

**FREDERICK DE ARMAS, LUCIANO GARCÍA LORENZO  
Y ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS, EDS. *HACIA LA  
TRAGEDIA ÁUREA. LECTURAS PARA UN NUEVO MILENIO.*  
BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA. MADRID/FRANKFURT:  
IBEROAMERICANA/VERVUERT, 2008.**

**E**ste libro es el resultado de un congreso celebrado en Chicago en 2007, en el que se reunieron ponencias y comunicaciones de diversos críticos e investigadores cuyo interés es contribuir a la extensa discusión que se ha tenido sobre la existencia de la tragedia en el teatro español de los Siglos de Oro, tomando en cuenta a Aristóteles, los preceptistas de los siglos XVI y XVII y la posible interpretación por parte de los dramaturgos de dichas bases. Desde el primer teatro renacentista —al que Alfredo Hermenegildo llama “Tragedia clasicista” (17)— hasta el teatro lopesco, cada investigador nos ofrece herramientas diversas y puntos de vista originales sobre los cuáles la tragedia se hace presente en el teatro español clásico.

La evolución del teatro renacentista, como bien demuestra Hermenegildo en su artículo “La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI”, depende del propósito y del tipo de espectadores al que iba dirigido; aunque siguen tomando en cuenta a los clásicos como Séneca, Horacio o Aristóteles, no los siguen al pie de la letra, sólo toman algunos elementos y los adecuan a otros que van más acorde a la época en que fueron escritas como la piedad y la lección moral.

Un componente esencial para el éxito de lo trágico en las obras áureas —según Evangelina Rodríguez— es el actor, ya que, como señala en su

excelente artículo titulado “La espantosa compostura: el canon de la tragedia del Siglo de Oro desde el actor”, ellos fueron —y hasta hoy en día lo siguen siendo— el vínculo entre la obra escrita y la audiencia, además de que depende de ellos el éxito de una escena patética mediante la voz y el gesto; otro acierto que me parece importante resaltar de este artículo, es que la tragedia áurea no sólo es vinculada con *La Poética* de Aristóteles, sino que también la relaciona con *La Retórica* del mismo autor.

Otra implementación para el entendimiento de la tragedia áurea la hace Margarita Peña en su artículo “La esencia de la tragedia. Alegoría, recursos escénicos e infortunios en *La destrucción de Numancia*, de Cervantes”. Además de dar cuenta de la reinterpretación que el autor del *Quijote* da a la preceptiva aristotélica, señala cómo los recursos alegóricos y biográficos se introducen en la obra y funcionan como elementos trágicos. Martha García, en su comunicación “El uso del *orden* y el *desorden* como técnicas de expresión estética en *La Numancia*”, resalta una importante diferencia entre la tragedia española y la clásica: el *orden* y el *desorden* ya no son designios divinos, si no que su pérdida y restitución es causa del mismo ser humano. Una idea semejante ofrece Carmela Mattza en su comunicación “De Hipólito a Marcela, de lo divino a lo humano: la crueldad y la poética de lo trágico”, en su análisis del pasaje de Grisóstomo y Marcela del *Quijote*, muestra que es la misma crueldad humana y no el capricho divino la esencia de la tragedia en los Siglos de Oro.

Los estudios dedicados al teatro renacentista finisecular ofrecen diversos puntos de vista, lo mismo que búsquedas de una “tragedia española”, como bien logra ver Enrique García Santo-Tomás al perfilar en su artículo “Virués, nuestro contemporáneo”, una poética propia del capitán valenciano; para ello aporta datos biográficos que ayudan a comprender la configuración de la tragedia —aunque no es una lectura biográfica la que ofrece el crítico—, y afirma que “Virués es el primero en mezclar preceptos clásicos con poéticas modernas” (40).

Melchora Romanos da cuenta de dos dramas mitológicos y uno histórico en su artículo “La renovación de la tragedia en los dramas de la antigüedad clásica de Rojas Zorrilla”, al comparar las fuentes de donde se inspira el autor de las obras la estudiosa resalta la manera en que las

adecua a los preceptos vigentes del teatro. Sobre el mismo autor nos habla María Reyna Ruiz en su comunicación “Historia, mito y realidad: la representación de lo trágico en el teatro de Rojas Zorrilla”, sin embargo, ella pone en evidencia cómo el dramaturgo utiliza la violencia para lograr el efecto trágico, ya sea la que se censura en escena —limitándose a narrarla—, hasta las de mayor patetismo; Reyna Ruiz también nos recuerda que “al hablar de tragedia nos enfrentamos a la imposibilidad de una definición universal o un modelo único” (360), es decir, los elementos trágicos son diversos, y en un teatro en que éste se mezcla con lo cómico, la manera de insertarlos también es variada.

Edward Friedmann en su artículo “Llanto sobra, y valor falta’: la estructura de la tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, ofrece una definición de tragedia, resultado de poner en contacto la “comedia nueva” y la tragedia clásica: “la desesperación del ser humano ante el destino, la inevitabilidad de la derrota, errores de juicio y el distanciamiento irónico” (81), mostrando la manera en que estos elementos funcionan en conjunto en la obra de Lope de Vega.

Benjamín Torrico en su comunicación “De sitios y sitiados: el subgénero bélico como nueva tragedia” analiza dos obras en que la guerra es el principal componente: *La Numancia* de Cervantes y *El asalto de Mástrique* de Lope de Vega, mostrando la adecuación de algunos preceptos aristotélicos y la conservación de otros a las que recurren ambos dramaturgos en la construcción de sus obras bélicas. Christopher Weiner, en su comunicación “Tiresias y lo trágico en *La hija del aire*” analiza las transformaciones que este personaje clásico va sufriendo a lo largo del tiempo, y cómo estas reconfiguraciones van apareciendo en la obra calderoniana, convirtiéndolo en uno de los nexos que unifica las dos partes de este drama.

Otro acercamiento que resulta interesante es el que hace Leonor Fernández en su comunicación “La silva en la tragedia del Siglo de Oro”, donde analiza el uso que Calderón le da a la silva en siete obras, resaltando que la aparición de dicho sistema estrófico está vinculado con momentos de gran tensión dramática, lo que lleva a inducir que las estructuras métricas juegan un papel importante en la construcción de la tragedia.

Además de estos acercamientos a la reinterpretación de los preceptos clásicos en la dramaturgia aurisecular, encontramos en este volumen varios artículos y comunicaciones que ofrecen una serie de herramientas a partir de diversas disciplinas y posturas críticas, como el interesante artículo de Frederick de Armas titulado “*Adonis y Venus: hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega*”, en la que propone una interpretación de los cuadros del pintor renacentista como elementos de análisis de varias obras de Lope de Vega.

Margaret Greer muestra en su artículo “Perspectivas trágicas sobre la historia: La casa de David en el siglo XVII” que “la idea de incompatibilidad de la tragedia y la fe cristiana” (117) en el teatro aurisecular no es tan cierta, pues aunque exista la esperanza de un cielo y la redención, muchas veces se dramatiza el sufrimiento humano general, esto lo percibe al analizar *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, obras que dramatizan lo sucedido con los hijos de David.

Por otra parte, Luciano García Lorenzo nos presenta tres adaptaciones de obras calderonianas en su artículo “José Rubial: tres versiones para ballet de obras calderonianas”, en las que, según este estudioso, se capta la esencia de la estética de don Pedro Calderón de la Barca y le devuelve a Rosaura el papel protagónico que la crítica anterior apenas ha visto y de la cual se han escrito apenas sólo unas breves líneas.

Santiago Fernández Mosquera presenta un artículo que titula “Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*”; en él propone una lectura no trágica de esta pieza calderoniana, pues como menciona, esta pieza fue presentada en palacio para una fiesta, por lo que, según Mosquera, una lectura trágica o política de dicha obra resulta limitante para comprenderla.

La participación que ofrece Ignacio López Alemán, en su comunicación titulada “La configuración cortesana como destino trágico en Cristóbal de Virués. El vituperio de Celabo en *La gran Semíramis*”, propone a dicho personaje como víctima del mundo cortesano, envuelto en la problemática de seguir sus reglas morales o adecuarse a la moral viciada de la vida de palacio.

Florence d'Artois, en su comunicación "Tragedias, tragicomedias, comedia: ¿El género como patrón de composición de las *partes XVI* y *XX* de Lope de Vega?", parte de la semejanza que existe en la estructura de la composición de ambas *partes* del Fénix, y que esta no obedece una finalidad estética, sino que tiene una intención política. La siguiente propuesta la hace John Parrack en su comunicación "La desglosada de *La estrella de Sevilla*: la muerte del autor y la construcción del texto", apelando al clásico ensayo de Roland Barthes, Parrack haciendo a un lado el debate sobre la autoría de la obra para resaltar que los versos incluidos en la versión *desglosada* cambian el sentido de esta obra, por lo que la diferencia entre las dos versiones no sólo resulta de extensión ni se limita a la búsqueda de su autor.

Javier Lorenzo, en su comunicación "Chivo expiatorio, nación y comedia en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega", propone una lectura donde Raquel, la judía amante del rey Alfonso VIII, tiene la función de redentora del pueblo judío dentro de la sociedad española; es decir, es el *chivo expiatorio*, por lo que con su muerte se restablece el orden, y la tensión entre los dos grupos que tienen que convivir se disminuye.

Esther Fernández, en su comunicación "Preludio erótico de una tragedia: el *role play* en *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina", estructura el avance del deseo incestuoso que culmina en la violación de Tamar a partir de tres juegos metateatrales que la autora llama *role play*, yendo del erotismo a la violencia gradualmente hasta el acto trágico.

Por otro lado, Daniel Lorca en su comunicación "El dueño de las *estrellas* de Alarcón: ¿tragedia o comedia?" define el género de dicha obra a partir de un concepto muy recurrente en la época: el *soy quien soy* como modelo de comportamiento, y gracias a este código de conducta, el estudioso responde la interrogante. Por otra parte, Jonathan Ellis ofrece en su comunicación "El nexo filosófico de la tragedia en *La gran Cenobia* de Calderón" una lectura a partir del escepticismo filosófico aplicado a dos personajes: Aurelio y Cenobia, y cómo influye esto en la construcción trágica de la obra.

Kerry Wilks en su comunicación "El caballero de Olmedo de Lope de Vega: representando la tragedia española en los Estados Unidos", nos

da cuenta de tres representaciones de dicha obra y los problemas de recepción ante un público poco familiarizado con la cultura áurea española.

Nicolás Vivalda, en su comunicación “Basilio o el ocaso del monarca-astrologo: juegos de la similitud e inconveniencia política en *La vida es sueño*”, nos habla sobre la configuración contradictoria del padre de Segismundo, pues al ser éste un gobernante, no puede distraerse de sus deberes con un conocimiento abstracto e impropio de reyes, como lo es la astrología.

David Hildner en su comunicación “*En la vida todo es verdad y todo es mentira: ¿hacia la tragedia o hacia la farsa?*”, da cuenta de la mala recepción que recibió el dramaturgo durante el Siglo de las Luces, en especial por parte de Voltaire, aunque no hace una propuesta concreta.

Por último, en la comunicación titulada “Mencía (in)visible. Tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*” de María Carrión propone un cambio de perspectiva, donde no sólo don Gutierre no es el único protagonista de la obra, sino que Mencía en un juego de relieve/ocultamiento juega un papel importante en el drama, pues la estudiosa nota el momento en qué Mencía es *visible* y en qué momento se hace *invisible*, bajo la dinámica de “visión y ceguera”, teniendo como factor principal la violencia.

Pese a que la discusión sobre la existencia de la tragedia en el teatro español aurisecular lleva varios años ocupando a muchos críticos, ya sea defendiéndola o negándola rotundamente, estas actas ofrecen algunas propuestas bastante renovadoras, sobre todo respecto a la relación que se guarda entre el teatro áureo y los modelos clásicos. Queda por comentar que gran parte de los estudios incluidos en este volumen que conjunta artículos y comunicaciones, hacen un gran aporte para replantearse los enfoques y perspectivas que existen alrededor de la tragedia de los Siglos de Oro, volver a pensar si existe y qué elementos hay dentro de ella.

Si bien contamos con una tradición muy larga de crítica que se ocupa en defender o atacar la tragedia aurisecular, definiendo qué obra merece el apelativo de tragedia y cuál no, la que propone la distinción entre la

comedia como género teatral y como etiqueta para designar la mayor parte de la producción dramática, etcétera. Este libro brinda, como he recalcado anteriormente, diversas visiones, cuya importancia radica en aproximarse a la dramaturgia aurisecular, ya no a la sombra de los modelos y preceptos clásicos, sino observando qué es lo que se conserva y qué es lo que se renueva; asimismo, diversas herramientas, teorías y disciplinas son usadas para analizar los elementos trágicos de diversos autores y obras tanto del Renacimiento como del Barroco español.

Carlos Enrique Mackenzie Rebollo\*  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © Carlos Enrique Mackenzie Rebollo, México, D. F., enero-junio, 2011.

---

\* charliecorpse@hotmail.com