trabajos esenciales sobre las materias tratadas que todos hemos manejado por separado en las dos últimas décadas, sino que, además, completan y profundizan ahora lo tratado en un libro previo (*Convención y recepción*, Gredos, Madrid, 1999) con «estudios de casos concretos, que van desde la obra cervantina a problemas de canon, pasando por el examen de algunos temas y personajes característicos» (p. 13).

Además, este notable especialista se opone aquí a los prejuicios y afirmaciones gratuitas de una crítica que, probablemente, o no ha leído correctamente los

textos que estudia o no ha cotejado suficientes muestras del enorme territorio del teatro áureo, cayendo en la imprudencia de aislar piezas singulares de su contexto de época y género, o de pontificar sobre la comedia, la tragedia o el teatro áureo sin distinguir épocas y, sobre todo, géneros y subgéneros. Arellano no se recata en señalar los fallos de método de numerosos estudiosos desde el siglo XIX, rico en deformaciones históricas de sesgo romántico, hasta ahora mismo. Este afán polémico, tan justo como oportuno, va aumentando al pasar las páginas, hasta llegar a las últimas cincuenta del tomo.

La primera parte del volumen confirma, en efecto, todos estos presupuestos con un acercamiento a dos vertientes poco estudiadas de la comedia burlesca: el papel de la comida, con su sentido carnavalesco, y el tratamiento que hace esa especie cómica de los temas serios como el honor, el patriotismo, la fe o el idealismo. Se empieza por definir el género y se procede enseguida a explicar el valor de los alimentos en la comedia (pp. 15-17) y en general (pp. 23-25), para continuar con el análisis de ese valor festivo de la comida y el banquete grotesco en la burlesca, en un apartado sumamente útil para el estudioso tanto por lo poco frecuentado del asunto como por lo ameno del análisis. En él salen a relucir, por ejemplo, succulentos menús cómicos (p. 27), altas dosis de colesterol (p. 30) y un guiño final de Arellano en el que define las leyes bacanales como opuestas a la *nouvelle cuisine* y a las dietas actuales (p. 34).

Sigue una indagación en la escenificación de la burlesca como subgénero, que, según ese estudioso, quedó al margen del refinamiento hacia lo ingenioso y de la restricción de la comicidad que experimentó la comedia nueva, y que por tanto, conservó siempre la antigua comicidad tosca e indiscriminada de las *turpitudine et deformitas*. Para demostrarlo, se hace un detenido catálogo de los medios escénicos a los que recurrió la burlesca para reforzar ese tosco humorismo, incluyendo los gestos, los vestidos, las figuras, los objetos, la música, la iluminación, etc., con algunas notas especialmente interesantes acerca de objetos tan carnavalescos como los embudos, los cuernos y las jeringas, entre otros (p. 72). También se analiza el modo en el que en las burlescas se altera grotesca y paródicamente el valor de los típicos retratos y fetiches amorosos de las comedias de capa y espada (p. 73), sin omitir las siempre apasionantes cuestiones metateatrales (pp. 81-82). Y las conclusiones del apartado contemplan un contraste entre la comicidad de las comedias a secas y la de las burlescas (pp. 82-83).

La segunda parte del libro trata cuestiones genéricas capitales como el honor en las comedias del primer Lope, la violencia en los dramas calderonianos, el ingenio en las comedias de Tirso, la generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada y, para rematar, el viejo problema de la tragicomedia y la teoría de los géneros en Bances Candamo. Arellano, experto en estas cuestiones desde los estudios que hoy forman parte sustancial de este libro, precisa muchos aspectos de esos difíciles asuntos con finos matices como que el honor es más complejo de lo que la crítica ha indicado o que su aplicación a las comedias depende de la posición social de los personajes o del género, con el corolario de que la comedia de capa y espada supone una degradación del código del honor desde el primer Lope en adelante. Es particularmente valioso el estudio de nuestro investigador, aquí incluido, sobre ese Lope juvenil de *Las ferias de Madrid*, donde muestra cómo la baja comicidad de las piezas tempranas se aplica al honor con el resultado de dejarlo inoperante y dando lugar a las soluciones aparentemente anómalas, y sin duda inmaduras, de todos conocidas.

Justo lo opuesto —y con total coherencia— se afirma sobre los dramas de honor calderonianos como *El médico de su honra*, quizás aun más incomprendidos por la crítica contemporánea. Arellano matiza oportunamente que el honor estriba en la *opinión* y que esta hace culpables a los «deshonrosos», como doña Mencía ante don Gutierre y ante la sociedad. Deslinda y define ahí nuestro crítico con encomiable precisión el honor mismo: «Es otro nombre de la autoridad que corresponde a un noble» (p. 147). Para terminar aclarando, en el siguiente apartado, que la violencia no es rasgo exclusivo de los dramas de Calderón o de nuestro teatro clásico, sino elemento universal e indispensable de la tragedia.

Afirma en otra sección que es Tirso quien perfecciona decididamente la fórmula ingeniosa de la comedia de enredo (p. 158), al asociar el ingenio con el amor: «Solo los ingeniosos son capaces de amar y ser amados» (pp. 160-161). Enuncia después la que llama la «ley de la improvisación ingeniosa» (p. 164), a menudo ejercida por las damas en el género, pero no solo por ellas ni únicamente en Tirso, como bien remacha Arellano frente a ciertos tópicos de la historiografía (p. 169). Porque no se trata de piezas de carácter, sino «de acción lúdica» plural y en red (p. 171). Frente a las y los ingeniosos se alinean los torpes, los falsos ingeniosos y quienes en general se oponen al progreso del mito vital de la juventud y el altruismo: los viejos y los avaros. Y llegamos a una materia tan enjundiosa como la de la verosimilitud de las

comedias de capa y espada, según se sabe formulizadas y convencionales hasta el extremo y también encaminadas a provocar a todo trance la *admiratio* del espectador.

Pasa entonces el autor a tratar el problema anejo del gracioso en la comedia de enredo, estableciendo que ese tipo queda disminuido en ese subgénero, donde los nobles —en realidad, como sabemos, caballeros particulares— renuncian a menudo al decoro e incurrir en el ridículo y la comicidad se extiende a más personajes. O, lo que es lo mismo, aplicando la esencial distinción genérica: «En la comedia seria el decoro puede refinarse y hacerse cada vez más estricto. En la de capa y espada va admitiendo cada vez más la generalización cómica (ingeniosa y ridícula) de los señores» (p. 189). Y distingue incluso Arellano dos períodos de comicidad exacerbada: el lopiano temprano ya aludido, en el que la baja comicidad clásica y antigua aún reinaba en el género cómico, y el tardío de la segunda mitad del XVII, en el que la comedia se aproxima al entremés, a la de figurón y la burlesca (pp. 191-192). Asimismo, hace precisiones importantes y muy necesarias acerca del gracioso tracista auxiliado por galanes y damas no menos tracistas e impulsores de las tramas, o a propósito de los señores indecentes o tramposos, graciosos, volubles, despreocupados, vulgares, avariciosos, etc. En este punto quizás vendría bien alguna aclaración sobre la hoy llamada «comedia pundonorosa», una suerte de tardía sublimación extrema de la comedia de enredo en manos de Rojas Zorrilla o Moreto.

Arellano se apoya en algunas precisiones de los preceptistas y de críticos modernos como Marc Vitse para definir con bastante exactitud el «mixto» que Lope concibió como «tragicomedia». Para empezar, destaca la impertinencia de los elementos trágicos —y, por consiguiente, de las interpretaciones *tragedizantes* de la crítica— en la comedia cómica. Con no menor énfasis, aísla los ingredientes cómicos en la tragedia, siempre secundarios y episódicos, y aclara la lógica autonomía, la enajenación del gracioso o su reclusión en característicos apartes. Y lo que desvela el análisis es que no hay una mezcla indiscernible de lo trágico y lo cómico en la tragicomedia —el citadísimo *monstruo hermafrodito* de Cascales—, sino una delicada «mixture» (p. 245), aprovechando muy agudamente la palabra que usara Ricardo de Turia en su famoso *Apologético*. Este gran apartado sobre los géneros termina con un análisis de la teoría teatral de Bances Candamo, cotejándola con su producción tardía y eminentemente palaciega.

La última parte y la más polémica del libro trata el papel del teatro áureo en el canon occidental. Descarta desde el principio explorar la disparatada región de

los debates feministas, dogmáticos y anticanónicos, tan del gusto norteamericano, aunque no deja de señalar su irracionalismo ideologizante y acientífico (p. 281, n. 1). Con lucidez, Arellano se concentra más bien en el canon mismo tal y como lo han difundido las editoriales y la enseñanza universitarias. Para ello repasa el panorama desde Gil de Zárate hacia 1844, pasando por Menéndez Pelayo (el «gran canonizador», p. 287) y hasta las modernas historias de la literatura del siglo xx. Atribuye las evidentes lagunas canónicas a las pretensiones nacionalistas e identitarias y a su codificación sobre el famoso decálogo pidaliano del ser español, tan discutible como excluyente de un Góngora o de la propia comedia de enredo (p. 288). Pero quizás la marginación más llamativa sea la de esta última, casi siempre dejada de lado en antologías y manuales, minuciosamente registrados por Arellano, que llega a aplicar el escrutinio incluso a sus propios trabajos pasados (pp. 288-290). Este estudioso explica el desdén de la historiografía hacia la comedia apelando al prestigio de lo trágico y a la problemática definición de lo cómico y de la tragicomedia —cuyos rasgos él ha contribuido a aclarar en buena medida—, con el añadido de las recurrentes lecturas trágicas de las piezas cómicas, en particular las del corpus calderoniano.

No puedo sino aplaudir la intención de Arellano cuando al final del libro hace balance de los tópicos y prejuicios más extendidos sobre el teatro clásico y de su «recepción deformada» desde tiempos antiguos, como un verdadero «virus indestructible» (p. 303). A saber, se han promovido, entre otros desajustes y sinsentidos, el menosprecio de la obra de Calderón, la supuesta singularidad irreductible de la comedia barroca, que la convierte en un fenómeno exclusivamente español y, por tanto, sin valor universal, cimentado única y acríticamente sobre los temas de la fe y el honor, en cerrada ortodoxia; la confusión de lo trágico y lo cómico —más arraigada, según se demuestra, en la mente de los críticos que en la de los mismos autores áureos—, la ausencia de personajes con vida propia, la presunta inexistencia de una tragedia española (y la paradójica interpretación *tragedizante* de las comedias), la ejecución improvisada de las obras, con defectos métricos de origen (¡!), el rechazo anacrónico actual de los autores alineados con la ideología señorial y católica de la época, etc. Y todo ello sin ahorrarnos muestras verdaderamente pintorescas de juicios críticos desatinados, que a menudo Arellano refuta, pero que en algún caso desliza sin más comentario para que juzguemos por nosotros mismos (p. 317, n. 53).

El último prejuicio anotado recibe, por ejemplo, una razonabilísima respuesta: «Exigir a un dramaturgo del xvii (o de cualquier época) que sea crítico para

valorarlo positivamente y pregonar su modernidad no deja de ser otro prejuicio. ¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo?» (p. 322); aunque también debe tenerse en cuenta que buena parte de sus obras son comedias, hoy un tanto minusvaloradas, en las que esos valores no son tan relevantes o están, a su vez, suspendidos por el factor cómico. En fin, podrá acusarse a este libro, desde ciertos sectores, de defender una óptica moderadamente conservadora, pero no se le podrá achacar que se salga un punto de la más estricta y consecuente lógica interpretativa.

Además, la reacción de Arellano ofrece argumentos sólidos para una muy necesaria campaña de reivindicación de un nuevo historicismo que devuelva las obras clásicas a su época y las enajene de un debate ideológico tan moderno —o, más bien, *de moda*— como anacrónico, con el que nada tienen que ver. Harta razón tiene este especialista en lamentarse de que se apliquen a los autores áureos códigos que les son ajenos y de que no se les lea como clásicos que son, trascendiendo la realidad histórica presente. Y aquí solo puedo echar en falta que no se haya incluido en esta obra una sección dedicada a ciertos extemporáneos montajes clásicos de hoy día, perfectos compañeros de una hermenéutica miope o apresurada (con todo, hay un expresivo ejemplo de ello en las pp. 293-294).

Aunque también se hace alguna propuesta sobre posibles lecturas atemporales o matizadamente históricas de los clásicos (p. 325), predominan las críticas, tan duras como justas, contra una «deforme recepción de la cultura española en general» (en p. 326, con una sutil alusión a la leyenda negra antiespañola en la n. 78). Esa visión parcial y partidista de lo español se completa fatalmente con el centralismo anglo-norteamericano que impera hoy en Occidente y que Arellano define como «la ignorancia de casi todo lo que no pertenezca al mundo anglosajón» (p. 327) y ejemplifica resumiendo la escasísima presencia de nuestra literatura en los textos de clase de las facultades de humanidades de las universidades norteamericanas (pp. 327-328). (Cualquier lector curioso puede corroborar esa estadística examinando la magra lista de departamentos universitarios anglosajones con estudios del Siglo de Oro español y su repertorio de asignaturas, programas y lecturas, en dramático contraste con la profusión de estudios multidisciplinares, de cine, chicanos, contemporáneos, feministas y de género, etc., por lo que no extraña nada que hoy se intente lograr la cuadratura de ese círculo virtuoso estimulando corrientes críticas como la novísima del americanismo de Cervantes o la más usual del feminismo,

por ejemplo, siempre con la idea de convertir al autor del *Quijote* en un escritor identitario, liberal o revolucionario a la moda).

En suma, estamos ante un libro importante sobre cuestiones esenciales que la crítica ha desatendido durante demasiado tiempo. Arellano demuestra meridianamente que el teatro áureo no puede entenderse sin un deslinde previo de géneros y etapas. Se comprueba hasta la saciedad que una comedia cómica no se debe leer como una tragedia o una tragicomedia, que el Lope de 1590 poco tiene que ver con el Calderón o el Bances de finales del siglo XVII y que la crítica debería empezar a matizar o contrastar muchas afirmaciones gratuitas hechas sobre un corpus inmenso que hoy apenas empezamos a cartografiar mínimamente a vista de pájaro.

Por otra parte, la propia contextura de esta interesante obra y su propósito pedagógico imponen alguna repetición, pues algunas de las ideas expuestas en las dos primeras partes tienden a reaparecer en la tercera, y en esta todavía se vuelve más de una vez sobre lo mismo. Con todo, los críticos e historiadores que tantas veces han reincidido en sus interpretaciones sesgadas, insuficientes o erróneas del teatro clásico se merecen con seguridad este género de correctivo. El mismo Arellano razona que «para desmontar prejuicios infinitamente reiterados no basta una sola refutación» (p. 303).

En cuanto a la presentación del libro, quizás sería aconsejable, con vistas a sucesivas ediciones, unificar las diez bibliografías, si no en una sola, sí al menos en una por cada parte de la obra, y reunir los nombres propios, títulos de obras y palabras-clave en un índice final. Podría repasarse, asimismo, el formato de las listas de las pp. 70-71, con algunos renglones fuera de la caja del texto.