

CONGRESO INTERNACIONAL

Proyección y significados del

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

HOMENAJE A
Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón

Madrid, mayo de 2003

COORDINADORES
José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora



Sociedad Estatal
para la **Acción Cultural Exterior**

Con la colaboración de:



Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución.

IMAGEN DE LA CUBIERTA:

Leonardo Alegre, *Tarasca de 1672*, 1676. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Gobierno de las Artes, Archivo de la Villa, Madrid.

FOTOCOMPOSICIÓN:

Cromotex, S. A.

IMPRESIÓN:

ELECÉ, INDUSTRIA GRÁFICA

© de la edición:

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN
CULTURAL EXTERIOR, SEACEX, 2004

Depósito legal: M-13527-2004

ISBN: 84-96008-49-5

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

PRESIDENTE EJECUTIVO

Felipe V. Garín Llombart

Director General

Manuel Barranco Mateos

Secretaría General

Elvira Marco Martínez

Director Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

Directora de Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Directora de Actividades Culturales

Elvira Prado Alegre

Directora de Programas de Arte

Contemporáneo

Beatriz Montero de Espinosa y Orgaz

Asesor Científico

Carlos Hernando Sánchez

Asesor de Comunicación

Juan Manzano Carmona

Consejeros

Juan Manuel Bonet Planes

Alfonso Brezmes Martínez de Villarreal

Alfonso Dastis Quecedo

Alicia Díaz Zurro

Juan Carlos Elorza Guinea

José Javier Esparza Torres

Amparo Fernández González

Jaime García-Legaz Ponce

Jon Juaristi Linacero

Santiago Miralles Huete

Arturo Moreno Garcerán

Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola

Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca

Jesús Silva Fernández

Baudilio Tomé Muguza

Antonio Tornel García

Beatriz Viana Miguel

Miguel Zugaza

Secretario del Consejo

Pedro Ramón y Cajal Agüeras

ÍNDICE

Presentación

FELIPE V. GARÍN LLOMBART Presidente de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.....	11
---	----

Introducción

JOSÉ M. ^a DÍEZ BORQUE, JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO Coordinadores del Congreso	15
--	----

<i>Laudatio</i> de Alfredo Hermenegildo LUCIANO GARCÍA LORENZO	19
Palabras de agradecimiento a la <i>Laudatio</i> pronunciada por Luciano García Lorenzo ALFREDO HERMENEGILDO	23

Conferencia Inaugural

Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI ALFREDO HERMENEGILDO	29
--	----

I. Proyección Nacional e Internacional

Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español IGNACIO ARELLANO	53
---	----

Lope de Vega, hecho música en la Nueva España de su tiempo MARGIT FRENK	79
La comedia de capa y espada en Francia: de <i>La dama duende</i> de Calderón a <i>L'esprit follet</i> de d'Ouville MARC VITSE	89
Comedia áurea y ópera italiana MARIA GRAZIA PROFETI	109
La romantización del drama áureo en Alemania SEBASTIAN NEUMEISTER	123
Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón LUIS IGLESIAS FEIJOO	139
Lope de Vega: de <i>La discreta enamorada</i> a <i>Doña Francisquita</i> LUCIANO GARCÍA LORENZO	161
<i>Numance</i> de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito JEAN CANAVAGGIO	173
La recepción del <i>Don Juan</i> de Tirso de Molina en el ámbito cultural alemán. Cuatro ejemplos recientes MANFRED TIETZ	185
Teatro Clásico en la escena española del siglo xx: Madrid 1985-1999 JOSÉ M. ^a DÍEZ BORQUE	205
Teatro clásico español en la Italia de 2000 MARIA TERESA CATTANEO	223
Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA	233

II. *Significados del Teatro Clásico Español*

La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega VICTOR DIXON	247
Las opciones dramáticas de la senectud de Lope JOAN OLEZA	257

Hamlet, príncipe de Dinamarca, y Segismundo, príncipe de Polonia JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO	277
Rojas Zorrilla ante la figura del donaire FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	287
Imágenes escénicas calderonianas: pluralidad significativa de minas y alacenas CÉSAR OLIVA	307
Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS	319
<i>Laudatio</i> de Francisco Ruiz Ramón ANDRÉS AMORÓS	371

Conferencia de Clausura

Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español FRANCISCO RUIZ RAMÓN	377
--	-----

Presentación

Entre las actividades realizadas durante el pasado año por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior figuró una exposición sobre *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, presentada sucesivamente en Sevilla y Varsovia. Su objetivo fue mostrar hasta qué punto el siglo de Lope y Calderón se convirtió en la Edad de Oro de una cultura española que, fecundada por las aportaciones de los otros territorios de la Monarquía de España, y singularmente por Italia, había de quedar ya indisociablemente unida a la memoria histórica de nuestra nación. El florecimiento del arte dramático en el Seiscientos, codificado a partir de su formación durante el siglo xvi, supuso la culminación de los recursos teatrales para la representación de los valores de la sociedad de la época tanto en la corte regia de Madrid como en las otras ciudades españolas y en las cortes de virreyes y gobernadores —de Nápoles, Milán y Palermo a Lisboa y Bruselas—, como expresión de una densa trama social e ideológica, tejida también con los gestos y ceremonias capaces de transformar la existencia cotidiana, de sublimarla, generalmente de acuerdo con los criterios de las élites dirigentes.

Como complemento de la profundización en el conocimiento de ese aspecto esencial de la cultura española se organizó el Congreso Internacional cuyas Actas presentamos ahora. Durante tres densas jornadas algunos de los más prestigiosos especialistas españoles y de otros países reflexionaron sobre las principales dimensiones de nuestro teatro clásico, su proyección en el resto de Europa y del mundo y las interpretaciones que aquellas piezas excepcionales siguen suscitando en la actualidad. Una vez más, quedó de manifiesto la necesidad ineludible de sustentar el esfuerzo de divulgación cultural con el máximo rigor y seriedad científica. Los trabajos reunidos en este volumen, bajo la coordinación de los profesores Díez Borque y Alcalá-Zamora, dos de los más destacados expertos en el teatro clásico español, reflejan las últimas tendencias metodológicas e historiográficas y suponen una contribución fundamental para desentrañar las claves de un mundo de extrema complejidad y riqueza conceptual y artística como fue el del teatro que floreció en el dilatado marco territorial de la Monarquía española bajo la casa de Austria. Tanto los condicionamientos sociales y políticos como la evolución del pensamiento y el proceso estético que presidió el desarrollo del gusto barroco confluyen en los análisis des-

plegados a lo largo de estas páginas, en una integración de perspectivas imprescindible para abarcar la multiforme realidad del hecho teatral. De esta forma, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior quiere contribuir, como en otras ocasiones, a la mejor valoración de un patrimonio cuya actualidad, de acuerdo con la más genuina acepción de lo *clásico*, sigue permitiéndonos hacer frente a los nuevos retos del presente.

FELIPE V. GARÍN LLOMBART

Presidente de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

Introducción

Los días 7, 8 y 9 de mayo de 2003 en la Biblioteca Nacional, Madrid, tuvo lugar el congreso internacional “Proyección y significados del teatro clásico español”, vinculado a la exposición “Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias” (Sevilla-Varsovia, primavera–otoño de 2003), organizado todo ello por la SEACEX. Fueron tres días intensos de trabajo y debate, de aportaciones importantes al estudio del teatro español del Siglo de Oro, con asistencia masiva —más de doscientos participantes— y con la intervención de los más prestigiosos investigadores, españoles y extranjeros, en una serie de conferencias, que ahora se recogen en su totalidad en este libro. Pero fueron también —y de modo fundamental— días de amistad, de encuentro, de recuerdos compartidos en torno a la calidad humana y saber hacer de los profesores Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. El congreso fue homenaje a la labor investigadora y difusora de la cultura española de estos eminentes estudiosos de nuestro teatro clásico, que han desarrollado su labor fuera de España en prestigiosas universidades, llevando a cotas de excelencia el hispanismo. A su vez, participaron con conferencias plenarias, dando testimonio, una vez más, de su magisterio, del que debe sentirse honrada la cultura española. Y de lo que fue animada participación y debate queda ahora el libro, es decir, las actas, para permanencia en el tiempo y provecho de todos.

El teatro español del Siglo de Oro constituye una de las aportaciones más importantes al patrimonio cultural de la humanidad y forma parte del canon universal de excelencia. Lope de Vega, Calderón de la Barca merecen un puesto en la literatura universal, aunque no siempre se les haya concedido con la merecida generosidad. Por otra parte, es un hecho cultural destacable la continuada creación teatral a lo largo de un siglo de dramaturgos como Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Moreto..., que dieron sus obras para pública diversión en corrales, coliseos y otros espacios teatrales. Pero el teatro español del Siglo de Oro no sólo estuvo presente en su siglo y después, claro, en los escenarios españoles, sino también en los europeos y americanos, junto a ediciones, traducciones, influencias. En consecuencia, a analizar significados y recepciones fue encaminado el congreso.

Por una parte, se estudiaron cuestiones centrales en la obra de los principales dramaturgos de la época, así como aspectos pertinentes de escenografía, actuación, etc. Por otra parte, se abordaron apasionantes problemas de recepción del teatro clásico español, tanto en España como en Europa y América. Se contó

para ello con la presencia de los más destacados estudiosos del teatro clásico español, de inevitable cita. En consecuencia, las actas deberán ser una aportación importante al estudio del teatro español del Siglo de Oro. De acuerdo con esto, como podrá comprobar el lector, hay dos bloques que agrupan y organizan coherentemente las conferencias del congreso. En primer lugar, la proyección nacional e internacional del teatro español del Siglo de Oro, y, en segundo lugar, “significados” de algunas obras y autores, sin que esté ausente la realidad escénica, de actores, escenografía..., como se dijo.

Tras un planteamiento general del profesor Arellano de “problemas y prejuicios” que han desvirtuado la interpretación del teatro clásico español, de cuestiones de recepción, presencia escénica, influencias..., se ocupan para España: García Lorenzo, Díez Borque, Iglesias Feijoo; para el ámbito anglosajón: Ruano de la Haza; para Alemania: Neumeister, Tietz; para Italia: Profeti, Cattaneo; para Francia: Vitse, Canavaggio; para América: Frenk. Amplio y variado panorama, que, claro, podría haber incorporado otras áreas geográficas y culturales, pero todo tiene unos límites de espacio, tiempo y posibilidades, que marcan los rumbos inevitables de la selección. El concepto de significados es aquí amplio, selectivo, y testimonial. Incluye, en consecuencia, desde penetrantes lecturas del teatro de Lope y Calderón (Dixon, Oleza, Alcalá-Zamora) hasta replanteamientos del gracioso en Rojas (Pedraza), para pasar a cuestiones de escenografía y actores (Oliva, Rodríguez Cuadros).

Y último, pero no menos importante: las conferencias plenarias de Alfredo y Paco, es decir, de los profesores Hermenegildo y Ruiz Ramón, precedidas de la *laudatio* de García Lorenzo y Amorós. Se nos permitirá que ninguna glosa, resumen o explicación hagamos de tan sabias intervenciones. Debe ser un placer intelectual para el avisado lector transitar por la palabra, ahora letra, de dos maestros, que unen, además, la altura humana a su calidad interpretativa e investigadora.

JOSÉ MARÍA Díez Borque

JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO

Laudatio de Alfredo Hermenegildo

LUCIANO GARCÍA LORENZO
CSIC. Madrid

Alfredo Hermenegildo, una gran humanidad

Hablar del profesor Alfredo Hermenegildo profesionalmente es hablar de inteligente precocidad, con una licenciatura en 1957, a los veintiún años, con un doctorado en 1960, con veinticuatro años, con la obtención del Premio Antonio de Nebrija de investigación científica en 1961, con 25 años, y dejando atrás premios extraordinarios para esa licenciatura y ese doctorado.

Hablar de Alfredo Hermenegildo es hacerlo de excepcional continuidad y vocación de servicio, pues efectivamente sólo en la Universidad de Montreal ha hecho toda su carrera y sin él no se entendería la labor del Departamento de Español llevado a cabo por esa Universidad, como no se entendería la presencia de la lengua y de la cultura española en el Canadá de los últimos cuarenta años. Y es hacerlo de vocación de servicio porque el profesor Hermenegildo ha dedicado mucho de su tiempo a ayudar a los colegas de Canadá y de todo el mundo como jefe de departamento, vicedecano, presidente de la Asociación de Profesores de Español de Quebec, presidente de la Asociación Canadiense de Hispanistas, vicepresidente de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tesorero y vicepresidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, etc.

Hablar del profesor Alfredo Hermenegildo es testimoniar la labor investigadora de un excepcional profesional y una de las producciones más coherentes del hispanismo internacional. Alfredo Hermenegildo ha centrado sus estudios en el teatro español de los siglos XVI y XVII y obvio es recordar su dedicación a autores como Jerónimo Bermúdez, Lasso de la Vega, Cristóbal de Virués, Lope de Rueda o a su querido Lucas Fernández, como en el XVII podemos testimoniar las escrupulosas y cuidadas ediciones que Alfredo

Hermenegildo ha hecho de *El Caballero de Olmedo*, *La Numancia* cervantina o, últimamente, *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina. Y todo esto arropado por decenas de artículos dedicados al gracioso, a sus queridas didascalías, al teatro catequístico... Y acercándose, a través de los autores clásicos, a Unamuno o a Alberti, naturalmente haciéndolo con este último con *La Numancia* como puente. Pero, como todos los que nos dedicamos a estos menesteres sabemos, Alfredo Hermenegildo pasará a la historia de la crítica como autor de un libro definitivo para el entendimiento del teatro español: su monografía sobre los trágicos del XVI, publicada en 1961 y que tuvo (me honro en haber participado en que aquello sucediera) una nueva edición en 1973 publicada por la editorial Planeta. Una labor la del profesor e investigador Alfredo Hermenegildo, ejemplar y admirable.

Pero en esta breve *laudatio* que se me ha pedido hiciera, yo quisiera, sobre todo, resaltar a Alfredo Hermenegildo humanamente. Yo quisiera hacerme eco del cariño y del respeto que se tiene en esta profesión hacia un hombre, como él dice burgalés y aprendiendo de esas tierras lo mejor de la bonhomía de sus gentes y de la reciedumbre de sus tierras. Porque Alfredo es un ejemplo inigualable de lo que estimamos, en último término, como mejor de los que nos rodean: la bondad que conduce a la sabiduría de la vida, a la humildad de la práctica diaria e incluso a una cierta ingenuidad, todo ello esencial y definitorio de Alfredo y disfrutado por los que le rodean.

Porque hablar humanamente de Alfredo es hablar de coherencia, una coherencia que se manifiesta en todas las manifestaciones de su vida, pero que me van a permitir ustedes la centre en la práctica por parte de Alfredo de un catolicismo poco español y muy universal, en la práctica de una fe que tantos envidiamos y que ha dado lugar a una tolerancia que precisamente no ha ofrecido a lo largo de la historia de España su habitualmente rancio catolicismo. Alfredo es una persona abierta y tolerante y eso se lo tenemos muchos que agradecer y hoy públicamente se lo agradecemos.

Porque hablar de Alfredo es también poner en evidencia ese sentido tan arraigado de la familia, heredado de los suyos, como él ha recordado en más de una ocasión, y llevado por Alfredo a la práctica en una sociedad como la quebequense donde la familia, en último termino, salvó una lengua e hizo que una cultura pudiera seguir respirando. Y, naturalmente, hablar de la familia es rendir homenaje a una persona sin la cual ni Alfredo sería Alfredo ni el profesor Hermenegildo hubiera logrado lo que hoy aquí reconocemos. Me estoy refiriendo a Mercedes, siempre con Alfredo a todas partes y siendo los dos la imagen que los colegas tenemos en nuestra retina. Mercedes, desde aquí el reconocimiento a tu cariño, a tus silencios y a tu inmensa modestia, signo de la sabiduría y de la generosidad hacia Alfredo y hacia los demás.

Porque hablar de Alfredo es hacerlo efectivamente de una generosidad también como pocas veces he encontrado a lo largo de mi vida. Su casa, en otoños de una inmensa belleza, en cortas primaveras de flores por todas partes, en veranos húmedos pero apaciguadores, y en inviernos de nieves del norte de los nortes, ha sido siempre lugar de encuentro para tantos y tantos que han pasado por Montreal. Alfredo ha sabido practicar la amistad y la generosidad desde unas coplas entrañables dedicadas a sus colegas en Berlín, en El Paso o en Madrid, como ha dejado que su casa sea refugio para algunos, refugio que es mucho más que lugar de encuentro.

Alfredo: hace exactamente cuatro días estábamos juntos en las Américas, en ese templo de la sabiduría que es Cambridge, disfrutando uno de los momentos más felices que nos regalan en nuestra vida. Yo quiero, teniendo en las manos y en el corazón ese recuerdo, hacerme eco del sentimiento de todos nuestros colegas para darte las gracias, por supuesto por lo mucho que hemos aprendido de tus libros y de tus artículos, pero, sobre todo y fundamentalmente, porque has sido un regalo que cerca o lejos hemos sentido todos los que estamos aquí y muchos que faltan. En nombre de ellos, en nombre nuestro, que disfrutes de la vida como nosotros sentimos que hemos disfrutado en tantos lugares y en tantos momentos con Mercedes y contigo al lado. Muchas gracias.

Palabras de agradecimiento a la *Laudatio* pronunciada por Luciano García Lorenzo

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montreal

Éste es uno de esos momentos emocionantes en la vida de Alfredo Hermenegildo. Emocionante porque os habéis reunido un grupo de amigos para reflexionar sobre el teatro clásico, sobre nuestro teatro clásico. El escrito en lengua castellana allá por los siglos XVI y XVII. Emocionante porque habéis querido decirnos, a Paco y a mí, que nos queréis y que no os ha parecido del todo mal lo que uno y otro hemos hecho. Y seguimos haciendo. Pero no voy a hablar en nombre de Paco. Me limitaré a decir unas palabras muy personales, muy directas, que explican, tal vez, el porqué de mi presencia aquí.

Me vais a permitir que me refugie entre quienes han sido, y son, mis cómplices de siempre: unos cuantos escritores y escritoras de la historia literaria española. Quiero así hacer más vivo este mi contacto y mi compromiso con todos ellos.

No diré de mí aquello de “Broté como una hierba corrompida / al borde de la tumba de un malvado”. Sí diré que broté como un retoño esperanzado en una España que difícilmente salía poco a poco de un triste enfrentamiento. Pasaron los años y, después de las ceremonias y esfuerzos universitarios en este “Madrid, castillo famoso”, entrañable castillo para quienes estudiamos en él, para quienes encontramos en él esa otra mitad del uno enamorado, Merche, a quien todos conocéis, al pasar los años, digo, se presentó el momento difícil del choque con la realidad profesional.

“Amigos e vasallos de Dios omnipotent”, la distancia que media entre el Canadá, tan lejano y tan cercano, nunca ha sido para mí motivo de ruptura con las raíces españolas, con el ser y el estar de los españoles. Al contrario, tal vez por vivir en otros ambientes, he sentido tan en lo hondo todos y cada uno de los pasos que el país estaba dando a medida que transcurría el tiempo. La misma profesión, la existencia de un corpus de estudio que era y es algo profundamente mío, algo

que, en el fondo, soy yo mismo, me ha facilitado las cosas. Y la comunión con todos vosotros, los hispanistas del mundo representados hoy aquí por nombres más que ilustres y más que queridos, ha servido para hacer de mi trabajo un esfuerzo compartido en esa aldea global cada vez más pequeña y más amenazada.

No os diré que no he sentido alguna vez una cierta soledad. Ni que no he tenido la sensación de ser como aquella lancha lopesca, aquella “pobre barquilla mía entre las olas sola”. Es cierto.

Pero, para mantener vivos los lazos con todos vosotros, he encontrado en todo momento refugio en aquellas otras palabras del gran Lope de Vega:

“Yo dije siempre, y lo diré, y lo digo,
que es la amistad el bien mayor humano.”

¿Qué te podría decir, Luciano amigo, que tú no sepas ya? Tú, junto a Pilar, fuiste canadiense durante unos años. Dejaste huella en aquella “Université de Montreal”. Y allí vino al mundo tu hijo Enrique, de quien también tengo que decir que son la amistad y el cariño el bien mayor humano.

En algún momento he mirado “los muros de la patria mía” con una cierta ansia, con una inevitable preocupación. Pero tal vez la distancia me haya permitido observar dichos muros con ojos distanciadores y críticos, con perspectivas menos implicadas visceralmente de las que hubiera tenido viviendo aquí.

Yo he ido soñando los machadianos caminos de la tarde. He conversado mucho “con el hombre que siempre va conmigo”. Y he llegado a la conclusión, con Juan Ruiz, de que

“Quien tiene lo quel cumple, con ello sea pagado,
quien puede ser suyo, non sea enajenado.”

Sí, he tenido y tengo más de lo que me cumple. Y con ello me siento más que pagado. No he aspirado a más. Y si algo he buscado, ha sido el cobijo y el apoyo de quienes me honran con su amistad.

Este encuentro con todos vosotros me obliga a recordar a tantas personas, a tantos hispanistas que por el ancho mundo se esfuerzan en desbrozar el camino que conduce al alma interior de esta civilización, de estas culturas hispánicas. Unos mejor que otros. ¡Qué importa! Pero ahí queda el esfuerzo de tantos peregrinos de la ciencia, de la filología, de la lingüística, de la crítica literaria, de la historia.

Con Gertrudis Gómez de Avellaneda he gritado aquello de

“Ensancha, ensancha, ¡oh, vida!
para mí tu camino.”

Ese ha sido mi lema. Y el camino ensanchado, hacia arriba, sale de aquellos versos unamunianos que reflejan el color y la textura de mi tierra:

“Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende...”

A partir de ahí, la trayectoria del peregrino sedentario, perdonadme la “boutade”, del peregrino estable que he sido y sigo siendo, ha sido la que marcaba José Moreno Villa en unos inolvidables versos, hechos a la medida para quien desea explicar su vida a los amigos. Del nieto de don Quijote que se separó del abuelo,

“ya conocéis su lema; va como peregrino
divulgándolo en pueblos y al borde del camino:
Yo quiero ser su nieto, pero existir por mí,
que el mundo me respete por lo que yo le di.”

El mundo me ha respetado mucho más de lo que exigiría lo que yo le he dado o le doy. La diferencia la llena vuestra amistad. Muchas gracias a todos por vuestra presencia aquí. Estoy seguro de que voy a aprender mucho estos días. Es difícil reunir un grupo de estudiosos tan ilustre, tan respetado, tan amigo.

Muchas gracias a Luciano García Lorenzo por sus palabras, dictadas sobre todo por el cariño.

Quiero agradecer la cordialidad y la eficacia con que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior ha organizado este encuentro. Y, sobre todo, a su Presidente.

Y gracias mil a José María Díez Borque, ese castellano amigo salido de la Soria profunda, y a José Alcalá Zamora, que han tenido la maravillosa idea de reunirnos en este Madrid primaveral, en este Madrid, donde uno, que vive en las frías tierras boreales, no duda nunca de invocar unos pertinentes versos de Campoamor:

“No os podéis figurar cuánto me extraña
que, al ver sus resplandores,
el sol de vuestra España
no tenga, como el de Asia, adoradores.”

Muchas gracias a todos.

CONFERENCIA INAUGURAL

Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI

ALFREDO HERMENEGILDO
Université de Montreal

Hablando un día con José María Ruano, mi querido amigo, surgió en la conversación el tema del profundo desconocimiento, trágico desconocimiento, que del teatro clásico español —y del no clásico también— tienen quienes escriben fuera de las fronteras del hispanismo. Creo que va a hablar de ello en estas jornadas. Y yo le recordaba un breve trabajo mío¹ en que había recogido la notable y escandalosa ausencia de los autores dramáticos españoles cuando se trata de construir la teoría del teatro, autores españoles cuyas obras constituyen el mayor corpus dramático de la cultura occidental. Y si esta ausencia es clara cuando hablamos de la “comedia nueva” y del teatro barroco, puede imaginarse que, para los numerosos críticos consultados, no existen ni Juan del Encina, ni Lucas Fernández, ni Gil Vicente², ni Torres Naharro, ni Diego de Ávila, ni López de Yanguas, ni Sánchez de Badajoz, ni los autores del *Códice de autos viejos*, ni los escritores del teatro universitario o colegial, ni Lope de Rueda, ni Bermúdez, ni Lupercio Leonardo de Argensola, ni Virués, ni Cueva, ni Rey de Artieda, ni Lasso de la Vega, ni el dramaturgo Cervantes...

Y sin embargo, esta serie de escritores constituye la primera etapa del lento y seguro caminar que llevó la escena española hasta las cumbres del teatro calderoniano. Siempre he considerado la aventura dramática del siglo XVI

1.— HERMENEGILDO, A., “Capricho español: ¿dónde están los innumerables dramaturgos?”, *Lazarillo. Revista Literaria y Cultural*, Salamanca, AITIPE, 2 (1992), pp. 5-8.

2.— Permítaseme tomar en cuenta la figura de Vicente al estudiar un momento del teatro castellano en que las fronteras culturales de Portugal y de Castilla no eran necesariamente opacas. La historia del teatro escrito en lengua castellana no se explica sin la fructífera presencia del dramaturgo portugués y de sus obras escritas en la mencionada lengua. El *Auto pastoril castellano* y *Don Duardos* son una muestra indiscutible.

como parte integrante del macrotexto que constituye el teatro de la España clásica. En nuestro trabajo vamos a analizar muy rápidamente uno de los problemas mayores que toda producción teatral —y toda literatura— lleva dentro de sus pliegues: el de la dramatización del uso del poder y del ejercicio de la libertad. No tendremos en cuenta, esta vez, cómo trató el tema del poder y de la libertad el teatro del siglo XVII. Dentro de la cadena que constituye la producción de las dos centurias, podemos aislar la del Quinientos, ya que, al fin y al cabo, Encina o Rueda nunca escribieron pensando en Lope o en Calderón —lo contrario es más que probable—. Describiremos una serie de etapas por las que pasa la visión del poder y de la libertad en el siglo XVI. En ellas surgirán tal vez verdades de Pero Grullo, pero siempre proyectarán, en su conjunto, la imagen de un ejercicio teatral marcado por las preocupaciones íntimas de sus autores y de su público, de su emisor y de su destinatario, del discurso dominante y de los intereses a veces ocultos de aquellos a quienes iba destinada la representación.

El uso del poder, sea del orden que fuere, está siempre condicionado por el control de la libertad de aquellos sobre quienes dicho poder se ejerce. Y en consecuencia, por la asunción o intento de asunción de la libertad por parte de quienes sienten el peso de la mano del poder sobre sus vidas y haciendas. Estas dos nociones enfrentadas, poder y ejercicio de la libertad, están en la base misma de las relaciones humanas, de las relaciones mutuas entre el individuo y las estructuras en que vive (sociedad familiar, sociedad civil, sociedad religiosa).

Entendemos el ejercicio del poder como la expresión del control de la institución sobre el individuo, de la sociedad, de la jerarquía política, religiosa y familiar, sobre la persona y sus apetencias y libertades. De ahí el enfrentamiento constante que la historia occidental ha contemplado: la presión del conjunto sobre el yo, la fuerza ejercida por el orden y sus representantes sobre la emergencia y la afirmación de la persona individual. No vamos a entrar ahora en disquisiciones de alcance político. No es el momento. Pero sí conviene señalar que la época que va de la *Celestina* a Gracián, es decir, la de los siglos XVI y XVII, “siente un franco entusiasmo por sí misma, por sus conquistas, por sus realizaciones [...] Conoce sus méritos y aunque tenga conciencia de sus males y los critique y condene, no deja de considerarlos como un producto derivado de aspectos positivos, de un enriquecimiento cultural, económico, social, una acumulación de aportaciones que hace ascender el nivel de los tiempos”³. Hay en la época que nos interesa un reajuste del orden mundial —europeo, cabría precisar— que provoca, al decir de Maravall⁴, la aparición de “la conciencia de un caminar hacia delante de los hombres y de las

3.— MARAVALL, J. A., *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente 1972, tomo 1, pp. 40-41.

4.— MARAVALL, J. A., *Estado moderno...*, *op. cit.*, I, p. 43.

sociedades”. Las relaciones familiares, políticas, diplomáticas, de sujeción a la autoridad, etc., vienen marcadas por la conciencia de estar modificando el contrato colectivo, aunque su realización tenga altos y bajos, bandazos imprevisibles y reactivaciones firmes del principio absoluto de autoridad. En todos los niveles.

En ese caminar hacia delante por la vía de la afirmación del individuo frente al peso del poder, quedan rastros del dominio omnímodo de la Iglesia y de las instituciones de enseñanza dependientes de ella. La jerarquía romana, enfrentándose a los vientos liberadores de la Reforma, mantiene el control de sus fieles por medio de una férrea catequesis y de una sólida enseñanza escolar, colegial. El Concilio de Trento fue la proclamación de una autoridad cuyo navío empezaba a hacer agua. Hay una doble actitud en el siglo: control y sometimiento por parte de los poderes religiosos, y liberación del individuo o, al menos, afirmación de la posibilidad de proclamar la presencia del yo frente a las presiones del poder político, familiar, religioso, etc. El teatro de la época que nos ocupa es una caja de resonancias en que se manifiestan los ecos sociales y las reivindicaciones del individuo, al tiempo que aparecen en ella bien activas las líneas de fuerza de ciertas manifestaciones del poder.

El teatro del siglo XVI sigue en su andadura una línea continua que va definiendo la aparición progresiva y la construcción de eso que, en la escena moderna, se identifica como público espectador, una masa de individuos, reunidos en un espacio cerrado o delimitado, y atraídos por el entretenimiento que les facilita el espectáculo. Aunque debajo del entretenimiento, de la diversión, alienten ideas, intereses y preocupaciones no necesariamente coincidentes con la “inocencia” del espectador. Digamos, por otra parte, que dicho espectador no es inocente, ya que va al teatro mezclado y confundido en un conjunto o en varios conjuntos de personas, más o menos entrelazadas entre sí y condicionadas por sus propias ideas, intereses, ideologías, etc.

En el siglo XVI español, el teatro escrito y representado en lengua castellana se dirige a públicos muy diversos que obligan al autor dramático a fijar determinados parámetros a la hora de concebir y plasmar su texto y, posteriormente, al idear la puesta en escena, a contar con las características particulares del destinatario del espectáculo. Basándome en la existencia de esta variedad de espectadores, fijé hace años⁵ una doble forma de producción dramática, que tiene en cuenta la existencia de dos tipos de público. Por una parte, el que llamé selecto, cerrado, cautivo, el que asiste a las representaciones dentro del marco que condiciona su inserción social en el momento de la realización del espectáculo. En el sistema comunicativo que rige la fiesta teatral, el espectador cautivo tiene un

5.— HERMENEGILDO, A., *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 17-18.

rol claramente ritualizado, un papel sólidamente previsto por la convención que gobierna la fiesta colectiva. El mensaje le llega marcado por una finalidad pre-determinada y no necesaria ni principalmente sellada por el signo del entretenimiento. Al espectador cautivo, colectivamente considerado, no se le permite la desviación ideológica, la capacidad de alzarse movido por una divergencia de principios. El espectador cautivo es parte del mecanismo que mueve la representación por su condición de pieza enteramente integrada dentro de la maquinaria que se pone en movimiento al iniciarse el espectáculo. El público cautivo acepta colectivamente las directivas, los gestos y los objetivos definidos por el autor del texto dramático y por quien concibe la puesta en escena. Ese espectador es el que asiste a los espectáculos llevados a cabo en los palacios reales, nobles, pontificios o cardenalicios. La presencia futura de este tipo de espectador condiciona evidentemente la construcción del texto que servirá más tarde como pre-texto de la representación. La primera experiencia teatral española, la encaminada en el mismo sentido que tendría más tarde el teatro moderno, es la que puede integrarse en la categoría de lo que se representó ante un público cautivo. Los palacios del duque de Alba, del rey portugués, de la alta curia romana, del aristócrata Pedro de Acuña, amigo de Gonzalo Fernández de Córdoba⁶, el Gran Capitán, son los lugares donde se hicieron “realidad fingida y verdad representada” los pastores de Encina, de Fernández, de Diego de Ávila, de Vicente y de Naharro, entre otros. Ante los pastores, clérigos, soldados y príncipes que pueblan estas obras, y en relación interactiva con ellos, se manifiesta de un modo muy peculiar —y que nada tiene que ver con el que asiste más tarde a los corrales de comedias— un público cautivo, selecto, cortesano, que observa y actúa movido e interesado por unas preocupaciones comunes, si no únicas.

La misma o parecida dependencia del espectáculo tiene el público que asiste a las representaciones de las universidades de Salamanca y Valencia, o de los colegios de jesuitas⁷, o el que es identificado como espectador catequizable por Diego Sánchez de Badajoz y los autores de las obras recogidas, por ejemplo, en el *Códice de autos viejos*.

Pero cuando pasan los años, los personajes de la escena caen en manos de otros autores y de otros públicos. En la evolución de la sociedad española —si es que España ya existía o si es que España ya había empezado a desexistir— surge

6.— Fue el noble en cuyo palacio se representó la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila, con motivo de la boda de Elvira, la hija única del Gran Capitán. Cfr. el prólogo a nuestra edición de dicha égloga en *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 61-111.

7.— Cfr., entre otros estudios, el ya clásico trabajo de GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945, y *La “Tragedia de San Hermenegildo” y otras obras del teatro español de colegio*, ed. J. ALONSO ASENJO, Valencia UNED, Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995. 2 vols.

una nueva forma de utilizar el arte dramático. Aunque no fuera el único agente que provocó el fenómeno —las compañías italianas de teatro son una de las causas inequívocas de tal cambio—, Lope de Rueda es la piedra angular del nuevo edificio en que se entrecruzarán y darán la mano unas experiencias teatrales nuevas y un público abierto, crítico, exigente: el que paga y se enfrenta con el discurso condicionante de lo que pasa en escena. En Rueda se juntan los dos modelos de actividad teatral. Por una parte, hay noticias de que representó en el palacio del duque de Medinaceli, en Cogolludo. En ese modelo se perpetúa la tradición del público cautivo propia del teatro cortesano de principios de siglo. Pero al mismo tiempo, se sabe que hubo ciertos contratos del autor/director/representante Lope de Rueda con diversas ciudades del reino —Valladolid, entre otras— para actuar en fiestas públicas y en otras varias ocasiones. Rueda adquiere terrenos para construir, probablemente, un corral de comedias en Valladolid. Y aparece así como el eslabón indispensable en la cadena que va de los primeros autos, farsas, églogas, comedias y tragicomedias castellanas, leonesas, portuguesas y extremeñas, presentados ante un público cerrado, y la práctica teatral de los corrales. Al final de esa línea, y pasando por los trágicos del último tercio del siglo —Bermúdez, Argensola, Rey de Artieda, Virués, Lasso de la Vega, Cueva, Cervantes—, llegaría el triunfo de Lope de Vega y de la “comedia nueva”, condicionada por la presencia de un público abierto y exigente, al que había que divertir, conquistar y vencer, y con cuya complicidad no se podía contar de antemano.

Una vez trazada esa frontera que separa, con todas las excepciones necesarias, la existencia de dos tipos de público, surge la hipótesis inevitable: la presencia de un modelo de espectador colectivo supone la aparición de un modelo de teatro. Y cuando de lo que se trata es de llevar a escena la dramatización del poder y de la asunción de la libertad, lógico parece suponer que los dos modelos de espectador condicionan otras tantas maneras de presentar la dialéctica [poder/libertad]. Si, como hemos visto más arriba, el siglo XVI es el momento de modificar las relaciones familiares, políticas, diplomáticas, de sujeción a la autoridad, etc., y de ver surgir la conciencia de estar reescribiendo el contrato colectivo, en el teatro de la centuria se apreciará esta alteración, aunque los dos tipos de espectador motiven formas distintas de dramatizar el tema del poder y de la libertad. El público cautivo no es necesariamente el que fuerza la construcción de un teatro de poder; el público abierto tampoco condiciona de modo irremediable la elaboración de una escena consagrada exclusivamente a la proclamación de la libertad.

Vamos a revisar rápidamente las distintas maneras de hacer teatro vigentes en el siglo XVI, para poder llegar a fijar unas conclusiones suficientemente claras y capaces de ser proyectadas sobre la vida colectiva de la España del Quinientos.

El primer teatro castellano, el marcado por el entorno cortesano, tiene una doble vertiente que es necesario contemplar: la vertiente religiosa y la profana. Las obras de corte y contenido religiosos, muy uncidas al carro de la catequesis, tratan de controlar el ejercicio de la libertad de creencias y de afirmar el poder del cristianismo y de sus jerarquías. En este sentido, las églogas religiosas de Encina, de Fernández o de Gil Vicente, funcionan como espacios de la afirmación y de la proclamación de las prerrogativas eclesiásticas. La doctrina oficial cristiana surge en unas obras de las que se ha excluido toda posibilidad de discusión sobre “la verdad” proclamada. Los personajes de estas églogas —el *Auto o farsa del Nacimiento de nuestro señor Jesucristo* o la *Égloga o farsa del Nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo*, del salmantino Lucas Fernández, entre otras obras de Encina, de López Ránjel, etc.— responden a las coordenadas de un modelo único: el hombre/pastor es utilizado en estas obras como objeto e instrumento puesto al servicio de la empresa catequística. El ser humano aparece como centro del interés de la fábula, como eje ordenador de la experiencia teatral. En este sentido, podemos vislumbrar la presencia de ciertos detalles de antropocentrismo renacentista, contrarios al teocentrismo medieval que organiza la fiesta litúrgica y al sentir del discurso jerárquico de la Iglesia. Pero estas églogas no son más que una ligera muestra del ejercicio de una libertad vigilada.

El espectador libre, abierto, está ausente de la representación. Y el escritor echa mano de ese ser humano libre y ausente como referente útil para hacer la propaganda. El pastor neófito, metáfora del hombre, y de la mujer, del referente histórico, aparece marcado frecuentemente con los signos del Carnaval, sublime expresión de la libertad y de la locura colectiva⁸. Y hace al defensor y proclamador de “la verdad”, un ermitaño o un pastor ya iniciados en el conocimiento de la misma, una serie de preguntas muy oportunas sobre ciertos flecos, poco sólidos racionalmente, del tejido que envuelve dicha “verdad”. El pastor hace uso de su libertad y de su curiosidad, pero la respuesta del clérigo o del ya conocedor de la doctrina es contundente y autoritaria. No deja lugar a la duda. El pastor, el hombre que intentó asumir el ejercicio de su libertad buscando respuesta a ciertas dudas perfectamente válidas, acepta, sin ninguna prevención ni discusión, las respuestas del magisterio eclesiástico.

En el caso de la *Égloga o farsa del Nacimiento*, de Lucas Fernández, la instrucción del ermitaño Macario a los pastores Marcelo, Bonifacio y Gil termina con la aceptación por parte de estos de todos los enunciados de fe que el primero les ha propuesto. Y se dirigen todos a Belén cantando un villancico y llevando los correspondientes regalos en prueba de adhesión: el gabán, la fedegosa

8.— Cfr. HERMENEGILDO, A., *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.

y un chivato⁹. Juan del Encina, en su *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, va más lejos y da a los pastores el nombre de los cuatro evangelistas, con lo que la posibilidad de desviación doctrinal o de no aceptación de “la verdad” predicada queda radicalmente neutralizada¹⁰.

El enfrentamiento dialéctico no se produce nunca. A lo más que se llega es a presentar algunas burlas del pastor, que ataca al predicador o juega con la deformación de las palabras que no entiende en el discurso del magisterio. En la *Égloga o farsa* de Fernández ya citada, el pastor Bonifacio sospecha que el ermitaño Macario prepara alguna “trampa” (v. 275). Y Gil piensa que debe de ser un “bisodia” (v. 279) —el que dice con frecuencia *da nobis hodie* (?)— o un “almario” (v. 279) —tal vez el que dice *Ave Maria* (?)—. Suponen, en su desconfianza, que Macario anda “a torrezmear” (v. 283) —a buscar torreznos— y a “gallafear” (v. 284) —a pedir limosna—. Bonifacio le llama “echacuervo” (v. 286) y “buldero / de cruzada” (vv. 286-287). Para Gil es “bordión” (v. 298) —borde—, “moxquilón” (v. 298) —mosquillón, porfión— y “macandón” (v. 299) —hipócrita.

El pastor ha servido de simple pretexto, de instrumento inerte y útil para hacer la afirmación de “la verdad” y para escenificar el poder del magisterio. El uso de la libertad de dudar, de preguntar, no ha servido más que para hacer la representación, para crear la ilusión del ejercicio de la libertad. La catequesis ha utilizado en beneficio propio una libertad fingida. Y la ha empleado extirpándole los genes de la agresividad, de la racionalidad. La libertad de elegir queda sometida a la necesidad de obedecer. El modelo seguido en el teatro cortesano de contenido catequístico se manifiesta en el triunfo de la doctrina transmitida por el clérigo o por el iniciado y en la aceptación de la misma por el pastor recién instruido en las “verdades de fe”. El ejemplo de la *Égloga o farsa del Nacimiento*, de Fernández, es clave. Los espíritus y la naturaleza están llenos de alegría por el nacimiento de Cristo:

Gil: Los ángeles gasajosos
 andan esta madrugada,
 y los cielos muy graciosos;
 planetas, synos gozosos.

Bonifacio: ¡Pardiós, cosa es demodrada!

Marcelo: Yo en los elementos siento
 plazentorio.

9.— Vv. 593-600 de la *Égloga o farsa del Nacimiento* (FERNÁNDEZ, L., *Teatro selecto clásico*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Escelicer, 1972, pp. 201-226). Los textos de Fernández utilizados en nuestro trabajo reproducen esta edición.

10.— ENCINA, J. DEL, *Teatro completo*, ed. M. A. PÉREZ PRIEGO, Madrid, Cátedra, 1991. Los textos de Encina utilizados en nuestro trabajo reproducen esta edición.

Gil: Vamos sin detenimiento
ver tan sancto nacimiento,
pues que a todos es notorio. (vv. 581-590)

Puesto que “a todos es notorio”, la marcha al lugar del nacimiento, decidida por los pastores, es el signo evidente de la recuperación de estos últimos por el discurso oficial y el resultado final de su aceptación de la doctrina.

Cuando el ejercicio teatral se lleva a cabo con textos cada vez más alejados del rito litúrgico, el poder de “la doctrina” va disminuyendo; el ser humano, empujado por el atractivo de su libertad, busca nuevas vías de existir, de estar en religión, y deja de lado ciertas afirmaciones eclesiásticas muy vigentes en la época, pero puestas en tela de juicio y arrinconadas por algunos resplandores del humanismo renacentista. En este nuestro breve acercamiento al tema, prescindimos de la encinesca *Égloga de Plácida y Victoriano*, tan llena de modernidad y de rasgos de teatralidad, y analizamos la otra gran obra del autor salmantino, la de *Cristino y Febea*.

La fábula de la pieza muestra la amplia libertad con que el Renacimiento podía tratar el tema de la elección entre vocación religiosa y vocación laica. Cuando el pastor Cristino decide abandonar el mundo y hacerse ermitaño, renunciando por el hecho mismo al amor, será ese mismo Amor, con mayúscula, hecho personaje dramático, quien envíe a la ninfa Febea para tentar al pastor y hacerle volver a la vida secular. La égloga, breve en extensión, está construida sobre el discurso secularizado, que predica la primacía del amor profano sobre el amor religioso, del eros sobre el ágape, dejando la vida monástica para el momento en que el ser humano alcanza la edad venerable de cien años, es decir, cuando toda apetencia sexual se ha calmado.

Ruiz Ramón, comentando las églogas encinescas mayores —*Cristino y Febea* es una de las tres—, decía que en esa etapa del teatro del salmantino se pasa “del nivel de la circunstancia al nivel del yo. El pastor es el agonista de un conflicto que estriba más en su propia persona que en el mundo”¹¹. Es decir, al dramatizar la interiorización del conflicto entre dos presiones ejercidas sobre el yo, surge la oposición dialéctica entre ese yo pensante y “la verdad” de la institución clerical, dueña del poder. Es el enfrentamiento entre la verdad del yo razonador y la verdad de la institución dominante. Esa oposición es característica del Renacimiento. Pensemos en Erasmo y en la locura del Cristo humano y liberador. Si en el teatro donde domina el discurso del poder de la doctrina hegemónica, el eje estructurante es el servicio y el sometimiento al Cristo oficial, en *Cristino y Febea* el eje ha dejado de ser Cristo y “la doctrina”. Ahora lo es un

11.— RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 38.

hombre, un cristiano, Cristino, sometido a dos presiones contrarias, la del amor religioso, el ágape, entendido como ascética renuncia a la pasión humana y natural, y la del amor concebido como triunfo de los sentidos, el eros, el auténtico amor. El desenlace de la égloga incluye el triunfo del amor profano y el abandono de la vida monástica.

Cristino y Febea no es la dramatización del triunfo de la carne sobre el espíritu, como decía Crawford¹², sino la afirmación rotunda de la virtualidad religiosa presente en la vida laica, encarnada simbólicamente en el mundo pastoril, en la vida secular con toda su plenitud humana, y no rebajada, sometida y controlada por el discurso que impone el valor y la condición superior de la vida monástica. El poder de la doctrina dominante es neutralizado en la anécdota dramática por la asunción de la libertad individual, del razonar humano. Febea le abre a Cristino la puerta de la liberación subyacente en el vivir amoroso. Y no por ello el pastor dejará de cumplir los preceptos divinos. Así le dice la ninfa al pastor ermitaño:

Bivir bien es gran consuelo
 con buen zelo
 como santos gloriosos.
 No todos los religiosos
 son los que suben al cielo.
 También servirás a Dios
 entre nos,
 que más de buenos pastores
 ay que frailes, y mejores
 y en tu tierra más de dos. (vv. 291-300)

En la égloga no se hace un alegato contra los ermitaños. El problema no está ahí, sino en la metáfora representada. Cristino, el pastor que abandona el mundo y se transforma en ermitaño, en clérigo, es la figuración del hombre dedicado a la vida religiosa dentro de los márgenes impuestos por el poder de quienes controlan “la verdad” en una sociedad teocéntrica. Y en tal tipo de sociedad, quienes disponen de la doctrina ejercen un poder omnímodo sobre la colectividad humana. En la égloga encinesca, Cristino, el pastor, tras su paso por la vida monástica y desamorada, es la imagen del Hombre entregado a una vida secular regulada por el amor y la pasión, con sus tensiones y sus distensiones, con sus alegrías y sus tristezas. Y la pieza afirma de modo contundente que dentro de la

12.— CRAWFORD, J. P. W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1937, p. 24.

vida secular y laica cabe también la religiosidad típica de una sociedad antropocéntrica. La renuncia a los placeres y a la actividad social simbolizada en la vida pastoril de la primera parte, renuncia hecha para consagrarse enteramente al servicio de la divinidad, deja paso a la afirmación de que también es posible seguir la senda marcada por Dios estando enamorado y cuidando el ganado, es decir, dedicándose a las actividades propias del estamento social a que el individuo pertenece. La libertad del hombre queda afirmada como la manifestación de una cierta neutralización del poder eclesial. El teatro enciniano, prescindiendo ya de las amarras paralitúrgicas presentes en las dos églogas navideñas, afirma claramente la existencia de una manera más humana, más racional y más libre de vivir la experiencia religiosa.

Cuando el teatro cortesano se sale del marco estricto de lo religioso y aborda algún tema propio de la sociedad civil —tal es el caso, por ejemplo, de la *Farsa o cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*, de Lucas Fernández—, recurre con frecuencia al mismo modelo que acabamos de señalar en las obras de temática religiosa. El pastor es utilizado de nuevo como objeto manipulado para representar la sumisión del estamento pastoril —el grupo no noble ni dominante— al poder social del mundo caballeresco. Las relaciones interestamentales se hacen anécdota dramática en la disputa amorosa entre el Pastor y el Caballero. El objeto disputado es la Doncella, perdida en un mundo extraño y ajeno, el mundo abierto y sin los matices propios del estamento del poder. En su paso por esos parajes ignotos para ella, encuentra al Pastor, que se enamora de la muchacha. El choque de dos escalas de valores y la emoción del enamorado rústico —¡los pastores también se enamoran! (vv. 210-212)— ante la belleza de la Doncella, concluyen con la llegada del Caballero. El Pastor le disputa la posesión de la muchacha. La discusión, como en el caso de las églogas religiosas, no llega a ser un auténtico enfrentamiento entre dos maneras de ver el mundo y de controlar los elementos que lo constituyen —el amor y la posesión de una mujer, de la mujer, de modo más general—. La disputa, muy superficial, queda plasmada en el razonar del Caballero y en la respuesta insultante del Pastor. No hay enfrentamiento dialéctico, sino puesta en paralelo de “la razón” del poderoso y de la reacción visceral, cómica e ineficaz del rústico. Como en el caso de las églogas religiosas. Y en el tramo final de la pieza, el Pastor acepta el triunfo, la razón y el poder del Caballero y apaga la llama de la libertad que le permite escoger enamorada sin distinción de estamentos. La pieza dramática, representada en un ámbito cortesano, no lo olvidemos, para un público perteneciente al círculo del poder, destruye la mínima y cómica asunción de la libertad marcada por los gestos y palabras del personaje rústico, quien no tendrá inconveniente en entonar el villancico final para celebrar el triunfo del “otro” y su propia derrota en la lid amorosa. El tema civil y el religioso

corren parejos cuando la obra va destinada a un público cortesano del que está excluido el mundo de los referentes sociales representado por los diversos pastores.

Dentro del marco propio del teatro cortesano, hay otro modo de dramatizar el problema del poder y de la libertad. Bartolomé de Torres Naharro, aun siguiendo en ciertos aspectos el modelo señalado en el primer Encina y en Lucas Fernández, abre las puertas de su morada teatral a nuevos aires y a nuevas coordenadas de construcción social. La *Comedia Himenea*, una de sus obras maestras, si no la pieza clave del corpus del extremeño, es una buena prueba de cómo propone la desarticulación de una de las estructuras de poder presentes en la ordenación de los estamentos sociales. En este caso, se trata de la aristocracia dominante. La estructura puesta en tela de juicio es la que controla el uso del poder familiar por parte del padre, o del hermano, en ausencia de aquel, cuando se trata de asumir el ejercicio de elegir marido por parte de la mujer, hija o hermana. En la *Himenea* no se trata ya de enfrentar, de modo superficial, dos visiones del mundo, como en el caso del pastor y el clérigo, o del pastor y el caballero en los casos señalados más arriba. La pieza naharresca o pone, de modo dialéctico, al Marqués, que controla con su poder el funcionamiento familiar, y a su hermana Febea, que decide asumir su propia libertad eligiendo marido sin permiso del Marqués, autoridad socialmente constituida.

En la comedia, el caballero Himeneo, loco y rápidamente enamorado de Febea, dama noble, la ronda con ayuda de músicos y cantores, hasta que logra ser admitido en casa de la amada la noche siguiente a la iniciación del asedio amoroso. El Marqués sorprende a Himeneo cuando este sale de ver a Febea, ya llegado el amanecer. El amante huye y el Marqués, en pleno ejercicio del poder que la sociedad y la tradición le confieren, decide matar a su hermana para limpiar la mancha caída sobre el honor familiar. El poder fraterno está respaldado y controlado por todas las imposiciones relativas al honor del clan, fuertemente enraizado en las normas sociales de convivencia. Las protestas de Febea y la invocación de su derecho a elegir marido retrasan la ejecución de la venganza ritual hasta la llegada del galán. Los dos amantes anuncian su matrimonio y el Marqués, después de comprobar la calidad del linaje de Himeneo, autoriza el enlace de los dos enamorados. El omnímodo poder del hermano y el peso social del respeto al honor familiar quedan seriamente tarados por la actitud desenvuelta de Febea en sus relaciones con Himeneo. La dama resiste brevemente a la pasión del caballero, pero al fin cede. Y el Marqués, en tan comprometida situación, reacciona de un modo muy diferente del que siguen las también caricaturales y ridículas actuaciones de los maridos ultrajados en las calderonianas *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor*, etc. En vez de proceder violentamente a la realización de la “venganza justiciera”, retrasa provisionalmente la

acción para irse a comer y a dormir, con el fin de estar descansado para la noche siguiente (vv. 814-817)¹³.

El problema dramatizado en el pecado de Febea surge con la pregunta clave del Marqués a su hermana: “¿Para tan gran deshonor / habéis sido tan guardada?” (vv. 1332-1333). Pero la expresión del poder familiar ostentado por el Marqués rebaja y debilita en varias ocasiones la eficacia del mismo. El retrasar la venganza por la razón señalada es una primera ocasión. Y el Marqués ordena a Febea confesarse “con este paje” (v. 1334) antes de morir, “pues con la vida ensuciáis / un tan antiguo linaje” (vv. 1336-1337). Reemplazar el clérigo ritual por un criado en tan trágicas circunstancias no hace sino atenuar la fuerza del poder familiar del hermano y abrir las puertas de la libertad, asumida gravemente por Febea. El Marqués funciona, como personaje dramático, en clave cercana al teatro del absurdo¹⁴. Febea, en cambio, vive el ejercicio de su libertad dentro de las coordenadas de lo real lógico. El choque del poder rebajado y de la libertad triunfante en todo su esplendor plantea el caso de la visión que Torres Naharro tiene del problema de la autoridad familiar. Ha roto definitivamente el orden vigente en el microcosmos inicial de la comedia. Febea rechaza las pretensiones de su ridículo e inoperante hermano. Y le razona así:

[...] Porque paréis mientes
que me quisistes matar
porque me supe casar
sin ayuda de parientes,
y muy bien. (vv. 1598-1602)

La línea de la autoridad, del poder familiar, ha quedado destruida. Aunque el Marqués comprueba satisfecho el alto linaje de Himeneo y el mismo galán salva las apariencias diciendo que el Marqués obró como convenía a la norma social (vv. 1607-1609), todo ello no es más que una evocación efímera del orden anterior, el destruido, puesto que la boda pública entre los que han roto el consenso social se realiza con gran placer de todos. El final feliz, impuesto por el triunfo de una libertad triunfante sobre un poder disminuido y reducido al absurdo, predica la ruptura de una norma social opresiva y una aceptación del libre matrimonio de los enamorados. Torres Naharro ha dado una respuesta liberadora al problema planteado, al revés que la *Celestina*, en la que se inspira

13.— Tomamos los textos de la *Himenea* de nuestra edición publicada en *Teatro español del siglo XVI*. Lucas Fernández, Cervantes, Torres Naharro, Gil Vicente, ed. A. HERMENEGILDO, Madrid, SGEL, 1982, pp. 49-111.

14.— *Teatro español del siglo XVI*. Lucas Fernández..., *op. cit.*, p. 57.

nuestro autor, donde la única liberación posible es la que ofrece el camino de la muerte.

Hemos visto cómo el teatro cortesano adopta vías muy divergentes en el tratamiento del tema que nos ocupa. Si los pastores de Encina y Fernández sirven de pretexto para reforzar el poder de los señores o de la doctrina cristiana, hay movimientos de ruptura y de quiebra de dicho poder en la *Égloga de Cristino y Febea* —dinámica religiosa— y en la *Comedia Himenea* —dinámica social.

Con el paso del tiempo, y a lo largo de todo el siglo XVI, el uso del teatro como vehículo de catequización es una constante muy rentable para la Iglesia dominante. El largo y vario *Códice de autos viejos*, las otras colecciones de piezas religiosas, el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, etc., son un amplio corpus desde el que los poderes religiosos intentaron instruir, educar, controlar, en suma, a las masas del reino español. La Iglesia usó todos los medios a su alcance y el teatro fue uno de los más disputados por los poderes civil y religioso¹⁵— para afirmarse como exclusiva poseedora de “la verdad”, como única intérprete de los textos sagrados. La presencia entre el público español de minorías en camino de conversión, los descendientes de los hispanojudíos y los hispanomusulmanes expulsados o en vías de exclusión, así como la prevención contra ciertas desviaciones que la emergencia del movimiento protestante podía provocar, son algunas de las causas que impulsan la aparición de este teatro religioso. Otro motivo, también fundamental, fue la necesaria actuación de la Iglesia docente para instruir a los fieles en las “verdades” ya aceptadas.

Aunque el volumen del corpus no permite, al menos por ahora, trazar una línea única y capaz de fundamentar la evolución global de este teatro religioso, sí podemos entrever que la Iglesia dominante impone un recorte claro de la libertad de creencias y de la posibilidad de interpretar los textos sagrados. El acercamiento individual al hecho religioso y sus implicaciones en la convivencia del pueblo, aparece como un riesgo que sólo puede evitar la unanimidad de la creencia, la reducción de la independencia en el pensar y la obediencia absoluta del pueblo catequizado. El teatro sirvió como instrumento de control, aunque se escaparan entre las mallas de la red catequística ciertos casos de desviación y de asunción de la libertad que otras instancias más represivas, la Inquisición, por ejemplo, intentaron corregir. El teatro religioso que comentamos no recurrió, en general, a pastores u otro tipo de personajes como instrumentos para facilitar el control, tal como hemos visto en Encina y Fernández. El autor dramático va

15.— Recuérdese la larga y dura controversia sobre la licitud de la comedia. Cfr. el clásico trabajo de COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. J. L. SUÁREZ GARCÍA, Granada, Universidad de Granada, 1997.

directamente al grano de la predicación, recurriendo a una larga serie de anécdotas salidas de las tradiciones judía y evangélica, de las vidas de santos, de leyendas piadosas, etc., o usando historias creadas expresamente por el escritor. El público, a pesar de responder a la calificación de cautivo o cerrado, como hemos indicado más arriba, estaba formado por individuos muy diversos y variopintos, con lo que resultaba menos útil usar un instrumental e inerte pastor o campesino como medio para facilitar la dramatización, cuando los referentes de dicho pastor o campesino estaban también presentes entre los espectadores. A diferencia del primer teatro cortesano de corte catequístico.

Todo el teatro religioso —y el del siglo XVI no es excepción—, recurre con frecuencia al uso de anécdotas dramáticas en las que lo real perceptible por los sentidos ha sido sustituido con signos incomprensibles por las vías sensoriales. El ángel que vuela, el muerto que resucita, el enfermo que recupera la salud por intercesión milagrosa, etc., son hechos difícilmente integrables en el ámbito de lo que el ser humano considera como “normal”. De ahí la tendencia a percibir dichos hechos como productos de la fantasía. El teatro catequístico busca la aquiescencia y la fe del público en esos actos anómalos. La distinción entre lo fantástico, aquello que resulta anisotópico en el espacio dramático y en el del espectador, y lo maravilloso, aquello que es isotópico en la fábula representada, queda marcada claramente¹⁶. El teatro catequístico rechaza la fantasía y utiliza lo maravilloso, recortando los flecos de inverosimilitud que puede haber en ello por medio de la invocación de la tradición y del magisterio de la Iglesia. La duda entre la libre adhesión o el rechazo individual de las anécdotas escenificadas, cargadas de elementos maravillosos, queda neutralizada o impedida por el absoluto control de la “doctrina oficial”, que limita la libertad interpretativa del individuo y afirma el poder heurístico del magisterio eclesiástico.

Dejamos de lado ahora —el problema merecería un estudio que rebasaría ampliamente el marco material de este trabajo— todo el teatro colegial, cuyo público estudiantil quedaba absolutamente sometido a los dictados de la autoridad docente. En consecuencia, sus posibilidades de asumir el riesgo de la libertad educadora quedaban muy disminuidas.

16.— Sobre estas nociones *cfr.* los trabajos de Risco, A., *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, y *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, así como nuestros artículos “Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15, 3 (1991), pp. 430-451, “Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, en *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 9-25, y “El control de la fantasía: usos catequísticos en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz”, en *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo. Críticón*, Toulouse, 66-67 (1996), pp. 135-45.

Veamos a continuación dos etapas más en el proceso evolutivo del teatro del siglo XVI. Cuando la escena hace frente al espectador no cautivo, al público abierto que paga por asistir a las representaciones de los corrales, el planteamiento que los autores hacen del problema que nos ocupa cambia de manera radical. Ya no se trata de instrumentalizar al pastor como pretexto para proclamar el dominio de los poderosos —Iglesia y otros estamentos dominantes—, ni de basarse en la fuerza impositiva del magisterio eclesiástico o en la autoridad docente del profesor en el teatro jesuítico. En el corral, con todo el peso que tiene la tradición y el discurso hegemónico, es posible dramatizar el enfrentamiento entre el ejercicio del poder, sea este familiar o político, y la asunción de la libertad por parte del individuo. Veamos algunos ejemplos tomados del teatro de Lope de Rueda y de los trágicos de fin de siglo, los que he llamado “trágicos del horror”.

Las comedias de Lope de Rueda ofrecen la dramatización del tema de las relaciones paterno-filiales, condicionadas en algunos casos por la presencia de unos hermanos gemelos que provocan, con su existir, el desajuste de las estructuras familiares y, en consecuencia, sociales. La presencia de los gemelos en la historia humana ha sido motivo de violencia, de muerte y asesinatos, que están en la base misma de nuestros ritos y de nuestras culturas¹⁷. Si en *Los engañados* y en *Medora* la existencia de los gemelos es la causa profunda y primera del desajuste de las estructuras familiares, en las que el poder patriarcal se ejerce con todo su esplendor, en *Armelina* no aparece tal detonador, sino solamente una hija, Armelina, enfrentada con su padre por el tema de la libre elección de marido.

Con la diferencia señalada, las tres comedias dramatizan el uso del poder familiar por el padre —Pascual en *Armelina*, Verginio en *Los engañados*, y Acario en *Medora*—. En las dos primeras, el patriarca está empeñado en imponer un marido viejo a su hija en contra de la voluntad de esta última. El esposo propuesto es un amigo del padre que puede aportar unas riquezas de las que carece la familia de la muchacha —el caso de *Los engañados*—.

El recurso dramático usado por Lope de Rueda para neutralizar la decisión del padre se repite, *mutatis mutandis*, en las dos primeras comedias. El prometido que el patriarca elige desde lo alto de su condición dominante, es siempre un viejo, que la muchacha rechaza y al que, de un modo u otro, se ridiculiza. La vía de la burla es el medio utilizado para afirmar la libertad de elegir de la joven. Nunca se plantea el problema en términos de tragedia, aunque en *Armelina* la protagonista corre el riesgo de la muerte cuando intenta suicidarse y es salvada, en última instancia, por la intervención del dios Neptuno. Todas las comedias ruedescas tienen un final feliz. En las dos primeras las hijas han

17.— Son pieza clave para el estudio de la violencia creadora los libros de GIRARD, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, París, Grasset, 1978, y *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1972.

encontrado la fórmula dramática para casarse con el joven enamorado elegido por ellas, y no con el viejo previsto por la autoridad paterna. En *Medora*, la boda de Angélica y Casandro no se hace realidad como signo de liberación de la hija, sino como neutralización del riesgo inherente a la existencia de los gemelos, origen de la violencia colectiva. Angélica deja de estar en sociedad como hermana melliza de Medoro y pasa a insertarse en la colectividad como esposa de Casandro.

De las tres comedias mencionadas, es en *Los engañados* donde se enfrentan la hija, Lelia, y el padre, Verginio, sin que medie ninguna manipulación degradante de la figura del patriarca. En la obra, cuyo conflicto se origina en el nacimiento de dos hermanos gemelos, Lelia y Fabricio, las intenciones del viejo Verginio, el avaro padre de los dos mellizos, son neutralizadas y vencidas por la habilidad de la muchacha. La acción principal de la fábula, en la que viven unos personajes trazados con arreglo a los rasgos estereotipados de la tradición cómica italiana, conduce a la condena del padre avaro que quiere casar a su hija para conseguir una buena dote, y del viejo, Gerardo, que intenta llevar a cabo su matrimonio con Lelia. El proyecto rompe la norma del matrimonio entre jóvenes o entre personas de la misma edad. El viejo enamorado y el patriarca de la familia surgen así como figuras antinaturales, antisociales y, por tanto, ridiculizables. Marcelo, el personaje que responde a las normas que definen la figura del consejero familiar, del ayo, se distancia de los dos “viejos podridos”, que se hacen como niños y “se tornan a la edad primera”¹⁸. Pero la comedia, a pesar de la opinión expresada por Marcelo, no rebaja ni caricaturiza de forma significativa la figura del viejo enamorado, ni, sobre todo, la del padre.

Es en las otras dos obras, *Armelina*, donde no existe el doble geminal, y *Medora*, donde la desarticulación del poder paterno y el triunfo de la hija eligiendo esposo libremente —libertad triunfante frente a poder destruido, luego veremos en qué medida— se lleva hasta el último extremo, la comedia organiza dicha desarticulación del poder por medio del rebajamiento y la burla del *pater familias*.

En la *Armelina*, el herrero Pascual Crespo domina el mundo familiar desde los primeros compases de la comedia. La figura de Pascual vive anclada en la parodia de la práctica social y está compuesta por indudables rasgos folclóricos y paremiológicos¹⁹. El enfrentamiento del herrero con su mujer, su hija y Mencieta, la “moça”, viene a explicitarse en la escena segunda, cuando Armelina comenta con la criada la consideración que le merecen las palabras y los desig-

18.— RUEDA, L. DE, *Las cuatro comedias*, ed. A. HERMENEGILDO, Madrid, Cátedra, 2001, p. 175. De esta edición tomamos los textos citados.

19.— Así lo señala Fernando González Ollé en su edición de las dos comedias de Rueda, *Eufemia y Armelina*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 44-45.

nios de sus padres —casarla con el zapatero Diego de Córdoba—. Armelina constata que “ansí son aquestos viejos” que dicen “aquellas vejezes” (p. 137). Cuando Diego, el elegido del padre, va a rondar junto a la ventana de la muchacha, es burlado y escarnecido por los criados Guadalupe y Mencieta, aunque trata de disimular su condición zapateril. Y su figura queda rebajada hasta la humillación cuando, creyendo que dirige sus enamoradas y altisonantes palabras a Armelina en la ventana, en realidad tiene como inmóvil y mudo interlocutor un paño puesto a secar.

Más extremada aún es la reducción cómica de las figuras de los padres, Acario y Barbarina, en la *Medora*. En esta comedia, construida sobre el tema de la presencia de dos gemelos, Angélica y Medoro, no hay proyecto de boda impuesto por el padre. Aquí es el mismo patriarca, Acario, ya alterado el orden familiar y social por la célula geminal de la violencia institucional, quien se enamora de una muchacha joven, Estela, de inferior nivel estamental. Acario forma parte del mundo comerciante. Al concluir la pieza, favorecerá a la pareja formada por Gargullo y Estela con una tienda “de azeite, y carbón y solimán” (p. 255).

Acario acumula los signos de una autoridad patriarcal rebajada, burlada y capitidismuinida, en beneficio de la asunción de la libertad de elegir esposo por parte de Angélica. Los dos viejos quedan fuertemente caricaturizados y burlados. Barbarina, por su manía de aparentar una juventud que ya no tiene, recurre al uso de afeites inconvenientes. Cuando la vieja madre de Angélica, vestida de extraña y ridícula manera, va al cementerio en busca de “tierra de difuntos” (p. 248) y encuentra la irreconocible figura de Acario metido en un saco y colocado encima de una tumba, Barbarina huye de él creyéndole fantasma o diablo.

Angélica censura a su madre, siempre preocupada por los ritos mágicos, por enjalbegarse el rostro, teñirse el pelo y pintarse las manos, de tal modo que parece “disfrez de Carnestolendas” (p. 248). La criada Paulilla señala a los “viejos sin vergüença, que quieren igualarse con los moços” (p. 220). La figura de Acario, principal poseedor del poder familiar, es la del viejo y ridículo enamorado de Estela y objeto grotesco fundamental en toda la obra.

Acario va vestido de leñador, con una barba atusada, a ver a Estela. Y utiliza un lenguaje disparatado y paródico del discurso amoroso. Será robado por Gargullo, el lacayo burlón, y golpeado por Lupo, padrastro de Estela, cuando va a rondar su casa. La escena termina con el mutis de Acario mientras lleva a cuestas, como un animal de carga, a Gargullo. Es una escena de gran guiñol, en la que destaca la común, estereotipada y tragicómica figura del viejo enamorado, que acaba metido en un saco y depositado en el cementerio, como símbolo del fin de un poder indigno.

El triunfo de la libertad sobre el patriarca dominador se hace realidad en las bodas de Angélica con Casandro y de Gargullo con Estela, así como con la

recuperación de Medoro, el hijo perdido. Pero siempre queda, aquí como en la *Armélina*, el gesto final de la aprobación paterna. Pascual y Acario aceptan la situación y dan el beneplácito a las bodas de sus hijos. En el enfrentamiento entre poder familiar y libertad filial, ha triunfado esta última, pero el patriarca afirma su presencia y la eficacia de su bendición.

En el tercio final del siglo XVI aparece en la escena española una serie de dramaturgos en cuya acción creadora sobrenada una evidente intención de hacer tragedias. El modelo utilizado es el que sale de la tradición grecolatina, fundamentalmente senequiana, y el que se inspira en las realizaciones del teatro italiano del Renacimiento. La base senequista²⁰ refuerza la vigencia de las coordenadas que determinan la elaboración de lo que López Pinciano identificó como “tragedia morata”²¹, es decir, toda producción escénica en la que predomina el interés didáctico, la finalidad de corregir las costumbres por medio de la presentación del horror y de la sangre, y la provocación en el espectador de sentimientos de temor y miedo. No entraré ahora en detalles descriptivos de las bases teóricas sobre las que se construyó la tragedia española del XVI. Remito al lector a otros trabajos míos²². Pero quiero recordar cómo elaboraron sus tragedias los autores que cito a continuación. Todos ellos partieron de los modelos clásicos y centraron su creación en el intento de separarse de dichos modelos y de acercarse a soluciones condicionadas por la modernidad, por el gusto del público espectador, público abierto que ya se mostraba en los corrales.

Con la excepción del tragediógrafo más antiguo, Jerónimo Bermúdez, que probablemente presentó sus *Nise lastimosa* y *Nise laureada* en los ambientes universitarios de Coimbra, los otros autores debieron de llevar sus obras a los tablados de los corrales, aunque no conservemos ningún dato positivo de tal presencia, si consideramos como caso especial el del sevillano Juan de la Cueva. Con estas particularidades, todos los autores —Bermúdez, Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y el mismo Miguel de Cervantes— construyen sus tragedias siguiendo los modelos grecolatinos e italianos ya mencionados. No hay en ellos un intento consensuado de hacer tragedia, pero sí aparecen en sus obras notas comunes que definen y caracterizan una preocupación común.

Si algo puede cimentar las varias tragedias del horror, es justamente el tema de nuestra reflexión en el presente trabajo: el choque entre el ejercicio del

20.— BLÜHER, K. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. J. CONDE, Madrid, Gredos, 1983.

21.— El Pinciano distingue entre “tragedia morata” y “tragedia patética”. Cfr. LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

22.— HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

poder y la asunción de la libertad. Y en este último tramo del teatro del Quinientos, a diferencia de las obras ya estudiadas, cuando se dramatiza el poder y la libertad, se lleva a escena el ejercicio del poder político y de la libertad asumida contra el abuso de la autoridad dominante.

Dos grandes aspectos presenta el edificio trágico del XVI en lo que al objeto de nuestro análisis se refiere. Bermúdez, Argensola, Virués y Cueva dramatizan el abuso de poder de un grupo de reyes tiranos —Pedro I de Portugal en las *Nises* de Bermúdez, el egipcio Acoreo y Alboacén, el rey moro de Zaragoza, en las *Alejandra e Isabela* de Argensola, Atila, el príncipe de León, Nino, Semíramis y Ninias de las viruesinas *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y *La gran Semíramis*, Licímaco, el príncipe de la *Tragedia del príncipe tirano* de Cueva—, cuyas acciones conducen a la privación de la libertad de sus súbditos y a la destrucción del tejido político y social que caracterizaba la existencia de cada uno de sus reinos. Y al mismo tiempo que los sanguinarios, anormales y enloquecidos jefes políticos abusan de la autoridad de que disponen, provocan la aparición de un vacío de poder que, de modo repetido, vienen a ocupar los cortesanos ambiciosos, traidores y venales. El abuso del poder provoca una carencia en el ejercicio del mismo con la consiguiente destrucción de las coordenadas que estructuran la vida de las sociedades. Al poder tiránico no se opone un ejercicio de asunción de la libertad, sino la astucia de quienes quieren medrar y hacerse con las riendas del gobierno. El caso de *La gran Semíramis* de Virués es el ejemplo más sobresaliente. La libertad no triunfa. Es aplastada por la ferocidad y tiranía de estos gobernantes marcados por la pasión del poder. Estamos ahora muy lejos de la Febea naharresca o de la Angélica de Rueda. Incluso de las églogas religiosas del teatro cortesano primitivo. La libertad, en manos de los autores que comentamos, queda aniquilada por la violencia del poder.

Los dos últimos dramaturgos que enumerábamos más arriba, Lasso de la Vega y Miguel de Cervantes, plantean el problema de modo radicalmente distinto. Dejando de lado la distancia que media entre la imagen degradada del rey vigente en los otros tragediógrafos²³ y la del rey divinizado y mesiánico que proyecta Lasso de la Vega en sus dos piezas conservadas, sobre todo en *La honra de Dido restaurada*, el hecho es que Cervantes y Lasso hacen unas propuestas dramáticas en las que el peso del poder, el uso de la fuerza, lleva irremediablemente a la liberación del oprimido con el recurso a la muerte, al suicidio. Cuando el

23.— Cfr. nuestros trabajos “La imagen del rey y el teatro de la España clásica”, *Segismundo*, Madrid, 12, 1-2 (1976), pp. 53-86, “La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués”, *Teatro y poder*, ed. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, Pittsburgh, PA, Duquesne University, *Crítica Hispánica*, 16, 1 (1994), pp. 11-30, y “La textualización del poder político y la tragedia del siglo XVI: Cueva y Lasso de la Vega”, en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d’or*, ed. J.-P. ETIENVRE, París, Klincksieck 1998, pp. 249-58.

empleo de un poder ilimitado e irreprimible pone al sometido en el trance de la renuncia al ejercicio de su libertad y del derecho a la conservación de sus propios ideales, la autoeliminación surge como única vía de afirmación del yo, individual o colectivo. Y la muerte del vencido supone la derrota del vencedor y la neutralización de su gloria bélica.

En *La honra de Dido restaurada*²⁴, el rey númida Yarbas asedia la recién fundada ciudad de Cartago para forzar a su reina, Dido, a casarse con él. El matrimonio propuesto no es, en el fondo, más que la expresión del ejercicio del poder llevado a cabo por la fuerza del dominador y, al mismo tiempo, el intento de eliminación del proyecto creador de un espacio político libre construido por Dido y sus gentes, los exiliados que huyeron de la tiranía de Pigmalión, rey de Tiro y hermano de la misma Dido. Frente a la presión ejercida por Yarbas, el único camino que encuentra la Reina es el del suicidio, con lo que consigue la derrota moral de los planes del rey númida, la proclamación por parte de éste de la perpetuación del sueño de libertad de Dido y de Cartago, y la deificación de la heroína y de su gesto terrible y redentor. Es muerte que vence al poderoso y que da vida a quien se ha visto oprimido por la fuerza de las armas. En la más clásica de las tragedias de Virués, la *Elisa Dido*²⁵, se dramatiza también la misma leyenda y los mismos finales, pero en ella hay una acción secundaria que rebate y censura la acción de Dido y abre una vía por la que pasan aires de descontento contra la determinación de la Reina, cosa que no ocurre en la obra de Lasso de la Vega.

En *La destrucción de Numancia*, Cervantes plantea un problema semejante, aunque prescinde de toda implicación monárquica en un proceso de tensión bélica entre el todopoderoso ejército romano y la colectividad ciudadana de Numancia. El cerco de la ciudad mártir, la firmeza de sus gentes reclamando el derecho a vivir en libertad y la fuerza del ejército imperial mandado por el general Cipión, Escipión el Africano —coincidencia curiosa, es el mismo que destruyó la Cartago míticamente fundada por Dido—, son la causa de un conflicto a través del que se va a neutralizar el triunfo de Roma.

El bando romano y el numantino, con sus contactos pacifistas o belicosos y la soledad existencial en que uno y otro se encuentran, llenan la tragedia. Numancia, abandonada por los dioses, tiene que perecer. Y perecerá. Cipión, que ve impotente cómo su propio poder no impide el suicidio colectivo, busca una última oportunidad para certificar su victoria intentando apoderarse del muchacho Bariato, que, subido a la torre, quiere afirmar su libertad con el suicidio. Bariato responde negativamente a la invitación y a las promesas del general roma-

24.— LASSO DE LA VEGA, G. L., *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. ALFREDO HERMENEGILDO. Prólogo de Bruce W. Wardropper, Kassel, Edition Reichenberger (1986).

25.— VIRUÉS, C. DE, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. A. HERMENEGILDO, Madrid, Cátedra, 2003.

no, y busca la muerte liberadora arrojándose desde lo alto de la torre. Cipión, derrotado en su victoria, ve irremediablemente comprometido el éxito de su brillante acción bélica. Las palabras finales de Bariato son la proclamación de su triunfo en la muerte y de la asunción de su propia libertad imperecedera. Y en consecuencia, de la de Numancia:

Yo os aseguro, ¡oh, fuertes ciudadanos!,
 que no falte por mí la intención vuestra
 de que no triunfen pérfidos romanos,
 si ya no fuere de ceniza nuestra.
 [...]
 Tened, romanos, sosegad el brío
 y no os canséis en asaltar el muro.
 Con que fuera mayor el poderío
 vuestro, de no vencerme os aseguro. (vv. 2385-2386)²⁶

Las palabras de Cipión sellan y confirman el resultado de esta tragedia en la que la muerte se ha transformado en perpetuación, en vida, y en arma vencedora del poder opresor. Como en la *Dido* de Lasso de la Vega. El general romano se dirige al niño muerto con estas palabras:

Con tal vida y virtud heroica extraña,
 queda muerto y perdido mi derecho.
 Tú con esta caída levantaste
 tu fama y mis vitorias derribaste. (vv. 2405-2408)

Este corto recorrido por el teatro del siglo XVI nos ha permitido constatar cómo, en aquellas obras pertenecientes al ejercicio dramático previsto para ser representado ante un público cerrado y cautivo —el cortesano, el escolar, el catequístico—, el poder de los grupos dominantes aparece y se manifiesta como fuerza que neutraliza todo ejercicio de la libertad, individual o colectiva. Los aires del Renacimiento, sin embargo, en algunos casos como la *Égloga de Cristino y Febea* de Encina y la *Himenea* de Naharro, abren las compuertas a una corriente que defiende el ejercicio de la libertad individual frente a la presión de instituciones como la vida monástica o la estructura de poder en el medio familiar. Y cuando aparecen los corrales de comedias en tiempos de Lope de Rueda, el poder familiar queda claramente debilitado en las comedias del sevillano.

26.— CERVANTES, M. DE, *La destrucción de Numancia*, ed. A. HERMENEGILDO, Madrid, Castalia, 1994.

Por otra parte, la aparición de estos espacios escénicos abiertos, en un siglo XVI propicio al desafío de las imposiciones del poder público —las Comunidades, las Germanías, los sucesos de Aragón, la guerra de las Alpujarras, la anexión de Portugal, etc.—, da muestras de la existencia de otros modos de concebir la relación entre el poder y la libertad. O bien el poder, ejercido de modo tiránico —Bermúdez, Argensola, Virués, Cueva— lleva a la destrucción del tejido político del reino, o bien, por la muerte liberadora, el oprimido —Dido, Cartago, Bariato, Numancia— llega a alzarse como triunfador en la oposición dialéctica [muerte/vida] o en el enfrentamiento entre el poder y el ejercicio de la libertad.

I. Proyección Nacional e Internacional

Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

Los problemas persistentes

Muchos de los prejuicios que afectan a la recepción del teatro clásico español son ya antiguos; han sido repetidos innumerablemente y también denunciados a menudo. Ciertamente abundan estudiosos y lectores o espectadores que no incurren en ellos, de manera que reconozco de antemano la parcialidad de mi examen: pero el hecho es que persiste una recepción deformada de la comedia española, y que esa valoración e interpretación cuenta con una larga historia, que arranca incluso de los momentos de mayor esplendor e influencia en el resto de Europa¹. Ahora bien, ¿qué sentido tiene volver a señalar su negativa influencia, o discutirlos una vez más? La tarea de la cultura tiene a mi juicio una dimensión imprescindible, que es la difusión de las ideas que nos parecen más justas y verdaderas. Para desmontar prejuicios infinitamente reiterados no basta una sola refutación (en ese caso no habrían llegado a convertirse en prejuicios ni habrían alcanzado la categoría de tópicos). Se hace necesario plantear una y otra vez algunos problemas que a pesar de su larga tradición crítica siguen enturbiando como un virus indestructible la percepción del teatro aurisecular y en general de la cultura española. Lo único que pretendo en esta oportunidad es reunir algunos de estos tópicos, mostrar que siguen vivos en gran parte y comentar sus debilidades, por si fuera útil semejante empeño.

1.— Véase SULLIVAN, H. W., GALOPPE, R. A. y STOUTZ, M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999.

Permítaseme agavillar algunos datos relativamente recientes. En el centenario de la muerte de Calderón (1981), en uno de los principales diarios españoles, una pluma de notable rusticidad titulaba su comentario “Calderón ¿y qué?”. Esa era una tónica habitual entre la prensa y la clase intelectual no especializada, hasta el punto de que el eximio calderonista alemán Kurt Reichenberger —a quien tanto debe el teatro español— en un artículo que titulaba “Calderón ¿persona non grata?”² resaltaba asombrado que “con ocasión del Tercer Centenario de la muerte de Calderón de la Barca, la prensa madrileña asumió una actitud francamente hostil hacia él” y se preguntaba por las razones de una “reacción tan impulsiva como absurda” a propósito de uno de los grandes autores de la literatura universal. Entre otras sugiere la formación de una imagen tópica de Calderón como persona severa, malhumorada, y triste, escritor de obras difíciles y asimilado rígidamente a un defensor de la ley y el orden y de los asfixiantes imperativos del honor, “símbolo aborrecido de un régimen autoritario”, etc. Se me argüirá que las cosas han cambiado bastante, gracias en buena parte al Congreso Internacional sobre Calderón de 1981, cuyas actas fueron editadas por Luciano García Lorenzo en 1983³, y gracias también a las celebraciones del cuarto centenario del nacimiento del poeta, que significó en el año 2000 una franca recuperación de su figura y su obra. Y naturalmente, gracias a la tarea infatigable de algunos estudiosos como los que homenajeamos en este congreso.

Las cosas, en efecto, han cambiado, pero no lo suficiente. En el congreso “Calderón 2000” (septiembre de 2000) el director de la Escuela Navarra de Teatro comentaba en su comunicación⁴ la experiencia al proponer a sus alumnos el montaje de una pieza calderoniana para celebrar el centenario. Al parecer la reacción de los estudiantes se caracterizó por un tono general de sorpresa, y por comentarios del tipo: “Calderón, qué horror, en verso, qué aburrimiento... alguien expresó lacónico: pedazo ladrillo, o algún título más onomatopéyico como buf, o el más simple pero expresivo puagg”. Imaginemos la escena en una escuela de teatro inglesa y sustituyamos Calderón por Shakespeare. No se puede imaginar.

2.— REICHENBERGER, K., “Calderón ¿persona non grata?”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, extra 1 (1997) coordinado por I. ARELLANO y Á. CARDONA, pp. 30-31.

3.— CALDERÓN, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols. Véase ahora *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. ARELLANO, Universidad de Navarra, Kassel, Reichenberger, 2002, 2 vols.

4.— Véase PASTOR, A., “Una puesta en escena de Calderón”, en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, *op. cit.*, I, pp. 1081-88.

En uno de los últimos números de *Cuadernos de Teatro Clásico*⁵ se recoge el juicio del crítico teatral de un importante diario nacional, que comenta una representación de *El alcalde de Zalamea* admitiendo a regañadientes que esta tragedia apasionada abordaba “las escasas posibilidades de modernidad de don Pedro Calderón”; sigue diciendo que Calderón es sutil en ocasiones y “bastante cafre” en otras. En la escasa página de su crítica no olvida sacar a relucir la moral tridentina, el carácter reaccionario y el catolicismo “más retrógrado” como centro del universo barroco... ¡Misión cumplida!

En otra entrevista de hace menos de un año una directora encargada de montar una comedia de Lope en la Compañía Nacional de Teatro Clásico asegura que en Lope de Vega busca “el fondo, más allá de la belleza del verso”, y que “Al leer a Lope la estética del siglo XVII me aleja de la parte más humana donde puedo indagar y a la que necesito tocar con la mano para que los personajes no suenen a cuadros. He respetado el verso, pero no he querido que su belleza nos hiciera quedarnos únicamente en la forma”. Se considera, pues, que el verso es un estorbo para ahondar en el “fondo del asunto” y se da por supuesto que la estética del XVII nos aleja de lo más humano —quizá, aunque no se precisa, porque es una estética rígida y basada en el honor, etc.

Vayamos a otro territorio, ejemplificado en alguna bibliografía reciente sobre el honor, como un libro publicado en Frankfurt en 1999, que comenta López de Abiada en un trabajo aún en prensa⁶:

La trascendencia y el alcance imagológico del tema del honor referido a los españoles ha sobrevivido, arropado por el estereotipo y el prejuicio, en las literaturas y culturas europeas hasta el día de hoy. Que yo sepa, el último ejemplo de ese alcance lo hallamos en un reciente y bestselérico libro de Dietrich Schwanitz, de intención y acabado académicos fuera de duda. En una especie de guía para uso de turistas cultos y cosmopolitas, el autor —ex catedrático de literaturas anglosajonas de la Universidad de Hamburgo y novelista de éxito— insiste en el sobrado pundonor de los españoles, quienes, a su juicio, todavía viven en una cultura del honor, sumamente preocupados ante la eventualidad de pasar por cornudos y calzonazos y obsesionados en mostrarse —después de la siesta, claro está— en la Plaza Mayor de cada pueblo o ciudad, pulcra y dignamente vestidos, para ocultar su permanente ruina económica.

5.— J. VILLÁN, 2001. Crítica en *El Mundo*, 5-1-2001. Villán muestra en las pocas líneas de su crítica un insuperable desconocimiento de lo que está hablando y una pereza mental que explica sus juicios sobre Calderón.

6.— Cito el comentario de JOSÉ M. LÓPEZ DE ABIADA en “Sobre el honor en tres comedias menores de Moreto”, en prensa, que puedo manejar por la amabilidad de su autor. El libro de SCHWANITZ se titula *Bildung. Alles was man wissen muss* Frankfurt a. M., 1999.

Es obvio que hay lecturas informadas y sabias del teatro del Siglo de Oro, pero no lo es menos que perviven muchos prejuicios. A estos ejemplos —actuales, recientes— podrían sumarse otros y algunos comentaré en lo que sigue. Quizá resulte útil, entonces, repasar algunos escollos principales que han marcado y siguen marcando la recepción del teatro español fuera y dentro —indistintamente— de las fronteras nacionales.

La supuesta singularidad (Uniqueness) de la comedia

Un artículo antiguo, de 1959, en el que Arnold Reichenberger examinaba la “extraña singularidad”⁷ de la comedia española es la mejor guía para introducirse en la mayor parte de los tópicos a los que me vengo refiriendo. El casi medio siglo transcurrido desde su publicación no le ha restado actualidad, pues abundan posteriormente los juicios que reproducen (en su huella o de modo independiente) los suyos. Me permitiré glosarlo rápidamente, aunque es bien conocido, estableciendo algunos motivos fundamentales que me servirán luego para una discusión más actualizada.

En el arranque de su trabajo hay una afirmación al parecer bastante inocua, pero que encubre ya un prejuicio de base que iremos viendo repetirse acríticamente: en efecto, Reichenberger señala⁸ que los defensores de la comedia “a veces” (no siempre por lo visto)

muestran tendencia a decir que Lope y Calderón son tan grandes como Shakespeare o que la comedia en su conjunto es tan valiosa como la producción dramática de otras naciones de Europa occidental...

El contexto y todo el sentido del artículo revelan que semejante pretensión de los defensores de la comedia se contempla como un argumento poco sólido, es decir, que muy difícilmente se podría aceptar esta equiparación de la comedia y los dramaturgos españoles con los de otras naciones, cuyo valor universal se da, en este caso, por supuesto. Se parte ya de un estadio inferior que de manera difusa cimienta las valoraciones siguientes.

¿De dónde procede la singularidad que hace de la comedia española un fenómeno de interés local y le resta valor universal, según Reichenberger?

La primera característica que advierte es la homogeneidad, lo que significa, entre otras cosas, que todo el corpus se puede juzgar en bloque con los mis-

7.— El título es muy significativo: “The Uniqueness of the Comedia”.

8.— REICHENBERGER, A. G., “The Uniqueness of the Comedia”, *Hispanic Review*, 27 (1959), p. 304.

mos criterios. Este punto de partida es esencial, y de hecho resultará el prejuicio más constante que dificulte la comprensión del teatro del Siglo de Oro. Las metáforas que usa Reichenberger (*stone, rock...*) son bien significativas de esta concepción:

No other literary phenomenon invites this generic view more than the Comedia. Homogeneity of content and form is the overwhelming impression the student gains when approaching this genre for the first time, an impression the power of which remains undiminished, no matter how familiar he may become with individual dramatist⁹.

Américo Castro, Aubrun y otros numerosos críticos más recientes —que luego mencionaré— comparten esta idea que permite considerar a la comedia como expresión unitaria de la cosmovisión del pueblo español, obediente a valores bien determinados como la fe y el honor, no sólo sin fisuras, sino sin matices; un conjunto macizo ligado indisolublemente a su época, incapaz de atravesar las barreras del espacio y el tiempo, ni de la ideología o sistema de valores del XVII en ninguno de sus ejemplos concretos, que son examinados sobre la plantilla rígida de un prejuicio indemostrado. Así puede asentir Reichenberger a la afirmación de Pfandl de que la comedia es nacional pero no internacional, a diferencia de Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe o Schiller. La comedia trata muy pocos conflictos porque su único protagonista es el pueblo español, juicio que acepta Aubrun añadiendo la precisión de que en la comedia se refleja de modo masoquista el fracaso histórico de una nación vencida cuyas convenciones son extrañas a otros pueblos y a otras épocas¹⁰.

Morel Fatio¹¹ ya se preguntaba:

Quel genre d'intérêt excite aujourd'hui, chez les lettrés français, anglais, allemands ou italiens, le théâtre espagnol du XVII^e siècle? Un intérêt de curiosité, rien de plus. [...] En franchissant les Pyrénées, il a dû, pour nous plaire, et plaire par nous aux autres nations, prendre l'habit à la française et renoncer à son accoutrement de caballero espagnol.

9.— REICHENBERGER, A. G., "The Uniqueness of the Comedia", *op. cit.*, p. 304. En otro libro mucho más citado de lo que merece, Aubrun (cito por la edición española de 1966, pp. 9, 27) afirma que la comedia es un conjunto macizo, coherente y sin fisuras, un todo cuyas reglas son valaderas para todas sus especies.

10.— AUBRUN, CH. V., *La comedia española*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 12, 79, 111.

11.— MOREL FATIO, A., *La comedia espagnole du XVII^e siècle, Leçon d'ouverture*, Paris, Librairie Ancien Honoré Champion, 1923, pp. 56-58 (primera edición de 1885). No se le ocurre a Morel Fatio hacer esta misma pregunta respecto al teatro francés.

El argumento comparativo hace inevitable la mención del teatro griego, o mejor dicho, de la tragedia griega (porque la comedia interesa muy poco a los eruditos): el teatro griego ha pervivido universalmente, dice Reichenberger, porque es trágico (se olvida de Aristófanes) y presenta al hombre solitario frente a un cosmos incomprensible, y no al hombre hijo de Dios del teatro español, que al parecer no interesa a nadie moderno. No puede hacerse un teatro trágico aceptando dogmáticamente la autoridad y el orden divino de la Creación, etc. Se trata, como se ve, de la reiterada cuestión de la inexistencia de tragedia en una España regida por la cosmovisión cristiana (¿no son cristianos Shakespeare, Racine, Corneille?). Sin demostración alguna se afirma que el proceso de orden roto a orden restaurado no es moderno¹² y que tampoco son modernos los finales felices. Además los pilares del orden universal que contempla la comedia son el honor y la fe, de poca eficacia dramática. Sobre todo la honra es el obstáculo más formidable para la aceptación universal de la comedia¹³ y provoca defectos estéticos graves: anula, por ejemplo, las decisiones individuales, pues todos se someten al código de la honra, o impone matrimonios mecánicos para restaurar el orden sin tener en cuenta el amor o la felicidad (ejemplo: Rosaura-Astolfo-Segismundo en *La vida es sueño*). Ignora el crítico que el sometimiento al código de la honra no anula las decisiones individuales, pues hay infinitos modos de someterse al código y reacciones individuales muy diversas, ya que el código funciona precisamente como estructura dramática (más que ideológica) para confrontar con su dominio las reacciones de los personajes. A los matrimonios como el de Astolfo y Rosaura volveré después. La fe hace también imposible la creación de personajes con vida propia (no se explica por qué), como señala Wilson¹⁴ a propósito de *La vida es sueño*:

quizás en algún momento [Calderón] se preguntó si tal personaje o tal situación podían considerarse verosímiles; pero nunca, creo yo, se propuso crear un personaje que alentara con vida propia¹⁵.

12.— Ruiz Ramón ha estudiado muy bien los problemas de la tragedia y de estos procesos de orden roto-restauración en el teatro aurisecular en muchos lugares: véase RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978; “El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 197-223; *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984; *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997; *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000. Véase también VITSE, M., “Notas sobre la tragedia áurea”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 15-26; “Calderón trágico”, *Anthropos*, *op. cit.*, pp. 61-64 y en general VITSE, M., *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Université de Toulouse le Mirail, France Ibérie Recherche, 1988.

13.— REICHENBERGER, A. G., “The Uniqueness of the Comedia”, *op. cit.*, p. 310.

14.— REICHENBERGER, A. G., “The Uniqueness of the Comedia”, *op. cit.*, cita en p. 311.

15.— No pueden “alentar con vida propia” (¿qué personaje de teatro lo hace?; este tipo de expresiones metafóricas sólo causan mayor confusión) porque son marionetas que siguen el guión prefabricado de la fe y la honra...

El prejuicio es tan fuerte que lleva a Reichenberger a negar condición trágica a piezas como *La Estrella de Sevilla* o *El castigo sin venganza*. Aunque afirma que no son necesarias las muertes en el desenlace y que un grado de destrucción alto basta para constituir en tragedia a una obra, no observa tal destrucción en las citadas. Regresaré a la cuestión de la tragedia, pero detengámonos un momento en el comentario¹⁶ que hace el estudioso sobre *El castigo sin venganza*: bordea, dice, pero sólo bordea, la tragedia, porque termina “una vez más” con el orden restaurado. Las potencialidades trágicas, en suma, del personaje del Duque nunca parecen habersele ocurrido a Lope... Pero, ¿cuál es el orden restaurado de Ferrara, por seguir la perspectiva de Reichenberger? Muertos Casandra y Federico, destruido el futuro, en una Ferrara sin heredero, el Duque queda viejo y solo, mientras los personajes sobrevivientes abandonan la ciudad que caerá en dominio —se anuncia— de otras más prósperas. Si esto es un orden restaurado sin cualidad trágica tampoco son tragedias *Hamlet* ni *Otelo* ni *El rey Lear*. El dogmatismo y la rigidez no está tanto en la comedia como en el crítico, me parece.

Apenas hay un juicio en el artículo de Reichenberger que no sea erróneo. Como intentaré poner de relieve en las líneas siguientes, no hay homogeneidad en la comedia (sino géneros con diversas convenciones que definen aspectos como el honor, la fe, el decoro o la verosimilitud) ni la fe impide la escritura de tragedias enteras y verdaderas, aunque sean, como quería Lope “tragedias a la española”, ni todos los personajes son “superficiales”, ni el honor necesariamente impide la comprensión universal y actual de este teatro.

La homogeneidad pétreo

La discusión sobre la homogeneidad nos llevaría a plantear una teoría genérica, según he tratado en otros lugares¹⁷, discusión que no quiero desarrollar aquí. Me limitaré a algunas notas sueltas.

Por tomar alguna otra referencia ejemplar, examinemos cómo se presenta la descripción del “teatro nacional” en un manual como el de Juan Luis Alborg (*Historia de la literatura española*, tomo II), utilizado masivamente en las últimas décadas en los estudios de filología hispánica por miles de estudiantes. Alborg comenta la encarnación en el teatro de “una serie de supuestos básicos —

16.— REICHENBERGER, A. G., “The Uniqueness of the Comedia”, *op cit.*, p. 313.

17.— Véase, por ejemplo, ARELLANO, I., “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico* Madrid, 1 (1988), pp. 27-49; “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas”, *Crítico*, 50 (1990), pp. 7-21 y *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

sentimiento monárquico, concepto del honor, orgullo nacional, ortodoxia religiosa—”¹⁸, etc., dando por supuesto que estos “grandes rasgos” están presentes en todas las piezas del corpus y que en todas ellas funcionan en el mismo sentido y desempeñan las mismas funciones nucleares. En lo sustancial es la misma concepción de Reichenberger o Aubrun.

Demos un salto a un estudio monográfico sobre la escuela de Calderón, publicado por Ann Mackenzie en 1993, veinte años después del manual de Alborg. Por todas las páginas se advierte que la planilla usada para juzgar estas obras es la de la “ideología barroca” (según la describe la estudiosa). Aunque el propósito de Mackenzie es identificar las características más importantes “esencialmente ideológicas y artísticas”, predomina la perspectiva ideológica y se olvida casi por completo la artística. Y puesto que la ideología barroca es general y unánime, observada por todos los dramaturgos, se explica —aduce Mackenzie— la unidad ideológico-artística de la escuela calderoniana¹⁹. Este concepto de “unidad” (unicidad, uniformidad...) se va a llevar al extremo de no distinguir realmente la función de los géneros y las convenciones atinentes a cada uno de ellos, de manera que estamos una vez más ante la creencia (acompañada de muchos tópicos reiterados y jamás demostrados satisfactoriamente) de que todo el corpus dramático del Siglo de Oro es un bloque uniforme. Es verdad que distingue tres grandes “géneros”, pero a todos aplica los mismos conceptos valorativos. Así se puede afirmar²⁰, por ejemplo, que los discípulos de Calderón en las comedias de santos escenifican

apariciones de la Virgen, bajadas de ángeles o subidas de almas a la gloria que estropean el progreso exterior [*sic*] de la acción dramática e impiden el desarrollo interior del tema, conflicto y personajes. En casi todas sus comedias de santos figuran personajes que son superficialmente caracterizados y que se comportan de manera inverosímil...

Es decir, que no se acaban de comprender cuáles son las convenciones genéricas de la comedia de santos, que no tratan de análisis psicológicos, ni se atienen a la verosimilitud “realista” de otros géneros. Los rasgos citados por Mackenzie para justificar su desprecio por algunas de estas piezas (efectos de tramoya típicos del género) demuestran que considera inverosímiles y algo ridículos estos recursos porque está pensando en otro tipo de comedias en los que efectivamente

18.— ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1974, p. 265.

19.— MACKENZIE, A., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Hispanic Studies TRAC, 1993, p. 1.

20.— Véase MACKENZIE, A., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, *op. cit.*, pp. 71 y ss.

serían absurdos: pero no lo son, ciertamente, en las comedias de santos si se juzgan sobre sus propias estructuras. Que unas sean buenas y otras malas es cuestión diferente, pero no lo serán por tener bajadas de ángeles y subidas de almas a la gloria, ni por tener poco desarrollo del conflicto interior de un personaje.

Lo mismo se aprecia en los juicios sobre la comedia de enredo: la protagonista de *La dama duende* adolece de insuficiente individualidad y de ser muy conformista con las restricciones impuestas por la sociedad y los hermanos, mientras que algunos galanes de Rojas Zorrilla son anticonformistas porque tienden a razonar sobre puntos de honor en vez de vengarse. Aquí intuye Mackenzie certeramente una diferencia genérica clave, pero la juzga como una originalidad de algunos dramaturgos y no como un rasgo del género, en toda su extensión: o sea, que no percibe que el tratamiento “no convencional” del honor es una “convención” característica de la comedia de capa y espada, sobre todo de la correspondiente a la segunda parte del siglo XVII.

Insiste igualmente en el sentido serio de la comedia de enredo porque se empeña en juzgar algunos de sus aspectos sobre el modelo trágico, y así sucesivamente. En cuanto al drama serio-seglar, lo considera escape de la opresión del dogma católico, ya que este género da la posibilidad de dejar a un lado las cuestiones religiosas nucleares, y dedicarse a examinar relaciones problemáticas del individuo con la autoridad política. Un defecto frecuente de estas piezas, abundantes en inspiración histórica, es, según Mackenzie —quien se hace eco de “los estudiosos de la comedia”, innominados—, la incorporación de excesiva materia ficticia a los temas históricos: otra vez se ignora la poética del drama aurisecular que tiene muy clara la distinción de Historia y Poesía y las prerrogativas de ésta frente a aquélla.

Repetiré una vez más que es preciso tener en cuenta los “géneros” (llámenseles “subgéneros”, “especies”, “clases de comedias”, o con otros términos) que componen el gran territorio de la comedia del Siglo de Oro para comprender el funcionamiento de muchos de sus aspectos. Sensacionalismo, tramoyas, fe, monarquía, honor... no son rasgos generales absolutos de la comedia nueva. Son elementos que los dramaturgos combinan según sus objetivos. Juzgar un milagro de comedia de santos según el modelo de verosimilitud de la comedia de capa y espada produce juicios totalmente erróneos, y lo mismo sucede si se aplica el modelo de decoro de la comedia historial para el análisis de una comedia de figurón. Se ha insistido mucho, por ejemplo, en la importancia del honor en la comedia de capa y espada²¹, cuando la verdad es que resulta en ese género un

21.— Véase para este asunto ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 64-67, donde doy las referencias pertinentes a mi argumentación que ahora abrevio.

componente explotado en sus potencialidades cómicas y de ninguna manera un marco de obligaciones opresivas como en los dramas de honor. De ahí la calidad también cómica de los actantes “guardianes del honor” (padres viejos, hermanos) en este género. El tratamiento cómico no es posible en piezas como *El médico de su honra*, pero es el predominante en el género de capa y espada. Y en el género de la comedia burlesca es el único admisible. En el auto sacramental de *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo, el esposo ofendido (figura de Cristo) perdona a la esposa infiel (la Naturaleza Humana corrompida por el pecado) y la defiende en un duelo, muriendo por ella (como muere Cristo para redimir al hombre): actitud inverosímil para un marido de drama como don Gutierre, pero perfectamente asumible en el plano alegórico del auto sacramental. En el auto *No le arriendo la ganancia*, de Tirso de Molina, el personaje Honor es, curiosamente, hijo ilegítimo de Entendimiento y Fama, una meretriz cuya hermosura cautivó a Entendimiento con la ayuda de Ambición, tercera de estos amores. La paradójica bastardía de Honor (es el Honor del mundo, pasión de orgullo y violencia) se explica en el contexto de pieza moral y sacramental. A pesar de la variedad de modulaciones, de la que acabo de dar una pequeña muestra, la crítica tiende con mucha frecuencia a buscar la unificación en las dimensiones trágicas que se atribuyen a todas las ocurrencias de casos de honra.

Lo que se ha dicho a propósito del ejemplo del honor se puede decir respecto de otros muchos elementos. Parker²² cree que todas las comedias de enredo tienen un sentido moralizante porque abundan en celos, engaños y amoríos clandestinos, y siendo todo este mundo de ardidés y pasiones celosas inmoral y punible, solo cabe valorar los desenlaces como castigos de los comportamientos incorrectos para que se cumpla la justicia poética, etc.

A pesar de los esfuerzos de Parker por conferirles una trascendencia moral y trágica, en la comedia de capa y espada²³ los celos y las clandestinidades desempeñan un papel de mecanismo técnico en la construcción del enredo. En las comedias serias los celos tienen, claro está, funciones de otra índole más cercana a la visión de Parker: basta recordar la tragedia de *El mayor monstruo del mundo* —o *El mayor monstruo los celos*—, donde, en efecto, se produce un desenlace trágico en parte debido a la ceguera de la celosa pasión que aqueja a Herodes.

Si examináramos de esta forma otros muchos componentes de las obras dramáticas hallaríamos siempre esta importancia fundamental del género para la

22.— PARKER, A. A., “Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo de Calderón”, en *Hacia Calderón*, II coloquio angloamericano, Berlin-N. York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 79-87.

23.— Dice (y dice mal): “tenemos el derecho de considerar los noviazgos clandestinos como elemento censurable en el mundo social que Calderón nos presenta, sea en dramas serios o en comedias de capa y espada” (PARKER, A. A., “Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo de Calderón”, en *Hacia Calderón*, *op. cit.*, p. 87).

lectura e interpretación de las mismas —dependiente del horizonte de expectativas, y este de las convenciones genéricas—. Y sobre todo, lo que más me interesa subrayar, hallaríamos que la comedia no es ni una roca ni una piedra maciza, y que en absoluto se puede afirmar como Aubrun que sus reglas son valederas para todas las clases de comedias. No hay ortodoxias ni heterodoxias ideológicas absolutas, sino tratamientos relacionados con los modelos estructurales. La creencia en milagros es estrictamente ortodoxa: pero eso no los hace posibles en la comedia de enredo ni en los dramas de honor, cuyo modelo prohíbe el milagro, componente esencial de la comedia hagiográfica, aunque Mackenzie y otros busquen en este último género profundizaciones psicológicas y no subidas de almas a la gloria en tramoyas de nubes ni efectos milagrosos que califican de sensacionalismo escénico. Pero, naturalmente, no hay santo sin milagro: el milagro es uno de los requisitos canónicos de la condición de “santo”, y en toda comedia de santos el milagro es rasgo imprescindible que define la estructura del mismo género.

La tragedia inexistente existe

La idea de que España no hace ninguna contribución notable al drama trágico, como recuerda con meridiana claridad Parker²⁴, se relaciona, como hemos visto, con la supuesta incapacidad de tragedia en un universo religioso que contempla la presencia de un Dios ordenador y justo y un más allá en que todo desorden se subsana. Tal consideración estriba en una definición arbitraria de tragedia, vigente en el último siglo, y que sólo considera trágico el desamparo del hombre en su escenario cósmico, en seguimiento de las filosofías de Hegel, Kierkegaard o Nietzsche, etc. Se suele decir que el cristianismo es una visión anti-trágica del mundo, pues ofrece al hombre la seguridad del reposo final en Dios. Morón Arroyo aclara la innecesaria discusión:

el cristianismo es un libro, un ideal que no existe: existen las personas cristianas que viven esa fe según herencia familiar, capacidad personal, estilos regionales o nacionales. Para una sociedad cristiana o para un individuo cristiano, el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, es una fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una exigencia de sacrificio²⁵.

24.— Véase PARKER, A. A., *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 245 y ss. Adapto en los párrafos siguientes algunas ideas de Parker en su consideración sobre la concepción calderoniana de la tragedia.

25.— MORÓN ARROYO, C., *Calderón: pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, p. 51.

No es momento de entrar en las teorías sobre la tragedia: ahora bien, hay que señalar que aunque el marco ideológico general del Siglo de Oro es sin duda el cristianismo, no siempre es operativa en el plano dramático la esperanza del más allá. La acción teatral puede contemplar la destrucción de un héroe trágico en términos que provoquen la compasión y el temor del oyente, como pedían Aristóteles y los preceptistas auriseculares. Es más, la concepción aristotélica era contraria a la teoría de una tragedia del absurdo, pues la arbitraria desgracia de héroes virtuosos provoca la repugnancia, lo mismo que el triunfo de los malos; y la caída de los malos provoca satisfacción, no temor ni compasión²⁶. De manera que la acción trágica mezcla cierta justificación moral con elementos azarosos, mezcla capaz de provocar la catarsis trágica y que Parker ha señalado como esencial en Calderón. La tragedia del Siglo de Oro responde más bien a la poética de Aristóteles, con las sabidas innovaciones lopianas (no sustantivas en este terreno), que a la teoría de la tragedia existencialista. Así, cada error individual se une a otros para constituir una cadena trágica en la que los protagonistas son parcialmente responsables (moralmente culpables o imprudentes) y quedan atrapados en la red colectiva de otras culpabilidades. Aplíquese este concepto a piezas como *El castigo sin venganza* de Lope o *El mayor monstruo del mundo* de Calderón y se verá clara, creo, su funcionalidad. Ruiz Ramón añade otras observaciones esenciales sobre el papel del hado, que resulta en el plano de la estructura el principio unificador de las peripecias, subrayando la importancia también de la “ironía trágica”. Pero no quiero examinar las características de la tragedia aurisecular: me basta para mis objetivos en esta oportunidad mostrar que la tragedia sí existe en el corpus del teatro del Siglo de Oro. Que no responda a un modelo griego o existencialista no significa ni su anulación ni su restricción valorativa, que sólo es un prejuicio más. Otra vez traigo a colación el juicio lúcido de Morón Arroyo, a propósito de *El médico de su honra*:

¿... es esto una tragedia? Sin duda: tragedia y magnífica. Es una petición de principio decir que no es tragedia porque no se acomoda a los cánones de la tragedia griega; esto significa solo que no es una tragedia griega²⁷.

Por lo demás, en una pieza como *El médico de su honra*, el orden cósmico cristiano no desempeña papel activo en la trama, como no lo desempeña en *El caballero de Olmedo*, *La Estrella de Sevilla* y otras muchas. El empeño de meter ese orden cósmico cristiano en toda obra aurisecular es un abuso prejuiciado sin fundamento textual.

26.— ARISTÓTELES, *Poética*, 1453A.

27.— MORÓN ARROYO, “Dialéctica y drama: *El médico de su honra*” en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*, op. cit., p. 530.

Deshumanización y mecanicismo. El desgraciado don Gutierre, caso ejemplar

No hay personajes que alienten con vida propia, ni que tomen decisiones individuales, se dice. Son pues, una especie de mecanismos sometidos a las leyes del sistema, sobre todo las de la honra.

Pero en realidad ningún personaje de teatro alienta “con vida propia”. Lo que interesa es examinar si cumple un papel dramático de relieve en el trazado de la acción (el teatro del Siglo de Oro es teatro de acción). Solo el análisis del conjunto de esa acción permitirá juzgar la pertinencia de los personajes y otros elementos. El juicio de Reichenberger sobre los matrimonios que no tienen en cuenta el amor ni la felicidad como en *La vida es sueño*, a los que considera deshumanizados y mecánicos, ignora el sentido global de la pieza y el proceso de la acción: sería absolutamente inverosímil (no sólo en *La vida es sueño*, sino en cualquier obra de teatro de cualquier parte) que un príncipe se casara con una mujer que no pertenece a la realeza y que además ha sido deshonrada. El matrimonio de Rosaura y Astolfo no es mecánico: simboliza, en efecto, la restauración del orden, pero sin esa actuación el personaje de Segismundo carecería de sentido. La inclinación hacia las soluciones “románticas” es un anacronismo.

Ningún personaje en toda la historia de la recepción del teatro español ha sufrido tanto el prejuicio como don Gutierre. Casi unánimemente examinado como ejemplo de esa deshumanización y sometimiento mecánico al código del honor, ha sido insultado impunemente por cientos de críticos de todas las épocas y condiciones, con muy pocos defensores, entre los que destaca Marc Vitse, que recientemente ha propuesto otra valoración positiva y heroica que me parece muy convincente²⁸. Advertiré que subrayar la pretendida inhumanidad de un personaje, por discutible que sea, no me parece en sí misma operación crítica ilegítima: lo que me parece ilegítimo es (a) usar acriticamente esa calificación, como se ha hecho con los maridos calderonianos y (b) identificarla a priori con un defecto artístico.

28.— VITSE, M., “Calderón trágico”, *Anthropos*, *op. cit.*, p. 63; “Gutierre Alfonso de Solís”, en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, *op. cit.*, I, pp. 163-86. Para el examen sistemático de la deformada recepción de don Gutierre véase ARMENDÁRIZ, A., *El médico de su honra*. Edición crítica e historia de la recepción, en prensa (tesis doctoral de la Universidad de Navarra dirigida por mí, en prensa), de quien tomo algunas referencias. La bibliografía es enorme y está recogida exhaustivamente por Armendáriz. Véase una serie de calificativos aplicados a Gutierre en ARMENDÁRIZ, A., “Don Gutierre ¿monstruo o héroe?”, en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, *op. cit.*, II, pp. 35-48.

Dejando aparte otros juicios sobre si Calderón mismo defiende o denuncia la actuación de don Gutierre, me parece claro que la mayoría de las opiniones sobre este personaje han sido muy poco objetivas y nada atentas al texto, como revela la misma violencia de los calificativos que se le aplican: psicópata, monstruo patológico, asesino inmisericorde, verdugo calculador, expresión de una sociedad neurótica, o símbolo ¡de la Inquisición!, como dice Touchard:

he is a fanatic. Don Gutierre is Torquemada. Only fanaticism can assume the responsibility for this crime against the object of its adoration²⁹.

Y aún reincide este crítico señalando que quizá Gutierre represente al hombre español por excelencia:

Can we not go further still —and perhaps this is what touches the contemporary playgoer most deeply— and say, Gutierre is a Spaniard?³⁰

La principal deshumanización que los críticos advierten es que don Gutierre no mata arrastrado por la pasión, sino fríamente, en cumplimiento del inhumano código honroso. No se molestan en explicar por qué es más humano matar arrastrado por la pasión que asumiendo un trágico papel frente a un código social férreo. Gerald Brenan, en 1951³¹, encuentra que don Gutierre no puede ser considerado un héroe trágico, pues su impune crimen se lleva a cabo con un dominio absoluto de sí mismo y no en un estado de arrebató pasional. Más o menos lo que decía Menéndez Pelayo y repiten muchos otros, como Laín Entralgo, que en 1964 se escandaliza con la representación de la obra en el Teatro Español, y expresa su repulsa estética y moral por las acciones del pretendido hidalgo cristiano que asesina a su esposa a sangre fría³².

Es curiosa la constante comparación con Otelo que vuelve a revelar el prejuicio. Había escrito Menéndez Pelayo que en los dramas de honor domina la pasión del honor, lo que hace que “carezcan de la verdad humana, universal y eter-

29.— TOUCHARD, G., “Calderón on dramatic action: a propos of *The surgeon of his own honor*”, *Tulane Drama Review*, 4 (1959), p. 109. Armendáriz hace una buena crítica de estas y otras posturas absurdas.

30.— TOUCHARD, G., “Calderón on dramatic action: a propos of *The surgeon of his own honor*”, *op. cit.*, p. 109. Sin comentarios, ¿para qué?

31.— BRENNAN, G., *The literature of the Spanish People*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958 (antes en Cambridge, 1951), p. 279.

32.— LAÍN ENTRALGO, P., *La aventura del leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 185.

na que tiene el Otelo de Shakespeare, donde hierve la pasión”³³. Ya Hegel contraponía los personajes de Shakespeare y Calderón, considerando a aquellos ricos en contenido íntimo y pasional, y abstractos, fríos y vacíos a los del español. Parece muy bien que Otelo mate a Desdémona, porque la mata con pasión, y además se le perdona porque al final Otelo reconoce su error y se mata de vergüenza y desesperación, mientras que don Gutierre no piensa en absoluto quitarse la vida y sigue convencido de haber obrado justamente. Desdémona, por cierto, es mucho más inocente que Mencía, pero como su marido la mata apasionadamente tiene que resignarse y nadie se acuerda de ella. A mí me parece que Otelo es una figura gigantesca pero me parece absurdo despreciar la estatura dramática de don Gutierre, personaje mucho más complejo y sometido a un dilema mucho más férreo. Es sintomática una opinión como la de Rubió y Lluch, que considera a Gutierre un autómata, comparándolo con un Otelo que “en cierto modo muere inocente también”, por ese talento admirable que tuvo el trágico inglés de apartar de él lo que pudiera hacerle repulsivo³⁴. No ha leído Rubió los juicios que sobre Otelo grita la desesperada mujer de Yago, que están muy puestos en razón (“¡Oh, imbécil asesino! ¿Qué había de hacer un mastuerzo semejante con una esposa tan buena?”). No creo siquiera que Otelo mate por celos apasionados: creo que sus celos revelan un complejo de inseguridad (hombre maduro, feroz, moro) ante la belleza de Desdémona (de cuyo amor no se siente seguro) que explican su ceguera y que hacen de él un personaje mucho menos simpático de lo que se ha dicho³⁵. Por cierto que se acusa a Gutierre frecuentemente de loco o enfermo, mientras que no se insiste nunca en que es Otelo el que sufre un ataque epiléptico en escena.

33.— MENÉNDEZ Y PELAYO, M., “Dramas trágicos”, en DURÁN Y ECHEVARRÍA (eds.), *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, p. 135. Y en p. 136: “nunca pueden interesar tanto como un hombre verdaderamente apasionado, v. gr., Otelo, esos tres maridos de Calderón, que sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente, y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor, porque así lo mandan las conveniencias sociales: no en un arrebato de pasión ni ciegos de ira o de furor, sino después de madura reflexión y de muchos tiquis-miquis sobre los sacrificios que el honor impone; es decir, en nombre de una convención social, no en nombre de una pasión humana”. No se sabe en dónde pone el límite de las pasiones humanas Menéndez Pelayo.

34.— RUBÍO Y LLUCH, R., *El sentimiento del honor en el teatro calderoniano*, con Carta Prólogo de Menéndez y Pelayo, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1882, p. 139.

35.— Cfr. la interesante observación de REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995, 2 vols., vol. I, p. 211: “el personaje Otelo cumple con los requisitos necesarios para ser admitido en la exclusiva cofradía de “héroes trágicos”, asegurándose los críticos de que el desgraciado moro pase el examen, ensanchando la prescripción aristotélica que postula como candidato a protagonista trágico a un hombre más bien bueno que malo, pero tampoco excesivamente virtuoso o malvado, cuyo infortunio se deba a un yerro disculpable. Todo esto con la complicidad del espectador dispuesto a sentir terror y pena ante la metedura de pata del moro. Según este esquema, ningún público le va a tener lástima a don Gutierre y sólo sentirá ante él, y no con él, un horror indescriptible mezclado con repugnancia”.

En fin, que a don Gutierre pocos han intentado entenderlo porque el prejuicio lo ha impedido en buena parte.

Improvisación, rudeza, falta de arte

La rígida armadura que impide desarrollar personajes interesantes y que provoca estructuras mecánicas se alía con el desconocimiento del arte poética y con la improvisación que se atribuye al carácter español. François Bertaut³⁶ deja constancia en su *Journal de voyage d'Espagne* (1669) de su visita a Calderón en 1659: aunque el famoso poeta tenía el pelo blanco no sabía mucho e ignoraba las reglas del arte dramático, como todos sus compatriotas. Bertaut no puede ver más allá de las doctrinas clásicas francesas, pero juicios sobre la improvisación y el desarreglo de las comedias son generales. Cuando Américo Castro edita el *Burlador*³⁷ la considera comedia escrita “sin gran esmero, llena de precipitaciones, que se revelan claramente en anacolutos, falsas rimas y estrofas defectuosas”. Sin embargo, es imposible para un poeta del Siglo de Oro, por mediocre que sea, incurrir en semejantes defectos: todos los que menciona Castro son en realidad deturpaciones textuales. Pero esta idea preconcebida provoca nuevas desviaciones en la interpretación de pasajes como el romancillo de Tisbea o la loa de Lisboa³⁸, o sirve para rebajar la importancia de este don Juan como fundador del mito: Aubrun no se recata en señalar³⁹ que Tirso solo crea fantoches y marionetas y que en el don Juan que propone Tirso “no reconocemos hoy a nuestro famoso héroe mítico”. Aubrun no lo dice, pero obviamente el avatar principal del héroe mítico será para él el de Molière.

Comentando *El mayor monstruo del mundo*, Menéndez Pelayo⁴⁰ advierte que se trata de un drama admirablemente concebido pero “muy desigualmente ejecutado y escrito” cuyo argumento podría haberse desarrollado sencilla y majestuosamente en vez de complicarlo con “dos o tres embrollos que hacen

Para la comparación de Gutierre y Oteló véase MEREGALLI, F., *Introduzione a Calderon de la Barca*, Roma, Editori Laterza, 1993, p. 68.

36.— CIORANESCU, A., “Calderón y el teatro clásico francés”, en SULLIVAN, H. W., GALOPPE, R. A. y STOUTZ, M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, p. 37.

37.— Manejo la edición de 1922, Madrid, La lectura, donde Castro ha corregido algunos juicios erróneos y excesivos, dice. Pero no los ha corregido del todo. Para la cita de arriba, p. LXIII.

38.— Véase el prólogo a mi edición, Madrid, Espasa Calpe, 1989, donde comento la pertinencia de estos pasajes.

39.— AUBRUN, CH. V., *La comedia española*, op. cit., pp. 137, 146.

40.— MENÉNDEZ PELAYO, M., “Calderón y su teatro”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, ed. Nacional, VIII, Santander, 1941, pp. 252-267, 252-53 para los pasajes citados.

el drama en extremo confuso y que quitan gran parte del interés”. Señala también una doble fatalidad inútil (la que atañe al mayor monstruo del mundo y la que atañe al puñal de Herodes) y excesos grotescos y ridículos en los episodios del puñal. Lo que lamenta en el fondo Menéndez Pelayo es que Calderón no hubiera sido capaz de desarrollar mejor lo que el polígrafo santanderino considera — desde otro sistema de convenciones inadecuado para Calderón— la cima del teatro, esto es, la pintura de un “carácter”, ya que ahí radica, según él, el interés del drama.

Juicios como estos, comprensibles en su momento y obedientes a otro sistema de convenciones ajeno a la comedia nueva, pasan a los manuales al uso de historia de la literatura como el de Juan Luis Alborg y extienden los tópicos⁴¹. Cuando se haga un análisis serio de la función estructural de la polimetría se advertirá hasta qué punto está meditada la composición de las comedias en el caso de los mejores dramaturgos.

La Inquisición y la cárcel social y mental como espacio simbólico de la comedia

Don Gutierre es Torquemada. El tópico de la Inquisición, el dogmatismo y todo lo anejo, ofrecen un nuevo esquema de lectura de la comedia. En un corpus al que se le niegan las tragedias sólo se distinguen, sin embargo, exploraciones negativas de un mundo oscuro, reprimido y oprimido, expresado en metáforas de cárceles y laberintos cerrados. Desde esta perspectiva tampoco pueden existir comedias, pues no habrá una sola trama del teatro aurisecular que no se analice como muestra de reclusión real o simbólica en espacios herméticos o en las cadenas del honor. Baste citar un texto de Wardropper según el cual el horror “está presente lo mismo en las comedias de capa y espada que en las tragedias” y aduce el ejemplo de *La dama duende*, donde “uno de los hermanos de doña Ángela, don Luis, es un monstruo sangriento capaz de matar a un amigo y a una hermana por unas sospechas mal fundadas”⁴². A propósito precisamente de *La dama duende* Schizzano Mandel⁴³ percibe en la comedia una oposición entre el espacio abierto de la ciudad y el cerrado de la casa en que se mueve la mujer, y el encierro de doña Ángela ha sido subrayado por numerosos críticos. Basta leer con míni-

41.— *Historia de la literatura española*, II, pp. 708-709.

42.— WARDROPPER, B., “El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23 (1983), p. 230.

43.— SCHIZZANO MANDEL, A., “El fantasma en *La dama duende*: una estructuración dinámica de contenidos”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, op. cit., pp. 639-48.

ma atención la comedia, sin la falsilla inquisitorial, para darse cuenta de que doña Ángela no está en absoluto encarcelada por sus hermanos ni por nadie. Esta visión es una reducción o abuso interpretativo. Según se nos dice en la exposición (vv. 330 y ss.) doña Ángela vive retirada por cumplir, cierto, con su decoro de viuda y constreñida por la presencia vigilante de sus hermanos, pero también por componer discretamente las deudas que dejó su marido. Ha llegado por propia iniciativa a la corte, donde, hemos de suponer, lleva sus negocios. La casa no es una cárcel: para salvaguardar la privacidad de la dama durante la estancia del huésped se ha ocultado la alacena, pero también se “ha dado / por otra calle la puerta” (vv. 351-52), puerta de la que hace el uso que quiere doña Ángela, que entra y sale (bien tapada, pero a su albedrío). Las referencias a puertas, pasos, jardines, llaves —que cierran y abren— son constantes, y en su dinámico deambular todos los personajes atraviesan reiteradamente las barreras espaciales. La descripción que hace Isabel de las viuditas de la corte (vv. 400 y ss.), “viuditas de azahar” que van por la calle muy honestas y fruncidas, pero que “sin toca y sin devoción / saltan más a cualquier son / que una pelota de viento”, y que al parecer abundan, refleja (aunque satíricamente) una sociedad menos rígida que la descrita por algunos hispanistas con morbosa delectación.

Doña Ángela se queja de su dura estrella, de su reclusión y de su aburrimiento: su casa puede considerarse —sólo muy parcialmente—, una cárcel. Pero en todo caso una cárcel con fisuras que ponen a prueba el ingenio y la capacidad de juego de la protagonista, habilidades que no tendrían función sin obstáculos que salvar. Dicho sea de paso, el cuarto de don Manuel es cerrado sobre todo para este —que ignora los pasadizos—, mientras que es abierto para doña Ángela. La casa no es exactamente un espacio cerrado, y baste compararla aquí con la del celoso extremeño Cañizares, mucho más férreamente aislada que la de doña Ángela —y sin embargo abierta al fin y al cabo—: de hecho, el espacio doméstico de *La dama duende* se caracteriza por su permeabilidad. Podemos confirmar esta apreciación con otras comedias ricas en puertas abiertas o abribles, túneles de comunicación, balcones accesibles, tornos y otras vías que niegan la estructura hermética: *Casa con dos puertas*, *El galán fantasma* (Calderón), *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid* (Tirso)...

La defensa del sistema y otra vez la homogeneidad

Maravall hizo una conocida interpretación de la comedia como instrumento de propaganda monárquico nobiliaria, pero la lectura general como defensa conformista del sistema abunda en muchos otros estudiosos desde antiguo. Este tópico es muy perjudicial en una época en la que se aprecia mucho la posición

antisistema. Ningún intelectual que se precie admitirá hoy ser un defensor “conformista” del sistema ni mostrará aprecio por obras que mantengan esa postura. La actitud moderna tiene, claro está, infinitas incoherencias que no es el momento de analizar, pero en cualquier caso resulta anacrónico aplicar los criterios — muy poco sinceros, por otra parte— de nuestra sociedad al escritor aurisecular. 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? Pero el error básico en este punto es el que cometen los intérpretes que confunden la defensa del sistema con el conformismo o con la ausencia de complejidad en los dramaturgos. Catolicismo, aristocratismo, ortodoxias de cualquier clase no siempre tienen papel en todos los tipos de comedias, pero sobre todo no impiden una visión compleja y variada de los conflictos dramáticos. En muchas ocasiones lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado. Ruiz Ramón ha reaccionado en varias ocasiones contra esa concepción estereotipada del teatro barroco que lo considera dogmático y exclusivo, incapaz de crítica alguna:

quisiera invitar una vez más a rechazar aquella modalidad de lectura —textual/escénica— en donde se repiten todavía, con nuevas variaciones, todos o alguno de los estereotipos estéticos e ideológicos, ya felizmente en crisis, que subrayan el carácter exclusivamente conservador, al servicio de los dogmas emitidos desde el Poder, de los textos teatrales del xvii [...] Al no ser el texto dramático un simple documento, sino una construcción de sentido, la misma pretensión de presentar el teatro clásico español como una especie de lacayo con rica librea al servicio del Poder o como peón domesticado al servicio de la ideología dominante es cuestionada y puesta en entredicho, más que afirmada o negada, por esa capacidad, intrínseca o virtual en todo texto dramático, de desafiar dramáticamente el principio de autoridad cuando más se lo afirma verbalmente, haciendo ver escénicamente, sin decirlo, el hueco entre la Retórica del Poder y las acciones de las Figuras del Poder⁴⁴.

La cita de algunos títulos será suficiente para evocar la capacidad crítica y plenamente moderna de muchas obras, aun las más insertadas en el sistema de valores ortodoxo, que dicho sea de paso, nunca resulta absolutamente aplicado por el poder: *Fuenteovejuna*, *La Estrella de Sevilla*, *El burlador de Sevilla*, *El Tuzaní de la Alpujarra*, *El alcalde de Zalamea*, y muchos otros casos.

44.— RUIZ RAMÓN, F., *Paradigmas del teatro clásico español*, op. cit., pp. 10-11.

Excurso: la fe, el honor, etc.

El supuesto conformismo y la supuesta homogeneidad de la comedia introducen constantemente perspectivas y criterios impertinentes. Muchos críticos son incapaces de prescindir de los famosos pilares de la fe y la honra, aun en obras en las que no desempeñan función alguna, o en episodios en los que no hacen al caso.

Este prejuicio explica que se haya hablado de la confrontación de paganismo y cristianismo en *La dama duende*, o que Elman vea a Mencía en *El médico de su honra* como mártir cristiana y a toda la obra como un ensayo sobre la salvación cristiana expresada por el punto de vista contrario⁴⁵, pues “Calderón’s honor plays, not unlike his autos, are dramatic parables of sin and redemption”⁴⁶. Elman, que, como indica Armendáriz⁴⁷, parece manejar una versión de *El médico de su honra* auto sacramental desconocida entre los investigadores, va cambiando a lo largo de su estudio el nombre asignado a Mencía, que comienza siendo Eva, y acaba siendo la Virgen María mediadora divina y dispensadora de la gracia, en este caso a Gutierre, para finalizar encarnando al Mesías. Para Smith, los dramas de honor, compuestos por el poeta y jesuita “Ad Majorem Dei Gloriam”⁴⁸, cuentan con la participación del rey don Pedro, imagen de Yavé, y de Gutierre, sacerdote que comprende perfectamente los designios de la providencia que le exigen el sacrificio ritual. Mencía “represents a dual-transfiguration into Christ and the paschal lamb or agnus dei, and she dramatically revitalizes the Judaic-Christian spirit of love and honor in the sacrificial offering”⁴⁹. Disparates, sin duda, provocados por la obsesión mentada. En su reciente examen del movimiento escénico de *El médico de su honra*, Johnston⁵⁰ introduce la “cosmovisión cristiana” para afirmar, de manera completamente gratuita, que la última escena del *Médico* dirige la atención del espectador hacia el lugar de las apariencias (donde está el cadáver de Mencía)

45.— ELMAN, L. L., *Ruler, Rustic, Remedy, Rock: Roles for Women in the Spanish Comedia (Gabriel Téllez, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Leonor de la Cueva y Silva)*, Tesis University of Chicago, UMI, 1996, p. 157.

46.— ELMAN, L. L., *Ruler, Rustic, Remedy, Rock: Roles for Women in the Spanish Comedia (Gabriel Téllez, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Leonor de la Cueva y Silva)*, *op. cit.*, p. 142.

47.— Tesis citada de donde recojo la mayoría de datos relativos a *El médico de su honra* que discuto aquí.

48.— SMITH, C. F., *Imagination and Ritual in the Honor Tragedies of Calderón*, Tesis University of Kentucky, UMI, 1972, p. 222.

49.— SMITH, C. F., *Imagination and Ritual in the Honor Tragedies of Calderón*, *op. cit.*, p. 133.

50.— JOHNSTON, R. M., “El movimiento escénico y las relaciones proxémicas en *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca”, en MÚJICA, B. y STOLL, A. K. (eds.), *El texto puesto en escena*, London, Tamesis, 2000, pp. 75-76.

“situado en el centro del nivel inferior”, lo que implícitamente evoca esta cosmovisión y el orden universal. Basa su aserto en el hecho de que los tres niveles del escenario representan cielo, tierra e infierno, cometiendo errores sólo explicables por el empeño de meter a toda costa esta perspectiva: primero, es equivocada su interpretación de que el hueco central representa el infierno (y no se sabe por qué manda allí a Mencía), el infierno no está representado nunca por ese nivel, sino por el foso del escenario, que Jonhston olvida. Todo resulta incoherente por arbitrario y falta de apoyo textual: sólo tiene el apoyo del prejuicio.

Respecto al honor, ya se ha dicho que no es en modo alguno un elemento monolítico, sino lleno de matices y diferencias, pero añadamos ahora que tampoco tiene por qué constituir el obstáculo que Reichenberger afirmaba. Con ese modo de lectura no podríamos comprender, por mucho que se diga, ni a Sófocles ni a Shakespeare ni a nadie. Ni Edipo ni Hamlet nos interesarían, porque difícilmente nos podemos ver reflejados literalmente en ellos ni en sus preocupaciones y conflictos. Pero es claro que sí nos interesan, porque los entendemos y compadecemos. Los sistemas de valores pueden cambiar en detalles concretos sin perder vigencia en lo sustancial. Se requiere un método de lectura como el que preconiza Ruiz Ramón⁵¹ cuando recomienda atender a las relaciones entre espacio dramático y espacio histórico del dramaturgo y del espectador y señala que la analogía entre el sistema de relaciones del drama y el de la sociedad en que vive no hay que buscarla en elementos individuales, sino en la correlación de las estructuras globales de los dos sistemas.

La universalidad y actualidad del teatro clásico solo podrá revelarse a través de una lectura adecuada que, evitando el anacronismo, descubra su valor permanente cuando lo haya. Hoy día abundan lecturas que no tienen en cuenta los códigos del pasado y tienden a interpretar las obras en términos de opiniones actuales corrientes. Mucho más certero se muestra Parker⁵² al señalar que una literatura efectivamente válida en el pasado permitirá hallar una universalidad válida para nosotros, y proponer el modo de lectura que Mircea Eliade atribuye a los mitos: todo acto de recitar o escuchar un mito anula el tiempo, recupera el contacto con lo sagrado, permite actualizar la realidad, trascendiendo la situación histórica. Una lectura ignorante es aquella que identifica la realidad con su situación particular y nada más, lo que siempre es parcial.

51.— RUIZ RAMÓN, F., *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, op. cit., Juan March-Cátedra, 1978.

52.— PARKER, A. A., *La imaginación y el arte de Calderón*, op. cit., pp. 31-34, también para la referencia a Mircea Eliade.

De este modo, lo importante en el terreno artístico sería, no el motivo literal del honor, sino el potencial expresivo del tema de la honra como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir; un tipo de conflictos que existe hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII, perfectamente comprensible, creo, para cualquier espectador actual que no se instale en el prejuicio. Muy en lo cierto está Morón Arroyo al articular el honor con el conflicto humano de la incomunicación que Calderón plantea en piezas como *El médico de su honra*:

la obra es una investigación profunda de la dialéctica entre el diálogo y la sangre en la convivencia humana. *El médico de su honra* es un drama de honor; no tengo inconveniente en respetar la nomenclatura recibida; pero lo importante no es el honor, sino el drama, es decir, la maestría con que se conduce una historia tópicca para producir una tragedia y una gran obra de arte; en este sentido el tema de la obra es la rotura de la comunicación, no el honor⁵³.

Por lo demás, quizá el mismo código del honor no esté tan muerto como se repite con apresuramiento: no es del Siglo de Oro una obra como la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, que es un drama de honor puesto en relación con Calderón por Stanislav Zimic⁵⁴, y que se entiende perfectamente por los lectores contemporáneos.

*Universalidad estética pero difusión marginal.
Efectos o causas, ¿quién sabe? Una cala*

En el teatro del Siglo de Oro hay obras buenas y malas. Lo que intento defender es que el conjunto en sí mismo y las obras maestras, que abundan, son tan universales como cualquiera otra y no proceden los prejuicios que les niegan a priori dicha universalidad. Con las adaptaciones que fuera, pero sin perder su personalidad, la comedia se extendió por Europa en el mismo siglo XVII⁵⁵. Después ha tenido muchos problemas y hoy, pese a los avances críticos, se puede decir

53.— MORÓN ARROYO, C., "Dialéctica y drama: *El médico de su honra*", en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*, op. cit., p. 522.

54.— ZIMIC, S., "Pundonor calderoniano en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez", en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, op. cit., I, pp. 919-30.

55.— Véase el libro citado de SULLIVAN, H. W., GALOPPE, R. A. y STOUTZ, M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, op. cit.

que su principal reto es simplemente el desconocimiento, causado por muchos factores: falta de política educativa adecuada y capaz de reducir los tópicos, inexistencia de una compañía de teatro clásico, que no se fundó hasta tiempos recientes, influjo de la Leyenda Negra, descuido en la tarea editorial, pobreza de los mecanismos de “marketing” cultural..., etc. No creo que estos problemas sean exclusivos del teatro: más bien afectan a una deforme recepción de la cultura española general⁵⁶. En lo que respecta al teatro me parece pertinente recordar lo que escribía Américo Castro⁵⁷ en el prólogo de su *Burlador* de 1922, que por desdicha me parece todavía vigente:

Téngase bien presente que la enseñanza de la literatura y de la historia patrias constituyen una disciplina y un arte casi ignorados en España [...] Suprímase en Francia la enorme presión que se ejerce por medio de la enseñanza y del libro para mantener vivas las ideas acerca del XVII y se verá lo que queda de las decantadas humanidad y eternidad de la tragedia francesa. Y lo mismo vale de otras literaturas...

Este desconocimiento interno se convierte en mera ausencia en gran parte del ámbito internacional. No parece científicamente justificable prescindir de la cultura española, y en particular del teatro del Siglo de Oro en panoramas de la literatura occidental o mundial, pero el hecho es que se prescinde habitualmente. Pondré el ejemplo de una cala azarosa, pero que me parece sintomática. Para preparar esta ponencia he revisado una veintena de obras críticas, la mayoría manuales de texto o antologías usadas en la enseñanza humanística en universidades norteamericanas. La tónica general es la misma que muestran libros como el de Harold Bloom sobre el canon literario occidental, es decir, la ignorancia de casi todo lo que no pertenezca al mundo anglosajón, con cierta representación de la cultura francesa. A pesar de que llevan títulos tan abarcadores como “la literatura del mundo occidental”, “introducción a la literatura”, “escritores del mundo occidental”, “literatura universal”, “obras maestras de la literatura mundial”, etc., sólo encontré en una antología un fragmento de *La vida es sueño*. En la *Literature of Western World* (Hurt) aparece Cervantes con una nota en la que se asegura que es sorprendente que el *Quijote* consiguiera ser una obra de arte, teniendo en cuenta que lo escribe un dramaturgo fracasado

56.— Otro ejemplo: la Breve historia de la destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas ha sido editada más veces que todas las demás crónicas de Indias juntas, que apenas han sido editadas con fiabilidad crítica: no creo que sea casualidad ni obediencia a razones de interés literario.

57.— Edición citada, pp. XLV-XLVI.

58.— WILKIE, B. y HURT, J., *Literature of the Western World*, New Jersey, Prentice Hall, 2000, p. 1987.

do como humilde parodia de la literatura popular del tiempo en un intento más o menos desesperado de ganar dinero⁵⁸. Unas pocas páginas más se dedican a poetas del Siglo de Oro, pero no hay nada de teatro. En otra antología de Kennedy y Gioia⁵⁹ hay algunos autores hispánicos, pero ni siquiera recogen a Cervantes y aunque Shakespeare tiene un capítulo específico no hay nada de teatro español. En la introducción a la literatura de Barnet⁶⁰ y otros está Cervantes, pero no es el manco de Lepanto, sino Lorna Dee Cervantes, nacida en San Francisco en 1954, escritora importante para la literatura chicana. No hay nada de teatro aurisecular (ni Cervantes siquiera) en los volúmenes de Davis⁶¹ (*et al.*) o Jacobus⁶²: este último ofrece en cambio aproximaciones y sugerencias para lecturas feministas, historicistas, étnicas, culturalistas, psicoanalíticas, políticas, económicas y otras... pero no de Lope o Calderón. No es tan grave: para Davis y compañía tampoco existen Dante, Petrarca ni Boccaccio. La situación se repite constantemente: Meyer⁶³ no deja de tratar a Shakespeare, pero no menciona a ningún dramaturgo español (ni a Cervantes); en el panorama de escritores occidentales de Hibbard y Frenz⁶⁴, ningún dramaturgo (sí está Cervantes, el único español); Hurt⁶⁵ se ocupa en su capítulo sobre el drama del teatro griego, Shakespeare, Molière y el teatro neoclásico y Oscar Wilde, sin reparar en nada del teatro español; Shakespeare y Molière de nuevo se hallan en Pickering⁶⁶ (nada de españoles); y en la literatura universal de Carrier y Neuman⁶⁷ sólo viene un escritor español: García Lorca, de quien se recoge un fragmento del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, es decir, el lamento por la muerte de un “bullfighter”. Sirva de consuelo que en esta literatura universal se han olvidado completamente de Italia. En la *Norton Anthology*⁶⁸ de las obras maestras de la literatura mundial se recoge Cervantes en el tomo I (hasta el Renacimiento) y ningún escritor español del XVII en el segundo tomo...

No hace falta seguir. Si alguien quiere enterarse de la literatura universal en alguna de estas obras no encontrará ninguna referencia al teatro español del Siglo de Oro.

59.— KENNEDY, X. J. y GIOIA, D., *Literature*, New York, Longman, 2002.

60.— BARNET, S., *et al.*, *An Introduction to Literature*, New York, Longman, 2000.

61.— DAVIS, J. K., BROUGHTON, P. y WOOD, M., *Literature*, Glenview, Foresman, 1977.

62.— JACOBUS, L. A., *Literature*, New Jersey, Prentice Hall, 1996.

63.— MEYER, M., *The Bedford Introduction to Literature*, Boston-New York, Bedford, 2002.

64.— HIBBARD, H., *Writers of the Western World*, Cambridge, Riverside, 1954.

65.— HURT, J., *Literature*, New York, Macmillan College, 1994.

66.— PICKERING, J. H. y HOLPER, J. D., *Literature*, New York, Macmillan College, 1982.

67.— CARRIER, W. y NEUMAN, B., *Literature from the World*, New York, Charles Scribner's Sons, 1981.

68.— *The Norton Anthology of World Masterpieces*, New York, Norton, 1985.

En suma

Hay mucho que trabajar, pues, todavía. Grandes avances en el conocimiento del teatro clásico español se deben a estudiosos como Francisco Ruiz Ramón y Alfredo Hermenegildo, pero hay que insistir una y otra vez en el intento de una difusión adecuada, libre de los tópicos sempiternos que se resisten a desaparecer.

Valga terminar con una reivindicación de Ruiz Ramón que se ciñe a la obra calderoniana pero que puede hacerse extensiva a todo el teatro aurisecular. Ha llegado el momento, dice, en el siglo XXI, de superar la escisión entre los dos "Calderones" (los manipulados por ideologías opuestas), que nos impide hacer del dramaturgo nuestro contemporáneo, como lo son Shakespeare o Molière, y llevar a las tablas "un Calderón problemático, no dogmático, a la altura de nuestro tiempo y del suyo, al que le demos, por fin, la oportunidad de llegar a ser contemporáneo nuestro"⁶⁹. Esto deberíamos intentar con todo el teatro del Siglo de Oro.

69.— RUIZ RAMÓN, F., *Calderón nuestro contemporáneo*, *op. cit.*, p. 27.

Lope de Vega, hecho música en la Nueva España de su tiempo

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

En el mismo año de 1612 en que salió de las prensas madrileñas *Pastores de Belén*, la novela pastoril a lo divino de Lope¹, en ese mismísimo año, el libro no sólo había atravesado el océano, sino que encontró en la catedral de Puebla a un talentoso maestro de capilla, Gaspar Fernández, que inmediatamente empezó a ponerles música a nada menos que quince poemas incluidos en la obra y los registró en un cuaderno de trabajo que se ha conservado en la catedral de Oaxaca. La primera de esas piezas con texto de Lope dice en el encabezado “Navidad de 612”. Por supuesto, como era la costumbre en ese tiempo, el nombre del poeta no aparece por ningún lado.

Gaspar Fernández había sido cantor en la catedral de Évora² desde 1590, y —ya ordenado sacerdote— organista, maestro de capilla y autor de piezas litúrgicas en la de Guatemala, desde 1599. A partir de 1606 estuvo en Puebla, en cuya catedral fue maestro de capilla, organista y compositor, y donde murió en 1629³. Se le supone nacido hacia 1570⁴.

-
- 1.— La edición príncipe fue publicada en Madrid por Juan de la Cuesta. Ese año apareció también en Lérida y en Pamplona, después de lo cual se imprimió repetidas veces durante años, como puede verse en la edición de A., CARREÑO, *Véase Vega, Lope de, Cantares del cielo para todas las festividades de Christo Señor nuestro y su madre sanctissima*, BNM, ms. 3951, pp. 55-61. En esta edición habrán de basarse otras referencias del presente trabajo, pero los textos mismos se citan por la príncipes, modernizando la ortografía.
 - 2.— Ésta es, sin duda, la causa por la cual todos los que hasta la fecha han hablado de él le atribuyen un origen portugués. El hecho de que siempre firmara su apellido con -z, Fernández, quizá no sería por sí solo motivo suficiente para declararlo español, aunque en portugués era mucho más frecuente la terminación en -es. Basta, sin embargo, leer los textos que en su cancionero están en “portugués” para cerciorarse de que él estaba muy lejos de dominar esa lengua. Tratándose de un hombre tan culto, como evidentemente lo era, es inconcebible que un portugués escribiera tan mal su lengua.
 - 3.— Cfr. STEVENSON, R., “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II”, *Inter American Music Review*, 6, 1 (1984), pp. 29-30.
 - 4.— Cfr. STEVENSON, R., “Fernández, Gaspar”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. I, Londres, Macmillan, 1980, p. 473.

Lo admirable de este caso, además de la belleza de la música, es que aún se conserve ese gran cancionero, en cuyos 280 folios encontramos 266 poemas en lenguas vernáculas —casi todos villancicos religiosos—, además de dos misas y otras diez piezas litúrgicas con texto en latín. La mayoría de estas composiciones —exactamente, 222— están firmadas por Gaspar Fernández. A lo largo del manuscrito se leen aquí y allá fechas sucesivas, comenzando en 1609 y terminando en 1616. El códice ha sido restaurado en fecha reciente. Se trata, según se nos dice, de un autógrafo, y los textos están copiados con gran cuidado y con una ortografía congruente y casi moderna, lo cual revela el alto nivel cultural del compositor.

Fue el musicólogo estadounidense Robert Stevenson quien dio a conocer este tesoro de la música polifónica iberoamericana en varios artículos y, notablemente, en su libro *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, del año 1970; ahí lo llama “uno de los tesoros más espectaculares de cualquier catedral del hemisferio occidental” (p. 193). Stevenson estudió la obra, inventarió su contenido, buscó en los archivos información sobre Gaspar Fernández y transcribió varias de las composiciones. Otro musicólogo, el peruano-mexicano Aurelio Tello, ha trabajado también sobre el manuscrito, haciendo primero (1990) un inventario más puntual del contenido y trabajando ahora en una edición por entregas, cuyo primer tomo salió en 2001⁵. Pero al catalán Miguel Querol Gavaldá le tocó dar a conocer las quince composiciones con textos poéticos de *Pastores de Belén* en su *Cancionero musical de Lope de Vega*, publicado en dos volúmenes en Barcelona, en 1986⁶. Hemos de suponer que fue él quien identificó al autor de esos textos y la obra de la que procedían. En su edición se han basado varios de los discos que contienen piezas del *Cancionero*, como los de Salamanca y el grupo La Colombina⁷.

5.— La edición, con la música, del primer tomo del *Cancionero musical de Gaspar Fernández* se ha hecho en colaboración con Juan Manuel Lara Cárdenas; ha merecido el Premio de Musicología Casa de las Américas 1999. Comprende las 60 primeras composiciones. De los textos poéticos muchos requieren corrección.

6.— EN QUEROL GAVALDÁ, M. (ed.), *Cancionero musical de Lope de Vega. Vol. I, Poemas cantados en las novelas*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1986, núms. 3-22, textos en pp. 19-25; además incluye, como de Lope, una cancioncita del cancionero de Fernández que en realidad forma parte de una ensalada de Valdivielso y otra que es de Góngora. La edición de Querol es, desde luego, utilísima, y las transcripciones literarias son, en general, fieles. Desgraciadamente, en varios casos Querol reproduce sólo los textos que están en el códice, incluso cuando éste trae, sin texto, la música para las coplas; en otros casos de este tipo aporta alguna copla del original, pero tomándola de una edición tan poco autorizada como la de Aguilar, en vez de acudir a la princeps, fácilmente asequible en España.

7.— Salamanca: *Villancicos “In Natale Domine”*. *Villancicos clásicos y populares del siglo XVII*. Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca, Bernardo García-Bernalt (dir.), Madrid, 1989. CD REF. 65019. La Colombina: *In Natali Domini. Christmas in Spain and Americas in the 16th century*. La Colombina, Beert, Bélgica, Accent, 1996. CD ACC 96114 D. FRENK, M., “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”, en MASERA, M. (ed.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, Azul, 2002, pp. 17-39.

Por mi parte, estoy preparando una edición de los poemas en lengua vernácula del *Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)*, como lo llamo. En este proceso, aparte de los poemas de Lope de Vega, he podido encontrar otros muchos en libros españoles contemporáneos, notablemente en el *Romancero espiritual* de Valdivielso (también de 1612), del cual el *Cancionero* pone música a nueve poemas; en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma, sobre todo en la Parte Tercera, igualmente de 1612 (14 piezas en total); en *Peregrinos pensamientos* (1614) de Alonso de Bonilla (17 villancicos, más bien mediocres); en el *Tesoro de conceptos divinos* de Gaspar de los Reyes de 1613 (dos textos interesantes). Un poema famoso (“No son todos ruseñores”) es de Góngora.

Además, hay otros villancicos del *Cancionero* que deben de haber circulado anónimamente a ambos lados del océano, pues los encontramos, por ejemplo, en un pliego de villancicos posterior (Toledo, 1645) y en varios cancioneros manuscritos españoles, como el *Jardín divino* (1604) y, también de comienzos del siglo xvii, los *Cantares del cielo* y el recién descubierto extensísimo cancionero español de villancicos religiosos de comienzos del xvii que conserva la Universidad de Berkeley⁸. Curiosamente, dos poemas musicados por Gaspar Fernández han aparecido en obras teatrales de esa época, como el *Auto tercero del Sacramento* de Juan de Luque, impreso en 1608, y el auto *El fénix de amor* de Valdivielso, publicado con sus *Doze actos* en 1622, o sea, años después de la última fecha (1616) del manuscrito de Gaspar Fernández. Esto plantea, claro, preguntas interesantes, por ejemplo, si tales obras se conocieron y quizá representaron en la Nueva España por los años que abarca del *Cancionero*.

Según me dice el músico e investigador Alejandro Luis Iglesias, este cancionero es único en su utilización de tantos textos poéticos previamente impresos y de poetas conocidos, cuando lo más habitual, en el caso de los villancicos religiosos, era utilizar poemas hechos *ex profeso*, por encargo, para las varias fiestas de la Iglesia. El cancionero es único también en otros sentidos: no es nada frecuente en esa época encontrar un tan extenso cancionero de música polifónica compuesto mayoritariamente por un solo músico; tampoco estamos acostumbrados a que un manuscrito poético-musical lleve fechadas sus composiciones.

Hay en el manuscrito que nos ocupa muchos grupos de composiciones dedicadas a un tema específico, sobre todo la Navidad y el Corpus, y esas composiciones parecen haber surgido en un mismo año. Posiblemente esto tenga que ver con el hecho de que desde principios del siglo xvii los villancicos cantados en las catedrales para determinada fiesta se organizaban en series de nueve, sustituyendo los responsorios que antes se cantaban durante los tres nocturnos de los

8.— José J. Labrador y Ralph DiFranco trabajan en su edición.

maitines. También es posible que a veces la existencia de esos grupos sobre un tema se debiera a requerimientos simultáneos de distintas iglesias y monasterios —quizá en este caso de Puebla y de Tlaxcala— para una u otra festividad. Sea como fuere, impresiona ver el número de piezas que Gaspar Fernández tiene que haber compuesto en un lapso de tiempo bastante breve.

En el caso de las piezas navideñas basadas en poemas de Lope de Vega, nuestro músico compuso primero ocho que aparecen seguidas en el *Cancionero* y que hemos de suponer fechadas todas en 1612. Después de tres piezas anónimas al Niño perdido, encontramos casi seguidas otras cinco de *Pastores de Belén*⁹, que también serán de ese año y, mucho más adelante, otras dos. Y, curiosamente, en la novela estos poemas están esparcidos por distintos lugares y en orden distinto, sin que me haya sido posible descubrir qué llevó a Gaspar Fernández a escoger unos y dejar de lado otros; lo único claro es que, salvo “Hoy la música del cielo”, del Libro cuarto, todos están en el Libro tercero de *Pastores*, que es el dedicado a la adoración de los pastores, centro de la obra.

Varios de esos poemas de Lope de Vega son versiones a lo divino de otros bien conocidos en su tiempo: de “Tenga yo salud...” de Góngora, y de “Bailad en el corro, moçuelas...”, atribuido a él¹⁰. También está la divinización de la deliciosa coplita “Naranjitas me tira mi niña / en Valencia por Navidad...”, que el propio Lope había incluido unos años atrás en su comedia *El bobo del colegio*¹¹ y que a su vez partió de la difundidísima “Arrojóme las naranjicas / con los ramos del blanco azahar, / arrojómelas y arrojéselas / y volviómelas a arrojar”, citada mucho antes por él mismo en su composición “A las bodas venturosas”. La divinización que se canta en *Pastores* y en el *Cancionero* del novohispano es bien conocida:

-
- 9.— En la edición que preparo las ocho primeras son los números 135 a 142: por orden, “Campanitas de Belén”, “No corras, Gil, tan ufano, / a ver al niño divino...”, “Bras, si llora Dios, ¿por qué / dice ‘Be’, pues Dios es ‘A... ?”, “Zagalejo de perlas, / hijo del alba...”, “—¿Quién llama? ¿Quién está ahí?”, “De una virgen hermosa / celos tiene el sol”, “Norabuena vengáis al mundo”, “El niño que tiembla agora”. El segundo grupo lo constituyen los números 146, 148, 149, 150 y 153, a saber: “Hoy al hielo nace”, “Tenga yo salud”, “Desnudito parece mi niño”, “Pide al cielo la tierra” y “Antón, si al muchacho ves”. Las dos restantes son las piezas 187 y 188, posiblemente compuestas para la Navidad de 1614: “Hoy la música del cielo” y “Un reloj he visto, Andrés” (que la edición de QUEROL GAVALDÁ, M. (ed.), *Cancionero musical de Lope de Vega. Vol. I, Poemas cantadas en las novelas, op. cit.*, y los discos basados en ella transforman en “ha visto Andrés”).
- 10.— Fernández, en cambio, no incluyó en su cancionero la divinización que hizo Lope de “Las flores del romero, / niña Isabel...”, también de GÓNGORA, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980 (hecho al que no alude Carreño en su edición, p. 383, nota). *Cfr. NC*, 2281.
- 11.— MORLEY, S.G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968. pp. 292-293 la fechan “probablemente hacia 1606”.

Desnudito parece mi niño,
 dios de amor que con flechas está;
 pues a fe que si me las tira,
 que le tengo de hacer llorar¹².

La gran mayoría de las 180 piezas líricas de la novela de Lope —sonetos, tercetos, octavas reales, liras, silvas, canciones, villancicos o letrillas—, estaban destinadas al canto y se dicen cantadas por los personajes. De casi todos los villancicos del *Cancionero* basados en poemas de Lope él menciona expresamente quién o quiénes los cantaron y, en su caso, con qué instrumento o instrumentos. En varias de esas composiciones Gaspar Fernández ha buscado algún tipo de correspondencia entre su música y el poema. Ni qué decir que en el ingenioso “Hoy la música del cielo / en dos puntos se cifró: / “sol” y “la” que le parió”¹³, el tenor y luego el tiple se las arreglan para cantar en el verso 3 las notas respectivas e incluso imitar la conjunción “y”: entonan, en efecto, las notas *sol-mi-la*, como puede oírse en la interpretación del disco del grupo La Colombina.

En el villancico dialogado a cuatro voces que comienza “Bras, si llora Dios, ¿por qué / dice ‘B’, pues Dios es ‘A’”¹⁴, la pregunta es cantada por el Alto y el comienzo de la respuesta, por el Tiple 1°. Del mismo modo, se reparten las preguntas y respuestas iniciales del siguiente villancico para seis voces, que puede oírse en el disco de Salamanca:

—¿Quién llama? ¿Quién está ahí?
 —¿Dónde está, sabéislo vos,
 un niño que es hombre y Dios?
 —Quedito, que duerme aquí.

12.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fols.183v-184r; ed. A., CARREÑO, Barcelona, PPU, 1991, pp. 371-373. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fols. 164v-165r (mi futura edición, núm. 149). Gaspar Fernández sólo transcribió el texto de la copla inicial, pero les puso música, sin letra, a las estrofas. La edición de Querol y los discos que en ella se basan invierten erróneamente los versos 1-2 y 3-4; por cierto que esos versos 3-4 se parecen en la música a la de “Arrojóme las naranjicas” del manuscrito contemporáneo *Tonos castellanos*. Cfr. NC, 1622 A. Aún hay otra divinización lopesca en Gaspar Fernández: la de “No corras, arroyo, ufano, / que no es tu caudal eterno...”, atribuido en un manuscrito a Antonio Hurtado de Mendoza (NC, 2959).

13.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fol. 277rv; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 511-512. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms. fols. 203v-204r (mi ed., núm. 187). Es uno de los pocos casos en que el músico hace una adaptación del texto impreso, y la hace porque las coplas de Lope tienen aquí una estructura distinta —dobles quintillas— de las habituales en los villancicos.

14.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fol. 181r; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 367-368. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fols. 142v-143r (mi ed., núm. 137).

- 5 —¿En el suelo duerme? —Sí.
 —Pues decilde que despierte,
 que viene tras él la muerte
 después que es hombre por mí¹⁵.

En la novela el diálogo es dicho por dos personajes, Felicio y Damón. Y no podemos menos de recordar el trabajo de Robert Jammes sobre “La letrilla dialogada” como forma poética cercana al teatro. En otros casos, Gaspar Fernández ha convertido en diálogo, a través de la música, lo que no lo era en el texto. Así ocurre, por ejemplo, en la primera de las composiciones lopescas del *Cancionero*, con su estribillo de tipo popular:

- 5 Campanitas de Belén,
 tocad al alba, que sale,
 vertiendo divino aljófara
 sobre el sol que de ella nace,
 que los ángeles tocan,
 tocan y tañen,
 que es Dios hombre el sol
 y el alba, su madre:

- 10 *Dindilín, dilín, dilín,
 dindilín, dilín, que vino al fin
 don don, San Salvador,
 dan, dan, que oy nos le dan.
 Tocan y tañen a gloria en el cielo,
 y en la tierra tocan a paz, etc.*¹⁶

En la novela lo cantan todos los personajes, y Gaspar Fernández descubrió las posibilidades que le ofrecía este texto, sobre todo en el sonar de las campanas. Ahí la música —para seis voces— se da vuelo: las dos tiples cantan, aceleradamente, “Dindilín, dilín, dilín, / dindilín, dilín, que vino al fin”; enseguida, las dos altos, en forma más reposada, “don, don, don, San Salvador”, y luego tenor y bajo, “dan, dan, dan, dan, dan, dan, / que hoy nos le dan”, y las seis voces repiten juntas el estribillo. Es como si el compositor hubiera querido

15.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fols. 204v-205r; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 402-403. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fols. 144v-145r (mi ed., núm. 139).

16.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fol. 173rv; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 373-374. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fol. 146v-147r (mi ed., núm. 135).

escenificar musicalmente el episodio de *Pastores de Belén* en que se canta esta letrilla.

Uno de los villancicos más conocidos de *Pastores de Belén* es cantado en la novela por el personaje más importante, Aminadab, “acompañándole su esposa con la voz y el instrumento”. Se trata del tierno villancico, casi todo hecho de seguidillas,

*Zagalejo de perlas,
hijo del alba,
¿dónde vais, que hace frío
tan de mañana?*

5 Como sois lucero
 del alma mía,
 a traer el día
 nacéis primero.
 Pastor y cordero

10 sin choza y lana,
 ¿dónde váis, que hace frío
 tan de mañana?

 Perlas en los ojos,
 risa en la boca,
15 las almas provoca
 a placer y enojos.
 Cabellitos rojos,
 boca de grana,
 ¿dónde váis, que hace frío

20 tan de mañana?...¹⁷

Desgraciadamente, Gaspar Fernández sólo le puso música a la seguidilla inicial; pensó ponérsela a las coplas —hay pentagramas vacíos a continuación—, pero no lo hizo, y es triste oír cantar únicamente el comienzo en los discos que conozco, aunque es muy lindo.

Es interesante ver cómo en la novela, en este y algún otro caso, el pasaje que sigue, ya en prosa, continúa la idea del cantar:

17.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fols.143v-144r; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 401-402. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fol. 203v-204r (mi ed., núm. 138).

¿Dónde vais, prosiguió Aminadab, cordero santísimo, en la noche más rigurosa de este invierno? ¿Tanto fuego lleváis en ese abrasado corazón, vida mía y mi Señor, que puede defenderse de este hielo [...]? ¿No pudierais aguardar a la salida del sol para que sus rayos os dieran el calor que deben a esas manos que se los dieron? [...] Fuera de que se echa de ver, mis ojos, la prisa que teníades por amanecer al mundo. [...] ¡Ay mi bien, tan corto os pareció el día para el que venís a hacerle que le contáis desde la primera hora!... (ed. Carreño, p. 402).

Decía con toda justeza Karl Vossler en el libro *Lope de Vega y su tiempo*, que muchos seguimos leyendo con placer, que:

[...] para estos pastores se borran las fronteras críticas y el concepto de las distancias entre Dios y el hombre, ideal y realidad, espíritu y naturaleza, presente, pasado y futuro, prosa y verso, burlas y veras (p. 172).

A eso —y al genio de Lope— se debe también que haya en la obra tan gran variedad de villancicos diferentes, incluso entre los quince que aquí nos ocupan. Así, frente a la ternura extraordinaria del cantarcillo que acabamos de ver, con ese dirigirse al Niño de manera tan entrañable, está, por ejemplo, el tono impersonal con que se desarrolla el mismo tema en “Campanitas de Belén”, que acabo de citar. O nos encontramos con aquella misma ternura, pero combinada con un juego más o menos leve de conceptos, como en esta letrilla romanceada¹⁸ que canta Niseida:

*Norabuena vengáis al mundo,
niño de perlas,
que sin vuestra vista
no hay hora buena.*

5 Niño de jasmines,
rosas y azucenas,
niño de la niña,
después dél, más bella,
 que tan buenos años,
10 que tan buenas nuevas,
 que tan buenos días
 ha dado a la tierra,
 parabién merece,
 parabienes tenga,

18.— He estudiado este género híbrido en “Entre el romance y la letrilla”. Es una forma muy frecuente en esa época. Nuestro cancionero conserva cinco de ellas.

15 aunque tantos bienes
 como Dios posea.
 Mientras os tardastes,
 dulce gloria nuestra,
 estábamos todos
20 llenos de mil penas,
 mas ya que venistes
 y a la tierra alegre
 ver que su esperanza
 cumplida en vos sea,
25 dígan los pastores,
 respondan las sierras,
 pues hombre os adoran
 y Dios os contemplan:

 “Norabuena vengáis al mundo,
30 niño de perlas,
 que sin vuestra vista
 no hay hora buena”, etc.¹⁹

Dice Vossler que esos pastores “se conducen, ocasionalmente, con mucha sutileza y adorno, hacen alarde de sapiencia y, en traza de improvisadores, recitan, con alma candorosa, las ocurrencias más artificiosas y llenas de recovecos” (pp. 172-173). Un buen ejemplo es este diálogo pastoril, que en la novela cantan dos personajes:

 —*Un reloj he visto, Andrés,*
 que, sin verse rueda alguna,
 en el suelo da la una,
 siendo en el cielo las tres.

5 —¡Oh, qué bien has acertado,
 porque de las tres del cielo
 hoy la segunda en el suelo
 para bien del hombre ha dado.
 Con las ruedas que no ves,
10 porque está secreta alguna,
 en el suelo [*da la una,*
 siendo en el cielo las tres].

19.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fols. 184v-185r; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, pp. 373-374. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms., fol. 146v-147r (mi ed., núm. 141).

—Este reloj que sustenta
cielo y tierra es tan sutil,
15 que con dar una, da mil
 mercedes a quien las cuenta.
 Cuenta las horas, Andrés,
 y di, sin errar ninguna,
 que en el suelo [da la una,
20 *siendo en el cielo las tres]*²⁰.

Así, en la catedral de Puebla y, sin duda, en otras iglesias de la Nueva España, se oyeron desde 1612 canciones con textos poéticos de Lope de Vega, y se oyeron en una forma mucho más plena a través de la música de Gaspar Fernández, una música que para Lope mismo, de haberla oído, hubiera sido una realización gozosa de su poesía.

Abreviaturas

BNM: Biblioteca Nacional de Madrid.

NC: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (cfr. Frenk).

20.— *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, fol. 223rv; ed. A., CARREÑO, *op. cit.*, p. 433; cantado por dos personajes. *Cancionero de Gaspar Fernández*, ms. fols. 204v-205r (mi ed., núm. 188).

La comedia de capa y espada en Francia:
de *La dama duende* de Calderón
a *L'esprit follet* de d'Ouille

MARC VITSE
LEMSO, Université de Toulouse-Le Mirail

Datos cronológicos: representaciones y ediciones

- 1629: Se representa en Madrid la comedia de Calderón titulada *La dama duende*.
- 1636: Se publica en Madrid la *Primera parte de comedias* de don Pedro Calderón de la Barca, que ofrece el texto impreso oficial de *La dama duende* (texto que llamaremos P).
- 1638: Se publican simultánea y respectivamente, en Valencia y Zaragoza, la Parte xxix y la Parte xxx de la colección de *Comedias de diferentes autores*, partes que contienen cada una cuatro comedias de Calderón, entre ellas *La dama duende*, en una versión desautorizada bastante diferente de P (la designaremos, en adelante, como V).
- 1638-1639: Se representa en el Hôtel de Bourgogne de París la obra teatral titulada *L'esprit follet*, debida a Antoine Le Métel d'Ouille —le llamaremos d'Ouille—, autor que no hay que confundir con su hermano François Le Métel de Boisrobert, dicho Boisrobert.
- 1642: Se publica en París, con privilegio del 23 de diciembre de 1641, *L'esprit follet*, que volverá a editarse en 1643 y 1647 en París, y en 1653 en Lyon. Sólo la edición parisina primigenia de 1642 contiene las acotaciones características de un texto teatral para representar y será, por eso, la que utilizaremos¹.

1.— *L'esprit follet*, comédie par Mr. d'Ouille, à Paris, chez Toussaint Quinet, 1642. En nuestras citas, modernizamos totalmente el texto francés, que traducimos entre corchetes después de cada cita larga. Para la amplia bibliografía sobre las traducciones y adaptaciones de *La dama duende* en

Un caso de hipertextualidad

Todos somos, los franceses, hijos de Gérard Genette y manejamos las categorías que, con suma sutileza, él elabora en su famoso ensayo titulado *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Desde este punto de vista, la rescritura por d'Ouille de la comedia de capa y espada de Calderón es un caso muy claro de hipertextualidad, es decir, del paso de un hipotexto A (*La dama duende*) a un hipertexto B (*L'esprit follet*). Lo cual conlleva una serie de operaciones, necesarias las unas —como son la *traducción* y la *transmetrificación*—, y optativas las otras —como son los procesos de *ampliación* y *reducción* textual (la *inventio*), o también de *interpolación* o desplazamiento de secuencias dramáticas (la *dispositio*)—, encaminadas todas estas operaciones a lo que llamaré la *transvaloración*, es decir, la inscripción del hipertexto francés en un sistema de valores, estéticos y éticos, diferente —más o menos— del sistema de valores que informaba el hipotexto castellano².

Antes, sin embargo, de examinar, de manera forzosamente sintética, algunos de los aspectos más importantes de esta transformación *simple* o *directa*, por utilizar la adjetivación de Genette³, debo precisar que lo que aquí me interesará prioritariamente no será el camino que conduce del hipotexto madrileño al hipertexto parisino, sino más bien la vía que va, al revés, del hipertexto al hipotexto. En otros términos, no tendré como objeto u objetivo prioritario el más frecuente de los estudiosos de la literatura dramática de la Francia del siglo XVII o de los comparatistas, o sea, el analizar la génesis de una obra teatral francesa concebida como la transposición de una comedia española. Lo que sí me ocupará esen-

Francia y otros países europeos, véase los estudios muy detallados de PAVESIO, M., *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000; ANTONUCCI, F., "Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 173-184; y GORI, G., "Fortuna italiana de *La dama duende* nel Seicento", en VV.AA. *Spagna e dintorni*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 61-104.

Para los problemas ecdóticos planteados por *La dama duende*, véase la edición crítica y definitiva de la obra por F. Antonucci (Barcelona, Crítica, 1999), edición de la que nos valdremos para nuestras citas de los textos (P y V) de la comedia calderoniana.

- 2.— Me inspiraré libremente, aquí y en lo que sigue, de la maliciosa lectura que de Genette hace Córdoba en su estudio de la rescritura por los dramaturgos franceses Scudéry y Beys y Guérin de Bouscal (1636-1637) de la novela ejemplar de Cervantes, *El amante liberal*; véase CÓRDOBA, P., "Lo que suprime la repetición. Del hipertexto al hipotexto de *El amante liberal*", *Críticón*, 76 (1999), pp. 99-118.
- 3.— Transformación simple o directa por transposición de elementos de una obra a otra, en contraste con la transformación indirecta o *imitación* (GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 13-16).

cialmente, en cambio, será, yendo de lo francés a lo castellano, tratar de redescubrir la singularidad del texto calderoniano, utilizar la reescritura como piedra de toque de la originalidad de la escritura⁴, y todo esto con la finalidad adlaticia de rectificar algunos de los numerosos desvaríos interpretativos que, sobre *La dama duende*, suele formular la crítica contemporánea.

Emprendamos, pues, sin olvidarnos de las principales etapas del camino de ida —desde la Villa y Corte de los Austrias hasta la capital de los Borbones— emprendamos, pues, el camino de vuelta que nos conducirá de *L'esprit follet* del Hôtel de Bourgogne a *La dama duende* de los corrales matritenses. Reservándose para otra ocasión el examen de la transposición ética y la (pretendida) bufonización del gracioso, constará nuestro recorrido de los tramos siguientes:

- las transformaciones obligadas: traducción y transmetrificación;
- las transformaciones optativas: translación espacial y regularización estética.

Vayamos por partes.

Traducción y transmetrificación

Sin que sea necesario demostrarlo con una tediosa acumulación de ejemplos pormenorizados, se puede afirmar que d'Ouville, cuando emprende hacia 1638 la refundición de la comedia calderoniana de 1629, lo hace manejando un ejemplar impreso de *La dama duende* y que este ejemplar pertenece, sin duda alguna, a la familia textual designada por la letra V, la que corresponde a la versión valenciano-zaragozana de 1636. La prueba indiscutible de tal proceso de transposición directa de un texto original leído en el mismo momento de su reescritura es la adopción por el reescribiente del esquema general de organización de la macrosecuencia inicial del acto tercero de V, la cual, como se sabe, se estructura en la desautorizada versión oriental de manera muy diferente a las correspondientes escenas de la oficial versión madrileña de P. En efecto, las cinco primeras esce-

4.— Es, poco más o menos, la actitud que adopta COUDERC, CH., en su excelente estudio de la “Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R. y MARCELLO, E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 323-348: “[...] la comparación entre estas dos estéticas dramáticas es legítima dado el vínculo histórico y la objetiva relación que unen teatro francés y teatro español en el siglo XVII. Quiero decir que más allá de la problemática de la influencia, de la identificación de las fuentes, tomar en cuenta la posteridad de la comedia española del Barroco permite también echar una nueva luz sobre el mismo teatro español: no tenemos que ser esclavos de la cronología [...]. [...] en realidad, la problemática de la fuente, como la de la influencia, tratada correctamente, puede proporcionar información tanto sobre el imitador como sobre el imitado” (pp. 345-346).

nas del acto V de *L'esprit follet* (pp. 109-133) reproducen exactamente la estructura del primer “cuadro” de V (vv. 2243-2857), con idéntica presencia y análoga articulación de los elementos siguientes:

- presencia simultánea del criado y del amo venidos juntos a la cita de la dama duende;
- relato en boca del gracioso o “valet bouffon” del caótico viaje en coche —en silla de manos en Madrid, en “carrosse” en París— destinado a hacerles perder todo sentido de la orientación a los invitados masculinos;
- paso posterior desde la sala lateral donde los hacía esperar la criada al cuarto propiamente dicho de la dama tramoyera, cuarto descrito en una de las más largas acotaciones de las respectivas obras, castellana y francesa;
- desarrollo paralelístico de los encuentros entre los miembros del elenco heril —el de los señores, galán y (supuesta) gran señora— y miembros del elenco servil —el del criado y de las “criadas”;
- semejanzas constantes en el contenido, formulación y concatenación interlocutiva de las réplicas de los personajes;
- similitud notable, por fin, en la construcción de la intervención única del hermano menor de la dama, con huida del caballero forastero, persecución del guardián del honor a través del laberinto espacial de su casa y, finalmente, amago de duelo.

Pues bien, todos estos detalles —y unos cuantos más, que es imposible mencionar aquí— conducen a las mismas conclusiones: d’Ouille tuvo entre manos la edición realizada en la Corona de Aragón, y su actitud, en un primer nivel, fue la de un *traductor*. De un traductor que, como veremos en seguida, es a la vez un dechado de fidelidad y un modelo de infidelidad, como todos los traductores. De un traductor, más que todo, que al trabajar sobre un texto impreso identificable, geográfica y materialmente, nos indica cuál fue su fuente primera y fundamental⁵, lo que nos obliga, por vía de consecuencia, a poner en tela de juicio, por lo menos en este caso, la muy reciente e interesante tesis de Pavesio sobre la importancia decisiva de la vía italiana —la de los *canovacci* de la *commedia dell'arte*— en la transmisión de lo calderoniano hasta Francia. En realidad, tanto el perfecto conocimiento del castellano por d’Ouille, que había residido en España entre los años 1615 y 1622, como las técnicas escriturales que aplica

5.— También insiste COUDERC, CH. (“Recepción y adaptación...”, *op. cit.*, p. 326) en la importancia decisiva de esta transmisión impresa en el proceso de las adaptaciones francesas de la comedia áurea: “Los autores franceses son pues todos unos Moretos con su famosa ‘brava mina’, ese caudal dramático impreso en que cavan también ellos [...]”.

en su laboratorio de reelaboración meticulosa, hacen muy poco verosímil la incidencia efectiva, precisa y comprobable de las representaciones de las posibles italianizaciones de *La dama duende* que pudo y debió de contemplar nuestro *traductor* en su estancia italiana de los años 1622-1636⁶.

Pero dejemos ahora abierta esa compleja problemática, porque nos parece más importante, de momento, volver con mayor detalle a las características de lo que llamamos, en una primera aproximación, la *traducción* de d'Ouville, una traducción que, como todas las traducciones y como ya sugerimos, es a un tiempo muy fiel y muy infiel.

La primera y, por supuesto, insoslayable infidelidad de d'Ouville es el paso de la tópica polimetría de la comedia española a la clásica monimetría del alejandrino francés. Pero incluso en esta general y sistemática transmetrificación característica de las refundiciones francesas de obras teatrales españolas del XVII, podemos notar cierta voluntad de d'Ouville de reproducir algo del esquema polimétrico originario, bien a través de la ruptura del monótono desfile de los pareados de alejandrinos franceses, bien por el recurso a un metro más corto (el octosílabo) que el uniformemente empleado en el conjunto de la obra parisina. Así es como las cartas prosificadas del original calderoniano —las dos dirigidas por Ángela a Manuel (entre los versos 1002-1003 y los versos 1653-1654); la respuesta del galán a la primera (entre los versos 1122-1123)— se transforman o, mejor dicho, se amplían respectivamente, en la refundición gala, en cinco (pp. 51-52), tres (p. 81) y ocho (pp. 62-63) cuartetos de alejandrinos de rimas abrazadas. Y así es, también, cómo Carrille —el álter ego del gracioso Cosme— puede formular (p. 116) en unos diez octosílabos un altisonante y burlesco conjuro a las infernales criaturas que encarnan para él la prima y la criada de Angélique, la correspondiente francesa de la Ángela castellana.

Comprobamos, pues, en la misma mutación que constituye de por sí todo proceso de transmetrificación, la existencia de cierto respeto, por lejano que pueda aparecer en sus motivaciones y en sus formas⁷, de cierto respeto al mode-

6.— Escribe De Armas sobre d'Ouville: "Nacido en Caen alrededor de 1590, este escritor vivió siete años en España (1615-22) y luego catorce años en Italia. Al mudarse a París alrededor de 1637, trajo consigo 'sa valise pleine de pièces espagnoles et écoulait petit à petit le fruit de ses lectures' (Chardon [en su libro *Scarron inconnu*, 1904], I, 325" (DE ARMAS, F., "¿Es dama o es torbellino?: *La dama duende* en Francia de d'Ouville à Hauteroche", en SULLIVAN, H., GALLOPE, R. A. y STOUTZ, M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, pp. 82-100; véase p. 86). Es lógico, aunque la cosa queda por documentar, pensar que las ediciones que se vendían en Italia eran, prioritariamente, las impresas, como V, en la Corona de Aragón.

7.— En su fundamental tratado de 1950, *La dramaturgie classique en France* (reed., Saint Genouph, Nizet, 2001), SCHERER, J., dedica un apartado a las formas métricas que no son el acostumbrado pareado de alejandrinos à *rimés plates*, y precisa: "[...] les auteurs, chaque fois que leurs personnages ont à lire des lettres, à prononcer des oracles ou des prophéties, peuvent, jusque dans les tragédies les plus sévères, substituer au rythme normal du dialogue les dispositions de rimés et

lo, de cierta fidelidad en el mismo seno de una inevitable infidelidad. Y es, precisamente, lo que va a confirmarse en cuanto abordemos el examen del elemento espacial.

Traslación espacial

No hay, en efecto, cambio más rotundo, al parecer, que el llevado por d'Ouille a la hora de ubicar la acción de *L'esprit follet*. Miremos, para entenderlo mejor, el elenco inicial de los personajes y los primeros versos de la versión francesa:

ACTEURS [Personas que hablan en ella]

FLORESTAN, gentilhomme du Languedoc [caballero de Languedoc]

CARRILLE, serviteur bouffon de Florestan [criado gracioso de Florestan]

ANGÉLIQUE, damoiselle parisienne, amoureuse de Florestan [dama parisina, enamorada de Florestan]

LICIDAS y LIZANDRE, gentilshommes parisiens, frères d'Angélique [caballeros parisinos, hermanos de Angélique]

ARISTE, serviteur de Licidas [criado de Licidas]

LUCINDE, damoiselle parisienne, cousine d'Angélique [dama parisina, prima de Angélique]

La scène est à Paris. [La escena es en París.]

ACTE I, scène première

FLORESTAN, CARRILLE

FLORESTAN Oui, Paris en effet est l'abrégé du monde,
 Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde,
 Et je ne l'aurais pas sans doute reconnu
 Depuis dix ans entiers que je n'y suis venu.
 Cent palais d'un désert, une cité d'une île
 Et deux de ses faubourgs enfermés dans la ville:
 Ces fameux changements que maintenant j'y vois
 Marquent bien la grandeur du plus puissant des rois.

les mètres les plus variés. Il est admis que la lettre ou le billet ne doivent pas être écrits comme le dialogue parlé ordinaire, qui s'exprime par des alexandrins à rimes plates" (pp. 360-361). Observemos, por otra parte, que los dos pasajes de versificación "irregular" introducidos por d'Ouille funcionan exactamente como lo hacen las "formas englobadas" del sistema plurimétrico de la Comedia nueva.

Cette ville est aussi le séjour ordinaire
Des plus grands potentats que le soleil éclaire. (pp. 1-2)

[Acto I, escena primera

FLORESTAN París es, de hecho, un mundo abreviado, entre cuyos muros abundan las maravillas. Apenas si la conocí después de diez años sin venirme a la capital. Transformado un desierto en cien palacios, hecha ciudad una isla entera y ahora encerrados dos arrabales en el recinto urbano: todos estos cambios son clara señal de la grandeza del mayor monarca, en una urbe que también suele ser estancia de los más poderosos príncipes que el sol puede contemplar.]

Como se ve, la acción de *L'esprit follet* se ha desplazado a París y se va a desarrollar en la metrópoli francesa entre personajes franceses todos. Ya hemos dado el salto desde la mera *traducción*, por libre que pueda parecer en casos particulares, a una abierta *adaptación*, esto es, en el sentido etimológico de la palabra, a una franca *distanciación* o alejamiento del universo originario con mira a un acercamiento al mundo concreto de la nueva recepción. Y, sin embargo, ¿cómo no leer en ese decidido distanciamiento, signo a primera vista de una máxima infidelidad, cómo no leer simultáneamente la manifestación de una máxima fidelidad, no a la letra sino al espíritu de la obra calderoniana? D'Ouville, en realidad, ha sabido captar y transponer fielmente dos de los elementos constituyentes esenciales de la geografía dramática de *La dama duende*, como son, por una parte, la localización del epicentro de la acción en la capital del reino y, por otra parte, la relación establecida, a través del viaje apertural del protagonista masculino, entre corte y provincia o, por decirlo en términos áureos, entre corte y aldea. Como el Madrid de Calderón, el París de d'Ouville es una ciudad en pleno desarrollo y transformación urbana; como la monárquica capital del primero, la real metrópoli del segundo es centro solar del poder. Y no valdrá la pena multiplicar las citas para mostrar que la corte del dramaturgo de *La dama duende* encuentra su perfecto doble en la *cour* del autor de *L'esprit follet*, presentados ambos lugares como fuentes de la más exquisita cortesía, como marcos de las modas más modernas, como esferas de los espectáculos más refinados, etc.⁸

Hasta tal punto que d'Ouville, gracias a su trasplatación tan perspicaz y comprensiva, nos hace percibir una dimensión muchas veces infravalorada de *La dama duende*, que es la de ser, en acción y para las jóvenes generaciones nobles

8.— Para más detalles sobre el París de *L'esprit follet*, véase HÉLARD-COSNIER, C., "La scène est à Paris'... de Calderón à d'Ouville", en Pageaux, D. H., ed., *Deux siècles de relations hispano-françaises. De Commines à Madame d'Aulnoy*, Paris, L'Harmattan, 1987, pp. 151-161; para otra lectura de la significación de la localización parisina y la recreación del ambiente urbano cotidiano, véase el inteligente trabajo de DE ARMAS, F., *op. cit.*, pp. 83 y 86-87.

de la época, un verdadero tratado de *savoir-vivre*, del saber amar y decir su amor, del saber reír y hacer burlas, del saber honrar y guardar honor, del saber sacar y dejar la espada... Corrigiendo de antemano tantas lecturas desenfocadas de los siglos posteriores, la “ingenua” e ingeniosa lectura primera de d’Ouville nos descubre y nos proclama que *La dama duende* no implica ninguna subversión, más o menos solapada y más o menos trágica, del mundo masculino en tal o cual de sus aspectos contitutivos, sino que es celebración lúdica y gozosa del amor en el honor, de un amor que triunfa plenamente, una vez vencidos los repetidos engaños nacidos bien del intencionado juego de algún agente humano, bien de la inconsciente equivocidad del discurso, o bien, finalmente, de las circunstancias forjadas por la inagotable perversidad del azar⁹.

De unos engaños, en todo caso, cuya más visible plasmación teatral es, precisamente, más allá de la geografía exterior por la que se perdían los provincianos llegados a la capital, la geografía interior de la casa de la dama y de sus hermanos. Aquí, de nuevo, d’Ouville intuye y conserva la específica disposición de los respectivos cuartos de Manuel y Ángela, cuartos que, como pude demostrar antaño¹⁰, no son contiguos sino separados el uno del otro por una cierta, aunque incompressible, distancia. Así, lo que en *La dama duende*, y en boca de la criada Isabel (v. 587), era existencia de un jardín situado en el largo camino que conduce del aposento del caballero al aposento de la dama, se hace en d’Ouville presencia de una corta galería separadora de las dos habitaciones. Vale la pena leer el diálogo reescrito por el traductor-adaptador francés:

ANGÉLIQUE Comment pourrai-je voir de ma chambre en la sienne,
Vu qu’elle est tellement distante de la mienne?

ISABELLE Je connais un endroit près de la galerie
Qui répond à sa chambre, où la tapisserie
Que l’on voit par dedans ne couvre que des ais
Qui font une cloison qu’on a fait tout exprès
Pour pouvoir pratiquer un lieu propre pour faire
Un cabinet qui lors nous était nécessaire.
Or de cette cloison il est très à propos
De détacher deux ais et dessus deux pivots,
Et par haut et par bas, faire tourner de sorte

9.— Véase VITSE, M., “Estudio preliminar: Manuel y Violante”, en CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedia famosa de La dama duende*, edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, *Biblioteca Clásica* 69, 1999, pp. VII-XXVIII, esp. pp. XI-XII.

10.— Véase VITSE, M., “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de Don Manuel”, en *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico*, 15 (2001), pp. 141-160.

Ces deux ais entrouverts qu'ils nous servent de porte.
 Par là nous pourrons bien entrer fort aisément
 Sans qu'on s'en aperçoive en son appartement.
 Ces ais étant rejoints et fermés par derrière,
 Qui ne jugera pas la cloison être entière?
 Un menuisier pourra même dans un moment
 Accommoder ces ais. (p. 26)

[ANGÉLIQUE ¿Cómo podría yo ver desde mi cuarto en el suyo, “si se ve / de mi cuarto tan distante / el suyo?” (*La dama duende*, vv. 568-570)

ISABELLE Conozco un sitio, cerca de la galería, que corresponde a su cuarto y donde una tapicería interior cubre unas tablas que sirven de tabique y que allí se pusieron con miras a la construcción de un retrete que entonces hacía falta. Y es muy hacedero quitarle dos tablas a dicho tabique y hacer que, con la ayuda de dos pivotes, uno por encima y otro por abajo, sirvan a modo de puerta. Por allí podremos entrar, muy cómodamente y sin ser vistas, en su cuarto. Y una vez reunidas las dos tablas y cerradas por detrás, ¿quién podrá decir que el tabique no se quedó entero? La cosa la podrá arreglar un carpintero en un instante.]

Las cosas no dejan lugar a dudas. Bien puede d'Ouille trocar el jardín por la galería y la alacena de vidrios por un tabique de tablas¹¹; bien puede, así mismo, y por razones que no vienen al caso, hacer que la posible movilidad del tabique sea de la única responsabilidad de las tramoyistas femeninas, con total ignorancia de los guardianes masculinos del honor: queda el hecho esencial del mantenimiento por el autor francés de la no contigüidad de los dos cuartos calderonianos y de la función decisiva de esta configuración espacial para un entendimiento cabal de la letra misma de la pieza.

La singular originalidad de d'Ouille, a este respecto, es digna de subrayarse. Siendo él, en el estado actual de nuestros conocimientos, el autor del primer montaje de una obra calderoniana fuera de España, se afirma desde un principio como escrupuloso observador de la disposición espacial ideada por el dramaturgo matritense. Iniciador de una corriente o fenómeno literario de numerosas manifestaciones posteriores en Europa, mantiene con una gran sensibilidad teatral una “realidad” dramático-escénica que (casi) siempre iban a abandonar sus sucesores, desde la traducción al italiano del flamenco Dirk van

11.— El mismo tabique de tablas que encontraremos en *La fantasma, ovvero La dama spirito* del primer traductor italiano de *La dama duende*, el abogado flamenco Dirk van Ameyden (1645). Allí ya no hay una alacena sino un *tramezzo di tavole*, “un tabique o mampara de tablas que disimula la puerta común entre el cuarto de doña Ángela y el del joven huésped don Fabio/don Manuel”, según nos precisa ANTONUCCI, F., “Nuevos datos...”, *op. cit.*, p. 75.

Ameijden (1645) hasta las lecturas críticas más contemporáneas (Varey, 1983) o las escenificaciones más recientes (José Luis Alonso de Santos, 2000)¹².

Pero tanta fidelidad, ya de por sí interesante desde el punto de vista de la historia de la fortuna de *La dama duende*, y reveladora del grado de ósmosis cultural entre uno y otro país en la época áurea, tanta fidelidad, pues, nos dice todavía algo más. Nos llama la atención, en particular, sobre el extremo cuidado puesto por Calderón en la construcción de sus espacios dramáticos y escénicos, su extraordinaria precisión textual y escenográfica en la fijación de unos espacios cuya “permeabilidad” permitirá luego, a través del “dinámico deambular”¹³ de sus personajes, un juego a la vez flexible y rigurosamente constringido.

Ni que decirse tiene, por otra parte, que la plasmación práctica por d’Ouille de este esquema espacial cobrará en el cuerpo de su reescritura su propia especificidad. Buen ejemplo de ello es la primera escena del Acto III de su adaptación (p. 61). Se corresponde este momento de *L’esprit follet* con el principio de la segunda Jornada calderoniana. En él, Ángela, Beatriz e Isabel preparan la continuación de su burla a partir de la lectura de la(s) respuesta(s) que dio don Manuel a la(s) primera(s) carta(s) de la joven viuda. Pero la total alteración del *timing* o *tempo* original por el autor de *L’esprit follet* hace que, al empezar su Acto III, la epístola de Florestan —el Manuel francés— no obre todavía en poder de las primas burladoras —Angélique y Lucinde—, reunidas ambas en el cuarto de la primera (“dans la chambre d’Angélique”). Angélique manda pues a Isabelle que vaya al cuarto de Florestan para recuperar la eventual misiva del galán; y nos encontramos con el texto siguiente:

ANGÉLIQUE À présent que l’on soupe allez voir, Isabelle,
S’il aura répondu. Mais soyez en cervelle,
Gardez d’être surprise et, surtout, hâtez-vous.

ISABELLE Il ne faut rien dire. (*Elle sort.*)
On voit cependant Isabelle entrer dans la chambre de Florestan et prendre la lettre sur la table.

ANGÉLIQUE Enfin je me résous,
Comme je vous ai dit, de le voir, et peut-être
Ce sera dès ce soir.

12.— Véase VAREY, J. E., “*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía”, en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 junio 1981), ed. GARCÍA LORENZO, L., Madrid, CSIC, 1983, pp. 165-183; véase en Díez Boroue, J. M., ed., *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2000, Cuadernos de Teatro Clásico*, 15 (2001), las páginas 161-188 están dedicadas a la puesta en escena de la obra por José Luis Alonso de Santos en el año 2000.

13.— “Permeabilidad” y “dinámico deambular” son expresiones de ARELLANO, I., “*La dama duende* y sus notables casos”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 15 (2001), pp. 127-139; véase p. 133 y p. 137.

LUCINDE Et vous faire connaître?
 ANGÉLIQUE Je m'en garderai bien.
 LUCINDE Dieux! Et comment cela?
 ANGÉLIQUE Vous le saurez tantôt.
Isabelle entre par derrière et présente la lettre à Angélique.
 ISABELLE Madame la voilà. (pp. 61-62)

[ANGÉLIQUE Mientras están cenando, vete a ver, Isabel, si contestó a mi carta. Pero ten cuidado, no te dejes sorprender y, más que todo, date prisa.

ISABELLE No hace falta decírmelo. (*Éntrase.*)

Siguen hablando Angélique y Lucinde mientras se ve a Isabelle entrar en el cuarto de Florestan y tomar la carta en la mesa.

ANGÉLIQUE Conque estoy decidida, como te dije, a verle, y quizá esto ocurra esta misma noche.

LUCINDE “¿Descubierta por quien eres?” (*La dama duende*, v. 1238)

ANGÉLIQUE En ningún caso.

LUCINDE ¿Y cómo será posible?

ANGÉLIQUE Lo sabrás en seguida.

Sale Isabelle por detrás y entrega la carta a Angélique.

ISABELLE Aquí está, señora.]

¿Qué constatamos en este pasaje? Que nos ofrece el caso de una extraña coexistencia en un mismo escenario de dos espacios dramáticos definidos textualmente como alejados el uno del otro, y sin embargo figurados escénicamente el uno al lado del otro.

Podríamos pensar, en un primer momento, que estamos en presencia de una adaptación al espacio escénico francés del principio de organización espacial específico del teatro de corral español, caracterizado por una extrema ductilidad y que encuentra en *La dama duende* una de sus más significativas plasmas¹⁴. Pero, en realidad, es muy otra la interpretación del hecho. Se trata, en efecto, del empleo de una técnica nada rara en el teatro preclásico francés y descrita detalladamente por Scherer en el apartado que dedica al uso de la *tapisserie*, esa cortina del fondo del escenario que cubría eventualmente uno u otro de

14.— Véase VITSE, M., “Sobre los espacios...”, *op. cit.*, p. 157. Y también ANTONUCCI, F., “El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada”, en CAZAL, F., GONZÁLEZ, Ch. y VITSE, M., eds., *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2002, pp. 57-81; véanse en particular las fórmulas siguientes: “la flexibilidad del espacio escénico” (p. 66), “una dilatación del espacio” (p. 67), “una gran fluidez y desenvoltura en la representación del espacio” (p. 72), etc.

los compartimentos o mansiones de un decorado simultáneo, y facilitaba la representación de espacios dramáticos múltiples que, a pesar de su contigüidad escénica, correspondían a lugares dramáticamente alejados. Precisa en efecto Scherer:

Dans toutes les pièces de ce genre, le lieu nouveau dévoilé par la tapisserie est profondément différent des autres lieux représentés par le décor et n'entretient avec eux aucune relation de contigüité. Il peut être aussi loin d'eux que les différents endroits représentés par les compartiments du décor simultanément peuvent être distants les uns des autres¹⁵.

Y, de hecho, esta representación escénica del cuarto de Florestan en *L'esprit follet*, lejos de acercar o hacer contiguos los espacios, sirve para materializar la distancia que media entre los dos apartamentos, una distancia medible temporalmente gracias a la duración del diálogo que Angélique y Lucinde tienen entre el momento de la salida de Isabelle ("*Elle sort*") y el de su vuelta unos cinco versos después ("*Isabelle entre par derrière et présente la lettre à Angélique*")¹⁶.

Lo más interesante del caso, empero, es que, bien mirada, la figuración escénica del cuarto de Florestan es totalmente inútil, en la medida en que le hubiera bastado a Isabelle, para traer la carta, salir del escenario y volver a él unos minutos más tarde, sin que el espectador sienta la menor necesidad de visualizar el elemento extra-escénico de este desplazamiento. Pero es precisamente la gratuidad del procedimiento lo que mejor nos ayuda a definir la actitud general del traductor-adaptador que es d'Ouille: su transformación de *La dama duende* en *L'esprit follet* se constituye, en efecto, como una tentativa muy original de ade-

15.— SCHERER, J., *La dramaturgie...*, op. cit., pp. 177.

16.— Cinco versos que dejan suponer una distancia mucho más corta que la sugerida por la media de los cuarenta versos pronunciados por los personajes de *La dama duende* en situaciones parecidas. Pero una distancia que, por reducida que sea, no deja de existir: lo confirman las declaraciones de los personajes de las escenas 3 y 4 del Acto V (pp. 121-129) y el que el paso de uno a otro cuarto sea visible desde otra parte del interior de la casa, como lo indica Angélique antes de irse al cuarto de Florestan para su inspección nocturna:

ANGÉLIQUE Il est temps que je passe à présent par derrière.

Chacun est retiré; je pourrai librement
Aller sans qu'on me voie en son appartement.
Mais de peur de surprise, ajuste la chandelle
Dans la lanterne sourde, et sois en sentinelle.
Je ne l'ouvrirai point que je ne sois dedans,
De crainte que quelqu'un qui peut veiller céans
Découvre la clarté. (p. 86)

[ANGÉLIQUE Ya es hora de pasar por detrás. Todos están recogidos y podré ir libremente, sin que nadie me vea, a su cuarto. Pero, para que no me sorprendan, pon la candela en una linterna sorda y quédate vigilando. Sólo la descubriré cuando esté dentro, porque temo que alguien que esté despierto pueda ver su luz.]

cuación de un modelo español captado en su esencia a una práctica teatral francesa no clásica sino *preclásica*, es decir, a un sistema dramático en el que las famosas reglas francesas galas apenas si empiezan a imponerse dentro de un contexto de resistencia multiforme y de todavía larga duración¹⁷. La adaptación de d'Ouille se produce por consiguiente en un periodo de complejísima transición teatral en Francia, lo que obliga a contemplar con no poca prudencia las modalidades efectivas de la tan cacareada imposición del modelo “regular” francés a la “irregular” comedia española. Y será con dicha prudencia con la que pasaremos ahora a examinar las principales modalidades de esta mal llamada “regularización estética”, dedicando especial atención a dos de las famosas tres unidades clásicas o neoristotélicas: la del lugar y la del tiempo.

Regularización estética

El lugar

En *L'esprit follet*, observamos, con relación a la versión valenciano-zaragozana (V) de *La dama duende*, un claro fenómeno de concentración espacial. Lo que, en efecto, era, en V, una alternancia de espacios exteriores y de espacios interiores se reduce, en la adaptación francesa, a un único movimiento espacial que nos conduce a la calle de las cuatro escenas iniciales de su Primer Acto —funcionan exactamente como una macrosecuencia a la española— hasta los varios subespacios —los “quartiers” (p. 23)— de la laberíntica morada de los dos caballeros parisinos, Lizandre y Lcidas.

Desde este punto de vista, la pieza de d'Ouille se revela, curiosamente, como más cercana a la versión madrileña (P) de la comedia calderoniana, en la que no se daba tampoco otro movimiento que el que conducía desde la calle apertural de la primera macrosecuencia (vv. 1-368) hasta los recovecos de la intrincada casa de los hermanos de Ángela.

¿Cómo interpretar ahora este elemento característico de la reescritura francesa, tanto en su relación con el mundo de partida de las dos versiones de

17.— Véase SCHERER, J., *La dramaturgie...*, *op. cit.*, p. 177: “On fera un progrès vers l'unité du lieu lorsqu'on s'apercevra que la tapisserie peut n'être pas seulement un moyen conventionnel de changer de décor, au même titre que le rideau de scène qui permettra plus tard l'emploi de décors successifs, mais qu'on pourrait, avec un certain effort d'imagination, le considérer comme une véritable tapisserie, ou du moins comme la paroi d'un bâtiment: en s'effaçant, elle laisserait voir ce qui se trouvait effectivement derrière le lieu qui s'offrait à la vue du public. La tapisserie devient alors une barrière réelle entre deux lieux contigus dont le rapprochement est un acheminement vers l'unité”.

La dama duende como en su inscripción en el universo de llegada del teatro clásico galo? Empezando por este segundo aspecto —el de la recepción—, diremos que la estructuración espacial de *L'esprit follet* —un exterior y un interior en una misma ciudad— se corresponde exactamente con el esquema dominante en la segunda fase de la caótica y muy lenta evolución de la concepción de la unidad de lugar en Francia, una fase que Scherer sitúa entre los años 1630 y 1640. Es, efectivamente, la época en que se va excluyendo paulatinamente la representación de lugares en exceso alejados los unos de los otros, para admitir preferentemente la de lugares vecinos, como los ubicados en una misma ciudad o en sus aledaños. Desde esta perspectiva, *L'esprit follet* aparece, pues, una vez más, como una adaptación *preclásica*, lejos aún de un clasicismo al que más de un crítico, con excesiva precipitación, la quiere adscribir.

Y si, ahora, tratamos de definir el alcance de este preclásico proceso de concentración espacial en *L'esprit follet* comparándolo con el mismo fenómeno en P, vemos con particular nitidez todo lo que separa la tímida protoregularización de d'Ouille de la virtuosidad interiorizadora del Calderón reescribiente de P. Éste, como pude mostrar en otra ocasión¹⁸, concentra para intensificar el papel del azar y multiplicar los obstáculos que se presentan ante el caballero andante y amante de la dama tramoyera y van a estimular toda la pertinencia de su poder heurístico y toda la excelencia de su valor aristocrático. Mientras que muy otra es —lo que evidencia, de rechazo, la singularidad de las finalidades calderonianas en P— la intención de d'Ouille en su adaptación de V. Si suprime el segundo cuadro exterior que figuraba en el Acto III de esta versión oriental, es que, de manera más general, ha eliminado todo lo que concernía a la impropia llamada “intriga secundaria” de *La dama duende*, esto es, los amores castos y modélicos de Juan, el hermano mayor de Luis, y de Beatriz, la prima de Ángela. Su esfuerzo de reducción espacial se inscribe, por lo tanto, en un proyecto mucho más amplio de amputación argumental, a la que corresponde, como se puede suponer, una drástica condensación temporal.

El tiempo

La duración indeterminada de *La dama duende* —¿una, dos semanas?, ¿más?— se reduce en efecto, en *L'esprit follet*, a un desarrollo enmarcado entre el final de la tarde y las altas horas de la noche de un mismo día, o sea, a un espacio de tiempo de menos de doce horas¹⁹. Tanto radicalismo en el proceso de com-

18.— Véase VITSE, M., “Algunas observaciones sobre las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*”, en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (28-29 de abril de 1997), *Criticón*, 72 (1998), pp. 67-68.

19.— Véase HÉLARD-COSNIER, C., “La scène est à Paris’...”, *op. cit.*, pp. 156-157.

presión temporal no se puede justificar, en mi opinión, por unos tópicos motivos de verosimilitud, por lo menos tales como los presentan algunos críticos franceses, entre los que se encuentra, últimamente, Hélard-Cosnier, que escribe sin el menor fundamento textual:

Mais pour absurde qu'elle soit, cette exigence [de l'unité de temps] a le mérite d'obéir à une logique interne: étant donné la peur qu'éprouve Carrille, il est peu vraisemblable qu'il consente à habiter dans un appartement hanté. La rapidité de l'action explique aussi que personne n'a eu le temps de percer le mystère et de constater que la cloison était truquée²⁰.

Mucho más acertado, en cambio, me parecería una explicación que tomara en cuenta, no la *letra* de un precepto neo-aristotélico aún experimental y de muy irregular aplicación en la Francia de aquel tiempo, sino el *espíritu* de una práctica artística de confirmada y plural eficacia en la España de Calderón, y que Arellano, al perfilar con mucha pertinencia las características de la comedia de capa y espada, define como la sistemática búsqueda de —dice— una “artificiosa inverosimilitud teatral”²¹. La constricción temporal tan frecuente en este subgénero dramático persigue de hecho —precisa el mismo crítico— “un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y sus-

20.— *Ibidem*, p. 157. La observación de esta estudiosa (“pour absurde qu'elle soit”), algo tiene que ver con la famosa declaración de Tirso en los *Cigarrales de Toledo*: “Porque, si aquéllos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? [...] Estos inconvenientes mayores son, en el juicio de cualquier mediano entendimiento, que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días” (*Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pp. 225-226).

Desde este punto de vista —la lógica interna de la duración de la acción desligada de su relación con la duración de la representación (la lógica de la ficción frente a la lógica de la “realidad”)—, *La dama duende* es mucho más verosímil que su adaptación francesa: el mutuo enamoramiento de los dos primeros protagonistas se extiende en efecto sobre un número indeterminado de días (los que sugieren el intercambio de varias cartas y otros detalles: véase vv. 1220-1221, 1243-1247, 1755-1758, etc.). A decir verdad, Calderón, al concebir cada una de sus tres jornadas como tres momentos continuos, separados por intervalos temporales imprecisos a los que corresponden los “entremeses madurativos”, no está muy lejos de la solución adoptada por el más rebelde de los clásicos franceses, el Corneille de *La veuve* y de *La galerie du Palais*, que hacía corresponder a cada acto un día diferente (véase, una vez más, las juiciosas observaciones de SCHERER, J., *La dramaturgie...*, op. cit., pp. 114-115 y, sobre los intermedios para resolver el “problème du temps à perdre”, las pp. 118-119).

21.— ARELLANO, I., “La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos”, Capítulo 2 de *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-69; véase p. 54.

pensión del auditorio. En otras palabras, la unicidad del tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia”²².

Que tal sea el efecto perseguido por d’Ouille lo mostraría con creces la abundancia, en *L’esprit follet*, de declaraciones en que los personajes ponderan el carácter “imposible” de lo que les ocurre²³. Pero bastará aquí destacar lo que esa misma proliferación revela, es decir, en el mismo marco de una infiel traición de la estructura temporal particular de la comedia de Calderón, la permanencia general y la fiel asunción por d’Ouille de una idéntica finalidad artística.

Fidelidad fundamental sobre un trasfondo de infelidades secundarias: tal podría ser la fórmula secreta de la adaptación de d’Ouille, el menos traidor de los “traductores-adaptadores” de *La dama duende*. Y para quien lo dudara, aduciremos un ejemplo más de esa manera de proceder, que también tiene que ver con el tiempo, considerado ahora no como elemento de la estructura interna de la obra (la duración de la historia representada), sino como elemento de la estructura externa de la misma (las formas de reparto de la acción representada)²⁴. Quiero hablar, por más señas, del siempre vidrioso problema de la división de las escenas o, por decirlo en francés, de la difícil cuestión del *découpage des scènes*. Como todos los adaptadores galos de la época, d’Ouille sustituye la ausencia total de marcas divisorias interiores y visibles de las jornadas españolas por la conocida repartición en escenas numeradas a la francesa de sus cinco actos, distribuidos respectivamente en 7, 8, 6, 5 y 7 unidades escénicas. Pero, cuando se miran las cosas de cerca, se ve que el instrumento empleado para dicha operación dista mucho de reducirse al solo criterio de división por la entrada o salida de un personaje. Valgámonos, para entenderlo, de algunos ejemplos.

En el ya citado episodio en el que Isabelle se marcha al cuarto de Florestan para recoger la carta dirigida a Angélique, su salida del escenario y su vuelta a él no generan ninguna escena nueva. Muy al contrario, d’Ouille concibe como un único conjunto dramático el diálogo entre el trío mujeril que va preparando su

22.— *Ibidem*, p. 45.

23.— Véase DE ARMAS, F., “¿Es dama o es torbellino?...”, *op. cit.*, p. 87 y, por citar un solo ejemplo de *L’esprit follet* (que se corresponde de muy cerca con los versos 553-564 de *La dama duende*):

ANGÉLIQUE Ce cas est bien étrange, et s’il ne m’est visible,
À peine le croirai-je. Il est presque impossible,
Et l’esprit le mieux fait s’y trouverait surpris.

.....
C’est un fait qui n’est pas croyable ce me semble. (p. 245)

[ANGÉLIQUE Es caso muy extraño. Y si no lo veo, no lo tengo de creer. Es casi imposible y hasta se quedaría sorprendido el hombre más discreto. [...] Es suceso, a mi parecer, increíble.]

24.— Según las distinciones establecidas por SCHERER, J., *La dramaturgie...*, *op. cit.*, p. 110 sq. y 214 sq.

próxima burla e integra el microdesplazamiento de la criada como un elemento más en el marco de un intercambio ininterrumpido. De parecida indivisión es otro caso la escena 5 del Acto III. En ella, Carrille va penetrando con luz en el cuarto de su amo en donde se encuentra ya, perdida en la oscuridad, la criada Isabelle. Ésta, para no ser hallada ni reconocida por el criado, se pone detrás de él y, matándole la luz, le da un violento porrazo. Los gritos del fámulo precipitan la salida al escenario de Florestan, que topa con Isabelle y la tiene del azafate que lleva en manos. La criada abandona la cestilla a Florestan y, dando por fin con la salida secreta, escapa y deja solos a los dos protagonistas masculinos, que entablan entonces un largo diálogo. De nuevo, en esta escena considerada como una unidad indivisa por d'Ouille, notamos que los movimientos de los actores —la llegada de Florestan y la huida de Isabelle— no han engendrado ninguna materialización paratextual indicadora de un corte escénico. Todo pasa como si el criterio geográfico de división —el criterio francés por el lugar escénico— se viera postergado en pro del criterio prevaleciente en la comedia española, es decir, el criterio dramático —el que reparte el texto según los momentos de la acción y encuentra muchas veces su traducción en el papel estructural de la versificación²⁵. Y, de hecho, comprobamos que en el episodio que estamos analizando, la escena única de d'Ouille es el equivalente exacto de una secuencia única de *La dama duende*, la determinada por el uso del romance *é-o* (vv. 1531-1730) entre las redondillas de la secuencia anterior y la silva de pareados de la secuencia posterior.

La cosa, a decir verdad, no carece de interés. No sólo se inscribe en el marco del *preclasicismo* francés, cuando reina aún con cierta frecuencia la modalidad “arcaica” de una división “somera” e “imprecisa” (son calificativos todos de Scherer)²⁶. También nos ayuda a entender, a través del intuitivo respeto de d'Ouille a su modelo, el valor estructurante, tantas veces subestimado por la crítica, de la versificación teatral áurea. No será inútil, a estas alturas, analizar un último ejemplo. Se trata del famoso lance —el momento cumbre de la obra— de la visita nocturna de la dama al cuarto del galán, o sea, de las primeras escenas del Acto IV de *L'esprit follet* y de la última secuencia de la segunda jornada de *La dama duende*. Angélique, que cree que están fuera Florestan y Carrille, decide penetrar de noche, pero con la ayuda de una linterna sorda, en el cuarto del huésped de sus hermanos, para robarle el retrato de una dama hacia la que siente celos.

25.— Véase VITSE, M., “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en CAMPBELL, Y. (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano (AITENSO), Ciudad Juárez (México), 5-8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

26.— SCHERER, J., *La dramaturgie...*, *op. cit.*, p. 214 sq.

Pero un minuto antes de que lo haga, vuelven amo y criado de su salida nocturna y, a oscuras porque Carrille perdió la luz, tratan de abrir sin ruido la puerta que desde la calle da acceso a su apartamento, en el preciso instante en que Angélique, por su parte, entra en el cuarto por el lado opuesto, donde se sitúa el tabique móvil que comunica con el interior de la casa. Los tres personajes, aunque ubicados en los dos extremos opuestos del escenario, acaban, pues, encontrándose juntos en un mismo espacio escénico. Pasan unos segundos, y Angélique, que hasta entonces sólo parcialmente había descubierto la luz de su linterna sorda, saca ahora la candela de su receptáculo, la pone en un candelero que hay en la mesa, toma una silla y se sienta de espaldas a los personajes masculinos, que se quedan apartados y en la oscuridad²⁷. Y a partir de ahí, se desarrollarán las varias vicisitudes del agitado encuentro de los tres protagonistas hasta que Angélique logre escapar y dejar a sus dos interlocutores en la máxima confusión.

Espero que en este apretado resumen caben las suficientes informaciones sobre los desplazamientos de los actores como para deducir de ellos la división de escenas a la que el adaptador francés hubiera debido proceder *more gallico*. Pero el caso es que d'Ouille, que no introduce las marcas de una nueva escena cuando Angélique aparece en el cuarto donde entran Florestan y Carrille, sí lo hace en cambio cuando, presentes ya los tres en las tablas, ilumina la dama parte de la habitación al sacar la candela de la linterna. Nos encontramos, pues, si al respeto de la regla del sistema topográfico francés nos referimos, ante un doble pecado: el pecado leve, primero, de una heterodoxa indivisión (cuando el surgimiento de Angélique) y el pecado grave, después, de una herética división (la mención tipográfica de “Scène troisième”, p. 90), a pesar de la permanencia en el escenario de los (tres) mismos personajes. Fenómeno de los más sorprendentes, pero que sólo se puede explicar si nos volvemos hacia el hipotexto español: en él, en efecto, la continuidad dramática de la doble aparición escénica de Manuel y de Ángela se traduce por la continuidad métrica de las redondillas (vv. 1917-2028), mientras que a la ruptura dramática del descubrimiento de la luz —la dramáticamente decisiva iluminación de la hermosura— corresponde el paso de dichas redondillas al romance *é-o* de la última macrosecuencia de la jornada.

Así, al dar prioridad absoluta al criterio divisorio español por el tiempo o *tempo* dramático sobre el criterio geográfico francés del movimiento de los actores, d'Ouille, en el mismo proceso de una infidelidad necesaria, añade una prueba suplementaria de su paradójica fidelidad y de su certera intuición de no

27.— *L'esprit follet*, p. 90: “Angélique tire la chandelle de la lanterne et la met dans un chandelier, qui sera sur la table, et prend une chaire à dos et se sied les épaules tournées vers eux”, que es traducción casi literal de la acotación correspondiente de *La dama duende*: “[Ángela] saca la luz de la linterna, pónela en un candelero que habrá en la mesa, y toma una silla y siéntase de espaldas a los dos” (v. 2028+).

pocos entre los aspectos específicos del sistema teatral calderoniano. Y contribuye, por el mismo caso, a que intuyamos mejor el genuino mensaje de la primera obra maestra cómica del dramaturgo de Madrid.

De modo que su hipertexto, como decíamos al empezar, ilumina con luz nueva y da mayor esplendor al genial hipotexto en el que se inspira. Ya se cierra el círculo y es hora de concluir. Por su dúctil adaptación de elementos esenciales del sistema métrico, espacial y temporal específico del teatro de Calderón y, de manera más general, de la Comedia nueva, d'Ouville, lejos de ser el campeón de un férreo clasicismo regularizador a la francesa, revela ser, en toda la dimensión de la palabra, un *preclásico*. En los años más álgidos de un despiadado enfrentamiento político entre Francia y España, este "hispanista *avant la lettre*" nos da un apasionante ejemplo de la íntima ósmosis que, cultural y teatralmente, se daba entre las dos naciones, en aquel tiempo en que los dramaturgos aprendices de Francia tanto tenían que aprender de los poetas maestros de España, cuando todavía se encontraban en la misma situación en que yo me encontré ayer y me sigo encontrando hoy: la de ser un corto discípulo gálico, que tanto aprendió ayer y tanto sigue aprendiendo hoy de dos inmensos maestros hispánicos, de don Paco, digo, y de don Alfredo, a cuyas plantas deposito ahora con temeroso amor este infiel testimonio de mi siempre fiel admiración.

Comedia áurea y ópera italiana

MARIA GRAZIA PROFETI

Università di Firenze

Comedias áureas y “libretti”: circulación en Italia

Como se sabe, unos melodramas italianos se basan en comedias áureas españolas, quizás en mayor número de lo que le resultaba a Fabbri¹. Aquí os propongo algunos, estudiados ya, pero advierto que el catálogo puede ser mucho más amplio, cuando hayan terminado las calas que estamos haciendo. Más allá del censo, la primera cuestión interesante son las razones de la elección de ciertos “sujetos” como base de los *libretti*, y las modalidades de difusión de los textos-fuentes en Italia.

En algunos casos se arreglan, para melodramas, comedias que habían conocido ya un cierto éxito en Italia. Recuerdo el *Conde de Sex* de Antonio Coello,

1.— FABBRI, P., *Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'Opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 324; FABBRI, P., “Drammaturgia spagnola e drammaturgia francese nell'opera italiana del sei-settecento”, en *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia*, Madrid 1992, *Revista de musicología*, XVI (1993), pp. 302-307; BIANCONI, L., *Il seicento, Storia della musica*, IV, Torino, EDT, 1982; MURATA, M., *Opera for the Papal Court. 1631-1668*, Ann Arbor, Mi. UMI, 1981. Instrumentos bibliográficos indispensables son: FRANCHI, S., *Drammaturgia Romana. Repertorio bibliografico cronologico di testi drammatici. Pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988; SARTORI, C., *I libretti a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994.

Sobre las relaciones entre comedia áurea y textos teatrales italianos: *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. SULLIVAN, H. W., GALOPPE, R. A., STOUTZ, M. L., London, Tamesis, 1999; *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*; vol. I: PROFETI, M. G., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996; vol. II: VV. AA., *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; vol. III: VV. AA., *Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1997; vol. IV: VV. AA., *Spagna e dintorni*, Firenze, Alinea, 2000; LOMBARDI, M., GARCÍA, C., *Il gran Cid delle Spagne (Materiali per lo studio del tema del Cid in Italia)*, Firenze, Alinea, 1999.

comedia dramática que propone la figura de Isabel I de Inglaterra, no como reina cismática, sino como mujer apasionada, en lucha entre su amor por el conde de Essex, y los celos que siente por la amada del caballero. La comedia da lugar en Italia a una serie de “scenari”, o sea, de resúmenes utilizados por los cómicos del arte; del texto español, entrecruzado con los “scenari”, el actor Nicolò Biancolelli saca una comedia: *La regina statista d’Inghiterra ed il conte di Esex*²; el tema llega finalmente a constituir un “libretto” de gran éxito, que, bajo el título *La regina Floridea*, cuenta por lo menos con seis distintas producciones en diversas ciudades italianas: Milán, Parma, Florencia, Livorno, Venecia, Ancona.

En otras ocasiones, la etapa intermedia puede ser francesa, como en el caso de *Il carceriere di se medesimo*, que el florentino Ludovico Adimari saca de *Le geôlier de soi-même* de Thomas Corneille, transposición del *Alcaide de sí mismo* de Calderón³.

En Milán en cambio se efectúa una adaptación directa de un texto español: se trata de *Il palazzo del segreto*, derivado del *Alcázar del secreto* de Antonio de Solís⁴. La filiación inmediata se debe probablemente al hecho de que los textos en lengua española circulaban vivazmente en el milanesado, como atestigua la publicación, en 1619, de la *Primera Parte* de las comedias de Lope de Vega, con dedicatoria del impresor Bidelli a Don Juan de Figueroa y Villegas, gobernador de Milán⁵; y de las *Rimas* del Fénix, en 1611, igualmente dedicadas al Gobernador de Milán, Don Pedro de Velasco, por Jerónimo Bordón, con significativas declaraciones:

Me atrevo agora de hacerle humilde ofrecimiento de la nueva impresión de las buenas composiciones de Lope de Vega Carpio; para que a los ingenios italianos, a quienes resulta en este tiempo como natural la lengua castellana, sean más gustosas⁶.

2.— PROFETI, M. G., “Dal Conde de Sex alla Regina Floridea”, en VV. AA., *Spagna e dintorni, op. cit.*, pp. 31-59: véanse aquí los pormenores de la relación entre comedia italiana-scenari-libretto; LIVERANI, E., “El conde de Sex nella riletura secentesca dei comici dell’arte italiani”, en *Due saggi sul teatro spagnolo nell’Italia dei seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 15-19.

3.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: *Il carceriere di sé medesimo*”, en *Materiali, variazioni, invenzioni, op. cit.*, pp. 139-155.

4.— SEPÚLVEDA, J., “La adaptación italiana de *El alcázar del secreto* de Antonio de Solís: un libretto para el Teatro Ducal de Milán”, en *Due saggi sul teatro spagnolo nell’Italia del seicento, op. cit.*, pp. 5-124.

5.— *Las comedias de Lope de Vega...*, Milán, J. B. Bidelli, 1619, ff. 3-4 de los preliminares.

6.— VEGA, L. DE, *Rimas*, Milán, Jerónimo Bordón, 1611, f. +2r de los preliminares. Actualizo la transcripción.

Me pregunto si la edición en español del *Vellocino de oro*, en 1649, dedicada al Gobernador Luis de Benavides, no debe su existencia a una posible puesta en escena, como la impresión que se hizo en Viena en 1633: *El vellocino de oro, Comedia famosa de Lope de Vega Carpio, dirigida al Excelentísimo Señor D. Luis de Benavides, Carillo y Toledo,.... del Consejo Supremo de guerra de su*

También es muy interesante el caso de *Ni amor se libra de amor* de Calderón, representado en Roma en Palazzo Spagna, residencia del embajador español, el 24 septiembre de 1682, en una producción efectuada por el marqués del Carpio, para celebrar el cumpleaños de María Luisa, que se había casado el 25 de agosto de 1679 con Carlos II: una especie de continuación de las fiestas madrileñas, para la cual se elige uno de los textos representados en la capital española (donde la pieza se llevó a las tablas el 3 de diciembre de 1679). De la puesta en escena romana nos deja memoria la publicación de un “resumen” del texto de Calderón dividido en escenas, con una traducción de las arias españolas. En la loa que precede al texto, las cuatro partes del mundo, Asia, África, América, Europa, rinden homenaje a María Luisa, en una consuetud cosmogónica.

Al año siguiente, el texto se arregló y se representó en Nápoles bajo el título *La Psiche ovvero Amore Innamorato*, ahora como “Dramma per musica”, en honor del cumpleaños de la reina Madre, “Compositore della Musica il Sign. Alessandro Scarlatti, Maestro di cappella della Maestà della regina di Svezia”⁷. En 1683, en efecto, el marqués del Carpio, después de haber pasado casi seis años en Roma como embajador; había sido nombrado virrey de Nápoles, cargo que desempeñará hasta 1687. Es evidente que al proponer este espectáculo, el marqués había querido solemnizar su nombramiento, bajo la forma de homenaje a la Reina Madre. El público sería indudablemente más numeroso que en la representación casi privada de Roma; de ahí la necesidad de una reescritura del texto. Una vez experimentado el sistema de la adaptación, dos años después el mismo marqués del Carpio patrocina el arreglo de *El Faetón* de Calderón: *Il Fetonte*, melodrama que se representa en 1685 para celebrar el cumpleaños de Carlos II⁸.

Uno de los más interesantes adaptadores de textos españoles en “melodramas”, como se sabe, es Giulio Rospigliosi, un alto prelado que había viajado a España con el séquito del cardenal Francesco Barberini, sobrino del papa Maffeo Barberini, en 1626; y que después pasaría un largo período en Madrid como

Magstad, su Gobernador y Capitán general del Estado de Milán, Milán, Juan Bautista Bidelli, [1649]. Ejemplares: *Biblioteca Universitaria de Pavia [Misc. in 8º, T.327, n.7]. Recuerdo que la primera edición de la *Parte XIX de Lope de Vega*, donde aparece *El vellocino*, se publica en Madrid, Juan González-Alonso Pérez, 1624. Para la edición vienesa *cf.* SOMMER, A., “Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): la representación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega. I. El contexto histórico-cultural”, en *Otro Lope no ha de haber*, Atti del convegno internazionale, Firenze, Alinea, 2000, II, pp. 20-216; REYES PEÑA, M. de los, “Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): la representación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega. II. Texto y espectáculo”, en *Otro Lope no ha de haber, op. cit.*, pp. 217-251.

- 7.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: *Ni amor se libra de amor*”, en *I Colloquio sulle relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Pisa, Scuola Normale superiore, octubre 2002, en preparación. Aquí se podrán ver las sucesivas puestas en escena de la pieza calderoniana.
- 8.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: testi per musica”, en *Giornate calderoniane*, Palermo 14-17 dicembre 2000, en preparación, pp. 339-352.

nuncio, desde julio de 1644 hasta principios de 1653⁹. Con un melodrama suyo se celebra, en Palazzo Rospigliosi, el carnaval de 1668: un espectáculo fastuoso del cual conocemos muchos detalles: el inicio de los preparativos desde el 21 de diciembre de 1667, cuando se encarga a Gian Lorenzo Bernini de “apparecchiare” la escena; la música se debe a Antonio Abbatini, los movimientos coréuticos al bailarín Luigi Cherubini, y hasta conocemos el gasto de la recepción¹⁰. La importancia del espectáculo no nos extraña, ya que su autor era papa desde julio de 1667, con el nombre de Clemente IX¹¹.

El texto de Giulio Rospigliosi se basa en una comedia de santos de tres autores, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla, que había obtenido un gran éxito desde su estreno en Madrid el 11 de noviembre de 1634, como prueba una relación de Alberto Monanni, secretario del embajador toscano en Madrid¹². En 1652 la comedia se había publicado en la *Primera parte de Comedias Nuevas Escogidas*, Madrid, D. García de Morrás: podemos suponer que Rospigliosi compraría el libro, fuente de su reelaboración, antes de partir de Madrid y volver a Roma en 1653.

Otra reescritura de Giulio Rospigliosi es la de *Del male il bene*, derivado de *No hay mal que por bien no venga* de Sigler de la Huerta¹³, que formó parte de los festejos romanos en honor de Cristina de Suecia en el carnaval de 1656. Del texto conservamos no sólo la partitura de Antonio Abbatini y Marco Marazzoli, señalada por Irina Bajini, y varios manuscritos editados recientemente, sino también un *scenario* (en este caso un folleto que se solía repartir durante las representaciones) que documenta una puesta en escena anterior, en 1654, en ocasión de las bodas entre Maffeo Barberini y Olimpia Giustiniani, bodas que marcaron la conciliación entre las dos potentes familias, divididas por una “guerra” de varios años. Si recordamos que el texto de Sigler de la Huerta había aparecido en un tomo variante de la *Parte primera de nuevas escogidas*, titulado *Flor de las mejores doce comedias*, Madrid, D. Díaz de la Carrera-M. de la Bastida, precisamente en 1652, estamos en condiciones de reconstruir la historia de la redacción del “libretto”: de un texto recién aparecido, y que también traería consigo a su regreso a Roma, Rospigliosi sacaría *Del male il bene* ya antes de 1654 para los fes-

9.— PROFETI, M. G., “Espectáculos españoles en el *Diario* de Cassiano Dal Pozzo”, en *Salina*, 18 (2001), pp. 85-92.

10.— MURATA, M., “Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi”, en *Rivista italiana di Musicologia*, XII (1977), pp. 83-99.

11.— PROFETI, M. G., “Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena”, en *Percorsi europei, op. cit.*, pp. 39-61.

12.— Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, filza 4960, c. 667v.

13.— BAJINI, I., “Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d’opera di Giulio Rospigliosi”, en *Intersezioni*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 69-101.

tejos barberinianos¹⁴. Vislumbramos así el trabajo de un escritor de la corte de los Barberini, que llega a animar el denominado “Carnaval de la Reina”; y que terminará su gloriosa carrera en el solio papal.

En estos dos casos hay que pensar en una relación directa de los “libretti” con el texto fuente; mientras que en el caso de *Le armi e gli amori* el recorrido resulta más complicado. El texto procede de *Los empeños de un acaso/Los empeños que se ofrecen*, atribuida a Montalbán o a Calderón¹⁵: la pieza da lugar a una traducción-adaptación de Ippolito Bentivoglio, caballero de Módena, que se la entrega a Silvio, o sea, al actor Francesco Calderoni, al servicio de las cortes de Módena y Ferrara; el cual, tras la muerte de Bentivoglio, la hace imprimir en Módena, Soliani, 1687, con el título *Gli impegni per disgrazia*. Interviene después Domenico Antonio Parrino, en su juventud actor “amoroso” bajo el nombre de Florindo en una compañía que también había actuado en los ducados de Módena, Mántova, y sucesivamente en Venecia y Roma, para terminar su vida como escritor y editor en Nápoles: Parrino realiza una adaptación de *Gli impegni per disgrazia*, con sustanciales cambios en el papel del personaje cómico, que ahora habla en dialecto napolitano; y publica el texto con el título *L'armi e gli amori, ovvero gli impegni nati per disgrazia* bajo el anagrama Tito Giulio Benpopoli, Roma, Moneta 1682. La historia italiana de *Los empeños de un acaso* no termina aquí, ya que Giulio Rospigliosi había adaptado la comedia en un melodrama, *Le armi e gli amori*, también representado en Roma en el carnaval de 1656 ante la reina Cristina de Suecia, “soggetto... graziosamente tradotto dalle vivezze spagnuole”, según la crónica de Gualdo Priorato¹⁶.

Otra línea que une los “libretti” italianos a España, ya hacia finales de siglo, son los genéricos “sujetos españoles” indicados por Fabbri:

Al contrario del percorso consueto, prima fuori e successivamente a Venezia appaiono poi i soggetti spagnoli, manifestatisi ad esempio nella *Bianca di Castiglia* di Maggi (Milano, 1674) e nel *Cleobulo* di Neri (Bologna, 1683): il loro approdo in laguna lo vediamo nell'*Almira* di Pancieri (1691), nella *Forza della virtù* di David (1693), nell'*Alfonso I* di Noris (1694), nel *Principe selvaggio* di Silvani (1695). Tanto David

14.— Posteriormente, en 1687, se puso en escena en Nápoles, para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, un texto titulado *Del male il bene*, cuyas posibles relaciones con el libreto anterior de Rospigliosi están aún por estudiar.

15.— PROFETI, M. G., “*Los empeños de un acaso* de Pedro Calderón / *Los empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán”, en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro* (Madrid 8-13 de junio de 1981), ed. GARCÍA LORENZO, L., Madrid, CSIC, 1983, pp. 249-254.

16.— PROFETI, M. G., “*Armi ed amori*: la fortuna italiana de *Los empeños de un acaso*”, en PROFETI, M. G. *Materiali, variazioni, invenzioni, op. cit.*, pp. 99-120.

che Noris trovarono materia per i propri drammi delle *Storie della Spagna* del padre Rogatis, una fonte utilizzata anche da Gigli per *La fede ne' tradimenti*, da Cupeda nell'*Amare per virtù* (1699) e dall'anonimo autore del *Roderico* (Roma, 1694)¹⁷.

Algunos de dichos “soggetti” han sido estudiados por Armando Fabio Ivaldi, que ve en las *Storie di Spagna* de Rogatis la fuente de una serie de “libretti” acerca de Sancho I de León¹⁸. Podría añadir al listado de Fabbri también un *Alfonso il sesto, re di Castiglia*, melodrama representado en 1694 para el cumpleaños de Carlos II en Nápoles¹⁹; que se repite dos años después en Palermo, para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria²⁰.

Pero esta es una línea de la cual no me ocuparé en esta ocasión.

Estrategias de adaptación

El estudio de los “libretti” derivados de comedias áureas nos resulta útil en una doble vertiente²¹. En primer lugar, la comparación con la fuente nos aclara el tipo de adaptación que los “soggetti” sufren: entre texto traducido y texto para música juegan en efecto una serie de variaciones; lo que se respeta del texto inspirador es la trama, y también la fábula (utilizando los dos conceptos de la narratología), pero se le deja al discurso la más amplia libertad. En *Le armi e gli amori* di Giulio Rospigliosi se utilizarán las sugerencias de la fuente, especialmente las más relacionadas con el juego literario, pero con una recontextualización de los elementos intertextuales; así, Rospigliosi esparce generosamente referencias a la tradición literaria italiana (Petrarca, Dante, Poliziano, Ariosto, Tasso, Marino), para complacer al docto espectador capaz de identificar la cita. Un análisis de la

17.— FABBRI, P., *Il secolo cantante*, op. cit., p. 285.

18.— IVALDI, A. F., “Sancio, ovvero gli equivoci nel sembiante”, en *Spagna e dintorni*, op. cit., pp. 265-304. El texto fuente mencionado es ROGATIS, B., *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata dai mori*, parte I, libri I-II, Venezia, Guerrigli, 1664.

19.— *Alfonso il sesto re di Castiglia, Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palaggio per lo compleannos [sic] di Carlo II Re delle Spagne. Consecrato all'Eccellentissimo Sig. D. Francesco de Benavides [...] Vicerè e Capitan Generale in questo Regno*, in Nap[oli] 1694. Per li soci Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii. *Ejemplares*: Universitaria di Bologna, Biblioteca Estense de Modena, Maruccelliana de Firenze, Casanatense de Roma [Comm.466/5].

20.— *Alfonso il sesto re di Castiglia, Melodrama da rappresentarsi nel Regio Palazzo per il compleaños [sic] della maestà regnante di Marianna d'Austria regina delle Spagne, etc. Consacrata all'eccellentissimo [...] don Pietro Emanuel [...] Vicerè e Capitan Generale in questo Regno di Sicilia*, Pal.[ermo], Adamo e Barbera, 1696. *Ejemplares*: Biblioteca Nazionale de Palermo.

21.— Utilizo aquí parcialmente PROFETI, M. G., “Estrategias de adaptación de la comedia áurea en la Italia del siglo XVII”, en *Estudios en honor del Profesor Josse De Kock*, Leuven University Press, 1998, pp. 909-917.

dinámica de los cambios y de las omisiones y cortes revela una adaptación al mismo tiempo técnica (dilatación de la pausa para la inserción de las “arie”) y topológica²².

También en *La comica del cielo* las estrategias de Rospigliosi resultan evidentes: el adaptador elimina los motivos más relacionados con la enciclopedia del espectador español, los relativos a la organización del mundo de la farándula y a la notoriedad de la vida de la actriz Baltasara de los Reyes; simplifica los materiales, estructura las escenas sobre la presencia sólo de dos o tres personajes, prepara para cada uno de ellos una “aria”, con un adecuado reiterarse de fragmentos cómicos para los bufos, y da amplio espacio a inventos escenográficos muy sofisticados, los que prepararía Bernini. La presencia de lo maravilloso se centra en la conversión de la actriz en el propio escenario, que Rospigliosi considera como punto de fuerza, utilizando la presencia del teatro *en-abîme*, como en el texto fuente²³.

En el caso de *El alcaide de sí mismo*, el recorrido es aún más interesante. En el texto de Calderón es fundamental el tema del doble, por lo que la apariencia y la esencia se reflejan la una en la otra. Lo verdadero y lo falso funcionan obviamente en un *carré* en el que la mentira y el secreto cambian el *ser* en *no-ser* y el *aparecer* en *no aparecer*²⁴. El secreto de Federico está siempre a punto de ser descubierto. La salvación, para el príncipe que sabe obrar sobre la realidad, es la anfibología; la forma del contenido que la duda asume en sus palabras es, de acuerdo con el modelo calderoniano, el tema del laberinto. Para el rústico Benito, en cambio, la apariencia y la realidad se sueldan en el momento del sueño, aquí también según una visión calderoniana privilegiada, que permite considerar verdadero lo falso. Además, la mirada distanciada del autor vuelve constantemente a proponer al espectador el último engaño, el del teatro mismo, en una vertiginosa meta-alusión.

Es obvio que la constelación de textos derivados del *Alcaide* disipa, como primera operación de adaptación, el tejido formal de la comedia; y no me refiero sólo a la forma de expresión, ya de por sí lábil, y que la traducción del siglo xvii ni siquiera se propone salvar, sino a la misma forma del contenido. En los textos franceses y en el italiano no podrán aparecer los mecanismos de la falsa apariencia que angustian a Benito (y el sueño como pacificación de éstos); ni tampoco la anfibología como defensa del protagonista; y, por lo tanto, ningún “laberinto/quimera” encarnará la forma de la duda.

22.— PROFETI, M. G., “Armi ed amori...”, *op. cit.*

23.— PROFETI, M. G., “Dalla Baltasara alla Comica del cielo...”, *op. cit.*

24.— Me refiero obviamente a CORTES, J., GREIMAS, A. J., *Introduction á la sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette, 1976, p. 78.

La materia utilizada, por consiguiente, es sólo la diegética, desnuda ya de sus caracteres literarios y de su código simbólico. Además, una especie de simplificación prevé que el punto de vista elegido sea unívoco: la perspectiva privilegia en los textos franceses el momento bajo; hasta el punto de que Corneille corta la comedia a medida del actor bufo destinado a interpretarla, Jodelet o sea Julien Geoffrin. El texto espectáculo se inscribe tan prepotentemente en el texto literario para el teatro que llega a determinarlo: creo que la comedia de Corneille debe mucho de su éxito a la interpretación del propio actor que le prestó voz y acción en la escena; de hecho el título con el que el autor lo había bautizado, *Le géôlier de soi-même*, será sustituido por el de *Jodelet prince*.

Si Adimari llega, en ciertos momentos, a traducir literalmente pasajes de Corneille, el género “dramma per música” le obliga a descarnar ulteriormente la acción, que efectivamente se reduce al hueso. Otra exigencia del nuevo género es la de privilegiar las escenas “a solo” (en efecto extraordinariamente abundantes) o bien a duo, para permitir la extensión del canto.

Además, una comicidad demasiado marcada rompería la perspectiva del melodrama, y por tanto Adimari procura que el personaje bufo sea homogéneo con la acción; él será un “Cavaliere della città di Gaeta, ma semplice”, como explica el elenco inicial de personajes. Sus ridiculeces se limitarán a la adopción de rimas insólitas o retahilas; y, además, su sencillez se interpretará como locura simulada, lo que naturalmente es un mecanismo que la ennoblece.

En la atmósfera lánguida del drama musical, muchos personajes marginales como el paje Lesbino o Odoardo, el hermano del protagonista, aparecen en escena dirigiendo un apóstrofe al dios del amor. La “cárcel” de la falsa apariencia, donde se había encontrado encerrado el Benito de Calderón, se ha convertido ahora en una “cárcel de amor”; el engaño y la mentira como correlatos de la antinomia ser/aparecer se han convertido en las “insidie e le frodi” enlazadas en torno a “l’ardir d’amante cuore”²⁵.

Il carceriere di se medesimo tendrá que examinarse, por consiguiente, en un circuito europeo de “argumentos” derivados de la comedia áurea, habiéndose perdido ya cualquier relación estrecha con el texto fuente. En estos recorridos el texto espectáculo se hace cada vez más importante: en la comedia francesa el actor Jodelet vence al autor Calderón, como hemos visto. Y el género mismo reivindica, después, todos sus derechos: el “libretto” se convierte en una forma que estructura de manera nueva el “tema”.

También resulta muy interesante *La regina Floridea*: en la primera redacción (en las sucesivas el libreto sufre cortes y cambios), la fuente española se indica directamente:

25.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: *Il carceriere di sé medesimo*”, *op. cit.*

Presi il disegno di questa statua dalla famosa tragicomedia spagnuola intitolata *La más lastimosa tragedia del Conde de Sex*, dandole con gli stessi accidenti diversa forma (f. 3r de los preliminares).

Pero a pesar de esta mención puntual, el libreto desecha la ambientación inglesa y la relación con la historia, al colocar la acción en un período indefinido y en una improbable isla de Chipre, obedeciendo a una moda griega o heleenista, típica de los “libretti” de este período²⁶. Los acontecimientos siguen *El conde de Sex* de forma más fiel en la primera mitad del primer acto; después el texto adquiere una independencia cada vez mayor; ya desde la segunda mitad del tercer acto la ópera llega a ser del todo autónoma: el espectador no asiste a la muerte del caballero, y a la lucha interior en la protagonista, sino a una conclusión feliz, ya que esta era ley constante en la ópera coeva²⁷. O sea: la deuda al género es más fuerte que la deuda a los textos fuentes (incluyendo en ellos los “scenari”); y así se efectúa un dominio de lo lánguido-patético sobre lo trágico, se multiplican los disfraces y se incrementa el elemento pintoresco, proliferan los caracteres bufos, que entremezclan sus “arias” incluso en los momentos más dramáticos. El estudio de esta constelación de textos (*Conde de Sex*, “scenari”, *Regina Floridea*) confirma sea la complejidad de los recorridos y de los contactos textuales, sea la reducción topológica de los “libretti”, mientras se amplían mecanismos escénicos, explicaciones, adornos²⁸.

Esta importancia relevante del texto-espectáculo es evidente en la puesta en escena romana de *Ni amor se libra de amor*, que no sabemos si en Palazzo Spagna se dio completo o con cortes; pero la presencia del prólogo, que utiliza una cosmogonía encomiástica, y probablemente la música compuesta para la circunstancia, dio sin duda lugar a una representación completamente distinta de la original.

Comparando después el texto de Calderón con *La Psiche*, nos daremos cuenta de cómo el autor del arreglo²⁹ reduce de forma tan sustancial el libreto, que la fuente española parece desaparecer, aunque algunos fragmentos permiten establecer una deuda con Calderón. El “librettista”, además, tiene que ofrecer a cada uno de los cantantes sus “pezzi di bravura”; acentúa, por lo tanto, las escenas bufas, mientras concentra los múltiples acontecimientos calderonianos. La reelaboración reduce las largas explicaciones de las tres parejas de enamorados,

26.— FABBRI, P., *Il secolo cantante*, op. cit., p. 283.

27.— *Ibidem*, pp. 152-154.

28.— PROFETI, M. G., “Dal *Conde de Sex* alla *Regina Floridea*”, op. cit.

29.— El “librettista” se identifica (también en el caso del *Fetonte*) con Giuseppe Domenico De Totis: Fabbri, *Il secolo cantante*, op. cit., p. 324, nota 1.

y da en cambio paso a una escenografía rica e impresionante, como puede subrayar la inicial “lista delle apparenze”. Si en la pieza de Calderón Amor llega a la escena simbólicamente sin alas ni flechas, en la napolitana hace su aparición en un carro tirado por palomas; entran después unos Sátiros, seguidos por una alegoría donde aparece “Amore assistito dalle tre Grazie, Musica, Poesia e Ricchezza” (Atto II, scena VIII), en un verdadero “crescendo”: la escena IX del Atto II presenta una “Galleria ripiena di vasi d’oro e d’argento” donde entra “Psiche accompagnata da Paggi con torcie”. Y el movimiento culmina con un cambio de escenas “a vista”, mientras Calderón cierra la II Jornada concentrándose sobre la palabra poética, subrayada por la música³⁰.

Características análogas aparecen en el *Fetonte*, con reducciones drásticas: véase la primera escena, que cuenta con 90 versos en Calderón, y con 19 en el italiano. No se trata sólo de una simplificación cuantitativa: todas las dobles identidades se eliminan, y se borran las referencias mitológicas extravagantes y entrecruzadas de Calderón. Además se acentúan los aspectos escenográficos, sobre todo en el triunfo final, donde delante de un retrato de Carlos II, el mismo Júpiter baja en una máquina, consuela a la tierra quemada y le da un sol nuevo: el monarca español, y la pieza termina con un “madrigale a cinque voci”³¹.

Libretti y “textos con música” españoles: ópera y zarzuela

Ni amor se libra de amor y *El Faetonte* cuentan con una presencia musical muy importante; forman parte de ese subgénero llamado “zarzuelas” o “semi-óperas”³²; o, más acertadamente, “textos con música”³³; definiciones que los distinguen de los enteramente cantados, los únicos que se pueden considerar “óperas”, o “textos para música”: *La selva sin amor*, de Lope, de 1627³⁴, y las *pièces* más tardías de Calderón, *Celos aún del aire matan* (1660), y *La púrpura de la rosa* (1660).

La comparación de los “libretti” con los “textos con música españoles” permite destacar las distintas características de los dos tipos de espectáculos musicales; no sólo porque el español presenta momentos alternados de dicción y canto (sobre todo de coros), y el italiano propone un canto continuo, sobre todo

30.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: *Ni amor se libra de amor*”, *op. cit.*

31.— PROFETI, M. G., “Calderón in Italia: testi per musica”, *op. cit.*

32.— STEIN, L. K., *Songs of mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

33.— La definición es de CARRERAS, J. J., “*Celos*, ópera poética de Calderón e Hidalgo”, en *Celos aún del aire matan*, Madrid, Fundación del teatro lírico, 2000, p. 94.

34.— VEGA, L. DE, *La selva sin amor*, Introduzione, testo critico e note di PROFETI, M.G., Firenze, Alinea, 1999.

solista, con imponentes coreografías y escenografías. En efecto, el examen aclara, por contraste, las características de los textos originales³⁵: las estrategias de los arreglos nos ayudan a comprender la *quidditas* de sus fuentes.

Durante años se ha considerado que uno de los problemas “relevantes” del espectáculo musical español era su lejanía de la estructura de la ópera italiana; de esa lejanía determinaría la falta de un “origen nacional” de la ópera, que se tiene que “importar” ya en su forma definitiva³⁶. Es un problema que se ha intentado resolver de varias maneras: subrayando la pérdida de las partituras, que impide un estudio más puntual y una comparación con la música italiana, pérdida que, sin duda, es importante; o hablando de “menosprecio” de los españoles hacia las formas italianas, mientras resulta evidente la gran admiración y casi el complejo de inferioridad hacia la península hermana, de la cual España acepta por lo menos las invenciones escenotécnicas.

Recuerdo una carta, muchas veces citada de Baccio del Bianco al Granduque de Toscana:

Le musiche ha composte il signor D. Domingo Scherdo [Izquierdo ?], toledano molto virtuoso e desideroso di introdurre lo stile recitativo, però a poco a poco, perché non può entrar nel capo a questi signori che si possa parlar cantando, et egli spera con la pazienza pigliare le volontà e fargli piacere quello che tanto biasimano senza averlo sentito né visto, e perciò monsignor nunzio Rospigliosi ha già composto una favola a posta per farla vedere a Sua Maestà e a questi signori vertuosi³⁷.

La novedad de experimentaciones como *La selva sin amor*, o la *Púrpura de la rosa*, textos enteramente cantados, con presencia de “recitativo”, era bien presente a ojos de los dramaturgos españoles. En otras ocasiones me he ocupado de la *Selva*, y de la orgullosa conciencia de Lope de estar introduciendo novedades; y es una conciencia que Calderón comparte, como subraya la primera acotación de la *Púrpura*, al notar que las ninfas entran “cantando en estilo recitativo”³⁸; o un pasaje de la loa:

35.— Repito aquí algunas argumentaciones que propuse en “Calderón in Italia: *Ni amor se libra de amor*”, *op. cit.*

36.— Véase la presentación sintética del problema en CARRERAS, J. J., *La púrpura de la rosa*, en el programa de la puesta en escena efectuada en Bologna el 12 de noviembre de 1994, pp. 19-20.

37.— Carta del 1652, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, filza 5450, ff. 474-475; *apud* BIANCONI, L. e WALKER, Th., “Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*: storie di Febiarmonici”, en *Rivista italiana di Musicologia* X (1975), pp. 452-453; poi in Stein, *Songs of mortals*, *op. cit.*, pp. 136-137.

38.— CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La púrpura de la rosa*, Edición de Cardona, A., Cruickshank, D., Cunningham M., Kassel, Reichenberger, 1990, p. 166.

—... ha de ser
 toda música, que intenta
 introducir este estilo
 porque otras naciones vean
 competidos sus primores.
 — ¿No mira cuánto se arriesga
 en que cólera española
 sufra toda una comedia
 cantada?
 — No lo será,
 sino sola una pequeña
 representación. Demás
 de que no duda que tenga
 en la duda de que yerre
 la disculpa de que inventa;
 quien no se atreve a errar, no
 se atreve a acertar³⁹.

Estos intentos de “inventar” una forma nueva, estos textos enteramente cantados, sin embargo, son el resultado de “eventi politici eccezionali”, como subraya Carreras, acontecimientos lejanos del sistema habitual de producción y de consumo del teatro comercial del tiempo, insoportables para la “cólera del español sentado”, como decía Lope en el *Arte nuevo*, y como ahora repite Calderón en *La púrpura de la rosa*. En la misma loa de la *Púrpura*, a la pregunta de la Alegría relativa a la atención y paciencia que se tendrá que observar durante el espectáculo, el Vulgo contesta:

No, que soy Vulgo, y no sé
 nada recibir en cuenta.
 Sea novedad o no,
 tenga primor o no tenga,
 como me parezca mal
 diré lo que me parezca⁴⁰.

Con la conclusión de la Zarzuela, o sea del palacio mismo, lugar del espectáculo: “Nunca más agradecido /fuiste tú”⁴¹. O sea las cosas que gustan al público español son otras.

39.— *Ibidem*, p. 161, vv. 425-439.

40.— *Ibidem*, pp. 161-62, vv. 444-449.

41.— *Ibidem*, p. 162, vv. 450-451.

Y para subrayar la falta de “arias” a la italiana en los textos para música españoles, podemos recordar cómo los textos son puestos en escena por “attrici che cantano e non da cantanti che recitano”⁴², pero sobre todo será necesario subrayar la fuerte presencia del texto literario, que no permite de simplificaciones, no tolera la esquematización necesaria para el “dramma per musica”, según indican las características de los arreglos italianos.

Por eso es impropio definir el texto literario palatino español como “anti-commedia”, y leerlo como “decadencia” de una fórmula experimentada por Lope en el teatro público. Texto espectáculo distinto, claro está, pero no opuesto o contrario; sólo por un deseo de esquematicidad se puede afirmar que “la palabra, que dominaba en los *corrales*, pierde su privilegio”⁴³ en favor de un género nuevo.

Lope llamaba a su “égloga”, en la presentación de la *Selva sin amor* al Almirante de Castilla, “alma” del espectáculo de palacio:

El bajar los dioses y las demás tranformaciones requerría más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a la vista⁴⁴.

Pasaje a menudo malentendido⁴⁵; pero hay que recordar que en la “empresa” se llamaba “alma” precisamente a la inscripción, a las palabras, y “cuerpo” a la figura simbólica unida a la parte verbal; Lope, por lo tanto, pone de manifiesto la necesidad de una simbiosis, no subraya una oposición entre texto literario y texto espectáculo.

No es la “palabra” la que fallece en el espectáculo musical español; todo lo contrario: es la riqueza de la forma literaria, unida a la complejidad del enredo, la que pone en crisis la función determinante de la música; aún más alejada en la mirada meta-teatral de Calderón, que en la *Púrpura* ofrece una lectura simbólica del mismo contrapunto⁴⁶. Me parece evidente que en el teatro palatino de los siglos de oro el texto literario mantiene un valor esencial, no sólo porque en

42.— CARRERAS, J. J., *La púrpura de la rosa*, *op. cit.*, p. 21.

43.— NEUMEISTER, S., “La fiesta de corte como anticomedia”, en VV. AA., *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, XIII Jornadas del teatro clásico de Almagro, Kassel, Reichenberger, 1991, p. 170. Véase ahora NEUMEISTER, S., *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000: en las pp. 148-161 una lectura de *Ni amor se libra de amor*.

44.— VEGA, L. DE, *La selva sin amor*, *op. cit.*, p. 66.

45.— *Ibidem*, pp. 20-21.

46.— CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La púrpura de la rosa*, *op. cit.*, p. 118, nota 44. Véanse las recientes afirmaciones, subrayadas por el examen de la música, de PASTOR COMÍN, J. J., “*Ni amor se libra de amor*: articulación musical del texto dramático”, en VV. AA., *Calderón. Sistema dramático y técnicas*

él se injertan las “mutazioni di scene”, las actividades coréuticas, la música, etc., sino porque su plena fruición sólo es posible en el espacio de la dicción, que permite al espectador descifrar el patrimonio retórico y simbólico tan importante y tan ampliamente exhibido. Ese patrimonio que los adaptadores sacrifican en sus arreglos.

Y así la experiencia de un texto “todo en música”, aunque sin “virtuosismi vocali, o forme chiuse che ricordino l’aria italiana”⁴⁷, no llegará a desarrollarse autónomamente en España, tampoco en el espacio elitario de la corte.

escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 319: “Es como si el estilo calderoniano no permitiera excesos en la fragmentación de los textos, ni en la elaboración de melismas en las partes vocales, ni ofreciera concesiones a un intenso cromatismo, pues, en definitiva, nada hubo de esto. Los madrigalimos, cuando aparecen como expresión retórica del texto no dejan de ser severos y la utilización del contrapunto se ciñe con justeza a la expresión austera de la palabra”.

47.— CARRERAS, J. J., *La púrpura de la rosa*, *op. cit.*, p. 21.

La romantización del drama áureo en Alemania

SEBASTIAN NEUMEISTER

Freie Universität de Berlín

I

Cuando, en 1881, D. Marcelino Menéndez y Pelayo, con motivo del segundo centenario de la muerte de Calderón, se encargó de unas conferencias en el Círculo de la Unión Católica de Madrid, se vio obligado a navegar entre la Scilla de una crítica neoclasicista sobre el dramaturgo áureo y sobre su teatro todavía vigente y la Caribdis de un panegírico exagerado del genio español por parte del calderonismo naciente. Don Marcelino se mostró digno de su empeño ya en la primera de estas conferencias que dedicó a los críticos que se habían ocupado de Calderón antes que él¹. Si bien, antes de tratar la época romántica tenía que ocuparse de la crítica neoaristotélica del siglo XVIII, la llamada “escuela galo-clásica o pseudoclásica”, de Luzán, “padre y maestro de toda la crítica del siglo XVIII en España, y padre honradísimo”, así como de Moratín y de sus discípulos, y de las consecuencias de esta crítica, es decir, la prohibición no sólo de los autos sacramentales sino también de la representación del *Príncipe constante*, de *La vida es sueño* y del *Gran Príncipe de Fez*.

“Pero”, continúa D. Marcelino, “toda acción trae consigo la reacción contraria, y al predominio del gusto francés sucedió en los primeros treinta años de este siglo —es decir, del siglo XIX— una reacción violentísima contra él, venida, en primer término, de Alemania”². Es impresionante, cómo el célebre aca-

1.— MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, Madrid, Murillo, 1881, I.

2.— MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón...*, *op. cit.*, pp. 25 y s.

démico español, a finales del siglo XIX y en medio de un clima todavía clasicista y positivista, logra hacer justicia a un fenómeno más bien opuesto a sus propias opiniones y valores literarios, basándose en conocimientos precisos de la época romántica en Alemania, y no sólo en las *Conferencias sobre arte y literatura dramática* de August Wilhelm Schlegel, conocidísimo ya entonces en toda Europa por la traducción francesa que la prima de Madame de Staël, Madame Necker de Saussure había llevado a cabo en 1814. Resumiendo lo que nos ofrece Menéndez y Pelayo en la primera de sus ocho conferencias del año 1881, podemos decir que sus observaciones atestiguan, en la medida de lo posible, una capacidad sorprendente de comprensión del Siglo de Oro y del Romanticismo, sin disponer todavía, en el primer caso, del término “Barroco”, introducido por primera vez, como término con valor positivo, en la discusión estética siete años más tarde por Heinrich Wölfflin, en su influyente libro, *Renacimiento y Barroco*, del año 1888. En cualquier caso, las valoraciones de Menéndez y Pelayo se nos antojan mucho más fundadas y ajustadas que, por ejemplo, la polémica del calderonista inglés Alexander A. Parker, iniciada medio siglo más tarde, en 1943 precisamente, contra los hermanos Schlegel y sus elogios a Calderón: abdican, según Parker, “por completo del uso de la propia inteligencia para flotar en una nube de éxtasis emocional”³.

Es mi intención corregir tales juicios y hacer comprender mejor lo que opinaban los románticos de principios del siglo XIX, expresándose en ocasiones, hay que admitirlo, en una lengua muy florida y hasta poética. Son sobre todo, sea dicho de paso, los libros de Werner Brüggemann, Swana L. Hardy y Henry W. Sullivan los que nos pueden ser útiles en esta tarea⁴.

Es bastante difícil, comprender a ciertos pensadores del romanticismo alemán, y seguirles en todos sus caminos y reflexiones. Qué decir, por ejemplo, de la opinión de Adam Müller, editor, junto con el escritor Heinrich von Kleist, de la revista *Phoebus*, de Dresden:

La naturaleza del teatro español no soporta en absoluto a un lector crítico que trate la poesía como un pedazo de carne, i.e., que primero la trincha y luego la saborea, o quizás nunca pasa de trincarla a saborearla. La poesía española se dirige primariamente a ese sentimiento infantil hacia el arte, que emerge para

3.— PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón* (1943), Oxford, Dolphin Book, 1968, p. 28 (“It is less harmful to be excessively rationalist than to abdicate all use of one’s intelligence in order to float away on a cloud of emotional exstasy”).

4.— BRÜGGEMANN, W., *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorf, 1964; HARDY, S. L., *Goethe, Calderon und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg, Winter, 1965; SULLIVAN, H. W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998.

encontrarse con una aparición artística extraña, fantástica y maravillosa, no tanto con ímpetu como con la fe piadosa de que, probablemente, sólo puede ser hermosa; un sentimiento que, además, encuentra placer en todo lo nuevo, aberrante e inusual y es momentáneamente satisfecho con puro deleite, hasta que final y gradualmente toda la extrañeza del aspecto desaparece y Cervantes y Calderón se despliegan finalmente como ciudadanos del mismo gran Imperio del arte en que Shakespeare, Esquilo, Aristófanes y Goethe moran uno junto a otro⁵.

Son frases éstas que respiran el entusiasmo romántico sin límites por el Siglo de Oro español recién redescubierto pero que necesitan una traducción literal, casi palabra por palabra, en términos comprensibles, para hacer ver su valor crítico. Más fructífera al respecto parece la tentativa de Adam Müller, en el mismo artículo, de reconciliar lo cómico y lo trágico, lo sagrado y lo profano a través de su concepto de la ironía, concepto que Müller utiliza también para designar la contradicción barroca entre temporalidad y eternidad.

Y qué pensar, para dar un segundo ejemplo de la dicción romántica, del famoso fragmento 116 de la revista *Athenäum*, en el cual Friedrich Schlegel, junto con Novalis, la cabeza más genial del romanticismo alemán, define la poesía romántica como “poesía universal progresiva”:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no consiste meramente en unir de nuevo todos los tipos de poesía separados y colocar a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica. Pronto se deberá y se debería combinar y mezclar la poesía con la prosa, el genio con la crítica, la poesía-arte con la poesía-natural; hacer a la poesía viva y sociable; y a la sociedad, poética; poetizar el ingenio; henchir y satisfacer las formas externas del arte con sólido material creativo proveniente de cada arte por separado; animar todo mediante las vibraciones del humor. La poesía abraza todo lo que es puramente poético, desde el sistema mayor del arte, que contiene a su vez varios sistemas dentro de sí, hasta el suspiro, el beso, que el poeta exhala en una canción ingenua⁶.

5.— Citado en SULLIVAN, H.W., *El Calderón alemán...*, op. cit., p. 195.

6.— SCHLEGEL, F., *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, München etc., Schöningh, 1967, p. 182 (“Die romantische Poesie ist eine progresssive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre System in sich enthaltenden System der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang”).

El potencial revolucionario de estas frases reside en la palabra “progresiva”, en su tendencia hacia un futuro en el que todas las artes se mezclen, se reúnan y se confundan en una armonía poética superior; armonía que se manifiesta en las fiestas cortesanas y en los autos sacramentales calderonianos, del mismo modo que en la música de Richard Wagner, heredero legítimo del romanticismo alemán⁷. Que los mismos románticos alemanes, y sobre todo Ludwig Tieck, los hermanos Schlegel y Joseph von Eichendorff, sostenían, después de una fase crítica y hasta revolucionaria⁸, ideas estéticas y políticas más bien conservadoras⁹, y que fueron sobre todo estas ideas precisamente que entusiasmaron a los lectores españoles del siglo XIX¹⁰, no debe perjudicar la valoración actual de sus méritos. No se trata aquí de continuar las luchas ideológicas de los siglos XIX y XX en España y Europa sino de resumir un capítulo primordial de la historia de la recuperación y de la recepción crítica de la literatura del Siglo de Oro español, recuperación que se prolonga al menos hasta el libro clásico de Walter Benjamin sobre el origen de la tragedia alemana, del año 1928, para el que Calderón tiene un papel decisivo¹¹.

Pero mejor mantengámonos con los pies en el suelo. El mérito principal de los románticos alemanes es haber sido los primeros en descubrir, después de un siglo de olvido y desprecio casi total, el mundo maravilloso de la literatura áurea española. “Es preciso”, escriben Manuel Durán y Roberto González Echevarría en su antología de la crítica calderoniana publicada en 1976, “que Calderón fuera descubierto por un poeta; los eruditos llegaban a su obra cargados de prejuicios neoclásicos y resultaban por tanto incapaces de comprender-

7.— Cfr. NEUMEISTER, S., “Calderón y Richard Wagner”, en CANCELLIERE, E. (ed.), *Actas del Congreso Internacional Calderoniano Palermo 2000*, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 423-433.

8.— Véanse, por ejemplo, los textos reunidos en SCHANZE, H. (ed.), *Die andere Romantik. Eine Dokumentation*, Frankfurt am Main, Insel, 1967 (entre ellos una defensa de las Cortes de Cádiz y de su constitución, por Achim von Arnim). Cf. íd. (ed.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 2003, primera parte.

9.— Cfr. NEUMEISTER, S., “Rousseaus Staatsidee und ihre Spuren bei Friedrich Schlegel”, en JAUMANN, H. (ed.), *Rousseau in Deutschland*, Berlin, New York, de Gruyter, 1995, pp. 163-180. Antoine Berman ve en este cambio de posición una capitulación más bien cultural que ideológica: “Le Romantisme, en vérité, recule rapidement devant les conséquences de sa conception du sujet, de l’art e de la *Bildung*, devant ce mélange de tout avec tout que va se réaliser effectivement (mais sous une forme négative qu’il n’avait certes pas prévue) au XIX^e siècle en Europe. Tel est le sens du virage vers la tradition et le catholicisme opéré par Novalis et F. Schlegel dès le début du nouveau siècle”. (BERMAN, A., *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 127).

10.— Véase la contribución de Luis Iglesias Feijoo, en este volumen.

11.— En una carta a Gerhard Scholem, del 22 de diciembre de 1924, Walter Benjamin confiesa al amigo que “Calderón será el objeto virtual del libro”, es decir, del *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, publicado en 1928. Cf., para el conjunto de la historia de la recepción crítica de Calderón, NEUMEISTER, S., *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 11-26.

la y de interpretarla”¹². Este poeta al que se refieren es Ludwig Tieck (1773-1853), “rey del romanticismo”, escritor, crítico y traductor no sólo de Calderón, sino también del *Don Quijote* y de Shakespeare. Sus traducciones son utilizadas en parte hasta nuestros días. Tieck se dedicó a la literatura española desde sus años de estudio en Gotinga. Leyó y entendió los dramas de Lope de Vega y Calderón a través del medievalismo romántico y de Shakespeare¹³, y trasladó su entusiasmo creciente a sus amigos de la tertulia de Jena, centro del romanticismo alemán vecino al Weimar de Goethe, donde se reunían, a finales del siglo XVIII, los más grandes genios de la época: Goethe, Schiller, Herder, Fichte, Schelling, Novalis, Hölderlin y los hermanos Schlegel, entre otros. Y estos últimos fueron los que decidieron el destino de la literatura española en el centro de Europa¹⁴.

Ludwig Tieck fue quien motivó a August Wilhelm Schlegel a dedicarse a la literatura española, a leer a Cervantes, a Lope de Vega y Calderón. Y fue una propuesta extremadamente fructífera: Schlegel exaltó a estos autores en varias conferencias dadas en Berlín en 1801 y 1804 frente a un público selecto, y publicó en 1803 un ensayo sobre el teatro español en la revista *Europa*. En 1808 dictó sus célebres conferencias vienesas sobre la literatura dramática, impresas al año siguiente. Unido por una estrecha amistad con Madame de Staël, autora del cono- cidísimo libro *De l’Allemagne* —a quien acompañó en sus viajes por toda Europa a partir de 1804—, sus ideas alcanzaron una difusión enorme. Esto fue debido en gran parte a la ya mencionada traducción francesa de sus conferencias vienesas, así como a su traducción a la lengua inglesa por John Black, un año después en Londres, y a un artículo publicado en 1814 por Juan Nikolaus Böhl de Faber en el *Mercurio gaditano* de Cádiz.

August Wilhelm Schlegel tiene el mérito extraordinario, según escribe la Madame de Staël,

[...] de inspirar entusiasmo hacia los grandes ingenios que admira. Se muestra en general partidario de un gusto sencillo, y a veces de un gusto rudo; pero hace una excepción en favor de los pueblos del mediterráneo. Detesta el amaneramiento que nace del espíritu de sociedad; pero le agrada en poesía, el que procede del lujo de la imaginación, como la profusión de colores y perfumes en la Naturaleza. Schlegel,

12.— DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (eds.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, I, p. 39.

13.— Cfr. KERN, H., “Ludwig Tiecks Calderonismus”, *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, 23 (1967), pp. 189-356; íd., “Calderóns und Tiecks Weltbild”, *ibid.*, 24 (1968), pp. 337-396.

14.— Cfr. BRIESEMEISTER, D. y WENTZLAFF-EGGEBERT, H. (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtungen der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Heidelberg, Winter, 2003.

después de haber adquirido gran reputación por sus traducciones de Shakespeare, se ha enamorado de Calderón con un amor no menos vivo, pero de género muy diferente que el que Shakespeare puede inspirar, porque así como el poeta inglés es profundo y sombrío en el conocimiento del corazón humano, así el poeta español gusta de entregarse con encanto al resplandor de las virtudes que colorea el sol del alma. Yo estaba en Viena cuando Guillermo Schlegel dio su lección pública; no esperaba de él más que enseñanza; pero quedé atónita de oír a un crítico tan elocuente como un orador, y que, lejos de encarnizarse con los defectos, perpetuo alimento de la medianía envidiosa, intentaba solamente dar nueva vida al genio creador (*De l'Allemagne*, cap. III)¹⁵.

August Wilhelm Schlegel no se limitó a elogiar a Calderón, sino que comenzó también la gran empresa de traducir sus dramas al alemán, empresa que se inició con dos volúmenes de *Spanisches Theater*, en 1803 y 1809. Con el fin de mostrar todo el panorama de los géneros dramáticos de Calderón, escogió entre sus dramas *La devoción de la cruz*, *La banda y la flor*, *El mayor encanto amor*, *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. En lo que se refiere a los tres primeros dramas, Schlegel escribe a Goethe:

Lo que contiene este volumen es sólo una pequeña prueba de las riquezas de este poeta, y si he de confiar en mi juicio, otras de sus composiciones tienen mucho más carácter. Pero en la selección para el primer volumen no he querido dejarme llevar sólo por la exquisitez, sino que he tenido que prestar atención también a la variedad, a la comprensibilidad para el lector alemán poco familiarizado con el poeta, y finalmente, con el escaso tiempo que me quedaba, a la relativa dificultad que ofrecían para la traducción. Puesto que las piezas españolas en general y las de Calderón en particular están realmente pensadas para la escena, quizá no parezca del todo imposible que sean un éxito en su teatro¹⁶.

Con respecto a la posibilidad de representar los dramas de Calderón, Goethe, director del teatro de Weimar, es mucho más cauteloso que su correspondiente. En su carta de agradecimiento escribe:

Me alegro de la posibilidad que usted nos brinda de conocer aún más a este extraordinario hombre. Si no hubiese tantos argumentos en contra, llevaría *La devoción de la cruz* a escena. La pieza del medio (*El mayor encanto amor*) es quizá

15.— Citado en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica...*, op. cit., pp. 447 y ss. (texto original: *De l'Allemagne*, ed. de Pange, Paris, 1959, vol. III, pp. 333-335).

16.— Citado en BRÜGGEMANN, W., *Spanisches Theater...*, op. cit., p. 181.

la que mejor se presta a ser realizada; la última (*La banda y la flor*) también se encuentra demasiado alejada del entendimiento del espectador alemán¹⁷.

Aún manteniendo sus reservas, Goethe hizo representar en Weimar, entre 1811 y 1817, *El príncipe constante*, *La vida es sueño* y *La gran Cenobia*. La representación de *La gran Cenobia* se basó en la traducción de Johann Diederich Gries, traductor entonces de gran mérito junto a August Wilhelm Schlegel, el Conde de Malsburg, el vienés Joseph Schreyvogel, Joseph von Eichendorff y Franz Lorinser. Mientras que los dos primeros dramas cosecharon claros éxitos, el estreno del tercero en 1815 se reveló un fracaso.

Comparado con esta plétora, Lope de Vega no tuvo ni parecida suerte en Alemania, por no mencionar la de Tirso de Molina, injustamente siempre en tercera línea. A pesar de la admiración que le tenían los románticos gracias a Shakespeare, Lope, el “monstruo de la naturaleza”, no correspondía al ideal fantástico-religioso que estos se habían forjado del Siglo de Oro español y de su teatro. La confesión que hace Lope acerca de las comedias en su *Arte nuevo*, que

como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto

y cuyo fin propuesto era

imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres¹⁸,

no encuentra el aplauso ni de Tieck, ni de los hermanos Schlegel. En sus conferencias vienesas, August Wilhelm Schlegel defiende a Cervantes como dramaturgo contra sus críticos, y sobre todo la *Numancia*, traducida al alemán por él mismo. Describe además con justeza el teatro de Lope, su riqueza temática, sus cambios rápidos y su eminente teatralidad. Concluye, sin embargo, que Lope se daña a sí mismo por el desperdicio del propio talento y la superficialidad de la ejecución dramática. Sus comedias

se parecen a los esbozos que un artista ingenioso garabatea sin preparación, sin emplear el tiempo necesario, sobre la página, donde, a pesar de esta ligereza, toda línea obtiene forzosamente vida y sentido. Les faltan a las obras de Lope, al lado

17.— *Ibidem*, p. 191.

18.— Vv. 47-48 y 53-54.

de una formación minuciosa, la profundidad y esas relaciones más finas que constituyen los verdaderos misterios del arte¹⁹.

August Wilhelm Schlegel está de acuerdo con su hermano Friedrich en constatar que el teatro español carece de la exactitud histórica y de la motivación profunda que caracterizan los dramas de Shakespeare. La comedia española es, según este último, con todo eso,

un laberinto de enredos ingeniosos y encantamientos fantásticos que despliega en abundante riqueza de coloridos las flores más nobles y amenas jamás engendradas por la poesía romántica²⁰.

II

¿Cómo caracterizar el concepto de la poesía romántica de la cual hablan constantemente los hermanos Schlegel, Tieck e incluso Goethe quien se declara, años más tarde²¹, ser víctima de la nueva distinción entre un estilo clásico —el suyo— y el estilo romántico? El término “romántico”, fuente incesante de poetología, tiene para Friedrich Schlegel dos sentidos diferentes. Por una parte es un término de la historia literaria aplicado preferentemente a la poesía medieval, a la poesía de los trovadores y de los libros de caballerías que se encuentran sobre todo en las literaturas románicas. Por otra parte el término “romántico” sirve para designar un tipo eterno de poesía que reúne la poesía y la vida, lo sentimental y lo fantástico, la poesía meridional de un Camões y la nórdica de un Ossian. En las palabras de Friedrich Schlegel:

Lo romántico se basa no sólo en la vinculación estrecha con la vida, en la que se distingue, como viva poesía legendaria, de una poesía cerebral meramente alegórica, sino también y ante todo, lo romántico se basa en el sentimiento de amor cristiano vigente incluso en la poesía, sentimiento en el que el sufrimiento no parece ser más que un medio de transfiguración, y la severidad trágica de los dioses paganos y de la prehistoria se disuelven en el juego alegre de la fantasía, seleccionando entre las formas exteriores de la representación y de la lengua aquellas

19.— Texto original en SCHLEGEL, A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Kultur*, Stuttgart etc., Kohlhammer, 1967, vol. II, p. 257.

20.— Texto original en SCHLEGEL, F., *Wissenschaft der europäischen Literatur*, Paderborn etc., Schöningh, 1958, p. 165.

21.— Cfr. SULLIVAN, H. W., *Calderón alemán...*, *op. cit.*, p. 200.

que corresponden a este sentimiento amoroso interior y al juego de la fantasía. En este sentido ampliado, lo romántico significando la belleza y poesía cristiana, toda poesía debería ser romántica²².

He aquí una descripción de lo romántico que puede parecer muy peculiar y difícilmente comprensible. Se aclara, sin embargo, cuando se aplica al teatro español del Siglo de Oro y sobre todo a Calderón. August Wilhelm Schlegel constata en la decimocuarta de sus conferencias vienesas del invierno de 1808/09:

Si la sensibilidad para la religión, el heroísmo leal, el honor y el amor, fueron la base de la poesía romántica, ésta no podía dejar de alcanzar su mayor desarrollo en España, donde su nacimiento y crecimiento fueron abrigados por los más amistosos auspicios²³.

Calderón, según el mismo August Wilhelm Schlegel “un poeta, si es que algún hombre mereció alguna vez dicho nombre”²⁴, es también para su hermano Friedrich el protagonista más avanzado de la poesía cristiano-romántica. Ya en 1803 Friedrich Schlegel se había referido a Calderón, en una empresa acorde con su estilo de pensar, es decir, en su *Historia de la literatura europea*:

Ningún poeta español, excepto Cervantes, se le puede comparar en lo que respecta a la fuerza poética creativa, la profundidad y la solidez en la construcción, y en la realización tan rica, artificiosa y perfecta. Parece increíble que en la inmensa cantidad de su producción apenas se encuentre algo hecho al azar, sino que todo está elaborado según máximas seguras y consecuentes, persiguiendo los fines artísticos más profundos y con perfecta maestría²⁵.

El entusiasmo por Calderón se refuerza en los años siguientes. En su *Historia de la literatura antigua y moderna*, del año 1812, Friedrich Schlegel identifica el teatro español del siglo XVII con el mismo Calderón:

Si se quiere comprender el espíritu del drama español, sólo se puede observar en su estado perfecto en Calderón, el último y más grande entre todos los poetas españoles.

22.— SCHLEGEL, F., *Wissenschaft...*, *op. cit.*, p. 359.

23.— SCHLEGEL, A. W., *Vorlesungen...*, *op. cit.*, vol. II, p. 263 (“Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmut, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspizien geboren und herangewachsen, wohl den höchsten Schwung nehmen.”).

24.— *Ibidem*, vol. II, p. 257.

25.— SCHLEGEL, F., *Wissenschaft...*, *op. cit.*, p. 165.

Calderón es, bajo todas condiciones y circunstancias y entre todos los dramaturgos, el poeta cristiano por excelencia y, precisamente por eso, también el más romántico²⁶.

Y aún diez años más tarde, en la segunda edición de la *Historia de la literatura antigua y moderna* de 1822, volvemos a encontrar el elogio a Calderón. Friedrich Schlegel diferencia entre dos caminos para “alcanzar una concordancia entre cristianismo y poesía”:

[...] por una parte, se partía del cristianismo mismo y se intentaba desarrollar una simbología que no sólo comprendiera la vida sino también el mundo y la naturaleza, una simbología que con la luz pura de la verdad uniera a la vez todo esplendor y toda abundancia de la belleza espiritual y que pudiera cumplir así la función que la antigua mitología pagana representaba para el arte cristiano, sirviéndole de sustituta. Este camino, que parte de la simbología lo más cristiana posible, y que la transfiere al mundo y a la vida, es el que ha tomado preferentemente la antigua escuela alegórica de los poetas italianos, y precisamente por eso se distinguen de los poetas propiamente románticos, de los cuales ellos mismos también se apartaban. Con todo, aquel afán y aquella búsqueda de una simbología cristiana completa de la vida, del mundo y de la naturaleza si bien se consiguió en un alto grado en la pintura, nunca llegó a una satisfacción general en la poesía; ni siquiera en Dante, y aún menos en los intentos posteriores similares de Tasso y Milton. La otra vía para la nueva poesía consiste en que no parta de la totalidad de un poema cristiano universal, sino de lo singular, tal como se presenta en el momento, de la vida misma, de la historia fabulosa, de la leyenda particular, incluso de fragmentos de la antigua mitología pagana en caso de que permitan una interpretación superior y una transformación espiritual; y que se esfuerce más y más en acrecentar y transfigurar estas singularidades y rasgos poéticos hacia el terreno de la belleza más espiritual según los conceptos cristianos. En ello, Calderón es el primero y el más espléndido frente a todos los demás, igual que Dante domina entre los poetas cristianos de la otra vía. Y este segundo camino, que no impone desde arriba, en su totalidad y de una vez, la simbología al fenómeno, sino que conduce la vida desde cada rasgo singular hacia la belleza simbólica, es la característica propia diferenciadora de lo romántico, siempre y cuando lo diferenciamos de lo cristiano-alegórico²⁷.

26.— SCHLEGEL, F., *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Paderborn etc., Schöningh, 1961, pp. 180 y 184.

27.— *Ibidem*.

Llegados aquí, entendemos mejor lo que quiere decir “romántico”, cómo se puede aplicar este término al teatro español del Siglo de Oro, y por qué es sobre todo Calderón quien representa este tipo de poesía cristiana moderna. Hanspeter Kern observa con razón, en un artículo sobre el calderonismo de Ludwig Tieck:

El catolicismo poetizado es la gran novedad que Calderón le ofrece a la generación de Tieck. El catolicismo de Calderón no se entiende como uno romano, dogmático —por lo menos no al comienzo— sino como una religión poética, para la cual el mundo palpable posee significación si puede servir de material para la imaginación. Este tipo de catolicismo responde a una necesidad que el protestantismo contemporáneo, refinado por la ilustración, había dejado sin resolver²⁸.

Medio siglo después de Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, quizá el más grande poeta romántico alemán, insiste también, al final de su *Historia del drama*, del año 1854, en la necesidad de un elemento cristiano dentro de la construcción dramática:

No importan en absoluto los asuntos cristianos sino la concepción y penetración cristiana de la vida saliendo vencedora de modo maravilloso del material más esquivo de la realidad. No deseamos en la escena ningún dogma, ninguna teología moral, ni aún en disfraz alegórico, excepción hecha de una alegoría animada e individualizada por el encanto de la poesía, como en Calderón. [...] No deseamos nada más que una atmósfera cristiana que respiramos inconcientemente y que deja ver, por su diafinidad, la significación superior oculta de las cosas mundanas como de por sí misma²⁹.

Eichendorff defiende el drama cristiano contra los ataques de una concepción literaria cada vez más profana y secular, contra las teorías estéticas de Kant y Schiller y contra el teatro de moda francés, el vaudeville del siglo XIX. Reclama volver al teatro poular no comercial, no de moda. Es también por eso por lo que elogia tanto a Lope:

28.— KERN, H., “Ludwig Tiecks Calderonismus”, *loc. cit.*, p. 221.

29.— EICHENDORFF, J. VON, *Zur Geschichte des Dramas*, Leipzig, Brockhans, 1854, capítulo final. Recuérdase, respecto a esto, la palabra tertuliana de la “ánima humana naturaliter christiana”. Susanne Klingenstein ve en los formalismos de los “New Critics” una tentativa de decristianizar la literatura romántica (*Enlarging America: The Cultural Work of Jewish Literary Scholars, 1930-1990*, Syracuse, Syracuse University Press, 1998), tentativa continuada, p.ej., por Harold Bloom en su tan discutido libro “The Western Canon” en favor de las pretendidas raíces hebraicas de la literatura occidental.

Lope de Vega no lisonjea los viles y confusos antojos del público sino despierta y eleva los sentimientos más nobles de la nación, dramatizando sus romances maravillosos, recordándole su gran época heroica, y todo eso no por adaptación popularizante sino por el donaire encantador de la expresión que muy a menudo toca las alturas más altas de la poesía. Y en efecto, su riqueza inagotable de invenciones y la flexibilidad extraordinaria de su ingenio estaban dispuestas a ofrecer a la conciencia poética popular la vida en sus varias manifestaciones y relaciones³⁰.

Escuchamos otra vez, por última vez, la lengua florida de los románticos, una lengua que parece poesía más que crítica, pero que esconde con todo eso un núcleo concepcional importante: reclama la armonía entre un contenido cristiano y la forma poética, entre el sentimiento sencillo y la más alta artificialidad, entre la regla racional y el juego de la fantasía. Y otra vez es Calderón quien se convierte, en boca de Eichendorff, en el prototipo de la poesía romántica:

Los autos calderonianos son la transfiguración poética de los viejos misterios y moralidades, y preferentemente es una poesía de lo invisible. Decimos preferentemente por qué en principio toda poesía tiende sólo a nada menos que lo eterno, lo imperecedero y absolutamente hermoso que deseamos constantemente acá y no divisamos en ninguna parte. Esto no es sin embargo representable en sí, y sólo puede manifestarse simbólicamente, es decir, como disfraz terrenal y en cierto modo reluciente a través de éste. Por lo tanto, toda verdadera poesía ya es, por su naturaleza, simbólica y, en otras palabras, una alegoría. Sólo importa la transmisión artística, es decir, que lo eterno no parezca como abstracto, metafísico, y el disfraz terrenal no como mera fórmula muerta, sino que los dos se penetren entre ellos por dentro y que la alegoría se haga viva, que las figuras poéticas no sólo signifiquen sino que sean verdaderas personas individuales y concretas. Y es precisamente esto lo que logró el genio admirable de Calderón³¹.

Eichendorff concluye el párrafo con unas palabras que él mismo convirtió más tarde en poesía:

30.— EICHENDORFF, J. VON, "Lope de Vega", en *íd.*, *Anmut und Adel der Poesie*, München, Kösel, 1955, pp. 137-138.

31.— EICHENDORFF, J. VON, "Calderon", en *íd.*, *Anmut und Adel...*, *op. cit.*, pp. 137-138.

Sentimos que bajo el velo terrenal duerme una canción inescrutable en todas las cosas que sueñan con nostalgia, y es Calderón quien encontró la palabra mágica, y el mundo comienza a cantar³².

III

¿Qué pensar de tales panegíricos? El estilo romántico hoy en día nos parece exagerado y poco adecuado para analizar los textos del siglo XVII. Con todo esto, sin embargo, debemos constatar:

- que fueron los románticos alemanes los primeros que redescubrieron, después de un siglo de silencio, el siglo de las luces, a los autores del Medioevo europeo y a los del Siglo de Oro español;
- que fueron ellos quienes respetaron como condición imprescindible la sustancia profundamente cristiana de la literatura en cuestión;
- que tenían un ideal, la unión entre poesía y crítica, y en un modo común de expresarse, ideal que ya no comparte la crítica moderna;
- que todavía no disponiendo de un criterio ni aún de la palabra para describir el fenómeno que nosotros llamamos “Barroco”, ya lo previeron y lo evaluaron positivamente.

Es el mismo Goethe quien habla de la “cultura excesiva” de Calderón, comparando el estilo calderoniano con el estilo de Shakespeare:

Shakespeare [...] extiende todo el maduro racimo de uvas de la vid ante nosotros; podemos saborearlo ahora a placer, uva por uva, apretarla y aplastarla, degustarla o beberla a grandes tragos como mosto o vino fermentado; de cualquier manera nos sentimos revividos. Con Calderón, sin embargo, nada es dejado al espectador o a su elección e inclinación; se nos da alcohol destilado, completamente refinado, aromatizado con muchas especias y suavizado con edulcorantes; debemos tomar la poción tal y como es, como un apetitoso y delicioso estimulante, o bien rechazarla³³.

32.— *Ibidem* La poesía reza:

Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

33.— GOETHE, J. W. VON, “Die Tochter der Luft”, *Goethes Werke*, Hamburg, Wegner, 1953, vol. XII, p. 304.

Goethe, autor clásico por antonomasia, y creador, como se sabe, del concepto de la literatura mundial (“Weltliteratur”), describe y reconoce aquí perfectamente el estilo barroco, es capaz de elogiar, por ejemplo, *La hija de aire* de Calderón, obra que para Menéndez y Pelayo, “fuera de algunos detalles felices, es una aberración y un verdadero monstruo dramático”³⁴.

La capacidad extraordinaria goetheana de respetar y juzgar correctamente posiciones estéticas opuestas a la suya, se explica, en el caso de Calderón, por una razón que es, en lo concerniente a la cultura hispánica, de interés especial. Goethe había publicado, en 1819, una *Colección de poemas occidentales orientales*, el famoso *West-oesstlicher Divan*, obra en estilo persa venerada hasta el presente en el Irán como símbolo poético de un puente entre las culturas orientales y occidentales. Ya dos decenios antes Friedrich Schlegel había estudiado, para poder acercarse al oriente y a sus culturas, el sánscrito y la lengua persa. Y August Wilhelm Schlegel, su hermano, alaba asimismo, en sus conferencias vienesas de 1808/09, la lengua castellana como

la hija más orgullosa del imperio del latín. Es, por sus guturales y sus frecuentes consonantes finales, menos suave que el italiano, pero suena más fuertemente desde el pecho y llena el oído con un sonido metálico puro. La ruda fuerza y la sinceridad de los godos todavía no habían sido olvidadas por completo, cuando incursiones orientales le concedieron un brío maravilloso y elevaron su poesía, intoxicada por sus fragancias aromáticas, más allá de todos los escrúpulos del sobrio Occidente”³⁵.

Goethe conocía, sin duda, este elogio aromático, cuando, en 1816, en una carta al ya mencionado traductor Johann Diederich Gries, expresa otra vez su admiración por los dramas de Calderón:

Esas obras nos transportan a una tierra gloriosa bañada por el mar, abundante en frutos y flores y medida por claras constelaciones; y al mismo tiempo a la época cultural de una nación de la que apenas podemos formarnos una idea... Debo agregar una cosa más: que mi estancia poética en el Oriente sólo hace que el excelente Calderón (que no puede negar su trasfondo árabe) sea aún más estimado, tal y como uno redescubre felizmente y admira a los nobles progenitores en sus valiosos nietos³⁶.

34.— MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón. Conferencias ...*, op. cit., I, I, 26 y ss.

35.— SCHLEGEL, A. W., *Vorlesungen...*, op. cit., vol. II, pp. 260 y ss.

36.— GOETHE, J. W. VON, carta del 29 de mayo de 1816, en *Goethes Briefe*, Hamburg, Wegner, 1965, vol. III, p. 355.

No puede extrañar, por lo tanto, que en una de las poesías del *West-oestlicher Divan*, de la *Colección de poemas occidentales orientales*, joya entre las numerosas poesías clásicas de Goethe, el gran poeta persa Hafis, del siglo XIV, se reencuentre con Calderón, el gran poeta del Siglo de Oro español:

Herrlich ist der Orient
Übers Mittelmeer gedrungen;
Nur wer Hafis liebt und kennt,
Weiß, was Calderon gesungen³⁷.

(¡Cuán glorioso el Oriente
Asomándose sobre el mar Mediterráneo!
Sólo quienes conocen a Hafis y lo aman
Pueden saber qué versos cantó Calderón.)

Occidente y Oriente se funden en esta visión poética de manera harmónica. He aquí, en los versos de Goethe, la alusión a una de las raíces más escondidas del drama áureo, de Calderón y de su estilo —apliquemos la palabra— romántico.

37.— GOETHE, J. W. VON, "Hikmeth Nameh, Buch der Sprüche", *Goethes Werke*, op. cit., vol. II, p. 57.

Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela

Calderón fue secuestrado a principios del siglo XIX¹. Su imagen hoy dominante, tanto en medios periodísticos como incluso entre personas de mediana cultura, es la de un dramaturgo intolerante, cantor de la religión ultramontana, serio, adusto, insoportable, en una palabra. Su nombre evoca a Trento, la España “martillo de herejes”, cuando no el resplandor de las hogueras inquisitoriales en todos aquellos que no lo han leído en profundidad o se han dedicado a su estudio. Buena prueba de ello hemos tenido tanto con motivo del centenario de 1981 como en el más reciente de 2000, si bien en este último caso de forma algo más mitigada, quizá como prueba de que el sostenido trabajo de investigación de los especialistas no es inútil del todo y comienza a corregirse un tanto esa lamentable visión.

Lamentable, hay que repetir, por injusta y errónea. Ciertamente es que no han faltado calderonistas que hasta hace poco insistían en transmitir una imagen del autor como alguien que nunca había poseído sentido del humor o que incluso cuando escribía comedias cómicas, valga la redundancia, no lo hacía para hacer reír, sino para situarse siempre a un paso de la catástrofe trágica. Sin embargo, parece que en los últimos años se ha corregido sustancialmente ese enfoque —esperemos que de una vez por todas—, pero ello sólo se ha aceptado entre los estudiosos²; la

1.— Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYT BFF2001-3168, continuación del concedido por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento de la Xunta de Galicia PGIDT01PXI20406PR.

2.— Véase la bibliografía citada en un par de trabajos míos: “‘Que hay mujeres tramoyeras’: la ‘matemática perfecta’ de la comedia calderoniana”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Universidad de

concepción más difundida incluso en la gente supuestamente culta sigue siendo la antes mencionada, y siempre se provoca extrañeza cuando se hace ver que no sólo no es exacta, sino que tampoco ha existido desde antiguo.

En efecto, el propósito de estas páginas, concebidas en homenaje a dos tan buenos conocedores de nuestro teatro clásico, se ciñe a poner de relieve el origen de esa estampa nefasta y sus causas o motivos generadores, para lo cual, si bien me moveré en un campo conocido, espero poder proporcionar un enfoque algo nuevo acerca de unos datos que no lo son. De esta forma, con la brevedad que el espacio disponible impone y que obliga a esbozar apenas lo que merecería más amplio desarrollo, podremos concluir que el Calderón de hoy tiene su origen en un ayer muy concreto, cuando determinados intereses ideológicos lo tomaron como banderín de enganche, haciéndole pagar un tributo excesivo, cuyos onerosos réditos aún se prolongan en el presente. Todo lo cual apunta, en fin, a la necesidad de revisar críticamente cuáles han sido los fundamentos que la historia literaria ha tenido en el siglo XIX, para mostrar que algunas de sus más sobadas *idées reçues* ni son demasiado antiguas ni han nacido de la nada, sino que resultan el producto de una amalgama de intereses y circunstancias concretas, cuyos perfiles interesa destacar³.

Para afrontar sin rodeos el planteamiento de este trabajo, es preciso afirmar que el Calderón del siglo XVII fue un autor apreciado en toda su amplia dimensión, de manera que el público, de corral, de palacio o de calle, podía apreciar tanto las comedias más graciosas como las fábulas mitológicas, tanto las tragedias de celos como los profundos autos sacramentales. Es cierto que a lo largo de su vida fue modulando los géneros dramáticos, relegando unos en beneficio del mayor cultivo de otros, pero las reposiciones de sus obras tempranas treinta o cincuenta años después de haber sido escritas muestra bien su perduración, aparte de que él mismo adaptó más de una comedia antigua en fechas alejadas de su primera redacción. Y la continua y fecunda serie de ediciones y reediciones de sus obras, en Partes, en Diferentes, en Escogidas o sueltas, habla a las claras del mantenimiento del interés por sus creaciones.

No muy distinto es el caso del siglo XVIII. Sabemos bien que a lo largo de la centuria Calderón fue el dramaturgo más representado y más editado,

Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.; y "Calderón y el humor", en RUANO DE LA HAZA, J. M.³, y PÉREZ MAGALLÓN, J. (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.

3.— OLEZA, J., "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, I (1995), p. 120, apuntaba ya en este sentido la conveniencia de marcar una "línea de desvelamiento de las representaciones erigidas por la historia de la literatura en torno a la obra dramática de Lope, en la línea de una historia de los modelos de interpretación a que ha sido sometida", y comenzaba a llevarlo a cabo en ese trabajo respecto al autor de *Fuenteovejuna*.

con una evolución descendente en los últimos años, como ha demostrado Andioc⁴. Las polémicas en torno a los autos y la hostilidad de los ilustrados en las décadas finales no desvirtúan el hecho de que se le considerara un autor vivo, ejemplo de ingenio y modelo de escritores; no en vano Antonio de Zamora podía calificarlo del “mayor Maestro de esta Arte difícil”⁵.

Aunque, sin duda, no faltaron motivos ideológicos para explicar esta perduración⁶, la continuidad de su teatro puede ser vista como la de una sociedad, la del Antiguo Régimen, que se prolonga al menos hasta fines del siglo. Será precisamente a la llegada del nuevo, en torno a 1800, cuando nos hallaremos con el paulatino establecimiento del mito Calderón. Las etapas fundamentales son conocidas y, en lo que toca a su capítulo español, halla en la querrela de Böhl de Faber un primer momento de consideración obligada. No obstante, parece poco recomendable detenerse demasiado en las cominerías, ocurrencias, gracietas de café⁷ y, a veces,

4.— ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976. Los datos en que se basa este estudio pueden verse en ANDIOC, R., y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols. Para el teatro de Calderón en el XVIII, así como para otros aspectos que se extienden al XIX, es muy interesante ESCOBAR, J., “El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 155-170; deben verse asimismo varios trabajos de RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a J., “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, en *ibidem*, pp. 77-98; “La contribución española a la *Weltliteratur*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo”, en GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2002, pp. 237-273; *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999; y la antología de textos *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar, 2000. Pueden consultarse también PÉREZ MAGALLÓN, J., “Hacia la construcción de Calderón como icono de la ‘identidad nacional’”, en GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *op. cit.*, pp. 275-305; y ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación”, en GARCÍA LORENZO, L., ed., *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel-Festival de Almagro, Reichenberger, 2000, pp. 279-324; así como PALACIOS, E., “Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII”, en DOMÍNGUEZ MATITO, F., y BRAVO VEGA, J., eds., *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico...*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 53-78 (con un curioso y temprano uso de “grandeza romanesca o de novela”, p. 75). Un panorama general todavía útil de la recepción de Calderón es el estudio introductorio de DURÁN, M., y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976.

5.— Citado por ANDIOC, *Teatro y sociedad*, p. 125.

6.— ANDIOC, *Teatro y sociedad*, p. 126, señala que “Don Pedro representa para la mayoría el símbolo de cierta España considerada como eterna y que algunos consideraban ya caducada, es decir, concretamente, el símbolo de cierta *nobleza* cuyos valores siguen aún vigentes debido al prestigio que llevan consigo y también al atractivo que ejercen en los sectores no privilegiados de la sociedad para los que el comportamiento ‘aristocrático’ —popularizado y perpetuado por el teatro—, constituye el signo externo de una envidiable superioridad”. Sin negar la validez de esta lectura sociológica de la fama de Calderón, parece que es aplicable sobre todo a los años finales del XVIII y a los principios de la nueva centuria.

7.— Leonardo Romero Tobar ha afirmado que “casi se puede decir que asistimos a una disputa de vecindad” (“Calderón y la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 22 (1981), p. 102).

auténticas vilezas surgidas en el debate a propósito de Calderón, como la de contemplar a Böhl acusando a sus contradictores de ser malos patriotas y amigos en exceso de lo francés, en momentos en que sembrar tales insinuaciones, dentro de la represión desatada por Fernando VII durante el Sexenio, podía conllevar graves y penosas consecuencias.

Interesa ahora solamente subrayar que, lejos de ser un mero enfrentamiento estético y literario entre los defensores del clasicismo —Mora y Alcalá Galiano— y los apasionados del teatro del Siglo de Oro, presentado como quintaesencia de lo romántico, aunque lo conociesen muy mal —Böhl y tras él su esposa doña Francisca Larrea—, lo que la polémica encubría era una profunda discrepancia ideológica y política, y en ella Calderón era poco más que un mero pretexto. Tanto el muy arisco Pitollet, hace ya años, como más recientemente Lloréns, Caldera y Carnero han mostrado sin asomo de duda el abismal reaccionarismo del alemán y de su esposa⁸. A menudo se ha planteado este episodio como la pugna entre un romanticismo “conservador” y otro de cuño “liberal”, términos que parecen aludir a un civilizado debate parlamentario entre contradictores que poseen un terreno común para discutir. No se trata de eso, en absoluto. Ya en sus *Memorias* había apuntado Alcalá Galiano: “Mezclose con ella un tanto de política. Böhl y su señora eran acérrimos parciales de la monarquía al uso antiguo”⁹. El alemán

8.— PITOLLET, C., *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'après les documents originaux*, Paris, Félix Alcan, 1909; LLORÉNS, V., *Liberales y románticos*, 3.^a ed., Madrid, Castalia, 1979, pp. 414-422, ampliado por el mismo Lloréns en su *El romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1979, pp. 11-28; CALDERA, E., *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Università, 1962; CARNERO, G., *Los orígenes del romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, 1978. También revisó los textos originales de la polémica PAR, A., *Shakespeare en la literatura española*, Madrid-Barcelona, 1935, vol. I, pp. 161-191, con observaciones pertinentes, aunque el objeto de su estudio fuera el dramaturgo inglés. Así —y aunque no tiene mucha relación con sus ideas literarias, permite juzgar mejor su ideología—, como muestra de su aversión a toda novedad, cita en p. 179, n., su desprecio por invenciones como la iluminación de gas o la litografía. Es asimismo interesante, aunque un tanto hagiográfica, la revisión del matrimonio Böhl y sus ideas en los dos capítulos iniciales del libro de HERRERO, J., *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963, especialmente las pp. 73-84 y 107-117. Pueden verse también CATTANEO, M.^a T., “Gli esordi del romanticismo in Ispagna e ‘El Europeo’”, en AA.VV., *Tre studi sulla cultura spagnola*, Milano, Varese-Cisalpine, 1967, pp. 73-137 (sobre todo, 75-80); y, en una perspectiva algo desafortunada, ALLEGRA, G., “El hispanismo de los schelegelianos. Böhl von Faber”, en su *La viña y los surcos*, Sevilla, Universidad, 1980, pp. 81-113.

9.— Citado por PITOLLET, C., *La querelle...*, *op. cit.*, p. XXIV; véase también la p. 111 (actualizo siempre la ortografía). La importancia del trasfondo ideológico en la polémica no aminora su evidente influjo literario, como ha puntualizado ROMERO TOBAR, L., *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 347-348, aunque éste fuese un tanto reducido. La revisión de Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 8-38, si bien apunta con agudeza la influencia de Herder y Friedrich von Schlegel sobre Böhl, declara querer evitar “la parcialidad” del estudio de Carnero, para lo cual sostiene que las ideas del alemán de Cádiz, después de todo, eran ajenas y que, si acusó más o menos abiertamente a

y la gaditana eran ferozmente contrarrevolucionarios, partidarios de la intolerancia y defensores de la sempiterna alianza entre Altar y Trono, todo ello adobado de patriotismo, chauvinismo y xenofobia. Con la fe del recién converso —pues, en efecto, Böhl acababa de abandonar el protestantismo en beneficio del catolicismo de su esposa—, sus argumentos estaban arraigados en la más tradicional concepción religiosa, claramente ultramontana, que se quería consustancial con la esencia del país que le había acogido¹⁰.

Carnero ha dedicado todo el último capítulo de su libro a demostrar el parentesco de las ideas de Böhl con las de la reacción hispánica, revelando los paralelos con plumas como las de fray Diego de Cádiz, el P. Alvarado (el “Filósofo Rancio”, a quien defiende) o el P. Vélez, entre otros, aparte del influjo del dieciochesco Erauso y Zabaleta, esto es, el marqués de la Olmeda, asimismo aristocrático defensor del absolutismo y la religión¹¹. El piadoso germano-gaditano, defensor de la represión por el Terror, que podía llegar a considerar demasiado débil a la Inquisición¹², fue el encargado de reivindicar a Calderón, como culmen, cifra o quintaesencia de la España tradicional, identificada con la única verdadera o, más simplemente, como la única que debía existir. Todas las auténticas virtudes españolas estaban en Calderón, que fundía en su teatro honor, caballeridad, religión y monarquía. El era refugio para almas atribuladas en momentos de congoja, como dice doña Francisca: “Me ocupo de Calderón y de nuestros antiguos poetas para procurarme algún consuelo”¹³.

Se inició así lo que he llamado el secuestro de Calderón, haciendo de él una figura unilateral, presentándolo como estandarte de una muy determinada forma de pensar y seleccionando de su obra sólo lo que interesaba. Ya se

sus contradictores de republicanos, con lo que ello suponía entonces, “fue porque seguramente consideró natural el hacerlo así” (p. 33), lo cual es una curiosa defensa del personaje. CARNERO, G. ha vuelto a exponer sus tesis en un excelente resumen dentro del vol. coordinado por él *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, I, pp. 110-123.

- 10.— Como señala SHAW, D. L., “Spain/Romántico-Romanticismo-Romancesco-Romanesco-Romancista-Románico”, en EICHER, H., ed., *Romantic’ and Its Cognates/The European History of a Word*, Manchester, Manchester University Press/Toronto, University of Toronto Press, 1972, p. 349: “In the circumstances of Spain at the time, this meant identifying romanticism with Catholicism and reactionary absolutism”. Todo el artículo, pp. 341-371, es sumamente interesante. Debe recordarse, sin embargo, como ya hace Shaw, que Böhl prefería el término “romancesco”. Véase asimismo BECHER, H., “Nota histórica sobre el origen de la palabra ‘romántico’”, *BBMP*, XIII (1931), pp. 31-33.
- 11.— Véase sólo GUERRERO CASADO, A., “Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás Erauso y Zabaleta”, en *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada, Universidad, 1981, pp. 39-56.
- 12.— Véanse PITOLLET, C., *La querelle... op. cit.* p. 47, y CARNERO, G., *Los orígenes... op. cit.* p. 254. Sobre los apologetas de la reacción, véase el indispensable libro de HERRERO, J., *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Edicusa, 1971.
- 13.— En CARNERO, G., *Los orígenes... op. cit.* p. 157.

reía José Joaquín de Mora de una frase incluida en el primero de los envites del alemán: “La poesía de Calderón, sea cual fuese su objeto, es un himno continuado a la gloria del creador”¹⁴, con lo que quedan fuera de consideración todas las comedias, como *La dama duende*, citada al efecto. Pero, además, lo que rechazaban los contradictores de Böhl era que, contra toda prudencia histórica, el hispano-alemán viniese a proponer a Calderón, no sólo como ejemplo, sino como modelo para la actualidad, afirmando desde su primera intervención que los autores españoles del presente, “sin hacer caso de la crítica bastarda del siglo filosófico, pondrán todo su conato en componer en el mismo sentido que los grandes modelos del Siglo de Oro”¹⁵. Y ello resultaba inaceptable para aquellos neoclásicos que lo que rechazaban con más énfasis, aparte de la ideología subyacente en el cónsul hanseático, era el estilo barroco del teatro calderoniano.

Con todo, esto no pasaría de una peculiar y algo intrascendente batalla estético-ideológica, si no se hubiese producido precisamente en el momento en que se van a constituir los fundamentos mentales, políticos, sociales y de todo orden que perdurarían por gran parte de la era contemporánea. Éste es el período de eclosión de las ideas acerca de las nuevas naciones y de su carácter específico, del mismo modo que, como veremos luego, es asimismo el tiempo en que está germinando la construcción de las historias de la literatura, que van a apoyar la creación del espíritu nacional, a la vez que se sirven de él para su desarrollo.

A la zaga de Herder, ahora se difunde por toda Europa el mito de la existencia de los caracteres nacionales, expresión de cada uno de los pueblos desde el fondo de la Historia —o, acaso, de la prehistoria—. La reivindicación de Calderón se enmarca en ese contexto, como lo prueban las propias palabras de Böhl: “el discretísimo *Calderón* deleitará siempre a una nación no menos religiosa que rica de imaginación y entendimiento”. En referencia a las comedias de capa y espada, señala: “Este temple del alma produce espontáneamente las discreciones, sutilezas, redarguciones y exageraciones que critican sólo aquellos que no han escudriñado los laberintos del corazón humano, y por tanto ignoran la retórica

14.— Puede verse el texto, además de en varios de los libros citados, en NAVAS-RUIZ, R., *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 20.

15.— Es el final del artículo inicial de la polémica, que puede verse en la colección de textos recogidos por RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^o J., *La crítica ante el teatro barroco español, op. cit.*, pp. 206-210; la cita, en p. 210. El título con que ahí se publica (“Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española”) no es el original de 1814, “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán”, sino el que se le dio en una reimpresión en 1818 en la *Minerva* de Olive; véase PITOLLET, p. 93. La idea, sin duda, es una paráfrasis del final de la lección decimosexta de Schlegel; véase la p. 369 de la ed. citada luego.

de los afectos en las almas dotadas de aquella mezcla admirable de agudeza, imaginación y fuego *que constituye el carácter español*¹⁶. Doña Francisca Larrea, a continuación de aquellas palabras en que declaraba hallar refugio en Calderón para sus cuitas, añadía de manera bien significativa, aunque bien poco castiza: “En los poetas es que se puede percibir el espíritu, los modales y el carácter de las Naciones”.

Este defensor de la alianza del Altar y el Trono revela ya la misma reacción asustada que veremos en sus maestros y contemporáneos ante la Revolución francesa, considerada justamente hija del racionalismo y la Ilustración dieciochesca¹⁷. De ahí la furibunda reacción contra ambas, identificadas con un clasicismo frente al que eleva como muro defensivo a un Calderón, al que, por cierto, había leído poco y mal. Pero el dramaturgo era para él apenas una excusa —hay que repetirlo—, y lo mismo pensaba de sus contradictores: “No es Calderón a quien odian los *Mirtilos* [Mora y seguidores]; es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fe, los límites que impone al raciocinio, y el poco aprecio que infunde de las habilidades mecánicas, único timbre de sus contrarios”¹⁸. De ahí que tenga toda la razón Montesinos cuando, con su habitual perspicuidad y agudeza, resume la polémica en un par de páginas: “La famosa querrela fue un largo hablar para no entenderse, empeñado Böhl en demostrar a los españoles que debían ser muy respetuosos con su pasado católico, monárquico y oligárquico, porque ahí estaba Calderón, tan admirado en Alemania, ¡oh!, para hacer ver qué bueno fue todo aquello”¹⁹. Nada más lógico que este Calderón propuesto por el hispano-alemán pareciera bien poco atractivo a los ojos de sus contradictores. Como resume Carnero: “No parece fortuito que los verdaderos progresistas de fines del XVIII fueran antic Calderonistas, por cuanto el pensamiento conservador mitificaba al dramaturgo para hacerlo símbolo de una España eterna vuelta hacia el pasado”²⁰.

16.— Citado por PITOLLET, C., *La querelle... op. cit.* p. 214, y por CARNERO, G., *Los orígenes... op. cit.* p. 255; las palabras pertenecen al tercer *Pasatiempo*; la cursiva es mía. Compárese con este otro fragmento, citado por HERRERO, J., *Fernán Caballero*, p. 113: “Este carácter nacional se manifiesta con toda su energía en aquellos entes privilegiados que, en fuerza de su genio, representan a la nación, y le ofrecen en sus vuelos poéticos la estampa nacional idealizada. A semejantes cuadros los naturales de esa nación se hallarán siempre atraídos por una secreta simpatía”.

17.— Por ello se explica el rechazo de Rousseau: “Nosotros cuando muchachos, hemos visto más ensalzado todavía el método de *Rousseau*. Sin embargo, la generación educada en estos principios fue la que hizo la Revolución francesa”, cit. por PITOLLET, C., *La querelle... op. cit.* p. 179.

18.— Citado por PITOLLET, C., *La querelle... op. cit.* p. 119.

19.— MONTESINOS, J. F., “Ensayos y estudios de literatura española”, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 204. En el artículo, que es reseña de la primera edición del libro de Lloréns, señala ya que en el debate político, más que literario, Böhl “tomaba a Calderón como un pretexto” (p. 203).

20.— CARNERO, G., *Los orígenes... op. cit.* p. 256.

Pero no cabe olvidar que este capítulo, en el que hemos demorado más tiempo del que merece, interesante al ser auroral entre nosotros, posee un carácter reflejo, por lo que es preciso acudir a los orígenes de las obstinadas posturas del alemán-gaditano. La fuente de donde bebe el cónsul hanseático es declarada sin rodeos: se trata de las *Lecciones* de August Wilhelm von Schlegel, publicadas en 1809. Como es bien conocido, en las *Vorlesungen* construye la oposición entre una literatura clásica, pagana, y una literatura moderna, cristiana, que se desarrolla desde la Edad Media y a la que denomina “romántica” en cualquier período. En este momento, cuando se están echando las bases de lo que será la historiografía literaria moderna —baste recordar las intensas relaciones de A. W. von Schlegel con Mme. De Staël—, es curioso observar que se parte de una concepción del romanticismo como algo que viene de cinco o seis siglos atrás y que puede incluir también a Dante.

Pero más sorprendente es aun encontrarse con que el máximo representante de ese romanticismo añoso no es otro que Calderón. A partir de la idea de que el carácter nacional de España y de Inglaterra no consueña con el mundo clásico, por lo que toda tentativa de imitarlo ha de fracasar, se produce una exaltada valoración de don Pedro, “genio tan fértil como Lope”, pero además “un gran poeta, si jamás alguien mereció ese nombre en la tierra”²¹. Su obra, que “golpeando nuestros sentidos, transporta nuestra alma a una región elevada”, capta la autenticidad española, pues poseía “un espíritu nacional muy marcado”. Tras una excursión por los orígenes medievales de nuestra poesía, cuando los españoles jugaron un papel fundamental en la historia, hoy olvidado por desgracia, según él, “al velar como centinelas expuestos al peligro de una Europa amenazada por las hordas inmensas de los árabes”²², se extiende Schlegel en la recreación del espíritu hispano²³:

21.— Cito por la traducción francesa de Mme. Necker de Saussure, que era prima de Mme. de Staël y cuya primera edición fue de 1813: SCHLEGEL, A. W., *Cours de Littérature dramatique*, París, 1865, 2 vols.; reimpresión facsímil de Genève, Slatkine, 1971. El título original es *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Parafraseo en el texto las ideas principales y traduzco al español algunas citas; la presente, en vol. II, p. 351: “un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien meilleur poète, un grand poète, si jamais ce nom a été mérité sur la terre”.

22.— Traducción cit., II, p. 354: “Je ne conais aucun poète [...] qui, en frappant vivement nos sens, ait de même transporté notre âme dans une région élevée”; “il avait lui-même un esprit national trop décidé, et je dirai trop ardent”. Los españoles “jouèrent dans l’histoire du moyen âge un rôle mémorable, que la jalouse ingratitude des temps modernes n’a que trop oublié. Comme une sentinelle exposée aux périls d’un poste avancé, ils veillèrent pour l’Europe menacée par les hordes immenses des Arabes” (p. 357).

23.— Trad. cit., pp. 356-358: “La poésie eut en espagne des commencements d’une grande simplicité. Les deux formes primitives qu’on lui vit adopter, furent celles de la romance et de la chanson, et l’on croit encore entendre retentir les accords de la guitare dans le rythme de ces strophes antiques et nationales [...] La rude franchise des Goths semblait retentir encore dans les accents

La poesía tuvo en España un principio de gran sencillez. Las dos formas primitivas fueron el romance y la canción, y parecen oírse aún resonar los acordes de la guitarra en el ritmo de estas estrofas antiguas y nacionales [Tras unas vaguedades sobre los méritos de la lengua española, en la que resuena “la ruda franqueza de los godos”, unida con la embriaguez del Oriente, prosigue:] La inspiración de los poetas se acrecentó con la gloria de los guerreros, y el genio, orgulloso de su nueva fuerza, las aumentó al entregarse a ellas [... La lucha contra los árabes durante siglos] es el poema de la historia; es también su milagro, pues la liberación completa del cristianismo que gozaba en este país de una fuerza tan terrible, parece obra dirigida desde lo alto, y que el hombre solo no podría llevar a cabo. Un pueblo acostumbrado a luchar por su libertad hubo de vincularse con ardor a la religión que acababa de conquistar [...] Fiel a su Dios y a su rey hasta el último suspiro, inflexible en su honor, orgulloso, pero postrado ante el altar, grave, moderado, severo, tal era el viejo castellano, que labraba su tierra sin perder de vista la espada.

A partir de semejantes vaguedades, se llega a la era moderna, en la que se detesta a Felipe II, pero no sin advertir que la ambición y la intriga eran propias sólo de la Corte, pues “el pueblo en masa” permaneció ajeno a los vicios, ocupado en defender la independencia de su patria y con “un celo ciego por la religión”. Inmunes a la corrupción, el “espíritu caballeresco sólo sobrevivió en España” y animó su literatura, escrita no por cortesanos, por sabios o por burgueses, como en otras partes, sino sólo “por caballeros, por nobles, por guerreros”. Religión, amor y valor, “que inflaman el genio romántico”, tiñen la poesía y el teatro españoles. Se llega así a Calderón, “el genio de la poesía romántica”. En sus comedias “reinan ese ardor apasionado que ennoblece siempre el objeto de los deseos humanos, pues los sitúa fuera de cualquier relación con el goce material. Calderón nos muestra a sus principales personajes en la eferescencia de la juventud, en la edad en que uno se entrega arriesgadamente a la vida y en que tientan los placeres; pero el fin que vislumbran y por el que

de cette langue, lorsqu'une heureuse alliance avec l'Orient lui fit prendre un essor plus hardi, et que la poésie arabe, en l'enrichissant de ses expressions enivrantes, l'éleva au dessus de la froide circonspection des idiomes occidentaux. L'inspiration des poètes s'accrut avec la gloire des guerriers, et le génie, fier de ses forces nouvelles, les augmenta en s'y confiant [...] tout ce temps, qui dura des siècles [la Reconquista], est le poème de l'histoire; il en est même le miracle, car la délivrance complète du christianisme qu'opprimait dans ce pays une puissance aussi terrible, paraît une oeuvre dirigée d'en haut, et que l'homme seul ne pouvait accomplir. Un peuple accoutumé à combattre pour sa liberté, dut s'attacher avec ardeur à la religion qu'il venait de conquérir [...] Fidèle à son Dieu et à son roi jusqu'au dernier soupir, inflexible sur l'honneur, fier, mais prosterné devant les autels, grave, modéré, sévère, tel était l'ancien Castillan, tel il labourait son champ sans perdre de vue son épée”.

olvidarán todo, es a sus ojos un fin infinito, una quimera de felicidad que no cambiarían por realidad alguna”²⁴. Y llegamos así al fin a la cumbre: “Pero lo más íntimo de su alma se expresa en el empleo de los temas religiosos. El amor profano lo caracteriza tan sólo en sus rasgos generales, habla su poético lenguaje artificial. El amor verdadero en Calderón es la religión, ésta es el corazón de su corazón...” y todo lo que sigue, que por haber sido recordado hace poco en un Congreso calderoniano me abstengo de reiterar. Recordaré tan sólo que es ahí donde aparece la imagen evocada por Böhl y de la que se burlaba Mora con razón, por haberse sacado de contexto: “Sea cual sea el tema de su poesía, esta poesía es un himno incesante lleno de júbilo sobre las magnificencias de la Creación”. Y el epifonema final presenta a nuestro autor como un mago que ha logrado a fuerza de metáforas la expresión suprema: “esta armonía encantadora y esta concordia del universo son para él tan sólo el reflejo del amor eterno que lo abarca todo”²⁵.

Resulta bastante claro que el Calderón de August Wilhem von Schlegel es una construcción verbosa, superficial, inexacta y parcial de lo que fue nuestro dramaturgo²⁶. Sobre la base de unas cuantas obras leídas con más entusiasmo que lucidez, se forjó una imagen interesada, por razones que en seguida veremos. Y no se me acuse de parcialidad. Ya Menéndez Pelayo en sus *Ideas estéticas* destacaba la pobre información que el alemán tenía del teatro español, “que admiraba mucho y conocía muy poco, siendo para mí evidente que apenas leyó otra cosa que algunos dramas de Calderón”, lo que le llevaba a concluir que “las apo-

24.— *Ibidem*, pp. 359-363: “La politique astucieuse et tyrannique de Philippe II” (p. 358); “un zèle aveugle pour la religion” (359); “Nulle part l’esprit chevaleresque n’a survécu, autant qu’en Espagne”; “Les poètes en Espagne n’étaient pas, comme dans le reste de l’Europe, des courtisans, des savants, ou des hommes attachés à quelque profession bourgeoise. C’étaient des chevaliers, des nobles, des guerriers” (360); “Si la religion, l’amour et la valeur enflamment le génie romantique, cette poésie [...] devait prendre sans doute le vol le plus élevé” (360-361); “Dans les pièces espagnoles, au contraire, on voit régner cette ardeur passionnée qui ennoblit toujours les objets des désirs de l’homme, parce qu’elle les met hors de proportion avec toute jouissance matérielle. Calderon nous montre ses principaux personnages dans l’effervescence de la jeunesse, dans l’âge où l’on se confie hardiment à la vie et où l’on s’ennorgueillit de ses plaisirs; mais le but qu’ils ont en vie, pour lequel ils oublient tout, est à leurs yeux un but infini, une chimère de bonheur qu’ils n’échangeraient contre aucune réalité” (362-363).

25.— Las últimas citas están sacadas de la traducción directa del alemán que incluye Manfred Tietz en su artículo “Comedia y tragedia”, en Díez Boroue, J. M.³ (ed.), *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, p. 169. En la traducción francesa cit., II, pp. 366-367.

26.— No faltaron múltiples acusaciones contra A. Schlegel por haber desvirtuado a Calderón; véase SULLIVAN, H. W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 193. También WELLEK, R., que en su *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, *El Romanticismo*, 1973, vol. II, pp. 47-88, realiza un apretado resumen de las ideas estéticas de A. W. Schlegel, señala que se trata de un elogio de términos muy vagos: “Todo se reduce a una evocación retórica del mundo calderoniano” (p. 83).

teosis de nuestro teatro hechas por los Schlegel [...] nos hicieron juntamente un favor y un disfavor”²⁷. Es otro alemán, el profesor Tietz, quien, extendiendo sin duda su juicio también a su hermano Friedrich von Schlegel, al que ahora veremos, sentencia: “Los románticos alemanes ignoraban todo de la realidad del teatro aureosecular tal y como se ha reconstruido en los últimos decenios. Se veían reducidos a la lectura de los pocos textos calderonianos que tenían en las bibliotecas de la época”²⁸.

Friedrich von Schlegel, hermano menor de August, profundizó en esta línea, sobre todo en las *Vorlesungen* impartidas en Viena en 1812 y publicadas tres años después, aunque se suele considerar que algunas de las principales ideas de August fueron avanzadas antes por su hermano más joven. Tras afirmar los nuevos principios de la literatura como expresión de los pueblos, a lo que volveremos²⁹, alza un canto panegírico sobre la literatura castellana: “¡Cuán grandes parecen bajo este aspecto la literatura y la poesía españolas! Todo respira en ella el sentimiento nacional más noble, todo es severo, moral y profundamente religioso [...] por todas partes se descubre un solo y mismo espíritu de honor, de moral severa y de fe sólida” (II, 91). Por su carácter nacional, la literatura española ocupa el primer lugar, antes incluso que la inglesa, y en ella, el teatro es “enteramente romántico” (II, 113), concepto empleado por él en sentido idéntico a como lo hace su hermano. Declara su desprecio por Lope para volcar todo su entusiasmo por Calderón, “el último y el más grande de los poetas españoles”, en cuya obra el espíritu del teatro español “aparece con toda su perfección” (II, 117-118).

Desarrolla luego una teoría acerca de los tres niveles a que puede acogerse el teatro: uno primero, como simple presentación de la vida; un segundo

27.— MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 4.^a ed., 1974, vol. II, pp. 136-137; todo lo comprendido entre las pp. 130-147 conforma un apretado y eficaz resumen de las teorías de los hermanos alemanes. Como se recordará luego, no hay que olvidar tampoco en sus apreciaciones la queja de un lopista convencido, como era el estudioso español, a la hora de enfrentarse con el menosprecio y hasta hostilidad con que juzgaron el teatro de Lope de Vega. Pero sigue siendo exacta la conclusión de que así se había formado una imagen muy parcial, por incompleta, de nuestro dramaturgo; cfr. p. 143: “Claro es que con esto aludía tan sólo a los dramas religiosos de Calderón”. En 1894, MENÉNDEZ PELAYO habló directamente del “Calderón, falsificado por los Schlegel”, en la reseña al libro de FARINELLI, A., *Grillparzer und Lope de Vega*, recogida en sus *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, 1941, p. 32. En el propio libro de FARINELLI, traducido con el título *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, s. f. (¿1935?), pp. 42-46, se habla de los Schlegel.

28.— TIETZ, M., “Comedia y tragedia”... *op. cit.*, p. 168.

29.— SCHLEGEL, F. von, *Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur*; las cito por la traducción española decimonónica: *Historia de la literatura antigua y moderna*, Barcelona, 2 vols., 1843. Hay nueva traducción en sus *Obras selectas*, JURETSCHKE, H., ed., VEGA CERNUNDA, M. A., trad., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, vol. II. Véase un amplio resumen de la evolución de sus ideas estéticas en WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna*, *op. cit.*, pp. 12-46.

que añade un pensamiento, donde se ubica Shakespeare, y finalmente, un tercero “mucho más sublime: no sólo debe exponer el enigma de la existencia, sí que también dar su explicación” (II, 119). Ese grado de “poeta cristiano”, por supuesto, es el que alcanza Calderón, “el poeta dramático cristiano por excelencia, y por esto mismo el más romántico” (II, 122). Este “grande y divino maestro” (II, 128) se convierte de este modo en “el último reflejo de la edad media católica” (II, 126).

Calderón ha sido ubicado así, por la conjunta labor fraterna de los Schlegel, en la cima del arte dramático, pero con el no pequeño lastre de enclaustrarlo en la cárcel dorada de una visión restringida, de largos alcances polémicos y susceptible, como ya vimos en el caso de los contradictores de Böhl, de provocar espeluznos en todos los que no comulgaran con la ideología que subyacía en esta construcción. Porque, en efecto, hay que preguntarse: ¿Cuál era el interés que movía a esta pareja de escritores alemanes a fijarse en aquél para ellos lejano dramaturgo de un país no menos apartado? Henry Sullivan ha puesto de relieve en su rica monografía³⁰ la labor de Lessing en el rescate de Shakespeare como una inspiración para librarse del modelo francés en el teatro, y el impulso que Herder supuso en la configuración de una historia basada en el espíritu de cada pueblo, cuya peculiaridad se expresaba en su literatura y especialmente en la poesía popular y el folclore; tras ellos, los hermanos Schlegel, estudiantes en Gotinga con los Grimm, los Von Humboldt y con Ludwig Tieck, formaron en 1798 la Escuela de Jena, donde enseñaba Fichte y en la que coincidieron también con Schleiermacher, Novalis o Brentano. Esta reunión de gigantes difundió por doquier la idea de que, lejos de existir un patrón o modelo único para todo tiempo y lugar, ceñido al mundo clásico greco-latino, existían múltiples posibilidades que evolucionan con el tiempo, haciendo variar así el canon de belleza y los medios para conseguirla. Es decir, impusieron, en unión de Schelling, Schiller, Goethe y muchos más, la sustitución del Neoclasicismo por el Romanticismo, entendiendo hoy este término en su justo sentido de época histórica precisa y no como constante universal.

Ahora bien, esa tarea se enmarca en un tiempo histórico preciso, el del derrumbamiento del Antiguo Régimen, la explosión de la Revolución francesa y el surgimiento de Napoleón como hijuela más o menos directa de ella. Todos estos pensadores se vieron influidos por los acontecimientos que estaban desarrollándose ante sus ojos, y no pudieron dejar de reaccionar frente a ellos. Interesados por los movimientos populares que explotan a partir de 1789, experimentan un estremecimiento de terror ante las nuevas que van conociendo, y sus escritos son un reflejo de su actitud ante las conmociones históricas. Ya apuntó

30.— SULLIVAN, H. W., *El Calderón alemán, op. cit.*

Van Tieghem respecto a la Escuela de Jena que “mostraron los cuatro [los Schlegel, Tieck, Novalis, a los que añade a Wackenroder] su oposición al liberalismo de la época de las luces y al republicanismo de la Revolución y eran partidarios de la monarquía absoluta; el menor de los Schlegel acabó sirviendo en Viena a la Santa Alianza. Este conjunto de ideas reaccionarias en política y en religión les acerca a los primeros románticos franceses”³¹, esto es, a Chateaubriand.

La curiosa fascinación de este conjunto de protestantes alemanes por el catolicismo habría de llevar a uno de ellos, precisamente nuestro Friedrich von Schlegel, a convertirse en 1808. La exaltación religiosa no es, por tanto, casual, y de ahí que, con la fe del converso, llegara a proclamar: “El destino originario de todo arte sólo puede consistir en la exaltación de los misterios divinos de la religión”³². Pero, a la vez, todo este espiritualismo tiene como correlato la defensa de una ideología reaccionaria y se corresponde con el servicio a Metternich, a quien, por cierto, dedicó sus *Lecciones*. Juretschke ha tratado de disimular o disculpar esta opción, hablando de un inicial interés por la Francia revolucionaria, pero, aparte de que pudo existir cierta evolución en él, si se leen las páginas en que fundamenta esta tesis, escritas a propósito del Ensayo de Kant sobre la paz perpetua, lo que encontramos es una alabanza de la monarquía y de la posible necesidad de un poder despótico mientras no se consiga el necesario grado de cultura política: “El *criterio de la monarquía* que la distingue del despotismo, es la máxima promoción posible del republicanismo”³³.

Estas posiciones son el antecedente de las que comparecerán luego en las *Lecciones*, en las que, al llegar al momento de aparición de los filósofos que, desde fines del XVII, echan los fundamentos del pensamiento ilustrado, Schlegel se estremece ante los desvaríos a que puede conducir la razón humana. Desde Hobbes, ésta se inclinó a lo malo, marcada por el materialismo y el ateísmo. El error campa a sus anchas en la obra de Voltaire, Diderot y Rousseau, movidos por un espíritu destructor y corrosivo, con preferencia hacia todo lo republicano³⁴. Sólo al final comienza en Francia una época mejor, marcada por nombres que no pueden dejar de considerarse muy significativos: Chateaubriand, De Maistre, Lamennais —el primer Lamennais, naturalmente— y Bonald, el cual es presentado como el que ha sido, “desde la revolución que ha combatido incesantemente, el defensor más decidido y profundo de la antigua constitución

31.— TIEGHEM, P. van, *El Romanticismo en la literatura europea*, México, UTEHA, 1958, p. 101.

32.— Citado por JURETSCHKE, H. en uno de los estudios preliminares a su edición de SCHLEGEL, F. von, *Obras selectas, op. cit.*, I, p. 178.

33.— SCHLEGEL, F. von, *Obras selectas*, ed. *op. cit.*, I, p. 45, con todo lo que sigue ahí acerca de cómo la forma monárquica se adecua a ciertos períodos.

34.— Véase al respecto toda la parte final de la Lección trece.

monárquica francesa" (II, 223). Es decir, que se ha convocado a la plana mayor del legitimismo absolutista y reaccionario.

Es evidente que la afinidad entre los hermanos Schlegel y su difusor en España supera ampliamente el terreno literario. No en vano Böhl había insistido en su folleto *Donde las dan, las toman*, en que los defensores alemanes de la poesía española "son muy religiosos, muy morales y muy amigos del orden social"³⁵. Ya sabemos qué tipo de "orden social" era el que concebían sus denodados paladines. A lo que asistimos, en suma, es al desarrollo de la reacción contra la modernidad y contra el programa de la Ilustración, pero lo que más nos importa es observar que, sin tener en ello arte ni parte, Calderón quedaba convertido a principios del siglo XIX en la máxima expresión literaria de esta ideología, que, ni falta hace aclararlo, no era la suya, como escritor que por la época en que vivió, no pudo enfrentarse con el desarrollo del pensamiento moderno. De manera que se le convirtió *malgré lui* en portavoz de uno de los bandos que a lo largo de toda la centuria enfrentó a liberales con absolutistas, transformándose así en la bandera bajo la que acoger todo el pensamiento reaccionario, legitimista, absolutista e intolerante. Con razón pudo decir Parker, refiriéndose a los "German romantics", que hay elogios que "son incluso más perniciosos que las estrechas censuras de los neoclasicistas. Es menos peligroso ser excesivamente racionalista que abdicar del uso de la propia inteligencia para flotar en una nube de éxtasis emocional"³⁶.

Y lo peor de todo ello es que sobre esos presupuestos se estaba cimentando la fundación de la historia moderna de la literatura. Es bien conocido el influjo que tuvieron los libros de Mme. de Staël, más que nada por el carácter de divulgación de unas ideas que sólo en pequeña parte eran propias. A su círculo pertenecía Sismondi y ambos difundieron las teorías de los Schlegel, que sirvieron de base para la canonización de la literatura pasada y para la formalización de las historias nacionales de los diferentes países europeos, pero a no pequeño coste. Calderón era elogiado como defensor de la ideología ultramontana con-

35.— Citado por FLITTER, F., *Teoría y crítica del romanticismo...*, *op. cit.*, p. 28.

36.— PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford, The Dolphin Book, 1943; utilizo la reimpresión de 1968, p. 28; la traducción es mía. La referencia concreta es a los autos sacramentales. Ya a mediados del XIX, el mucho más ponderado CONDE DE SCHACK, A. F., en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de DE MIER, E., Madrid, 1887, vol. IV, p. 204, pese a confesar que fue la lectura de W. Schlegel la que le impulsó al estudio del teatro español (p. 203), señalaba que un elogio tan desmedido "dañaba a la exacta estimación y profundo conocimiento del mismo autor favorecido". Schack, que aprecia mucho a Calderón y lo conoce mejor que nadie hasta entonces, no acaba de situarlo como el autor más elevado en todos los aspectos, acaso por su predilección hacia Lope de Vega. Hay una reciente referencia al perjuicio que causó a Calderón su sacralización en RIERA, C., "Los clásicos del Siglo de Oro y la construcción del canon", en PONT, J., y SALA-VALLDAURA, J. M., eds., *Cànon literari: ordre i subversió*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998, p. 109.

temporánea o, si giraba el planteamiento en una línea menos confesional, condenado por idéntico motivo. Eso es precisamente lo que ocurre con Sismondi, quien, tras citar por extenso a los Schlegel, concluye: “Calderón es, en efecto, el verdadero poeta de la Inquisición: animado por un sentimiento religioso, que brilla en todas sus composiciones, no me inspira más que horror por la religión que profesa”³⁷.

En lo que toca a la literatura española, el proceso de formación de su historia literaria fue entre nosotros tan poco inocente o espontáneo como en cualquier otra parte. Según ha apuntado no hace mucho el historiador Álvarez Junco, la “invención de la tradición y la construcción de los símbolos nacionales culminan con la elevación de estos elementos a un cierto nivel de sacralidad, el escalón más alto en la preparación para la utilización política de aquel artefacto cultural”³⁸. Mainer³⁹ ha señalado con toda oportunidad la relación que existe entre la formalización del canon histórico de nuestra literatura y el liberalismo, más o menos templado —por lo general, muy, muy templado—. Esta perspectiva debe ser completada sin tardanza con la consideración del peso que este enfoque no ya conservador, sino decididamente reaccionario, tuvo en este proceso a lo largo del XIX.

Por no espigar más que algunos casos tempranos, acudamos por un momento al famoso *Discurso* de Agustín Durán de 1828. Gies, el mejor estudioso de este autor⁴⁰, se esfuerza en presentarlo como un liberal moderado, que acaso podía expresar unas cosas en público (poemas y artículos aduladores hacia Fernando VII) y otras en privado y que, desde luego, era monárquico convencido. Al leer el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la deca-*

37.— DE SISMONDI, S., *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*, traducción de LORENZO FIGUEROA, J., y AMADOR DE LOS RÍOS, J., Madrid, 1842, vol. II, p. 205. Sobre la aportación de Sismondi —y de otros autores que aquí no consideramos, como Bouterweck, pero asimismo de otros mencionados luego—, véase el trabajo de ROMERO, L., anuncio quizá de la monografía que el tema merece, “La Historia de la literatura española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)”, *El Gnomo*, 5 (1996), pp. 151-183. Otra aportación suya en la dirección del estudio más amplio es “Las Historias de la literatura y la fabricación del canon”, en PONT, J., y SALA-VALLDAURA, J.-M., eds., *Cànon literari: ordre i subversió, op. cit.*, pp. 47-64. Sobre este tema, véanse POZUELO YVANCOS, J. M.^a, y ARADRA SÁNCHEZ, R. M.^a, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

38.— ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001; 5.^a ed., 2003, p. 190. En pp. 384-385 se refiere a la polémica de Böhl de Faber.

39.— MAINER, J.-C., *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 151-190.

40.— GIES, D. T., *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis, 1975, pp. 14-15, especialmente. El *Discurso* parece no haberse reimpresso desde 1828 hasta que se incluyó en las *Memorias de la Academia Española*, Madrid, 1870, vol. II, pp. 280-336; aquí se cita por la edición de SHAW, D. L., Málaga, Agora, 1994, con indicación en el texto de la página tras cada cita. Hubo otra edición anterior del mismo en Exeter en 1973.

dencia del teatro antiguo español, queda claro que sus ideas dependen decisivamente de A. Schlegel y Mme. De Staël, como ya precisó Caldera. Por ello, cabe a Durán el mérito de haber sido uno de los primeros españoles en entender la literatura del pasado como expresión del carácter nacional y de su peculiar modo de ser. Dadas sus fuentes de inspiración, no sonarán a nuevo sus proclamas de que nuestro teatro clásico resume la perfección: “Las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso, el punto de honor y los celos, todo se refería, se cantaba y ponía en acción” (48), produciendo el entusiasmo “en cuantos hombres amaban a su Dios, a su rey, a su patria y a sus damas” (51).

España, como nación romántica —se supone que desde siempre y para siempre—, sólo puede apreciar ese tipo de teatro, que produce, reitera más de tres veces, “entusiasmo”, “que procede del éxtasis y arrobamiento del alma, que, desprendiéndose de las trabas del mundo real o prosaico, se eleva a las ideales regiones de la belleza poética, arrebatando, por decirlo así, del celestial modelo un rayo de luz divina” (54). Oponerse al teatro del xvii, como hacen esa “plaga de críticos, justamente llamados galicistas”, “necios e insensibles” (51), incurrir en una “antinacional manía” (52), cosa propia de “necios” y “petulantes”, se insiste (53). Ése es un “partido literario antinacional” (55), gentes que traicionan a su patria, a diferencia de “algunos sabios alemanes” (70), que “recurriendo a los siglos heroicos de la Edad Media, supieron hallar en ellos el germen de las sublimes bellezas que contiene las creaciones románticas”. Se repite entonces la dicotomía schlegeliana entre ‘clásico’, identificado con el paganismo latino, y ‘romántico’, el que “eleva sus creaciones en el nuevo modo de existir, emanado de la espiritualidad del cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios” (71)⁴¹. No hay comparación, prosigue, entre ambas manifestaciones y al decaer el antiguo mundo clásico, lo hicieron también “hasta los recuerdos y reliquias de los gobiernos republicanos”. En éstos, los hombres debían ocuparse de “la dirección del Estado”, ahora, con el auge del individualismo, “sustituyeron los hombres los placeres más tranquilos e individuales que proporciona el régimen monárquico en el nuevo orden social” (72), porque permite dedicar a la vida doméstica el tiempo que antes se empleaba en la tribuna y la causa pública.

A ello contribuyó el cristianismo, “que desprendiendo al hombre de los intereses terrenales, le eleva a su Criador”. Unido todo ello al carácter caballeresco, se cultivó la atención hacia la mujer, que “llegó a ser la piedra fundamental de la felicidad doméstica, único fin a que aspiraba el pacífico ciudadano, desde

41.— Al no matizar en qué sentido usa Durán el concepto romántico, queda un tanto fuera de contexto la consideración de su *Discurso* como un “manifiesto romántico”, según hace SAINZ RODRÍGUEZ, P., *Historia de la Crítica Literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 179-180.

que la Monarquía tomó a su cargo el gobierno y régimen de la sociedad” (73-74). En resumen, el teatro antiguo español alcanza “sublime e ideal belleza”, pues “se alimenta y sostiene en los inmensos espacios de la eternidad, en la sumisión del entendimiento humano a la fe divina, y en la noble y generosa galantería de los siglos medios” (79).

Éste es el panorama diseñado por este extraño liberal llamado Agustín Durán. Si más sistemáticamente expuestas que en el caso de Böhl de Faber, sus ideas no dejan de ser un eco de las que defendían los hermanos Schlegel, cierto que con el añadido hispánico de convertir expresamente “lo español” en una ortodoxia, una esencia que le llevaba a calificar a los discrepantes de “partido antinacional”, como repite hacia el fin (81). No nos llamará ya la atención que, unos años después, se refiera al deslumbramiento experimentado por algunos jóvenes respecto al “romanticismo malo”⁴². Pero, sin salir del Discurso de 1828, podemos ver aún cuáles eran los pensamientos de este “moderado”, que, a una mejor luz, se nos aparece como un representante más del pensamiento absolutista, al menos por entonces⁴³. Se pregunta, en efecto, en un excursus de su texto, cómo es posible que en Francia, que ha tenido una evolución similar al resto de Europa, haya ocurrido lo que todos sabían. La respuesta acude a explicarlo por el alejamiento que en ella se dio de la existencia social de los siglos medios:

En efecto, en la citada época fue la Francia teatro de una multitud de guerras civiles y revoluciones que, separando al pueblo de la obediencia pasiva (elemento esencial en las monarquías absolutas), le acostumbraron a la discusión de los asuntos políticos y religiosos, dejándole una parte más o menos activa en el gobierno y en el manejo del estado. Así fue la nación acostumbrándose en medio de la monarquía a cierta libertad semirrepublicana, que permitía o toleraba a los individuos de ella la censura y discusión de todas las opiniones. Introducido ya y generalizado el espíritu de análisis [...] el pueblo francés se separó cada día más del espíritu monárquico y del entusiasmo religioso y caballeresco de los siglos heroicos de la Edad Media (95-96).

La culpa la tuvo, según Durán, el excesivo estudio de la literatura griega y romana, que los familiarizó con las antiguas repúblicas. De esta manera, se difundieron las “ideas republicanas y antirreligiosas” por todas las clases, “preparan-

42.— Citado por GIES, D. T., *Agustín Durán...*, *op. cit.*, p. 89.

43.— Con todo, estas ideas no eran flor de un día; en artículos de 1833 mantendrá su defensa de una monarquía fuerte, hasta el punto de que GIES, p. 24, llega a hablar de “passionate, if at times hysterical, tones”.

do así la catástrofe espantosa y sangrienta que estalló poco después, y llenó de luto y amargura a los pueblos y a los reyes” (96)⁴⁴. Queda muy claro que también a nuestro autor le llegaban los estremecimientos producidos por la Revolución Francesa, pero parece haber habido un desenfoque en su correcta ubicación dentro de los movimientos ideológicos de principios del XIX. Como última prueba, cabe señalar que Durán —al que tanto debe el conocimiento moderno del teatro clásico español, pues sin su mantenido afán bibliófilo acaso se hubieran perdido muchos de los tomos del XVII que hoy enriquecen la Biblioteca Nacional—, añade aún una contraposición entre lo ocurrido en Francia y la historia de España. Como aquí hubo siempre una “monarquía sólida y compacta” desde Fernando el Católico, se “ahogaron casi enteramente las formas representativas y consolidaron la monarquía absoluta”, para lo que pone los ejemplos de Padilla y Lanuza. Y concluye: “Desde tal momento, el español, privado de toda discusión política y religiosa, se vio libre del germen de las discordias, y conserva aún la opinión monárquica y cristiana que le distinguía en los siglos XVI y XVII. Esto es tan cierto que a pesar de las últimas vicisitudes apenas se hallará un individuo entre el pueblo a quien no se le presente la idea de república como la de un monstruo, cuya existencia no puede concebir, pues tampoco cree que haya un gobierno sin rey donde se viva en paz y quietud” (97). Y esto se escribía en los pacíficos años de la Ominosa Década fernandina⁴⁵. Cuesta trabajo entender por qué Shaw previene que no se entienda el *Discurso* como documento reaccionario, como quiere Caldera⁴⁶.

Otro ejemplo servirá para ir cerrando nuestra exposición. Antonio Gil de Zárate, el autor en 1844 del primer manual de Historia de literatura española elaborado entre nosotros, incluirá en un capítulo inicial sobre “Caracteres generales de la literatura española”, una serie de notas que no nos suenan ya desconocidas: “La religión, el honor y la galantería, éstos son, como hemos visto, los tres ejes sobre los cuales ha girado la civilización de los tiempos medios”. La lucha

44.— Por estas opiniones y otras parejas habla SAINZ RODRÍGUEZ, *Historia...*, *op. cit.* p. 187, de la “finura” intelectual de Durán y de su “profundidad de ideas”.

45.— Aún añade, p. 98, un curioso antecedente del tópico “que inventen ellos”: “Si los extranjeros nos llevan algunas ventajas en industria, podemos nosotros gloriarnos, a lo menos, de conservar todo el entusiasmo patriótico y religioso, que no pudo hollar impunemente el que dominó a la Europa entera, y envanecernos de conservar ileso y lleno de honor el lema que nos distingue: *Por mi Dios, por mi rey y por mi dama*”. GIES, D. T., *Agustín Durán...*, *op. cit.*, p. 15, no deja de recoger algunas desmesuradas alabanzas dirigidas a Fernando VII.

46.— CALDERA, E., *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, *op. cit.*, p. 55, habla del “moderato riformismo” de Durán, de la “sua impostazione teocratico-monarchica” y de su condena del régimen republicano; llega a sugerir como posible que el *Discurso* “fosse stato sollecitato a Durán dagli ambienti della destra liberale”, hipótesis improbable, pero que no elimina su carácter reaccionario, que Shaw no parece descubrir, salvo que lo que el estudioso inglés niegue sea simplemente que se trate de una obra de encargo.

contra los árabes, que también dejaron su influencia; la caballería, el “espíritu cristiano y monárquico”, son rasgos que tipifican la “literatura verdaderamente nacional”⁴⁷. No es extraño, si vemos, al acudir al capítulo sobre Calderón, que Gil, considerándolo el poeta dramático perfecto, incluye una larguísima cita de Schlegel, que se extiende por más de cinco páginas, bien que tomándola de la traducción de Sismondi.

La suerte estaba echada. A lo largo del resto del siglo XIX veremos aflorar aquí y allá nuevos testimonios de esta misma imagen, matizada con la peculiar retórica de cada escritor. Basten unos botones para muestra y sea el primero Manuel Tamayo y Baus en el Discurso de ingreso en la Academia. Allí, tras hacer un vertiginoso repaso de la historia del teatro, llega a “la escena cristiana”, llevada a su culmen por los “poetas sacerdotes de nuestra España”, apreciados en Alemania, que permiten deducir “el triunfar siempre y en todas partes de la forma clásica la romántica”. Estos autores han “fundado un teatro universal en cuanto cristiano, y nacional en cuanto español”, marcado, entre otros rasgos, por “el amor a Dios, al Rey y a la patria”⁴⁸.

Desde una perspectiva menos literaria y más vinculada al estudio y la erudición, don Manuel Milá y Fontanals, en su discurso u “Oración inaugural” del curso 1865 en Barcelona acerca del “carácter general de la literatura española”, auténtico anticipo de las ideas que defenderá luego Menéndez Pidal, hace aflorar, en el intento de descubrir el “temple nacional” por medio de las letras de un pueblo, las referencias al “principio monárquico”, a la “caballería”, a “la entereza y aun la caballerosidad en el hombre”, y, por encima de todos los demás principios, “otro venido de región altísima, anterior a la definitiva formación del carácter nacional, y de constante predominio en los sucesivos períodos de nuestras letras [...] la *inspiración religiosa*”⁴⁹, fórmulas todas cuyo origen ya conocemos.

47.— GIL DE ZÁRATE, A., *Manual de Literatura. Segunda Parte. Resumen histórico de la literatura española*; Madrid, Boix, 1844, tomo I, pp. 11-15. Calderón es tratado en el tomo II. No es de mucha utilidad para nuestro propósito RAMOS CORRADA, M., *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 2000.

48.— TAMAYO Y BAUS, M., *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don...*, Madrid, 1859, pp. 25-28.

49.— MILÁ Y FONTANALS, M., *De la poesía heroico-popular castellana*, DE RIQUER, M., y MOLAS, J., eds., Barcelona, CSIC, 1959, pp. 14-15, especialmente; la cursiva es del original. Un poco antes, José Amador de los Ríos, en la introducción al tomo inicial de su *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1861, expone su plan de concebir la literatura “identificada con el carácter y el sentimiento nacional” (p. xcvi), y no deja de señalar que Lope creó el teatro español por el camino mostrado por el pueblo, regido por “los dos grandes sentimientos que formaban todavía su dogma político y religioso. *Dios y la patria*” (p. xi). No por azar estas palabras quedan cercanas a dos citas de F. Schlegel.

Por su parte, Adelardo López de Ayala, que escogió la obra de Calderón como tema de su Discurso en la Academia para la misma ocasión solemne que Tamayo, tras afirmar que el teatro es “la síntesis de la nacionalidad”, se explaya en una premiosa recreación de los valores del hombre español: “El amor idealizado por la guerra, el honor inflexible, la lealtad sin reservas, el valor sin excusas, fueron, pues, los eficacísimos auxiliares de la religión y del patriotismo”. Para Calderón era “la religión el resorte más eficaz de su patria: a la fe religiosa consagra nuestro autor sus afectos más íntimos, sus meditaciones más profundas y las flores más delicadas de su fantasía”, ideas cuyo origen es ya sabido, y más si le vemos citando a Schlegel⁵⁰.

Y así llegaríamos a las polémicas lecciones de un estudioso antes recordado, las de Menéndez Pelayo en el centenario de 1881, la primera de las cuales dedica generoso espacio a revisar los juicios de los Schlegel, con bastante malhumor, por cierto, dada la preferencia que muestran por Calderón respecto a Lope de Vega, exactamente al contrario de lo que eran los gustos de don Marcelino. Y, con todo, éste admitirá que el dramaturgo se ha convertido “en símbolo de raza, y que su nombre vaya unido siempre al de España: de aquí que se le considere en todas partes como nuestro poeta nacional por excelencia”. Y a continuación se lanzaba a la conocida arenga: “La gloria de Calderón puede decirse que más que gloria de un poeta, es gloria de una nación entera; y mientras se hable la lengua castellana, mientras se conserve algo del espíritu de nuestros padres; mientras la fe católica no huya de las almas; mientras en Castilla quede un resto de honor, de cortesía y de galantería; mientras el amor se estime como una devoción y un culto [...] tendrá Calderón admiradores, y será considerado siempre como uno de los más gloriosos ornamentos que Dios quiso conceder a la raza española”⁵¹. El origen de estas ideas lo conocemos ya, y no hace falta insistir sobre ello, aunque acaso no sobre recordar que, casi en el tránsito al siglo xx, se apoyaba Unamuno en estas conferencias para proclamar a Calderón “cifra y compendio de los caracteres diferenciales y exclusivos del casticismo castellano”⁵².

Al final de este apretado recorrido, es preciso obtener una conclusión. De lo expuesto se deduce que la imagen que de Calderón sigue proyectándose en parte

50.— *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de don Adelardo López de Ayala*, Madrid, 1870, pp. 10, 14-15 y 44.

51.— MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, 1941, III, pp. 296-297. Sobre Menéndez Pelayo, en la línea de la revisión histórica aludida antes, véanse las páginas que le dedica MAINER, J. C., en su seminal “De historiografía literaria española: el fundamento liberal”, en *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981, vol. II, pp. 439-472.

52.— DE UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Madrid-Barcelona, 1902, p. 103; véase también p. 107.

hasta nuestros días fue una construcción realizada a principios del siglo XIX por unos pensadores alemanes, que, sin conocerlo demasiado a fondo, lo utilizaron en beneficio de sus propias ideas estéticas e ideológicas. No significa esto, es evidente, que tengamos que ignorar que don Pedro escribió obras religiosas y que era un católico convencido. Pero estaba situado en unas coordenadas históricas que no eran las del enfrentamiento —a veces a muerte— entre los defensores del absolutismo del Antiguo Régimen y los partidarios de las nuevas ideas. Y Calderón no participó en esa lucha: se le hizo participar a la fuerza, sacándolo de contexto y tomándolo como estandarte de uno de los bandos, con lo que se le consagró durante décadas y más décadas como una antipática figura. Y, lo que es más grave, se despreció todo un sector de su teatro que no coincidía con esa permanente defensa de la religión, con lo cual la medida real del dramaturgo resultaba distorsionada y empequeñecida. Calderón es tanto el autor de los autos sacramentales como de *La dama duende*, de *El príncipe constante* lo mismo que de *Casa con dos puertas*. Sólo cuando logremos entender dialécticamente ambas facetas, y otras complementarias, estaremos en disposición de comprender de verdad a un autor mucho más rico de lo que entendieron no pocos de sus exegetas.

Lope de Vega: de *La discreta enamorada* a *Doña Francisquita*

LUCIANO GARCÍA LORENZO
CSIC, Madrid

En un trabajo leído en las Jornadas de Teatro Clásico, celebradas en Almería en marzo de 2002, Manuel Lagos¹ hacía un buen resumen de la permanencia del teatro español de nuestro Siglo de Oro en el teatro musical español del pasado siglo. Partía Manuel Lagos en su estudio de una agrupación en cuatro apartados, según esa presencia de Lope o Moreto, Rojas o Calderón, fuera más o menos intensa:

a) Obras *basadas fielmente* en una comedia del Siglo de Oro. Recordaba Lagos, entre otros títulos, la ópera *La villana* (1927), de Amadeo Vives y libro de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero, sobre *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*², o

-
- 1.— “Del oro al dorado. La herencia del Siglo de Oro en el teatro musical del siglo xx” en prensa. Remitimos también, entre otros trabajos, a los de IZQUIERDO, M.^a J., Alberca, “*Doña Francisquita* y *La villana*, dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega”, Madrid, Fundación Juan March, 1983 (Separata 199 de “Serie universitaria”); su trabajo incluido en *La zarzuela de cerca*, ed. de AMORÓS, A., Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Col. Austral), prácticamente reproducido en *Doña Francisquita*, libro-guión programa de la puesta en escena llevada a cabo en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en la temporada 1997-1998, pp. 19-35. Con mucho cuidado debe leerse “La herencia lopesca en el teatro musical español del siglo XIX: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*”, de FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G., en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995, ed. de PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y GONZÁLEZ CAÑAL, R. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 157-171. Dejando aparte (¡y ya es bastante!) la mala redacción, las comas y puntos en ocasiones repartidas sin sentido, barbaridades como “la adaptación directa de comedias áureas *halla* sido poco frecuente...” p. 158, el alegre prescindir de trabajos dedicados al tema, como los citados de María José Izquierdo y otros incluso de carácter más general pero impresionables, dejando aparte, repetimos, éstas y algunas cosas más, no entendemos cómo se puede situar su trabajo en el siglo XIX cuando las obras estudiadas son del XX.
- 2.— Véase, además del estudio citado de IZQUIERDO, M.^a J., LAGOS, M., “A *Peribáñez* le sienta bien la música. Del texto de Lope a la zarzuela *La villana*”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17 (2003), pp.211-236.

incluso en 1981, la versión de *Fuenteovejuna* del maestro Moreno Buendía con texto de José Luis Martín Descalzo³.

b) Obras musicales *inspiradas libremente* en una comedia del Siglo de Oro; testimoniaba esto Lagos con varios títulos y, entre ellos, dos comedias de Lope: *La discreta enamorada*, convertida en *Doña Francisquita* (1923) y *El perro del hortelano* que dará *La rosa del azafrán* (1930), de Jacinto Guerrero, y libreto de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero.

c) Obras que, “*recrean o imitan* la poética de las comedias del Siglo de Oro”. Es Cervantes quien parece protagonizar este apartado, pues Lagos recuerda, también entre varios títulos, la zarzuela *La venta de don Quijote* (1902), con libro de Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí. Justifica Lagos la titulación de su apartado recordando el corral de la Pacheca como escenario de la ópera *Margarita la tornera* (1909), también de Carlos Fernández Shaw y Chapí, o *La linda tapada* (1924), zarzuela de José Tellaeche y música del maestro Alonso...

d) Obras musicales “que *evocan* motivos o elementos propios de las comedias del Siglo de Oro”. Debemos olvidar aquí óperas o zarzuelas, pues esos elementos parecen, según Lagos, trasladarse al denominado “teatro de revista”, aportando como testimonio varios títulos y, entre ellos, *Don dinero*, de Perrín y Palacios, con el recuerdo de versos quevedianos en su libreto...

De todo este universo dramático-musical, una de las obras más importantes, tanto por su calidad como por la popularidad que ha logrado, es *Doña Francisquita*, con música de Amadeo Vives⁴ y libreto de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero, y teniendo como referente inmediato la comedia de Lope, *La discreta enamorada*⁵. *Doña Francisquita* se estrenó el 17 de diciembre de 1923 en el Teatro Apolo de Madrid⁶ y desde entonces ha sido puesta en escena en no pocas ocasiones: la última en la temporada 1997-1998 (se estrenó el 23 de

3.— Recuerda también LAGOS *Circe*, de Ramos Carrión y Chapí (1902) sobre *El mayor hechizo amor*, de Calderón, lo cual nos da pie para remitir al excelente trabajo de BALLESTEROS, A. I., “Una ópera de Ramos Carrión: *Circe*”, en *Ramos Carrión y la zarzuela*, ed. de GARCÍA LORENZO, L., Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, 1993, pp. 149-179.

4.— Sobre este compositor, véase LLADÓ I FIGUERES, J. M.^a, *Amadeu Vives (1871-1932)*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1988. También HERNÁNDEZ GERVIL, F., *Amadeo Vives, El músico y el hombre*, Madrid, Ediciones Lira, 1971; SAGARDÍA, A., *Amadeo Vives. Vida y obra*, Madrid, Editora Nacional, 1971; SOPEÑA, F. y otros, *Amadeo Vives*, Madrid, Radio Televisión Española, 1974.

5.— Falta una edición adecuada de esta obra. Puede leerse en la edición de Biblioteca Castro. Madrid, Turner, 1998, vol. XV, pp. 875-976.

6.— Para unos mínimos datos de la recepción de la obra, véanse los trabajos de IZQUIERDO, M.^a J. (1987) y más ampliamente, su memoria de licenciatura (1983), presentada en la Universidad Complutense de Madrid.

junio de 1998), en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con dirección musical de Antonio Ros Marbá y Miguel Ortego, y dirección escénica de Emilio Sagi⁷.

En los trabajos hasta aquí citados, los autores se han dedicado muy especialmente al cotejo de la zarzuela y de la comedia de Lope, para mostrar cómo los libretistas, partiendo de los versos y de la acción dramática de *La discreta enamorada*, consiguen una pieza de indudable interés y acierto popular. Ese cotejo, esos estudios de carácter comparativo, han visto similitudes y modificaciones, partiendo de la trama y de los personajes, aunque dejando aparte el plano musical y otros aspectos de carácter estructural y literario⁸. Mi intención en estas páginas es más precisa y tiene un fin muy concreto: mostrar que uno de los resultados de *Doña Francisquita* es, a partir naturalmente de una comedia clásica como referente inmediato, ofrecer un testimonio magnífico de lo que fue el teatro barroco y no sólo desde el plano textual sino también de la representación. Más aún, los autores del libreto (y la música a ello contribuye en gran manera) tienen como uno de sus objetivos el recuerdo y el homenaje del hecho teatral barroco, un hecho teatral con Madrid como tópico espacio urbano de estos géneros musicales (y especialmente de la zarzuela), pero un Madrid que es elemento significativo también en *La discreta enamorada* lopesca⁹. Es el Madrid de *Doña Francisquita* el romántico de los años cuarenta del siglo XIX, lo cual facilita esa recreación del universo de la comedia áurea, como de una manera muy precisa lo manifiestan no pocas acotaciones, los evidentes anacronismos y, especialmente, el coro de románticos con que se abre el tercer acto, como también el sabor a españolismo tradicional que respiran los muy “castizos”, por otra parte, personajes y tipos que amplían muy considerablemente el *dramatis personae* lopesco¹⁰.

1. El primer elemento que me gustaría destacar se refiere a unos de los personajes, Hernando en la comedia de Lope, convertido en Cardona en la obra musical. Cardona pasa aquí a ser amigo del protagonista Fernando, pero sin dejar de representar el papel de gracioso que Hernando tiene. Cardona, más cerca de

7.— La escenografía fue de Ezio Frigerio y los figurines de Franca Squarciapino. Como hemos recordado, se publicó un libro-programa con el texto, amplia información de reparto y varios trabajos de carácter histórico, musical y literario.

8.— No ha olvidado la crítica, y ya desde su estreno, recordar a Galdós, Mesonero Romanos y muy especialmente a Moratín, al estudiar a *Doña Francisquita*. IZQUIERDO, M.^a J. (1987) y también SERRANO, C., “Cantando Patria (zarzuela y tópicos nacionales)”, en *Ramos Carrión y la zarzuela*, *op. cit.*, pp. 25-37.

9.— Véase, últimamente, el número de *Cuadernos de teatro clásico* citado en nota 1 y el libro de GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, en prensa; su bibliografía final me exime de ofrecer aquí los títulos más significativos.

10.— Remitimos de nuevo a IZQUIERDO, M.^a J., “*Doña Francisquita y La villana...*”, *op. cit.*, pp. 11-13, especialmente las coplas de Luis Tapia allí recogidas y las críticas al estreno de la obra en 1923.

Coquín o de Catalinón que de la tónica figura del donaire de cientos de comedias clásicas, efectivamente se convierte en un “tipo” donde la moralina y el consejo priman sobre los chistes, los actos de “prudencia” y cobardía, los juegos de palabras o los enamoramientos de las sirvientas. Cardona recrimina o asesora con frecuencia a su amigo, tanto en lo que se refiere a su loco amor por la perversa Aurora, como en la relación que va naciendo con Francisquita. Dice así el amigo-gracioso, refiriéndose a la primera:

CARDONA: Verás.

Cuando una mujer..., Aurora,
dicho sea sin faltar,
le da celos a un infante,
como tú, de corta edad,
y él se sofoca y la insulta
y la solfea quizá,
¿qué ocurre? Que ella se sale
con la suya, el galán
cree que está cursando leyes
en una universidad,
y donde está es en el Limbo
a mano izquierda al entrar.
Si otra mujer, más bonita
que la aurora... de verdad,
la que desgarras las sombras
de la noche celestial
y despierta las ciudades
y hace a los gallos cantar,
pasa, mira de reojo
y, así, por casualidad...,
deja caer un pañuelo,
¿qué ocurre?

FERNANDO: Tú lo sabrás.

CARDONA: Pues que, al dar sobre las losas
el pañuelito, el que da
de narices por el suelo
es el que la ve pasar¹¹.

11.— Citamos por el libro-programa mencionado en nota 1 (en este caso, p. 74).

Y, sin seguir olvidando por supuesto que también su misión es lograr la sonrisa, la carcajada, Cardona recrimina y aconseja a la caprichosa Aurora, cuando ésta ha perdido la batalla en ese cruce de amores o intereses que alimenta la trama de la comedia:

CARDONA: Pero si no es chacota, si es espanto
de ver que una mujer, que era un torrente
de arranques, de dicterios y de burlas
es una pajarita de las nieves. (p. 114)

Pero lo que nos resulta más atractivo de todo el universo creado a partir de Cardona, de sus palabras y de sus actitudes, es todo lo que va a surgir como consecuencia de disfrazarse de mujer en las fiestas de Carnaval, que van a enmarcar el segundo acto de la pieza musical. Este recurso del disfraz femenino, de la misma manera que se usa con profusión el del disfraz masculino en la comedia barroca, origina malentendidos y situaciones de muy diverso cariz, más en la línea de ciertas manifestaciones de géneros breves clásicos o de las comedias burlescas del xvii y, no lo olvidemos, con esas fiestas de carnaval que tanta relación tienen con las obras cortas y en la celebración de las cuales tienen su origen las comedias burlescas; también —y tampoco lo olvidemos— recreaciones (como recreación es *Doña Francisquita*) de obras significativas precedentes de Lope, Calderón, Guillén de Castro..., burla y carnaval, transgresión (pícaro transgresión; no veamos más donde no lo hay) y buen humor:

CARDONA:

Es que estoy que despampano
con el disfraz de señora.
Yo, que me vestí de maja
para arrimarme a la cola
de las palomitas tiernas
y de las buenas jamonas,
y, ¡maldita sea mi suerte!
desde que llegué, me acosan
los hombres y no me dejan
tranquilo ni a sol ni a sombra.
(Sale Fernando)
¡Caramba! ¿Dónde va el pollo?
¿No me conoces?

FERNANDO: ¡Cardona!
¿Qué haces vestido de dama?

CARDONA: El ridículo. (p. 100)

Y a través del ridículo, la comicidad, la risa, la carcajada. Cardona no es el galán, no es en la zarzuela el protagonista, pero a ello llega con frecuencia, como en tantas ocasiones los graciosos se imponen en la comedia sobre sus señores.

2. Y es Cardona también el que nos abre la puerta para ver de nuevo otro elemento repetido en nuestro teatro clásico y al que antecede con esa fuerza extraordinaria que sólo las grandes creaciones llevan consigo; nos referimos al elemento celestinesco presente en *Doña Francisquita*, papel que, efectivamente, juega muy conscientemente Cardona y él mismo testimonia:

CARDONA:
 y yo que soy... la madrina
 porque el padrino no cuadra
 después de verme zurciendo,
 como una *vieja*, esta trama.
 (La cursiva es nuestra, p. 90)

Celestina presente, como lo está también en estos versos de Francisquita dirigidos a su madre y que nos llevan de inmediato a Melibea:

FRANCISQUITA: Y, ¿qué pretendes?, ¿acaso
 doy motivo a tus filpicas?
 ¿Qué galán ronda mi plaza?
 ¿Qué vieja hace tercería?
 ¿Qué carta me has sorprendido?
 ¿Qué encaje, bordado o cinta
 que tu no me regalaras
 o que no hiciera yo misma? (p. 76)

Dos ejemplos, dos situaciones, aunque Cardona más protagonice, pues un tercero es en amores prácticamente a lo largo de la obra.

3. Para los fines que perseguimos con este trabajo, Aurora, recreación del papel que juega Gerarda en *La discreta enamorada*, resulta testimonio de inestimable valor. Aurora es definida en la obra como una “cómica del Teatro de la Cruz” y es acompañada a lo largo de la zarzuela por Irene, “otra bolera del mismo corral”. El mundo del teatro (no muy lejos la comedia barroca) presente en esta pieza musical y por medio de una “representanta” —hermosa, descarada, coqueta, provocadora—, calificada de

“garbosa” repetidamente, pero cuyo garbo raya la vulgaridad en ocasiones y con un habla que sobrepasa el coloquialismo para llegar con frecuencia a la chulaponería barriobajera. En *Doña Francisquita* es cierto que no abundan las situaciones de excesivo lirismo¹², pero cierto es también que la joven cómica del Corral de la Cruz no es protagonista de ninguna y lejos se encuentra del amor, del decoro e incluso de la discreción que quieren personificar Fenisa en la obra de Lope y Francisquita en la obra musical.

Aurora, “la beltrana”, es un tipo femenino con una atracción especial y con un rol muy definido jugando en la pieza. Y es que Aurora, como ella misma dice, está sola, pero esa soledad es lo que la hace libre, lo que consigue que no se rinda ante nadie, lo que hace que bailen al son de sus coplas:

AURORA: (*muy postinaramente*)

Aurorilla, la beltrana,
soberana del bolero,
ni se rinde por zalemas
ni se vende por dinero.
En la calle del Soldado
come, duerme, y vive sola.
El que quiera conquistarla
pida la vez en la cola. (p. 70)

O la aparente derrota al final de la pieza y que es puerta abierta para siguientes batallas:

AURORA: Pues es no conocerme.

Yo ya tengo otro capricho.

CARDONA: ¡Vamos, que usted no duerme!

AURORA: ¿Cuándo va usted a conocer

a Aurorilla la beltrana?

Si Fernando fue el de ayer,

otro será el de mañana.

CARDONA: ¿Y el de esta noche?

12.— Siempre se ha dicho que la música de Vives estaba muy por encima del texto. Así lo vieron ya los críticos en 1923, al hacer las reseñas del estreno. De todas maneras, debemos recordar que algunas partes de *Doña Francisquita* no son de Vives: el final del Acto I y el comienzo del II son de J. Turina; el final del II y el dúo de Aurora y Fernando es de Conrado del Campo; el final del primer cuadro del acto II es del maestro Rosillo, y el “Coro de románticos” es de Pablo Luna.

AURORA: (*con intención*)

Veremos

si hay uno que me convence (pp. 150-151)

Aurora, comedianta que hubiera sido buena diana para nuestros moralistas barrocos desde el Padre Manuel de Ribera hasta el de Rivadeneira, es también buen ejemplo de representanta, tal y como se muestran sus obligaciones en los documentos de la época, pues “La beltrana” canta, baila y representa. De ahí que, cuando de *Doña Francisquita* se recuerdan dos momentos, uno siempre será la “Canción del Marabú”, entonada, claro está, a dúo con Cardona y convertida en una de las canciones de mayor popularidad de la historia de la zarzuela.

Pero hay algo más a que nos lleva este personaje y, teniendo presente a Lope de Vega con su *Discreta enamorada*, fácil es el recuerdo del *Fénix*. Porque Fernando, el protagonista de la zarzuela, está atado, sujeto a una relación de dependencia tan grande de los caprichos de Aurora, que sufre más que goza con su amor y los desplantes de la comedianta acentúan aún más esa relación tan atormentada como imposible. Aurora juega con Fernando como Lope recibe desdeñes de Elena Osorio al final de su relación, y la actitud del *Fénix* en aquellos momentos todos sabemos a donde condujo a nuestro escritor. Lope amó apasionadamente a Elena; Fernando, protagonizando esta recreación de una de sus comedias, confiesa repetidamente su sufrimiento y se humilla por amor sin recibir a cambio nada más que desprecio. Como dice muy explícitamente en una ocasión, “Que esa mujer, que me tiene / como me tiene, no es buena” (p. 84).

4. Amor y celos, ambos unidos, alimentan ese motor que hace nacer y desarrolla nuestra comedia áurea. Sin amor y sin celos no habría comedias, no habría dramas, no habría tampoco, aunque muchas lo sean, tragedias en la historia de nuestro teatro clásico. Pues bien, esa obra de Lope, convertida más de tres siglos después en comedia musical por Vives, Fernández Shaw y Romero, tiene como segundo pasaje más popular (ya nos hemos referido antes al primero) la recreación de uno de los momentos más significativos de *La discreta enamorada* y que es, precisamente, el soneto de Lucindo; un soneto como decenas de otros podemos encontrar en las obras de Lope y en las comedias barrocas, y en los cuales la confesión amorosa, pero también el lamento, la queja —con los celos en lontananza¹³—, resumen en eficaces y tantas veces bellísimos soliloquios las preocupaciones, las tensiones de los protagonistas. Dice el soneto de Lope:

13.— Con el recuerdo de Ficino, es la parte más interesante del trabajo de Fernández San Emeterio, citado en nota 1.

¡Qué mal se cura con invenciones!,
¡qué vano error sobresanar la herida,
si en las muertas cenizas escondidas
la viva lumbre al corazón le pones!
Celos, desdenes, iras, sinrazones
tienen el alma alguna vez dormida;
mas, ¿qué letargo habrá que no despida
la fuerza de celosas prevenciones?
¡Oh celos! Con razón os han llamado
mosquitos del amor, de amor desvelos:
el vivo de su fuego os ha engañado.
¿Qué importa que se duerma un hombre, ¡oh cielos!
de pesadumbres del amor cansado,
si con sus voces le despiertan celos? (p. 915)

Y dicen los conocidos versos de *Doña Francisquita*:

Por el humo se sabe
dónde está el fuego;
del humo del cariño
nacen los celos.
Son mosquitos que vuelan
junto al que duerme
y, zumbando, le obligan
a que despierte.
¡Si yo lograra,
de verdad, para siempre,
dormir el alma,
dormir el alma!
Y en la celdilla del amor aquél
borrar el vértigo
de aquella mujer.
Etc. Etc. (p. 108).

Repetimos: no nos interesa el cotejo de estos dos pasajes; queremos, recordándolos, señalar de nuevo la recreación de una situación canónica de la comedia clásica: amor y celos en catorce endecasílabos, en un soneto; en otra, por supuesto una romanza (no podía ser de otra manera) de celos y amor, en la zarzuela.

5. Lope o la desmesura; lo fue su existencia y lo fue su obra; lo fue amando y así hizo ser también a muchas de sus criaturas. Lope se desborda abandonado por Elena Osorio y don Alonso muere por amor; como también por amor parece serenarse el Lope *de senectute*¹⁴, y parece sosegar el enamorado de Marta de Nevaes. No cae en el patetismo del viejo enamorado de la joven niña, en el ridículo del donjuanismo de brasero y pantuflas... Ésa es la lección que también quiere mostrarse en *Doña Francisquita* —herencia de *La discreta lopesca*— y, por eso, la zarzuela es un ejercicio de libertad, un canto al triunfo del amor en la juventud y una burla (también Cervantes al fondo y más cerca Moratín) del enamoramiento de viejos aquejados de despropósitos sentimentales. Si Lope hace triunfar este “buen amor” en sus comedias —como tantas veces se ha señalado—, los libretistas de *Doña Francisquita* son bien explícitos; en un momento determinado Cardona se pregunta “Pero, vamos, ¿puede hacer de galán un barba?” (p. 90) y muy poco antes podemos escuchar esa canción de boda:

CARDONA:

Canto alegre de la juventud
que eres alma del viejo Madrid:
vuela ya
y, en tu volar de pájaro,
pregona nuestro júbilo
por los celestes ámbitos.

TODOS: Canto feliz,
tú que puedes volar,
difunde hasta el sol
la dicha de amar.
Contigo quisiera
la primavera
y el amor cantar.

FERNANDO: (*También dirigiéndose a los Novios; con gracia y sentimiento*)

Gozad la primavera
de vuestra vida;
muy juntos gozad.
Las penas
ya muy lejos están.

14.— Remitir a los inestimables trabajos de Juan Manuel Rozas es obligado. Él abrió puertas por las que tantos han seguido entrando a esa valiosa y entrañable etapa de la vida y de la producción lopesca.

Pero el encanto
de aquel momento
en que os jurasteis
amor eterno,
nunca volverá.
Si es igual
amor que primavera,
debéis amaros
la vida entera
y eterno así, ¡ah!
será vuestro abril.
¡Viva el alma juvenil!

Todos: Canto alegre de la juventud
que eres alma del viejo Madrid.
Etc. Etc. (p. 87)

Versos que prácticamente se repiten para finalizar la obra, corroborando todo lo que acabamos de mencionar y, sobre todo, con las palabras de Don Matías: “¡Brindad, y todos brindemos / por la juventud que vence!”.

Como bien puede deducirse, *Doña Francisquita* es, en su lección final, un remedo de la comedia áurea con el reconocimiento del amor entre los jóvenes y el patético, aunque tratado amablemente, testimonio del deseo amoroso hacia estos jóvenes por parte de los viejos. Pocas veces, y repetimos con la evidente presencia de Moratín en primer plano, nuestro teatro del xvii ha sido recreado a través de una de sus piezas más hermosas y con Lope, autor de ella, muy presente.

Empezamos reconociendo la amplia presencia de nuestro Siglo de Oro —y no sólo teatro— en las obras musicales de nuestros dos pasados siglos, pero falta ese trabajo de conjunto que estudie y valore adecuadamente similares universos artísticos en tiempos tan diferentes; nuestro acercamiento a *Doña Francisquita* sólo ha querido ser una modesta contribución a reflexionar sobre esa continuidad que, desde diversos géneros, hace del teatro áureo origen de unas manifestaciones artísticas, de una tradición, de una historia cultural... Y Lope, siempre presente, en esa fuente que mana y corre...

Numance de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes insólito

JEAN CANAVAGGIO
Université de Paris X

Al contestar a la amable invitación que hemos recibido, con motivo de la exposición dedicada a la trascendencia europea del teatro clásico español, no se me escapa que mi contribución se sitúa en la periferia del tema elegido para este Congreso. En primer lugar, no procedo de tierras europeas de los Austrias, sino de aquella que se mantuvo contraria a las empresas de la monarquía hispana. Por otra parte, mis orientaciones en materia de investigación me han incitado a dedicar mi intervención a una obra —la *Numancia* de Cervantes— que no pertenece de lleno al llamado teatro áureo. Encaja en efecto, como todos sabemos, en un período anterior al nacimiento de la Comedia nueva; y, en cuanto a su proyección internacional en tanto que espectáculo, no se inició en vida de su autor, sino en París, tres siglos y medio después de su estreno en la Villa y Corte, en un momento en que el sitio de Madrid por las tropas de Franco confería una nueva e inesperada actualidad al sacrificio de la ciudad celtíbera cercada por los ejércitos de Escipión. Ahora bien, de los dos amigos homenajeados durante estos días, Alfredo Hermenegildo, el primero, ha editado con gran esmero *El cerco de Numancia*, después de haberse acercado desde múltiples enfoques¹ a una obra que ha merecido del segundo, Francisco Ruiz Ramón, una acertadísima valora-

1.— HERMENEGILDO, A., *El cerco de Numancia*, Madrid, Castalia, 1995. También, del mismo autor, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1965; *La tragedia española del Renacimiento*, Madrid, Planeta, 1973; *La "Numancia" de Cervantes*, Madrid, SGEL, 1976; "El proceso creador de la *Numancia* de Alberti", *Imprévue*, 1-2 (1979), pp. 147-161; "Teógenes y el difícil arte de morir: la *Numancia* cervantina", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-París, Fundação Calouste Gulbenkian, 31 (1992), pp. 917-923; "La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)", CERDAN, F. (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 531-543.

ción en su *Historia del teatro español*². Es la razón por la cual me creo autorizado a tributarles este testimonio de admiración.

Por cierto, no soy el primero en llamar la atención sobre la escenografía que Jean-Louis Barrault realizó para las quince representaciones de *Numance* que dio en París en el *Théâtre Antoine*, del 23 de abril al 6 de mayo de 1937. Fuera de que el mismo Barrault, al volver más tarde sobre sus experiencias, resaltó en repetidas ocasiones el valor especial que tuvo para él la que fue su primera tentativa escenográfica³, Robert Marrast y Francisco Torres Monreal se han interesado por ella: el primero en un libro de conjunto sobre el teatro de Cervantes; el segundo, al estudiar la recepción de este teatro en la Francia del siglo xx⁴. No obstante, no resulta ociosa, a mi modo de ver, una nueva aproximación exclusivamente centrada en esta tragedia, con el fin de concretar, sucesivamente, las circunstancias en que Barrault llegó a elegir una obra procedente de un repertorio ajeno a sus habituales preocupaciones literarias y estéticas, la labor que desempeñó para realizar su proyecto, la acogida que recibió de la crítica y del público y, por fin, las nuevas perspectivas que le abrió esta aventura, en un momento en que estaba dando sus primeros pasos en tanto que director escénico.

Si hemos de creer al propio Barrault, *Numance* fue, en todos los aspectos, una auténtica apuesta: apuesta profesional, ya que, por primera vez, dejaba de ser un actor sin más para montar una obra, en el pleno sentido de la palabra, con vistas a un público que no estaba preparado para acogerla; apuesta económica, además, por los gastos considerables que suponía el hecho de alquilar durante quince días una gran sala parisiense y reunir todos los adherentes requeridos para convertir un texto en espectáculo; por último, apuesta sentimental, si se tiene en cuenta que Barrault se había enamorado algunos meses antes de Madeleine Renaud y quería ofrecerle una manera de hazaña que pudiera valerle el afecto de una gran actriz profesional.

2.— RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza editorial, 1967, pp. 135-140.

3.— BARRAULT, J. L., *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, pp. 119-121; *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Éditions du Levant, 1996, cap. VII, pp. 77-86. Véanse también los testimonios reunidos en *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), pp. 59-68, y 51, 1965, p. 38-45, así como MIGNON, P. L., *Barrault*, Paris, Éditions du Rocher, 1999, pp. 58-69, y BONAL, G., *Les Renaud-Barrault*, Paris, Seuil, 2001, pp. 130-134. Barrault, dos años antes, había hecho para la escena un montaje de *Tandis que j'agonise*. Pero —como explica en sus *Réflexions sur le théâtre...*, *op. cit.*, p. 78— “*la transposition du roman en mimodrame m'avait fait sauter par-dessus le problème de la mise en scène. Cela avait été une sorte de travail d'auteur, un travail d'un genre spécial*”.

4.— MARRAST, R., *Miguel de Cervantes dramaturge*, Paris, L'Arche, 1957; TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés (1935-1965)”, *Cervantes. Estudios en la víspera de su Centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, t. II, pp. 605-646.

Las sumas que tuvo que gastar en esta circunstancia se conocen por sus memorias: 120.000 francos en total, que sólo se compensaron parcialmente, con 40 000 francos sacados del producto de las representaciones y 15.000 que dio la Embajada de España en París, impulsada al parecer por Max Aub quien, en aquel momento, desempeñaba en ella el cargo de consejero cultural⁵. Los 65.000 restantes procedieron de los ahorros personales de Barrault. Pero, ¿cómo llegó a poner sus miras en un texto que, más de un siglo antes, había merecido los más cálidos elogios de los románticos alemanes, pero sin ser llevado a las tablas a pesar de este entusiasmo?⁶ Al parecer, su interés por el teatro de Cervantes nació de su participación en el grupo *Octobre*, una compañía que había desarrollado una actividad de *agit-prop* entre 1933 y 1936, con el apoyo de la Federación del Teatro Obrero de Francia, y en cuyo repertorio el poeta Jacques Prévert había incluido *Le Tableau des Merveilles*, una libre adaptación del *Retablo de las Maravillas*⁷. Barrault que, en esta farsa, tenía el papel de Chanfalla, quiso proseguir en esta vía, alzándose hasta el teatro mayor cervantino: aconsejado por el pintor André Masson⁸, se volvió hacia *El cerco de Numancia*. Una de sus amigas, la famosa librería Adrienne Monnier, le facilitó una antigua traducción francesa de esta obra, cuya referencia exacta no ha llegado hasta nosotros, pero que hubo de ser, con toda probabilidad, la que había publicado Alphonse Royer a mediados del siglo XIX⁹.

5.— BONAL, G., *Les Renaud-Barrault...*, *op. cit.*, p. 123. Sobre la intervención de Max Aub, véase MALGAT, G., *Max Aub et la France ou l'espoir trahi?*, tesis doctoral dirigida por Jacques Maurice y defendida en Paris X-Nanterre el 1 de julio de 2002, t. I, p. 47 y t. II, p. 91, donde se reproduce el testimonio del propio Max Aub.

6.— Véase BERTRAND, J. J. A., *Cervantès et le romantisme allemand*, Paris, Alcan, 1914.

7.— PRÉVERT, J. "Le Tableau des Merveilles", en *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1949. Véase TORRES MONREAL, F., "Cervantes en el teatro francés"..., *op. cit.*, pp. 610-611 y 625-630 y, para más detalles, FAURÉ, M., *Le groupe Octobre*, Paris, Christian Bourgois, 1977.

8.— MASSON, A., "Numance. Souvenirs", *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), p. 59.

9.— Véase BARRAULT, J. L., *Souvenirs pour demain...*, *op. cit.*, p. 113; *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 75; MIGNON, P.L., *Barrault...*, *op. cit.*, p. 59. Se conocían dos traducciones francesas, la de J. d'Esménard, de difícil consulta (*Numance, tragédie de Cervantes; traduite en prose par Esménard, précédée d'une notice biographique*, en *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, 1823, t. XVI), y otra, más asequible, que incluía, junto con *Numancia*, *El Rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*, *El gallardo español* y los *Ochos entremeses: Théâtre de Michel Cervantès traduit pour la première fois de l'espagnol en français par Alphonse Royer*, Paris, Michel Lévy frères, 1862. "Puisque tu aimes Cervantès, tu devrais relire *Numance*", dijo A. Masson a Barrault (*Souvenirs pour demain...*, *op. cit.*, p. 113). En realidad, de lo que éste nos cuenta en sus *Réflexions sur le théâtre...*, *op. cit.*, se deduce que esta obra fue un descubrimiento para él. Al decir de P. L. Mignon, pensó primero montar *El Rufián dichoso*, lo cual parece confirmar que tuvo entre manos la traducción de Royer, así como el hecho de que, en este volumen, *El retablo de las maravillas* aparece con el título de *Le Tableau de merveilles*, el mismo que Jacques Prévert dio a su adaptación del entremés. Por su parte, Georges Pillement ("*Le brasier de Numance*", *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), p. 63) cuenta que había traducido esta última obra, en colaboración con Jean Cassou, para Charles Dullin, y que Barrault, mientras colaboraba con Dullin en la compañía del *Théâtre de l'Atelier*, comunicó esta versión a Jean-Paul

Esta versión, que leyó “con voracidad”¹⁰, no fue, de todas formas, más que un punto de partida para su labor, según se infiere de cómo se planteó el problema de la adaptación:

Avec Numance —escribe Barrault en sus *Réflexions sur le théâtre*— *j’avais à orchestrer un véritable sujet de théâtre et, qui plus est, un sujet de tragédie. Il me fallait apporter dans ce travail les connaissances que j’avais et mettre celles-ci, sinon au service d’un grand texte, du moins au service d’un thème exclusivement théâtral*¹¹.

Al deslindar de este modo entre “gran texto” y “tema teatral”, Barrault marcaba claramente los límites en que situaba la contribución de Cervantes, en conformidad con su propuesta personal, elaborada en la línea de unos experimentos que pronto tendremos ocasión de concretar. Digamos de momento que en la realización de esta misma propuesta colaboraron los miembros del equipo que había formado: en especial André Masson, que se encargó del decorado y del diseño de los trajes, así como Alejo Carpentier y Christian Wolff, para las ilustraciones musicales y los efectos sonoros. Entre los actores figuraba Roger Blin que, algunos años más tarde, en 1951, triunfaría como director escénico e intérprete de *En attendant Godot*, de Samuel Beckett¹².

En el capítulo de sus memorias dedicado a esta aventura, Barrault pone especial énfasis en “los buenos recuerdos de *Numance*”, cuyo estreno tuvo lugar después de cinco semanas de ensayos¹³. Resalta, primero, a partir de los apuntes de Masson, el dispositivo escénico imaginado por su amigo, unas murallas móviles que se cerraban y abrían para dejar paso a la acción en uno y otro campo, en un ambiente nocturno, y sobre un fondo de grises y ocre terrosos que recordaba las sierras de Soria, donde el pintor había estado anteriormente, sin dejar de incluir algún detalle deliberadamente anacrónico, como el dolmen que dominaba la ciudad. Valora, además, lo que Masson llamará *une volonté de couleur psychique*¹⁴, muy notable en los trajes, con diseño y colores esencialmente dramáticos. Los numantinos vestían de colores grises, al estilo de los campesinos de Aragón, exceptuando a Teógenes, vestido de blanco y con un corazón adornado de

Sartre, dándole así la primera idea de *Le Diable et le bon Dieu*. Se publicaría más tarde, en 1947, la traducción de Cassou y Pillement.

10.— *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 75.

11.— *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 78.

12.— *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 79.

13.— *Réflexions...*, *op. cit.*, pp. 84-86. En *Cahiers Renaud-Barrault*, 51, p. 39, se reproduce el *bulletin de service* enviado por Barrault a sus colaboradores, con el calendario de los ensayos.

14.— MASSON, A., “*Numance. Souvenirs*”, *op. cit.*, *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), p. 61.

llamas metálicas. Los soldados romanos ostentaban colores metálicos, hierro y acero, salvo Escipión, vestido de blanco, rojo y amarillo. Recuerda también Barrault las respectivas insignias de Escipión —un astro negro y una serpiente— de la Guerra —un enorme escorpión sobre el pecho— de la Muerte —cubierta por un malla espesa y una gran mariposa sobre el sexo— y del Duero, adornado con serpentinatas y lentejuelas brillantes. Señala cómo las máscaras estaban en perfecta correspondencia con los símbolos, lo mismo que el hacha y el haz de varas de los lictores en el campo romano y, entre los numantinos, el bucráneo resplandeciente, prefiguración del destino fatal de los asediados, que se convertiría más tarde en el emblema de la compañía Renaud-Barrault. Por fin, como buen discípulo del mimo Etienne Decroux —quien, algunos años antes, le había revelado las posibilidades que le ofrecía el cuerpo como nuevo modo de expresión¹⁵— destaca los movimientos que imitaban la danza, como un *ballet de gestes* en concordancia con el *ballet de mots*, especialmente los de los soldados romanos —seis atletas procedentes de un gimnasio de Aubervilliers— cuya gesticulación global, nos dice, producía la impresión de un ejército en marcha¹⁶.

¿Cuál fue la reacción de la crítica —“la ordinaria crítica”, como escribe Masson¹⁷— ante un espectáculo que, sin el menor asomo de dudas, no correspondía a sus hábitos? Salvo contadas excepciones, no manifestó un excesivo entusiasmo¹⁸. El texto de Cervantes, traducido al francés en pleno siglo XIX y adaptado por Barrault a sus fines, se mereció de Gérard Bauer, futuro académico Goncourt, un juicio reservado, a pesar de que el mismo crítico considerara con simpatía este noble intento para devolver la vida a una obra insólita¹⁹. Los demás periodistas se centraron ante todo en la escenografía, marcada del sello del joven director. Aunque alguno de ellos la considerara ardiente e inge-

15.— Barrault fue alumno de Decroux entre 1930 y 1933. Véase *Souvenirs pour demain...*, pp. 71-73, así como Gérard Bonal, *Les Barrault...*, pp. 85-86.

16.— Además de las citadas páginas de *Réflexions sur le théâtre*, véase TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés”... *op. cit.*, pp. 617-619, así como las reproducciones fotográficas incluidas por Robert Marrast en *Cervantès dramaturge*, *op. cit.*

17.— “Numance. Souvenirs”, *op. cit.*, p. 62.

18.— Una recopilación de los artículos de prensa a que dio lugar el espectáculo ha sido realizada en una memoria inédita por Éliane Zilber, alumna de Robert Marrast: ZILBER, É., *Cervantes, Lope de Vega et Calderón à Paris de 1898 à 1946, mémoire présenté pour le DES, Paris, Sorbonne, Institut d'Études Hispaniques, mai 1962*, pp. 37-45. Agradezco a Robert Marrast haberme permitido consultar este trabajo.

19.— “Il faudrait connaître le texte original pour en approcher la poésie. L'adaptation demeure froide, la traduction recourt au style soutenu et l'événement lui-même, qui est celui d'un siège, engendre la monotonie. M. Jean-Louis Barrault a sans doute aperçu cette froideur et, pour tout dire, cette indigence du texte traduit. Il s'y trouve constamment des beautés, mais elle ne sont pas liées et s'échappent.” (“Des gages pour l'avenir”, *L'Écho de Paris*, 26 de abril de 1937, artículo reproducido en *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), pp. 65-68.

niosa²⁰, el tono general fue más bien displicente. Los más benévolos hablaron de una coreografía de Barrault sobre un libreto de Cervantes²¹, o de un *ballet-pantomime de grande classe, avec sous-titres* del futuro autor del *Quijote*²². Otros, más numerosos, consideraron que esa angustiosa tragedia había sido convertida en un espectáculo de *music-hall* que adolecía de un alegorismo simplificador²³. Hasta se llegó a decir que los soldados de Escipión se parecían a unos enceradores de suelos que se revuelven en su sitio para sacar brillo al entarimado²⁴. En opinión de André Antoine, fundador, en otros tiempos, del teatro que seguía llevando su nombre y destacado crítico al final de su vida, se ofreció al público una serie de *tableaux vivants* que, una vez pasado el primer momento de sorpresa, generaron un aburrimiento mortal²⁵. Algunos trataron de conectar, con desigual acierto, esta escenografía con los experimentos emprendidos en Europa por varios innovadores: Gaston Baty, inspirador del dispositivo escénico, André Obey, por lo que se refiere a la alegorización, Charles Dullin, con quien Barrault había trabajado, Stanislavski, en la plasticidad de la escenografía, Diaghilev, en cuanto a los trajes²⁶. Por fin, no faltaron quienes buscaran referencias más específicamente hispánicas, aunque no todas de índole teatral, como la de Goya, cuyos *Caprichos*, al decir de Gérard Bauër, parecían plasmarse en esa obra soñada en forma de pesadilla²⁷. Pero a ninguno se le ocurrió relacionar esta realización con las reflexiones desarrolladas pocos años antes, en *Le théâtre et son double*, por Antonin Artaud, del que Barrault fue siempre gran admirador y con el cual había colaborado dos años antes, aunque brevemente, en el montaje de *Les Cenci*²⁸. El propio Artaud, por su parte, manifestó en varias ocasiones tener en mucho a Barrault, con motivo del estreno de *Autour d'une mère*, dos años anterior a *Numance*, así como de las farsas montadas por el grupo *Octobre*²⁹.

20.— TREICH, L., *L'Oeuvre*, 24 de abril de 1937. Juicio compartido por BAUER, G., “Des gages pour l’avenir...”, *op. cit.*, p. 67.

21.— AUDIAT, P., *Paris-Soir*, 24 de abril de 1937.

22.— F. S., *Paris-Midi*, 26 de abril de 1937. Véase también KEMP, R., *Le Temps*, 26 de abril de 1937.

23.— MAS, É., *Le Petit Bleu*, 25 de abril de 1937.

24.— F. S., *Paris-Midi*, 26 de abril de 1937.

25.— ANTOINE, A., *L'Information*, 24 de abril de 1937.

26.— BERTIN, C., *La Lumière*, 1 de mayo de 1937; DUBECH, L., *Candide*, 6 de mayo de 1937.

27.— BAUER, G., “Des gages pour l’avenir”, *Cahiers Renaud-Barrault*, 7 (1954), p. 67.

28.— Véase el testimonio del propio director en BARRAULT, G., *Réflexions sur le théâtre...*, *op. cit.*, pp. 61-75, así como TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés...”, *op. cit.*, pp. 617-622. Barrault consideraba *Le théâtre et son double* como “ce qui a été écrit de plus important sur le théâtre au XXe siècle” (*Réflexions...* *op. cit.*, p. 63).

29.— TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés...”, *op. cit.*, pp. 610-611.

Algunas observaciones de Léon Treich, Pierre Audiat y Émile Mas, tres de los periodistas que dieron cuenta del estreno, podían haberlos encaminado en esa dirección, al hablar el primero de una “tragedia irrepresentable, montada por ser irrepresentable”³⁰, el segundo de la “espléndida crueldad del genio español”³¹, y el tercero de una “palabra aniquilada por el espectáculo”³². Pero tenían que haber dado un paso más. Sin desestimar ciertos precedentes aducidos por la prensa, tanto históricos, como el sitio de Zaragoza en la guerra de Independencia, cuanto literarios, como *Los Persas* de Esquilo³³, el gran ejemplo meditado por Barrault fue el de Artaud quien, en su teoría³⁴ y en su práctica, había propugnado la idea de “un teatro inquietante que recuperase sus formas primigenias”. Un teatro, para decirlo con palabras de Torres Monreal, en el que “todos los lenguajes se aunasen restando espacio a la tiranía impuesta por la palabra en la escena occidental; en el que el actor viviese y crease todas y cada una de sus reacciones desde lo profundo de su ser íntimo”; en que se llegase a plasmar en la escena, convertida en “un impresionante cuadro plástico sonoro en movimiento”, “la crueldad y la peste artaudianas, dobles del teatro por lo que tienen de contagio y de revulsivo, para exponer al hombre en toda la desnudez de sus pulsiones, las más nobles y las más repulsivas”³⁵.

No se trata de aminorar, en la decisión que tomó Barrault, el impacto de la guerra de España y, más especialmente, de la resistencia que, desde varios meses, Madrid oponía al ejército rebelde con la ayuda de las Brigadas Internacionales; una resistencia tan fuerte que, pocas semanas antes del estreno, en marzo de 1937, Franco renunció a la idea de tomar la ciudad, orientando sus esfuerzos hacia el Norte cantábrico³⁶. Por cierto, tal circunstancia no fue ajena a la elección que hizo Barrault de esta obra:

30.— TREICH, L., *L'Oeuvre*, *op. cit.*

31.— AUDIAT, P., *Le Petit Bleu*, *op. cit.*

32.— MAS, É., *Paris-Soir*, *op. cit.* Artaud, por su parte, no llegó a defender una postura tan radical: “il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre, mais de lui faire changer sa destination et, surtout, de lui réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humain.” (ARTAUD, A., *Le Théâtre et son double, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, t. IV, p. 87).

33.— E.H.G., *Dionysos*, 25 de abril de 1937; D.A., *Marianne*, 28 de abril de 1937; KEMP, R., *Le Temps*, *op. cit.*, y MAS, É., *Le Petit Bleu*, *op. cit.* Esta referencia aparecía ya en la introducción de Alphonse Royer a su *Théâtre de Michel Cervantès...*, *op. cit.*, p. 3.

34.— ARTAUD, A., *Le Théâtre et son double...*, *op. cit.*, pp. 82-87.

35.— TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés”, *op. cit.*, p. 609.

36.— En este mismo contexto, en diciembre del mismo año, Rafael Alberti haría representar, en pleno sitio de Madrid, su versión actualizada de *Numancia*. Véase, sobre el particular, el estudio de A. HERMENEGILDO citado *supra*, n. 1.

Sur le plan de la société —nos dice en *Souvenirs pour demain*— *j'apportais ma contribution aux républicains espagnols, l'individu était respecté, la liberté glorifiée*³⁷.

Además, no sólo le facilitó el apoyo económico y moral de las autoridades españolas³⁸, sino que suscitó, desde el principio, el interés de un amplio sector de la intelectualidad parisiense, favorable a la causa republicana y a una intervención de Francia en el conflicto. Este compromiso, que compartía Barrault con el conjunto de su equipo, no dejó de ser recordado por varios críticos, alternando los cálidos elogios de los periódicos de izquierda con los comentarios irónicos de la prensa conservadora. Por un lado, Sylvain Itkine, al valorar *l'action contenue et la frénésie en attente* ofrecidas al espectador, se mostró impresionado por aquel *combat sacré dont quelques idoles sortirent démasquées*³⁹. Por otro lado, Lucien Dubech no escatimó sus reservas ante *un morceau de décadence* en el cual descubriría *un Zuloaga revu par Moscou*⁴⁰, mientras que, para Robert de Beauplan, Cervantes había sido incorporado en las filas del Frente Popular⁴¹.

Sin embargo, Barrault vio ante todo en *Numancia* un texto ideal para poner en obra este concepto artaudiano de un teatro que fuese magia y violencia, y no cabe duda de que los recursos imaginados por él —entre los cuales aquellos que le proporcionaron las lecciones de Decroux— le permitieron plasmarlo en las tablas. En este sentido, el desafío que representaba montar a Cervantes trascendía el valor de actualidad que confería al sacrificio de los numantinos, como se deduce de sus propias palabras:

*Sur le plan métaphysique du théâtre, je pénétrais dans le fantastique, la mort, le sang, la famine, la fureur, la rage. Chant, mime, danse, réalité, surréalité. Le fleuve, le feu, la magie. Le théâtre total. Je m'y jetais à corps perdu. Numance: la vérification qui devait me permettre d'aller plus loin*⁴².

37.— BARRAULT, J.L., *Souvenirs pour demain...* *op. cit.*, p. 113.

38.— En el citado nº 51 de los *Cahiers Renaud-Barrault*, se reproducen, pp. 40 y 41, dos cartas de felicitación, enviadas respectivamente por José Onrubia, en nombre del Frente de la Juventud Española (23 de abril de 1937) y por Tristan Tzara, en nombre del *Comité pour la défense de la Culture espagnole* (29 de abril de 1937).

39.— ITKINE, S., *L'Intransigeant*, 13 de abril de 1937. Amigo y colaborador de J. L. Barrault en otras circunstancias, S. Itkine murió en Lyon durante la segunda guerra mundial, torturado por los alemanes.

40.— DUBECH, L., *Candide*, *op. cit.*

41.— BEAUPLAN, R. DE, *L'Illustration*, 1 de mayo de 1937. Opinión compartida por Camille Pitoulet quien, en "La Numance au Théâtre Antoine", *Bulletin hispanique*, 39 (1937), pp. 405-410, se hace eco de un comentario despreciativo del antiguo corresponsal en París del *ABC*, Mariano Daranas, publicado en el *ABC* de Sevilla del 23 de abril de 1937.

42.— *Souvenirs pour demain...*, *op. cit.*, p. 113. Artaud, en aquel momento, había abandonado París para irse a México.

Así se explica por qué la acogida reservada por el público no tuvo una dimensión primordialmente política. Cuando Barrault, en sus memorias, nos habla del enorme éxito que tuvo *Numance*, no se refiere a las numerosas reseñas —más de veinte— a las que dio lugar en los periódicos de todas las tendencias⁴³; la prueba decisiva, según él, fueron las representaciones que se dieron con el teatro lleno, durante los quince días que le fueron concedidos, permitiéndole disponer de una sala con capacidad suficiente para mil espectadores. La noche de la última representación, tal fue el empuje de la muchedumbre que se amontonaba en el hall que, pese a los esfuerzos de la policía, se llevó el mostrador del control hasta la calle⁴⁴.

Otro indicio del impacto que tuvo la *Numance* fue el aplauso que le tributaron los mejores representantes del movimiento literario y artístico de aquellos años: hombres de teatro, por supuesto, como Roger Vitrac y Charles Dullin, que se había enfadado pocos años antes con su antiguo alumno y se reconcilió entonces con él; músicos, como Darius Milhaud, escritores y poetas, como André Malraux, André Breton⁴⁵, Robert Desnos⁴⁶ y, sobre todo, Paul Claudel, el cual se entusiasmó por el espectáculo hasta volver a presenciarlo varias veces, trayendo cada vez consigo a nuevos amigos. Así se inició, entre el embajador que acababa de jubilarse en plena gloria y el joven director simpatizante de izquierdas, una amistad indestructible. Ésta fundamentará, durante dos decenios, una colaboración fecunda que seguirá dando frutos hasta muy después de la muerte de Claudel⁴⁷.

Entre estos admiradores, un nombre merece especial atención: el de Michel Leiris. Escritor profundamente original, vinculado, durante algún tiempo, con el grupo surrealista, siguió una formación psicoanalítica que marcó de su sello la vertiente autobiográfica de su obra, antes de orientarse hacia la etnología y realizar varias misiones en África. Su pasión española no se desmintió en toda su vida, llevándole a dedicar importantes páginas a la corrida y a los toros. Leiris, en su *Diario*, no nos habla de la representación a la que asistió; sin embargo, incluye en él, a modo de *hors texte*, el cartel de *Numance*, con los nombres de

43.— Véase ZILBER, E., *Cervantès, Lope de Vega...*, *op. cit.*

44.— BARRAULT, J. L., *Souvenirs pour demain...*, *op. cit.*, p. 120. También MIGNON, P. L., *Barrault...*, *op. cit.*, p. 69.

45.— “À la sortie —escribe A. Masson— ils me firent part du grand intérêt qu’ils avaient pris à la soirée. Bien entendu, chacun d’eux, se plaçant sous l’angle de l’action ou du rêve, y répondait différemment” (MASSON, A., “*Numance. Souvenirs*”, p. 62).

46.— Sobre el dinero que le prestó Desnos para que le entregaran a tiempo los trajes, véase *Réflexions...*, *op. cit.*, pp. 83-84. El mismo Desnos escribió el texto de presentación de *Numance*, reproducido en *Cahiers Renaud-Barrault*, n. 51, p. 38.

47.— Véanse BARRAULT, J. L., *Souvenirs pour demain*, p. 121, *Réflexions...*, *op. cit.*, p. 86, así como MIGNON P. L., *Barrault...*, *op. cit.*, p. 68, BONAL, G., *Les Renaud-Barrault...*, *op. cit.*, pp. 134-135.

los actores, así como de quienes, en diferentes aspectos, colaboraron en el espectáculo⁴⁸. Además, envió a Barrault, dos días después de la noche del estreno, una carta que se reproduce en el número 51 de los *Cahiers Renaud-Barrault*, publicado en noviembre de 1965, con motivo del nuevo montaje que hizo Barrault de la obra de Cervantes. Por su valor de testimonio y a modo de epílogo, merece reproducirse íntegra en versión castellana:

Querido Barrault,

No me fue posible, la noche del pasado jueves (ya que no quería molestarle después del inmenso esfuerzo que Ud. había realizado), decirle en más de dos palabras lo admirable que me pareció su espectáculo.

Lo que más me impresionó (dejando aparte la belleza de los grupos en movimiento, la eficacia del ritmo en el desarrollo del conjunto, el cual nos engrana como si estuviéramos escuchando a Bach), es la desconcertante facilidad con la cual lo sobrenatural ha tomado pie en el escenario —hasta parecer “natural”— mientras que, habitualmente, lo maravilloso teatral no es más que malabarismos y milagros de escayola.

Es un auténtico prodigio —espero que ya se lo habrán dicho— el que Ud. pudiera, por ejemplo, dar vida a un río hasta tal punto que parezca demasiado sencillo oírle hablar. Menciono esto, cuando podría citar tantas cosas más: por ejemplo, la fantástica escena de nigromancia, o el impulso conmovedor de los dos amigos que lloran y ríen, para elegir dos extremos —porque me parece que allí es donde se plasma con mayor evidencia su aportación. Gracias a Ud. la palabra “actor” ha recobrado su pleno sentido: ya no se trata de un títere más o menos pintoresco o de un imitador más o menos hábil, sino de alguien que, en el sentido propio de la palabra, “actúa”, es decir, anima las cosas, da cuerpo a la mitología. Creo que tenemos aquí un caso difícilmente explicable de *presencia*, que es el secreto de toda poesía.

Si quisiera expresar todo lo que sentí, necesitaría mucho más espacio que estas breves líneas. Pero tan sólo quiero reiterarle que considero lo que Ud. ha hecho, junto con Masson, como una obra muy excepcional y verdaderamente inmensa, así como manifestarle mi más cordial y sincera simpatía.

Michel Leiris⁴⁹

48.— LEIRIS, M., *Journal*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 310-311.

49.— *Cahiers Renaud-Barrault*, 51, pp. 42-43.

El enfoque elegido por Leiris es aleccionador en más de un concepto. Es de notar que no se refiere en ningún momento al sabor de actualidad que pudo revestir la tragedia de Cervantes para los espectadores de 1937 —sabor que fue reprochado a Barrault y sobre el cual volverá más tarde, al caracterizar su espectáculo como un acto cívico que le llevó a “servirse de *Numance*”, en vez de “servir a *Numance*”, como pretendió hacerlo treinta años después, en el nuevo montaje que realizó en 1965 en el *Théâtre de l’Odéon*⁵⁰—. Lo que merece su admiración es la dramaturgia que Barrault supo imaginar y en la que se reveló como capaz de darle cuerpo. El énfasis puesto por él en la interpretación del propio Barrault, quien hacía sucesivamente los papeles del Duero, de Marquino y de Marandro⁵¹, en la plasticidad y el ritmo de los movimientos colectivos, en la auténtica presencia de lo sobrenatural en el escenario, en el arte con que director y actores no sólo dieron vida a las alegorías, sino que animaron las cosas, en el pleno sentido del término, entronca, por cierto, estas observaciones con la reflexión desarrollada por Artaud por las mismas fechas; pero expresa al mismo tiempo la aguda percepción que de la labor realizada tuvo un hombre que fue, a la vez, un eminente antropólogo y un notable poeta: la teatralización de una acción épica proyectada hacia el mito.

50.— *Ibidem*, pp. 76-84. Véase TORRES MONREAL, F., “Cervantes en el teatro francés” ..., *op. cit.*, pp. 613-622.

51.— Véase PILLEMENT, G., “*Le brasier de Numance*” ..., *op. cit.*, p. 64.

La recepción del *Don Juan* de Tirso de Molina en el ámbito cultural alemán. Cuatro ejemplos recientes

MANFRED TIETZ
Ruhr-Universität Bochum

I

Hablar de la recepción de Tirso de Molina en el ámbito de la cultura germánica es, a la vez, una tarea fácil y complicadísima. Como ya notó Feliciano Pérez Varas en su artículo “Apunte sobre la fortuna de ‘Don Juan’ en Alemania”¹ de 1965, la obra de Tirso en su conjunto no llegó nunca a tener en el mundo alemán una presencia comparable a la que tuvieron y siguen teniendo las obras de Lope de Vega y, sobre todo, de Calderón, siendo este último un autor casi adoptado como propio por la cultura alemana —y no tan sólo por la cultura alemana católica, como quizás podría suponerse—. Tanto en el mundo editorial de las traducciones y de los estudios universitarios y escolares como en el mundo teatral, con la excepción de alguna representación de *Don Gil de las Calzas Verdes*², la investigación sobre la presencia de Tirso en el mundo germanófono no necesitará un

1.— En *Filología Moderna*, 4 (1965), pp. 223-245.

2.— He aquí las representaciones alemanas de esta comedia durante el último decenio: Múnich (1989); Neuss (1992); Heppenheim (1994) y Erlangen (2000). En: *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*. Deutschland. Österreich. Schweiz. Darmstadt, Mykenae 1989 y ss.

3.— SULLIVAN, H. W., *Calderón and the German Lands and the Low Countries. His Reception and Influence (1654-1980)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (traducción española de Milena Grass, *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid, Iberoamericana, 1997). Véase también el reciente volumen conjunto de HUERTA CALVO, J./PERAL VEGA, E./URZÁIZ TORTAJADA, H. (eds.), *Calderón en Europa*. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000), Madrid/ Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert, 2002. No hay todavía un estudio completo sobre la presencia de las obras tirsianas en la escena alemana. Para más documentación véase ERKEN, G., “Don

estudio tan amplio como el de Henry W. Sullivan sobre Calderón³. Sin embargo, en este panorama, digamos más o menos fácil de manejar⁴, hay una excepción grave, en este caso, el de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* que, sí, tiene una larga y compleja presencia en la cultura alemana. Para el público culto alemán que evidentemente desconoce las recientes discusiones filológicas acerca de la autoría tirsiana de la comedia⁵, ésta es la única obra que se identifica sin problema con el nombre de Tirso y, conviene añadir, que, dado el problema de una traducción adecuada de la palabra “burlador”, se conoce mejor con el título del nombre propio del protagonista Don Juan⁶, cuya figura y nombre se ha convertido, incluso para el alemán menos culto, en la denominación generalizada para cualquier tipo de hombre atractivo y atrevido seductor, sin que necesariamente conlleve un recuerdo de los orígenes españoles y literarios de tal personaje.

Existe una serie de estudios sobre la recepción europea del Don Juan de Tirso, baste con citar la bibliografía de Armand E. Singer⁷ —que no se limita al ámbito alemán— y los estudios de Hiltrud Gnüg⁸ y, sobre todo, la muy nutrida tesis doctoral de Beatrix Müller-Kampel, que analiza y documenta muy detalladamente la presencia de la figura de Don Juan en la literatura alemana hasta el

Juan auf der deutschen Bühne. Notizen zum Stand einer Mythen-Rezeption”, en SADER, J., WÖRNER, A. (eds.), *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 286-305. Erken constata la ausencia prácticamente total de la versión original tirsiana en los teatros alemanes de los últimos decenios (p. 287). Además señala que el mito tirsiano se sustituyó por la versión de Mozart que se había basado en Molière y no en Tirso (p. 293).

- 4.— Una idea general de la presencia tirsiana en Alemania se encuentra en TIEMANN, H., *Das spanische Schrifttum in Deutschland: von der Renaissance bis zur Romantik*. Eine Vortragsreihe. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Hamburg Ibero-amerikanische Studien des Ibero-Amerikanischen Instituts Hamburg Bd. 6 (1936), Hildesheim/New York, Olms, 1971, pp. 154-192. Falta todavía un estudio más detallado y actual.
- 5.— Intenté resumir esta discusión para un público alemán no hispanista interesado en problemas de historia del teatro en “Tirso de Molina oder Andrés de Claramonte: zur Debatte um den Schöpfer des Don Juan-Mythos und den wahren Autor des *Burlador de Sevilla*”, en DILLER, H.-J., KETELSEN, U.-K., ULRICH SEEBER, H. (eds.), *Gewalt im Drama und auf der Bühne. Festschrift für Günter Ahrends zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr, 1998, pp. 189-206.
- 6.— La traducción más accesible de la comedia de Tirso tiene, de manera muy significativa, el siguiente título: *Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*. [*Don Juan. El seductor de Sevilla y convidado de piedra*] *Aus dem Spanischen und mit einem Nachwort von Wolfgang Eitel*, Stuttgart, Reclam, 1976.
- 7.— *Mythos Don Juan: zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*, Leipzig, Reclam, 1999.
- 8.— *Don Juans theatrale Existenz. Typ und Gattung*, München, Fink, 1974 y *Don Juan. Eine Einführung*, München/Zürich, Artemis, 1989.
- 9.— *Dämon-Schwärmer-Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*, Berlin, E. Schmidt, 1993. Para la recepción reciente de la figura de Don Juan en el mundo español conviene referirse al tomo colectivo *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y cine*, publicado por Ana Sofía Pérez-Bustamante, Madrid, Cátedra, 1998.

final de la I Guerra Mundial⁹. Evidentemente, el hecho de la recepción de Don Juan se complica no tan sólo por el hecho del gran número de textos y comentarios suscitados por la comedia de Tirso, sino también por el hecho —bien conocido, claro está— de que la figura de Don Juan en un contexto determinado no se remonta, ni mucho menos, a la obra de Tirso sino, incluso mayoritariamente, a versiones de versiones y a interpretaciones de interpretaciones del texto de Tirso. Porque, si bien es verdad que Tirso —o quizás Andrés de Claramonte— tiene el mérito de haber redactado, basándose en elementos textuales y narrativos pre-existentes, la primera versión de la comedia de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, también es verdad que esta primera y —por así decirlo— auténtica versión de lo que se llama hoy en día el “mito de Don Juan” fue sustituida por otras versiones: en España por las de Antonio de Zamora y de José Zorrilla, en Francia por la de Molière, en Italia por versiones populares y en Alemania por la del *Don Giovanni* de Mozart¹⁰. Se trata, sobre todo en su primera fase, de un proceso “subterráneo”, todavía no muy bien elucidado, que conlleva, incluso, el desconocimiento del éxito público de la versión tirsiana en el momento de su concepción y primera representación (1612)¹¹.

A pesar de esta compleja historia de las varias versiones textuales e interpretativas del mito de Don Juan, los textos que se presentarán aquí tienen todos una referencia bien marcada al texto de Tirso.

Me gustaría tratar, en primer lugar, de una obra bien conocida y que se considera —en el mundo de habla alemana— la mejor versión del siglo xx sobre el tema de Don Juan, la comedia *Don Juan o el amor a la geometría* del dramaturgo suizo Max Frisch (primera versión de 1953, versión revisada de 1961). Además, trataré otras tres obras, menos conocidas y más recientes: una versión dramática de Peter-Paul Zahl, que lleva el título *Don Juan oder Der Retter der Frauen* [*Don Juan o el salvador de las mujeres*] de 1998, y dos novelas, la primera de Bert Nagel, *Don Juan dementiert* [*Don Juan desmiente*] de 1989, y la segunda de Siegfried Obermeier con el llamativo título de *Don Juan. Der Mann, den die Frauen liebten* [*Don Juan. El hombre querido por las mujeres*], publicada en el año 2000.

10.— Para más detalles compárense los estudios reunidos por SOLA-SOLÉ, J. M./GINGRAS, G. E. en *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme*. Washington, The Catholic University of America Press 1988.

11.— A pesar de que Marcelino Menéndez Pelayo dice que se trataba de una obra “popularísima” hay que tener en cuenta la afirmación reciente de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: “Nos hallamos lamentablemente huérfanos de noticias directas acerca de la recepción de *El burlador de Sevilla*”, en: *Orígenes y elaboración de “El burlador de Sevilla”*, Salamanca, Ediciones Universitarias de Salamanca, 1996, pp. 162, n. 80.

II

Ya que los cuatro textos se refieren más o menos explícitamente a Tirso, conviene caracterizar en pocas palabras la configuración textual del “texto base”, es decir, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, para después poder contrastar con más evidencia las nuevas versiones alemanas.

La obra de Tirso es, según Francisco Márquez Villanueva¹², básicamente un drama teológico-religioso con una evidente intención didáctica que se desarrolla en dos partes claramente diferenciadas. En la primera parte critica y condena en la figura de don Juan a aquel fenotipo histórico de jóvenes sevillanos —ya que la obra se concibió para el público de Sevilla— que se complacían en no respetar o, con la terminología de Villanueva, en transgredir sistemáticamente el orden moral, religioso y político establecido y que, a pesar de ser prevenidos de las consecuencias nefastas de su comportamiento pecaminoso, se negaban a someterse a las leyes humanas y divinas vigentes. Ahí está, pues, en la primera parte de la obra, resumido el concepto de “burlador”, que no implica atractivo ni seducción eróticos, sino engaño, maldad y cobardía. Debido a que estos malhechores pertenecen a la nobleza y que sus parientes encubren sus fechorías —lo que implica, por parte de Tirso, una crítica política vehemente de la nobleza española y del fenómeno de privanza dirigida al mismo rey—, los transgresores no son castigados, como sería lo apropiado, por la justicia humana. Sin embargo, esto no significa que no se castigue su transgresión —o, en términos morales y teológicos de la época, su culpa—. Serán objeto de la justicia divina. Para evidenciar este hecho indudable para Tirso, introduce en la segunda fase de la obra, la del convidado de piedra, el episodio de la estatua, y con ella, la consiguiente muerte y el castigo eterno de Don Juan. De esta forma, se restablece el antiguo orden perturbado.

Para más claridad conviene hacer, a partir de la interpretación de Márquez Villanueva, las observaciones siguientes. La obra está basada en reflexiones teológicas conectadas con las discusiones que en aquel entonces tuvieron lugar acerca del problema de la gracia, del libre albedrío y la predestinación¹³. El final

12.— Para una primera comprensión de la comedia de Tirso y para su visión contrastiva con las recientes versiones alemanas me baso en el estudio de Márquez Villanueva citado en la nota anterior. Para una interpretación menos historicista y que destaca la envergadura universal de la temática de la obra de Tirso véase el estudio de RUIZ RAMÓN, F., “Dialéctica de la dualidad. Deseo/castigo. El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra” en *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 267-316.

13.— Véase el breve resumen y la contextualización histórica de este polémico asunto en TRUBIANO, M. F., “The Theological Disputes and the Guzmán Affair in *El burlador* and *El condenado*: Theological Preoccupation or Satirical Intention?”, en SOLA-SOLÉ, J. M./E. GINGRAS, G. (eds.), *Tirso's Don Juan, op. cit.*, pp. 95-105.

espectacular de la obra no quiere razonar sino convencer con medios irracionales y restablecer los valores antiguos, es decir, Tirso es fundamentalmente conservador. En su comedia el comendador de Ulloa es una figura positiva, es el “anti-Don Juan”, “una figura ideal de cumplidor frente a otra de transgresor”¹⁴, defensor de la familia, de la religión, de la auténtica nobleza. Finalmente, hay que constatar que las mujeres de la comedia no son seres angelicales e inocentes, sino que todas ellas tienen su parte de culpa: doña Ana, incluso, puede calificarse de “mujer fácil”¹⁵. De todo esto resulta que Don Juan no representa, en la versión de Tirso, al individualismo renacentista, al irresistible seductor o al pensador idealista. Es un personaje indudablemente negativo, un transgresor frente a una sociedad cuyos valores tradicionales no se ponen en duda. Con palabras de Márquez Villanueva:

“No hay, pues, en la comedia [sc. de Tirso] la menor base textual para ver en Don Juan un rebelde o blasfemo, ni un Prometeo, ni un idealista insatisfecho. Infringe toda ley divina o humana, pero siempre a su salvo y sin pasar a combartirlas frontalmente, porque su maña consustancial es la cobarde secuencia de engaño y huida”¹⁶.

III

Convendría destacar este profundo arraigo de la figura de Don Juan en la sociedad y el pensamiento de la época en la que su autor la creó, basándose en una serie de elementos preexistentes¹⁷. Está claro que este arraigo ideológico y didáctico dejaban de tener todo interés para los lectores y receptores posteriores al Siglo de Oro, y que la figura y la presentación teatral de don Juan tenían que transformarse profundamente para poder mantener o, mejor dicho, para renovar el interés de sus lectores futuros. El cambio inicial y de más importancia fue, sin embargo, la inversión del sistema de valores. Para Tirso la sociedad de su momen-

14.— MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El burlador de Sevilla*, *op. cit.*, p. 157.

15.— MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El burlador de Sevilla*, *op. cit.*, p. 38.

16.— MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El burlador de Sevilla*, *op. cit.*, p. 153.

17.— Preexistían antes de la comedia de Tirso en la tradición popular, como lo expone con muchos detalles Márquez Villanueva, elementos tanto para el primer tema de la obra, la figura de “don Juan Tenorio burlador”, como para el segundo tema, el castigo de la ofensa de un muerto y el consiguiente descenso al infierno. Los dos temas existían también fuera del ámbito español. Para su existencia en la literatura narrativa europea véase RANKE, K. (ed.), *Enzyklopädie des Märchens. Handbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. T. 3. Berlin/New York, de Gruyter, 1981, col. 755-759. El mérito de Tirso (o de Claramonte) sigue siendo la conjunción de los dos temas en una obra con una clara finalidad de didáctica teológica que se manifiesta sobre todo en la escenificación espectacular de la muerte de Don Juan y de su descenso al infierno.

to, sus reglas y sus valores representan la norma por antonomasia y con ello el polo positivo, mientras que la figura de Don Juan, en su papel de “transgresor”, encarna el polo negativo. En el proceso de recepción y en la inmensa mayoría de las versiones post-tirsonianas, la sociedad y sus reglas perderán su normatividad, que tomará aspectos de elemento represivo y negativo, mientras que la transgresora figura de Don Juan se presentará cada vez más como personaje positivo.

En este largo proceso europeo de *positivización* de la figura de Don Juan se transformarán casi todos los elementos concretos destacados por Márquez Villanueva, llegando el Don Juan pecador y delincuente del mundo hispánico de Tirso a ser una figura positiva y, en el caso alemán, incluso a encarnar el tipo ideal del ser humano masculino. Este proceso, quizás único en la historia de la literatura occidental, está conectado con otro fenómeno no menos sorprendente y al que ya hemos hecho una breve alusión: la figura del “Don Juan europeo” se desconectó desde sus principios del “Don Juan español”. Así en la lenta elaboración de las figuras del “Don Juan alemán”, según Beatrix Müller-Kampel, predominan una línea francesa, con el *Dom Juan ou Le festin de Pierre* de Molière, una línea italiana con la versión italiana que Da Ponte escribió para la ópera *Don Giovanni* de Mozart, una línea inglesa con el *Don Juan* de Lord Byron y una línea rusa con *El invitado de piedra* de Puskin¹⁸. Sin embargo, durante los siglos XVII y XVIII la figura de Don Juan no tuvo mucho éxito en la literatura alemana, o al menos en la literatura para un público culto. No obstante estuvo muy presente en los textos para el público popular, el homólogo del vulgo lopesco, que asistía a las muy frecuentes representaciones de compañías itinerantes y de titiriteros. Todo cambió en los dos últimos decenios del siglo XVIII, que condicionó la concepción de Don Juan en la Alemania de los siglos XIX y XX. La obra clave para la profunda revisión de la figura de Don Juan fue el *Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte y de Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque el texto italiano presenta a Don Juan todavía como “giovane cavaliere estremamente licencioso”¹⁹ y por esta razón moralmente reprochable, la música de Mozart nos da una apoteosis de Don Giovanni haciendo de él una figura fascinante quien —diga lo que diga Leporello en la famosa *aria del registro*— ha dejado de ser, en la línea iniciada por Molière, el burlador irresponsable de Tirso. Además, el texto de la ópera privilegia a una de las mujeres víctimas de Don Juan, Doña Ana. Lejos de ser la “mujer fácil” del texto de Tirso, es, por lo menos en la música de Mozart, un personaje enigmático de

18.— *Dämon —Schwärmer— Biedermann*, *op. cit.*, pp. 16-47. Para el caso ruso véase especialmente pp. 46 y ss.

19.— Según la caracterización del mismo Da Ponte en el elenco de los personajes de su *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* (1787). Véase Müller-Kampel, *Dämon-Schwärmer-Biedermann*, *op. cit.*, p. 172.

una gran complejidad psíquica. Esta nueva visión de Don Juan se debe, claro está, al cambio de la mentalidad europea que se está realizando en aquellos años, la cual se denomina generalmente la transición del racionalismo ilustrado al irracionalismo del (pre-) romanticismo. Este cambio conllevaba una nueva interpretación del tipo del “transgresor” dándole aquellos aspectos positivos que Márquez Villanueva no veía, con mucha razón, en el Don Juan de Tirso. Conllevaba, además, una nueva visión de la mujer, sobre todo de la mujer joven. Mientras Tirso, y con él toda la tradición católica, veía en la mujer —evidentemente también en el hombre— la pecadora o el pecador por lo menos potencial y en la mujer seducida una víctima más o menos consentida, el prerromanticismo europeo impuso desde Jean Jacques Rousseau, como muy bien lo expuso Hellmuth Petriconi en su libro sobre *Die verführte Unschuld (La inocencia/inocente seducida)*²⁰ la idea de que la mujer es, en el mundo del sexo, un ser ignorante y puro y, por esa misma razón, víctima inocente del seductor masculino.

Sin embargo, la ópera de Da Ponte y Mozart tan sólo inició este proceso de total reinterpretación de Don Juan y de su mundo, que en la Alemania de los siglos XIX y XX va despojándose cada vez más del concepto originario de la figura. De modo que se ha dicho, no sin alguna razón, que el Don Giovanni de Da Ponte y Mozart ha sido la última, para decirlo así, “auténtica” figura de Don Juan tanto sobre la escena como en la literatura occidental en su totalidad²¹.

La nueva interpretación de Don Juan —que, claro está, no se impone de la noche a la mañana y que convive, entre muchas otras versiones, con un Don Juan jesuita y un Don Juan antisemita— se inicia con un cuento-ensayo que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann publicó en 1813 sobre el *Don Giovanni* de Mozart. En el texto²² se imagina un encuentro enigmático, en el teatro de la romántica ciudad de Bamberg, entre un “viajero entusiasta” y la actriz que acaba de representar el papel de doña Ana, así como la muerte inesperada de la misma en el transcurso de la noche. Para Hoffmann, que no quiere dar una interpretación filológicamente fiel del *Don Giovanni* de Mozart que, para él, es la ópera de las óperas, y que se refiere más a la música que al texto de la ópera, Don Juan ha dejado de ser el burlador tirsiano o el noble sensual y crítico con la religión de Molière. Es un ser humano superior y fascinante cuya finalidad ya no es la seducción de

20.— *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg, Cran/ de Gruyter, 1953.

21.— Véase el estudio sobre el “Don Juan desaparecido” de ANATOLE GRUNWALD, H., “The Disappearance of Don Juan”, *Horizon*, IV (enero 1962), pp. 56-65.

22.— *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen [Don Juan. Un fabuloso acontecimiento que le sucedió a un entusiasta que está de viaje]*. El texto se publicó por primera vez en la revista musical *Allgemeine Musikalische Zeitschrift* (Leipzig), 13 (1813), pp. 213-225.

la carne. Hoffmann lo pone al mismo nivel que al artista y al poeta, los cuales para el romanticismo tenían la misma calidad que los profetas y se consideraban como auténticos seres divinos. Doña Ana, de la que no se aclara definitivamente en la ópera si fue o no víctima de Don Juan y si tenía que constar o no en el registro de Leporello, es, en la interpretación de Hoffmann, una mujer profundamente perturbada por Don Juan porque fue él quien la inició a la pasión del amor, que es para Hoffmann a la vez un vehemente deseo carnal e ideal.

En este texto de E.T.A. Hoffmann se inicia una visión idealista y metafísica de Don Juan que transforma al burlador tirsiano en un ser humano cuyas finalidades últimas ya no son el amor sensual ni la conquista amorosa. Busca, más allá de las realidades humanas, algún ideal no muy bien determinado, a la Mujer (con mayúscula) más allá de las mujeres de la realidad cotidiana. Como Luzbel, el ángel caído en la tradición romántica, Don Juan es ontológicamente un ser infeliz, melancólico, sumamente reflexivo, consciente de la impotencia humana y, no obstante, en búsqueda continua de un mundo de claridad y de perfección. Se sabe que el filósofo danés Søren Kierkegaard profundizó todavía más en esta visión de Don Juan prestándole, según palabras de Hiltrud Gnüg, un “aura de soberanía intelectual”²³ que ya no perderá en la recepción alemana. Interpretaciones filosóficas de este tipo rompieron definitivamente con las visiones anteriores del Don Juan transgresor, pecador y mero seductor. Complicaron, tanto para los lectores como para la figura misma, el carácter de Don Juan mezclando el deseo, la seducción y la sensualidad con elementos de una nostalgia ilimitada de un mundo perfecto que en el romanticismo alemán se designaba con el concepto de “totalidad”. Estas interpretaciones dieron lugar, en muchos textos de los siglos XIX y XX, a una identificación de Don Juan no tan sólo con Ahasver, el judío errante de la tradición cristiana, o con Barba Azul y su combinación de la sensualidad con los crímenes más violentos²⁴, sino también con la figura más importante para la identidad intelectual de la cultura alemana, con el Fausto²⁵. En esta visión del mundo tanto Fausto como Don Juan representaban formas

23.— *Don Juans theatralische Existenz*, op. cit., p. 50.

24.— WERTHEIMER, J., *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur [Don Juan y Barba Azul. Criminal erótico en serie en la literatura]*, München, Beck, 1999. Conviene destacar que el “inventor” del masoquismo, Leopoldo von Sacher-Masoch (1836-1895), escribió una novela corta con una figura de Don Juan (*Don Juan von Kolomea*, 1966) y un breve ensayo en el cual caracteriza al tipo del “Don Juan femenino”. Müller-Kämpel, *Dämon*, op. cit., pp. 196-200 y 354-355.

25.— Los textos emblemáticos de esta contaminación de las dos figuras son la tragedia de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) *Don Juan und Faust* (primera edición de 1829) y el drama *Don Juan* de Nikolaus Lenau, de 1851. Véase Beatrix Müller-Kämpel, quien además relaciona la versión de Lenau con la de Zorrilla (de escasa recepción en la Alemania del XIX y del XX): “Verführer und Rebell. Zur romantischen Ausprägung der Don-Juan-Figur bei Lenau und Zorrilla”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 37 (1987), pp. 68-89.

ideales del ser humano: Fausto era “el genio intelectual”, Don Juan “el genio erótico”²⁶. Estas visiones de Don Juan predominaron, con muchas variantes, también en los textos del siglo xx, si bien es verdad que tuvieron que pasar todavía por lo que el crítico norteamericano Armand E. Singer consideró el purgatorio —inmerecido por Don Juan— de las interpretaciones psicoanalíticas, incluso las del mismo Sigmund Freud²⁷.

En este recuento finalmente muy positivo de las figuras de Don Juan conviene incluir un detalle curioso. Cuando, en 1845, en una fase de entusiasmo casi incondicional por el “Don Juan idealizado” de los románticos, el conde Schack publica su muy meritoria historia de la literatura dramática en España, se refiere, evidentemente, también a la obra de Tirso. Sorprende el hecho de que en el capítulo correspondiente²⁸ dedique tan sólo unas pocas líneas a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Afirma el conocimiento global de esta obra de Tirso (anticipando más o menos la situación de hoy en día cuando dice que incluso los que tienen poca información sobre Tirso saben por lo menos que “ha sido el primero en llevar a la escena la famosa historia del convidado de piedra”²⁹). No obstante constata que el *Burlador* “es, en cuanto a su concepción y realización, una de sus obras más superficiales”³⁰. Subraya, además, que la obra tuvo más éxito en el extranjero que en la España de su época, donde se conocía mucho más la refundición de Antonio de Zamora que la versión original de Tirso³¹. Ya que la mayoría de los intérpretes alemanes de la figura de Don Juan no conocían el *Burlador* de Tirso —a pesar de existir una traducción desde 1805³²— no se sabe

26.— Véase CSOBÁDI, G. et al. (eds.), *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. T. I-II. Anif (Salzburg) 1993.

27.— “Don Juan Among the Psychiatrists”, *The Laurel Review*, VIII (1968), pp. 27-35.

28.— “Tirso de Molina”, en FRIEDRICH VON SCHACK, A., *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlin, Duncker y Humblot, 1845, T. II. pp. 552-608.

29.— *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, op. cit., p. 592. No obstante Schack admite que la obra incluye algunos pasajes dignos de los mejores poetas, lo que no le impide afirmar que “el carácter de Don Juan es obra maestra, aunque la representación de lo terrorífico [“Grauenhaftes”] es un fracaso”. Es evidente que el protestante Schack no está conforme con la última escena de la obra, el “muy católico” descenso al “infierno” de Don Juan.

30.— *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, op. cit., p. 593.

31.— Al publicar su libro Schack todavía no sabía nada del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, publicado en 1844.

32.— La traducción se debe al cuñado del mismo Goethe, Christian August Vulpius (1762-1827). Se publicó con el título *Don Juan, der Wüstling* [*Don Juan, el calavera*]. Existen dos traducciones más, las cuales se deben a catedráticos de filología románica — lo que garantiza una gran fidelidad al texto pero al mismo tiempo pone en duda que los textos alemanes sean muy aptos para ser representados y hablados por los actores en carne y hueso de nuestros días. Las traducciones son de Karl Vossler (*Der steinerne Gast*, 1962) y de Wolfgang Eitel (*Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*, 1976).

si coincidían con la opinión de Schack acerca de la obra tirsiana. En lo que sí coincidían con él era en la poca aceptación del final de la obra, la condena de Don Juan, ya que estaba en evidente contradicción con la figura idealizada del Don Juan alemán.

Si ya se ha dicho, y me parece que con razón, que el Don Giovanni de Da Ponte y Mozart ha sido la última versión de la figura de Don Juan que, con su visión negativa del Burlador, coincidía todavía con la obra de Tirso, por lo menos en el texto si no en la música, conviene preguntarse cómo ha sido posible seguir escribiendo nuevas versiones del tema de Don Juan después de los casi innumerales textos publicados en el siglo XIX. La respuesta que da Brigitte Wittmann parece muy adecuada y explica el enfoque de muchas versiones del siglo XX. Seguir con la temática de Don Juan sin caer en la más evidente repetición sólo es posible parodiando el mismo mito donjuanesco³³. Es lo que, por lo menos en parte y en las mejores obras, se ha hecho en gran medida. Se presenta un Don Juan que ya no es cazador de las mujeres sino víctima de sus persecuciones, el cazador cazado; un Don Juan que, lejos de apetecer a las mujeres, las detesta y las huye, un Don Juan viejo, en vez del Don Juan Tenorio joven, que ya no actúa sino reflexiona. Son precisamente estos tipos del Don Juan moderno los que se encuentran en los textos que se van a presentar a continuación.

IV

Como es de esperar después de estas reflexiones preliminares, la interpretación de la figura de Don Juan que Max Frisch (*1911) concibió a principio de los años cincuenta y representó por primera vez en 1953 en el teatro de Zúrich con el título de *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* no se basa directamente en la obra de Tirso. Pero el autor suizo no desconocía al autor español y su obra; afirma en un apéndice ("Nachträgliches") que, para él, Don Juan se parece mucho a Ícaro y a Fausto³⁴ y que el filósofo Kierkegaard escribió la mejor introducción a Don Juan³⁵. De modo que consta desde el principio que en esta obra se presenta al lector y espectador un Don Juan muy "diferente" del de Tirso, autorreflexivo y

33.— "Tausendunddrei", en: íd. (ed.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 369-407, especialmente pp. 401 ss.

34.— Cito según la edición alemana *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Komödie in fünf Akten, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1963 (stb 4), p. 93. La edición de la revisión de 1961 del texto escrito en 1952.

35.— *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, op. cit., p. 99.

36.— Frisch mismo tematiza el problema de la parodia en el apéndice, p. 101.

filósofo, con muchos rasgos paródicos³⁶. Para Frisch, Don Juan es un intelectual al que define, siguiendo a Ortega y Gasset, a quien cita en este breve ensayo autointerpretativo, como ser humano —para el autor en aquel momento evidentemente masculino— que no se contenta con la mera percepción superficial de la realidad y de las cosas. El intelectual reflexiona sobre el porqué de la cosas, las problematiza (“Er macht ein Problem aus ihnen”³⁷). Y es esto precisamente lo que Don Juan hará en esta comedia con el amor y la mujer por un lado y en lo que podría llamarse el aspecto metapoético de la comedia, con su propio mito por otro lado. Resulta de esta reflexión que Don Juan no es, ni mucho menos, un seductor de mujeres, y que las mujeres no se enamoran de la persona de Don Juan, sino de su mito. Como la comedia tiene un trasfondo español, Max Frisch presenta en su apéndice también algunas reflexiones sobre España y lo español. Según él, Don Juan es “español” y, por este mismo hecho, es “anarquista”³⁸. Frisch le provee del famoso “orgullo español” y lo relaciona con la corrida³⁹, sin que estos aspectos folklóricos tradicionales —en el momento de la redacción del texto Frisch había estado una sola vez y por poco tiempo en España— tuviesen una gran repercusión en la idea de su comedia. La sitúa —siguiendo a Tirso, al que, no sin alguna duda, considera autor del *Burlador*— en Sevilla, una Sevilla que según indica, tiene que ser bastante “teatral”, es decir nada realista y más bien modélica para muchas otras ciudades. No se indica ningún momento histórico exacto para la acción —se dice tan sólo que tendría que situarse en una “época de vestuarios vistosos” (“Eine Zeit guter Kostüme”)—, sin embargo, está claro que la obra transcurre en la España de la última fase de la Reconquista. Pero, en el fondo, esta España no es un país real; es un mundo imaginario y completamente literario, en el cual se mueven no tan sólo muchos de los personajes del *Burlador* de Tirso —don Juan Tenorio y su padre, don Gonzalo de Ulloa, doña Ana— sino también personajes de otras obras, sean donjuanescas o no. Son personajes como el Leporello de Da Ponte y Mozart que sustituye al Catalinón tirsiano; la doña Elvira de Molière que hace el papel de esposa de don Gonzalo y de madre de doña Ana; un don Rodrigo con algún recuerdo lejano del Cid, la prostituta Miranda que viene, según parece, de *The Tempest* de Shakespeare, y, finalmente la misma Celestina. Faltan la duquesa Isabela, Tisbea y Arminta, sustituidas por “viudas sevillanas”. Falta también el papel de la Estatua que se encuentra en el *Dom Juan* de Molière. En la comedia de Frisch, se suprimió la escena del descenso de Don Juan al infierno. Se relata tan sólo que sí tuvo lugar y que el papel del comendador Ulloa y de la Estatua lo desempeñó la Celestina (!).

37.— *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, op. cit., p. 93.

38.— *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, op. cit., p. 97.

39.— *Ibidem*.

En cuanto a la estructura de la obra, no se da la acción de Nápoles y, con ello, falta cualquier referencia a la nobleza y al problema de la privanza que tanto preocupaba a Tirso de Molina. La acción de la comedia de Frisch se desarrolla desde el primer momento y durante los primeros cuatro actos en Sevilla. El cuarto acto termina con la famosa queja de Sganarelle del final del *Dom Juan* de Molière que Leporello cita aquí en lengua francesa⁴⁰. Después de un breve entremés en el que actúan la Celestina y Leporello —y que tiene tan sólo una relación muy vaga con los entremeses del teatro del Siglo de Oro— sigue el quinto y último acto, cuya acción se desarrolla en la ciudad de Ronda, acto y lugar que no se encuentran en ninguna de las versiones anteriores y que, después tantos préstamos literarios, subrayan la voluntad de originalidad de Max Frisch.

Esta pretensión de originalidad se formuló también en palabras explícitas en el ya citado apéndice. Allí Frisch dice que el Don Juan de Tirso es una figura estática, idéntica desde el principio hasta el final de la obra —una concepción del personaje que cuajaba perfectamente en la meta didáctica de Tirso, quien quería ilustrar las consecuencias nefastas de la perseverancia en el mal de Don Juan. Éste, como bien se sabe, no quiso cambiar su comportamiento como lo manifiesta en su famoso “Tan largo me lo fiáis”—frase que en la comedia del autor suizo no se cita—. Frisch critica la concepción del personaje en la obra de Tirso y afirma que él quería precisamente presentar el proceso que llevó a Don Juan a llegar a ser lo que es⁴¹ o lo que él, Max Frisch, considera que es. Según él, Don Juan no es un transgresor en el sentido de Tirso, no es tampoco un revolucionario como ya se entrevé en el *Dom Juan* de Molière. Es, en la mejor tradición decimonónica de Kierkegaard y de la contaminación alemana de Don Juan con Fausto, un intelectual que intenta llegar a un conocimiento perfecto del mundo. Hoy en día, según palabras de Frisch, Don Juan se dedicaría a la física nuclear. Por esta fascinación busca algo más claro, más perfecto, más reconocible que la intrincada y compleja realidad de la vida que para él se encarna de inmediato en la mujer y en la sexualidad, cuya meta no es el conocimiento sino la oscura e irracional propagación de la especie en un acto inconsciente que no tiene nada que ver con el amor, el cual para el Don Juan de Frisch es y tiene que ser *conocimiento*⁴². Por eso, según la queja amarga de su padre, Don Juan, que busca “algo superior a la mujer, a la hembra” (“etwas Höheres als das Weib”) sigue sin experiencias sexuales (¡un Don Juan virgen!) e, incluso en el prostíbulo de la Celestina, prefiere el juego intelectual del ajedrez a otras actividades más vitales. Curiosamente es esta

40.— *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, op. cit., pp. 82-83.

41.— *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, op. cit., p. 96.

42.— Para esta visión de las cosas Frisch se refiere al *Antiguo Testamento* donde la expresión “conocer a una mujer” quiere decir “tener relaciones carnales con ella”.

aspiración intelectual —según Frisch claramente masculina— y no su potencial de seducción meramente sexual la que fascina a las mujeres que, en su concepción instintiva de la vida, confunden al Don Juan de carne y hueso con el mito que ellas mismas están creando y propagando. Para no ser la víctima perpetua de las mujeres y para poder dedicarse a sus trabajos intelectuales le queda a Don Juan tan sólo una solución: tiene que organizar él mismo, con ayuda de la Celestina, su propia muerte a manos de la Estatua del comendador y su descenso al infierno y todo ello, para más seguridad, en presencia de un clérigo y de una selecta minoría de damas que pretenden ser sus víctimas. Sólo de esta forma puede liberarse de la persecución de todas las mujeres fascinadas por su mítico potencial seductor. Queda un último obstáculo. Tiene que encontrarse un lugar seguro donde nadie le busque y unos fondos que le permitan financiar el tiempo libre para dedicarse a sus tareas intelectuales, ya que, como todos los Don Juanes, está en bancarrota. Miranda, la ex-prostituta y actual duquesa viuda de Ronda, le ofrece ambas cosas porque lo quiere no como “ser masculino seductor”, sino como intelectual para quien “el ajedrez, el juego con la intelectualidad, tenía una atracción más irresistible que la hembra”. Sin embargo, Don Juan tiene que pagar un precio por tanto ocio intelectual: tiene que casarse con Miranda que, en su calidad de esposa, es quien lleva los pantalones. En la última escena, declara a Don Juan que él, que siempre ha sido el símbolo de la inconstancia y de la infertilidad, va a ser dentro de poco padre de familia. La última réplica que Miranda y Don Juan intercambian en la obra es un mutuo “¡que aproveche!”, muy ambiguo y lejos de las esferas tanto del mítico Don Juan seductor como del nuevo Don Juan intelectual.

El Don Juan de Max Frisch es, según la última escena de la comedia y las palabras del mismo autor, un fracasado. No un fracasado amoroso —el aspecto carnal del amor no le interesó nunca— sino un fracasado intelectual. Para comprender este fracaso hay que recordar la herencia faustiana del Don Juan alemán decimonónico. El Don Juan de Frisch es un rebelde metafísico, siempre en busca del conocimiento perfecto del mundo de las ideas. No quiso aceptar el mundo tal y como existe, sobre todo con su dualidad de la carne y del espíritu, de la realidad del hombre y de la mujer. Por el contrario, quiso crearse un mundo ideal, puro, abstracto y tuvo que llegar a la conclusión de que esto no es posible y que además el Don Juan heroico, filósofo que él quiso ser no interesa a nadie. Por eso explica Frisch que mientras Don Juan vive completamente aislado en Ronda, la gente se divierte en la Sevilla áurea asistiendo a las representaciones de una comedia recién estrenada, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, evidentemente la de Tirso de Molina, una obra que según el mismo Don Juan de Max Frisch da una imagen completamente errónea de su protagonista.

El mismo intento de corregir el mito tradicional de Don Juan se encuentra también en la comedia de Peter-Paul Zahl *Don Juan o el salvador de las mujeres*, cuya primera edición es de 1998. El subtítulo de la obra “una comedia según motivos de Tirso de Molina”⁴³ sugiere, desde el principio, la conexión entre esta obra y la del monje jerónimo, una conexión quizás algo sorprendente. El autor, nacido en 1946, no tiene en el mundo cultural germanófono la misma fama que Max Frisch. Sin embargo, no es un personaje desconocido, todo lo contrario. Es un representante de lo que, en los esquemas al uso, se podría llamar la “extrema izquierda”. En 1976, en aquellos años políticamente tan turbulentos, Peter-Paul Zahl fue condenado primero a cuatro, luego a un conjunto de quince años de cárcel por haber herido a un policía. Desde 1985 vive en Jamaica, es un buen conocedor de la lengua española, sigue con el compromiso político de sus años juveniles y es en Alemania un autor conocido de novelas policíacas. Ha publicado varias obras teatrales, entre ellas una obra sobre Johann Georg Elser, obrero alemán que el 8 de noviembre de 1939 por muy poco logró matar a Hitler con una bomba que había instalado en una de las columnas del *Bürgerbräukeller* de Múnich.

Como Max Frisch, Peter-Paul Zahl añade al texto de su comedia un apéndice al que pone el título “¡Reflexionar sobre Don Juan!”⁴⁴. En este breve texto lleno de ironía, entusiasmo y erudición explica por qué, tras 450 versiones sobre el tema de Don Juan, quiere escribir una versión más. La justificación resulta de una rapidísima e inteligente revisión de un impresionante número de textos donjuanescos. Empieza con *El burlador* del mismo Tirso. Muy lejos del rigor filológico de Márquez Villanueva ve en “el monje Tirso de Molina” el creador de un personaje literario “que no teme ni a Dios ni al diablo, un rebelde contra el antagonismo y la represión de la sensualidad [...], un hombre que no respetaba la moral sexual vigente en aquella época y que pasa su vida sin descansar”. Malentendiendo intencionadamente como expresión de gozo supremo la exclamación de la Isabela tirsiaca —“¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?”— considera que la comedia de Tirso con más de 385 años de antigüedad es “conmoveramente moderna” (“ergreifend modern”)⁴⁵, es la celebración extática del sexo. Si desde los criterios de la historia literaria Zahl está con seguridad equivocado en esta interpretación, tiene toda la razón cuando dice, al revisar cada una de las versiones donjuanescas anteriores a la suya, desde Molière hasta el mismo Frisch, que todas estas visiones de un Don Juan idealista, metafísico, filósofo o aficionado a la geometría tie-

43.— *Don Juan oder Der Retter der Frauen – eine Komödie nach Motiven von Tirso de Molina*, Grafenau-Döffingen, Trozdem Verlag, 1998.

44.— “Nachdenken über Don Juan!”, en *Don Juan oder Der Retter der Frauen*, op. cit., pp. 101-106 (las traducciones son mías).

45.— *Don Juan oder Der Retter der Frauen*, op. cit., p. 105.

nen un punto —a veces bien marcado— de antifeminismo, ya que el don Juan de estos textos anhela algo superior a la mujer de carne y hueso y a la realidad carnal del amor. En su propia versión del tema, Zahl quiere —en la línea sugerida por el subtítulo de su comedia— “salvar a las mujeres”, es decir, liberarlas de las restricciones físicas y mentales de lo que él considera su educación opuesta a una vida sexual alegre y sana. Esta es la misión que Don Juan intenta llevar a cabo en un mundo sexualizado y carnavalesco que, sin embargo, tanto en lo que se refiere a sus ideas como a las maneras de hablar, puede apoyarse en la crema y nata de los clásicos eróticos de la literatura universal⁴⁶. En la acción de la comedia propiamente dicha sigue las huellas de Tirso, combinándolo con elementos textuales y musicales de Molière y Mozart. La acción empieza en Nápoles, sigue el periplo del *Burlador* para finalmente, en el quinto acto, volver a Nápoles donde don Juan, abandonándose al ocio total y en una serie de anacronismos evidentes, protesta implícita y explícitamente contra las exigencias de la economía globalizada y se entrega sin reservas al amor de doña Elvira, con la que se casa. Siguiendo las tradiciones de la comedia de Tirso, Peter-Paul Zahl incluye la escena del descenso de Don Juan al infierno. Ya que el autor está ideológicamente muy apartado de este tipo de creencias cristinas, esta escena no pretende reflejar una realidad. Se presenta como un espectáculo manipulado por Leporello y su compañero Burla para salvar a Don Juan de una serie de complicaciones.

Existen, no cabe la menor duda, grandes diferencias entre las versiones donjuanescas mencionadas hasta ahora y el texto de Zahl. Sin embargo, su Don Juan, tan falto de autorreflexión y anhelos metafísicos y tan orientado hacia la realidad social y sus hipocresías, tiene su encanto, teniendo siempre en cuenta que Zahl no escribe para un público burgués. Prefiere, como público, a sus antiguos compañeros de cárcel y parece que en lecturas hechas por el mismo autor, Don Juan, que en la literatura siempre se da a la fuga, estuvo realmente en la cárcel. Además, el texto y la puesta en escena delineada en las acotaciones usan una serie de medios estéticos nuevos como, por ejemplo, la compleja inclusión de elementos intertextuales y musicales. De todas formas Zahl da un Don Juan de carne y hueso que no continúa aquellos Don Juanes decimónicos que con su bagaje autorreflexivo y filosófico parecen meras elucubraciones cerebrales. Por eso termina el ya citado apéndice de su comedia con la frase siguiente: “*En esta tierra tan sólo nos salvamos por la carne. No nos salvará ni la muerte, ni el cielo, ni el más allá. Tan sólo la carne perezosa o muerta no se rebela*”⁴⁷. Esta frase y el conjunto de

46.— Véase la lista de los autores citados en *Don Juan oder Der Retter der Frauen*, op. cit., p. 97.

47.— “*Erlöst werden wir hier, durch das Fleisch. Erlöst werden wir nicht durch den Tod, nicht durch den Himmel, nicht durch das Jenseits. Nur faules oder totes Fleisch rebelliert nicht*”. *Don Juan oder Der Retter der Frauen*, op. cit., p. 106.

la comedia dan a Don Juan cualidades de revolucionario y de salvador, especialmente de las mujeres —aunque Zahl no sea ningún feminista al estilo de los últimos decenios— y hacen de él un compañero de aquel obrero alemán que, para un mejor futuro de la humanidad, quiso matar a Hitler.

Los dos textos que todavía quedan por presentar no son obras teatrales sino novelas como otras muchas que se han escrito sobre Don Juan⁴⁸. Para mejor enfocar la novela de Bert Nagel (1907-1999) conviene referirse en pocas líneas a su biografía. Catedrático de literatura alemana en la Universidad de California y en Heidelberg, se había especializado en literatura y cultura medieval. Hacia el final de su carrera se dedicó también al estudio de la literatura moderna, incluso contemporánea y escribió, entre otras muchas cosas, un libro sobre Kafka. Desde este horizonte tan amplio de conocimientos literarios y de intereses antropológicos escribió, a los 82 años de edad, su primera —y última— novela *Don Juan dementiert*⁴⁹. No se trata, a pesar de los grandes conocimientos históricos del autor, de una novela histórica al estilo de Umberto Eco. Y esto por dos razones. Para Nagel don Juan no es un fenómeno histórico ni un monstruo de épocas pasadas, es más bien un contemporáneo, que vive en pleno siglo xx, al estilo del Don Juan de Torrente Ballester. Además Nagel, que está perfectamente familiarizado con el mundo real y literario inglés, parece ignorar por completo el mundo cultural español. Y esto hasta tal punto que, al reseñar las versiones canónicas del mito donjuanesco, se refiere a Molière, Mozart, Byron, Oscar Wilde y, desde otra perspectiva, a Guy de Maupassant y Casanova⁵⁰, pero no menciona ni una sola vez a Tirso de Molina.

Como lo hicieron Max Frisch y Peter-Paul Zahl, Bert Nagel añadió al texto de su obra un breve apéndice para explicar al lector, a manera de justificación más o menos clara, por qué él tampoco pudo resistir a la tentación de escribir otra versión de Don Juan. Lo que le fascina en la figura de Don Juan y lo que quiere demostrar al público es que Don Juan no es ni un demonio negativo ni un ser excepcional positivo (“ein Edelmensch”), sino un “individuo problemático y neurótico”⁵¹ como otro cualquiera, cuya evolución mental y sexual quiere dilucidar. Nagel da la palabra al mismo Don Juan, quien, desde la altura de sus 70 años de edad⁵² (¡uno de los pocos Don Juanes que no han muerto jóvenes!) explica (¡otra vez!) que “todo lo escrito sobre Don Juan hasta ahora está equivocado.”

48.— Véase el elenco de tales obras en Müller-Kampel: *Dämon —Schwärmer— Biedermann*, *op. cit.*, pp. 270 y ss.

49.— *Don Juan dementiert*, Roman, *op. cit.*, Stuttgart, Quell Verlag, 1989.

50.— *Don Juan dementiert*, *op. cit.*, pp. 11-13.

51.— *Don Juan dementiert*, *op. cit.*, p. 458.

52.— *Don Juan dementiert*, *op. cit.*, p. 9.

Y añade desde la perspectiva del narrador autobiográfico: “Ha llegado la hora de que yo mismo tome la palabra y que *desmienta*”⁵³. En un complicado juego narrativo entre el incesante diálogo interior de Don Juan, los comentarios del editor y las entrevistas con un periodista se intenta aclarar quién ha sido y cómo se formó aquel personaje —ahistórico— de Don Juan. Las contradicciones en los diálogos del mismo Don Juan, las imprecisiones del periodista y de las réplicas del editor no llegan a un resultado concluyente. Además el mismo Don Juan no nos da la versión definitiva de su autoanálisis: muere antes de terminar su manuscrito. Se nota la intención del autor de activar al lector, del que evidentemente se supone que es una persona informada, muy al tanto de las discusiones antropológicas modernas y capaz de crearse su propia idea de Don Juan. Al final de este complejo e inteligente juego de espejos y reflejos tan sólo sabemos dos cosas: por un lado, que Don Juan sigue existiendo y, por otro lado, que su indudable potencial seductor no se debe a ninguna predisposición física ni a unas estrategias premeditadas. Es un mito cuya realidad depende de la fe y de los procedimientos de las posibles víctimas. Es evidente el parentesco básico que existe entre esta visión de Don Juan y la que se encuentra en Max Frisch.

Si Bert Nagel escribe para un público culto, intelectual y masculino al que quiere hacer comprender su propio potencial donjuanesco, Siegfried Obermeier escribe para un público más general y sobre todo femenino, al que atrae con la figura de Don Juan en el título de un libro que no pretende ser otra cosa que un entretenimiento. Obermeier, nacido en 1936, no es catedrático universitario; es periodista de formación y sabe comunicarse con su público. Ha escrito, hasta ahora, unos veinte libros de divulgación general traducidos a muchas lenguas, entre otros un *best-seller* sobre la muerte de Jesucristo no en la cruz de Gólgota sino en la lejana y pacífica Cachemira⁵⁴, y un libro bastante agresivo contra una serie de lo que él llama los “papas monstruos” de la Iglesia católica. Sin embargo, debe su fama sobre todo a sus novelas históricas. Alguna de ellas se sitúa en el Egipto antiguo, y otra en la Edad Media europea, como la novela acerca de la figura horripilante de Gilles de Rais. Obermeier centra sus novelas en un personaje entre histórico y legendario y lo sitúa en su época más o menos auténtica, cuya lejanía temporal atrae al lector medio. Finalmente, conecta todos estos elementos más o menos verídicos aderezándolos con una emocionante historia de amor dirigida sobre todo a un público femenino.

53.— *Don Juan demantiert*, op. cit., p. 20.

54.— *Starb Christus in Kaschmir? Das Geheimnis seines Lebens und Wirkens in Indien* [¿Murió Jesucristo en la Cachemira? El secreto de su vida y de su actuación en las Indias Orientales]. Düsseldorf/ Wien, Econ, 1983.

Siguiendo este modelo, Obermeier construyó también su novela —de lectura fácil— sobre Don Juan, cuyo subtítulo —*el hombre querido por las mujeres*— orienta al menos experto en la materia⁵⁵. Según el libro de Obermeier, Don Juan ha sido un personaje sin ningún género de duda histórico que vivió entre 1350 y 1370 en la corte de Pedro I de Castilla, muerto en 1369⁵⁶. Pertenecía a la familia de los Tenorio que se menciona en las crónicas de la época, como por ejemplo en la de Pérez de Ayala. Se sabe que más de un crítico adelantó a Obermeier en este intento de identificación que, sin embargo, Márquez Villanueva considera poco probable⁵⁷. Contrariamente a Frisch, Zahl y Nagel, Obermeier no hace ninguna referencia a sus fuentes, habla tan sólo de “pesquisas complicadas” para informarse sobre la época de Pedro I el Cruel (o el Justiciero)⁵⁸. No menciona al *Burlador* de Tirso entre los textos que manejó, pero se nota que conoce tanto el texto tirsiano como la lengua en que se escribió. El único libro que Obermeier cita con cierta extensión es el *Libro de Buen Amor* —más o menos contemporáneo de su Don Juan— y en el cual ve una justificación del amor sexual practicado tan generosa y abusivamente por su propio personaje.

En su conjunto la novela sigue la cronología de los acontecimientos políticos y guerreros del reinado de Pedro I, a quien se presenta más bien como Pedro el Cruel. La novela empieza en el momento mismo en el que el matrimonio Tenorio engendra al que será su último hijo, Juan. Paralelamente se cuenta, siempre con alguna digresión erótica y algo anticlerical, la juventud marginada de Pedro en la corte de su padre Alfonso XI, y termina con la muerte violenta del rey Pedro a manos de su hermanastro Enrique. Don Juan está presente en todos estos acontecimientos ya que su hermano mayor lo trae a la corte para ejercer de paje y compañero del joven Pedro. Los dos se hacen amigos íntimos y, para Pedro, en un juego no sin algún peligro, Juan será el “hermano gemelo” que no tuvo en la realidad. La carrera amorosa de Juan empieza desde su más tierna juventud. Por razones médicas su ama le inicia al amor, dándole una lección sexual que no olvidará nunca. Bien informado y algo cínico, el joven Juan participa muy de cerca en los amoríos del Rey, por ejemplo en los que tuvo con María de Padilla, y se entera también por extenso de la miseria del matrimonio del rey con Blanca de Borbón. Don

55.— *Don Juan. Der Mann, den die Frauen liebten*. Historischer Roman, Bern/ München/ Wien, Scherz, 2000.

56.— Para la realidad histórica de este rey véase el estudio reciente de VALDEÓN, J., *Pedro I el cruel y Enrique de Trastámara. ¿La primera guerra civil española?*, Madrid, Aguilar, 2002. En el libro se menciona “a Pedro Tenorio, futuro arzobispo de Toledo” (p. 179), sin más referencia al mundo contemporáneo de los Tenorio.

57.— *Orígenes y elaboración de “El burlador de Sevilla”*, *op. cit.*, pp. 87 y ss.

58.— *Don Juan. Der Mann, den die Frauen liebten*, *op. cit.*, p. 605. Además, en el primero de los dos libros de la novela cita —en alemán— tres estrofas del *Libro de Buen Amor* (p. 7).

Juan está presente en ambas bodas —en calidad de testigo corrupto y falso—. Al mismo tiempo tiene una vida amorosa propia muy intensa que lo lleva hasta las camas de las damas más destacadas de la corte. Sin embargo, en este libro también se representa a Don Juan menos como seductor activo que como víctima pasiva de las mujeres. Obermeier, incluso, lo califica, en la tradición tirsiana, de “burlador” sin que el lector sepa muy bien el porqué. El mismo rey lo protege contra las consecuencias amenazadoras de sus amores y de sus violencias. No obstante, Don Juan no es, en esta novela, un personaje antipático. El autor lo presenta siempre desde la perspectiva de una posible víctima expiatoria del rey cruel, lo que le acarrea la simpatía y una chispa de compasión identificadora por parte de los lectores y de las lectoras. Pero hay algo más. El Don Juan de Obermeier es, en el fondo, un hombre fiel y muy poco demoníaco. A pesar de sus muchos amoríos, tiene un gran y verdadero amor que es Diana de Ulloa, hija del comendador, la doña Ana de muchas versiones anteriores. Como el padre de ella impide su casamiento con Don Juan, Diana tiene que casarse con José de Pedrosa, un noble deformado, repugnante e indigno de tan noble dama. Después de muchas y muy graves peripecias, entre las cuales se encuentra también la muerte del rey Pedro, Don Juan logra, en un duelo, deshacerse del marido importuno. No obstante, como ironía del destino, Don Juan, que sedujo a tantas mujeres, nunca debía poseer carnalmente a la única mujer que amaba de verdad. Para dar fin a su novela, para respetar la tradición temática y para no desencantar a sus lectores, Obermeier reinventa la escena de la Estatua de Tirso. Para no exponerse a posibles persecuciones por parte del sucesor del rey muerto, Don Juan y doña Diana quieren huir de Sevilla. Pero Diana no lo quiere hacer sin antes despedirse —burlonamente— de su marido muerto. La pareja va al cementerio y en una orgía, muy moderada, de despedida se burlan de él. Diana incluso pide a Don Juan que dé un abrazo a la estatua del muerto, que no está todavía definitivamente colocada en la tumba. Cuando Don Juan abraza la estatua, ésta se desprende de la pared y aplasta a Don Juan contra el suelo, donde muere sin más intervenciones espectaculares y metafísicas, pero no sin antes pensar, según informa el narrador: “Amo y soy amado”⁵⁹.

No es éste precisamente el Don Juan de Tirso ni el de la tradición predominante. En la dedicatoria del libro, el mismo Obermeier había ya formulado su propia visión de Don Juan. Dice: “Dedico este libro a todas aquellas mujeres que ven en Don Juan el prototipo del seductor irrespetuoso y siempre victorioso. Sin embargo, cuando uno se lo piensa bien hay que constatar que ha sido el sempiterno perdedor”⁶⁰.

59.— “Ich liebe, dachte er, und werde geliebt”. *Don Juan. Der Mann, den die Frauen liebten*, op. cit., p. 604.

60.— “Dieses Buch ist all jenen Leserinnen gewidmet, die Don Juan für das Urbild des rücksichtslosen und immer siegreichen Verführers halten. Genau betrachtet aber war er der ewige Verlierer”. *Don Juan. Der Mann, den die Frauen liebten*, op. cit., p. 5.

V

Al final de este recorrido por los caminos de la recepción del Don Juan tirsiano en la Alemania actual se imponen dos conclusiones. Primero, a pesar de su muerte tantas veces anunciada, la figura de Don Juan no está muerta. Todo lo contrario, sigue siendo una figura sorprendentemente viva que existe tanto en el teatro como en la novela; en ambos casos se le ha “concebido” para los públicos más variados, desde la burguesía culta, para la cual la literatura es un juego intelectual de alto valor, hasta capas intelectualmente mucho más modestas para las cuales la literatura no pasa de ser mero entretenimiento sin más pretensiones. Segundo, la figura de Don Juan, el de hoy en día, ya no es ningún burlado o transgresor atrevido. No es un cazador, es más bien un ser humano cazado que ha perdido mucho de su aspecto romántico y sobrenatural. En la lucha sempiterna de los dos sexos es él la verdadera víctima. Parece que los autores coinciden en algo: el Don Juan tal y como consta en la imaginería occidental no existió nunca, es un mito, es un enigma del que se sabe tan sólo una cosa: que se lo inventaron las mujeres. Si ha sido para bien o para mal, sólo ellas lo sabrán. Pero como curiosamente, incluso hoy en día, apenas hay mujeres autoras que escriben sobre Don Juan, es de temer que nunca sepamos con exactitud quién ha sido este Don Juan nuestro contemporáneo, tan diferente al Don Juan inventado por Tirso de Molina.

(Agradezco la revisión del texto español a Rosamna Pardellas Velay)

Teatro Clásico en la escena española del siglo xx: Madrid 1985-1999

JOSÉ M^a. DÍEZ BORQUE
Universidad Complutense de Madrid

Me parece fundamental conocer la presencia de nuestro teatro clásico en los escenarios comerciales. Creo que es un necesario elemento de contraste en el cerrado mundo de investigadores, o si se quiere una llamada a la realidad. Ello no afecta, claro, a los valores de nuestro teatro del Siglo de Oro, ni a nuestra obligación de depurar textos, aportar datos, ahondar en la interpretación..., pero si la razón de ser del teatro es la escena, no está de más saber de la “realidad de verdad”, como decía Torres Naharro. Por ello es una investigación en la que estoy enfrascado ahora, y de la que aquí adelantaré sólo algún aspecto parcial, que espero que tenga pleno sentido, en su día, en una visión de conjunto.

He elegido los teatros comerciales de Madrid —lo que supone, por ahora, dejar fuera otras ciudades y teatros universitarios, de aficionados..., etc.—, y el período cronológico que va de la temporada 1984-1985 a 1998-1999, es decir, cinco lustros de escena. Como fuente de información utilizo la estadística que publica el *Anuario de El País* ordenando las obras por el número de funciones, aunque aporta datos también sobre aforo, precios, funciones semanales, recaudación total y recaudación media por función; y, en ocasiones, número de espectadores. Por lo que se verá me es ahora suficiente la clasificación que establece la propia fuente citada por número de representaciones, y considerar hasta el puesto número 100 en la mencionada clasificación, aunque no se me oculta que habrá que tomar en cuenta en otro estudio más detallado las variables por número de espectadores, recaudación, precio de entrada, subvenciones, aforo de las salas, etc. Baste, por ahora, con lo que puedo ofrecer, aunque sea en buena medida estadística “pura y dura”, pues es adelanto de la investigación, de mayor alcance, en que estoy ahora como dije.

Primer lustro (temporadas 1984-1985 a 1988-1989)

En la temporada teatral 1984-1985, siempre dentro de los criterios que acabo de señalar y que daré por supuestos de aquí en adelante, encontramos *La Celestina*, de F. de Rojas-A. Facio, en el puesto número 67 en la Sala Fernando de Rojas, con 35 funciones; *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega, en el puesto número 74 en el teatro Lara, con 26 funciones; *No hay burlas con Calderón*, de A. Facio, en el puesto número 76 en el teatro Olimpia, con 26 funciones; y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el puesto número 90, en el Teatro Lara, con 20 funciones.

En la temporada teatral 1985-1986 aparece en el puesto número 28 *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, en el Teatro Español, con 81 representaciones y en el puesto número 71, *El amor enamorado*, de Lope de Vega, en la Sala Cadarso, con 23 funciones.

En la temporada 1986-1987 aparece en el puesto número 21 *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca, en el Teatro Lara, con 136 funciones; *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, en el puesto 39, con 67 funciones en el Teatro de la Comedia; *No puede ser el guardar una mujer*, de Moreto, en el puesto 41, con 58 funciones en el Teatro de la Comedia; y en el puesto 54, *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, en el Teatro de la Comedia, con 38 funciones.

En la temporada 1987-1988 el puesto número 28 lo ocupa *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, en el Teatro de la Comedia, con 94 funciones; *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, el 52, en el Teatro de la Comedia, con 41 funciones; *La Celestina*, De Fernando de Rojas, el 58, en el Teatro de la Comedia, con 35 funciones y, aunque tenga, evidentemente, otros alcances, citaré el *Calderón*, de Pasolini, en el puesto número 64, en la Sala Olimpia, con 31 representaciones.

Por fin, en la temporada 1988-1989, tenemos, en el puesto número 33, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, con 77 representaciones en el Teatro de la Comedia; *El Alcalde de Zalamea*, en el 35, con 73 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el 45, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, con 34 representaciones, en el Teatro de la Comedia; y en el puesto número 57, *Calderón*, de Pasolini, con 27 representaciones en la Sala Olimpia.

Para enmarcar, con términos reales de comparación, las representaciones de teatro clásico en este lustro, diré que en los puestos del 1 a 10 —considerando sólo los autores españoles—, con una franja media de número de funciones que va de 430 a 239, encontramos obras de Buero Vallejo, Millán, Martín Descalzo, Jardiel Poncela, Gala, Alonso de Santos, Muñoz Seca, Arniches, Salón, Diosdado, Moncada, Paso, etc. Después presentaré algunas conclusiones generales.

De los datos aportados más arriba se desprende que la presencia de obras clásicas en escena, en este lustro, está entre dos y cuatro cada temporada —siempre teniendo en cuenta hasta el número 100, como sabemos— situándose la obra más representada cada año —excepto en la temporada 1984-1985, que no aparece hasta el puesto 67— entre los puestos 21 y 33.

La media de funciones de la obra más representada es de 78 y la de la menos representada es de 28. No entro, como señalé, en comparación de recaudaciones .

Deteniéndonos en la consideración de autores y obras encontramos que Lope de Vega es el autor más representado, con cinco obras, incluyendo tanto las más conocidas y apreciadas, así *Fuenteovejuna* (puesto 90 en la temporada 1984-1985) y *El castigo sin venganza* (puesto 28 en la temporada 1985-1986), como otras que no suelen incluirse en el canon de excelencia de la producción dramática del Fénix: *La vengadora de las mujeres* (puesto 74 en la temporada 1984-1985); *El amor enamorado* (puesto 71 en la temporada 1985-1986); y *Los locos de Valencia* (puesto 39 en la temporada 1986-1987 y 52 en la temporada 1987-1989). Sigue Calderón de la Barca, con tres obras, tanto las del canon de excelencia, así *El médico de su honra* (puesto 54 en la temporada 1986-1987) y *El alcalde de Zalamea* (puesto 35 en la temporada 1988-1989), como otras de menor entidad, así *Antes que todo es mi dama* (puesto 28 en la temporada 1987-1988) y *No hay burlas con el amor* (puesto 21 en la temporada 1986-1987), aparte de *No hay burlas con Calderón*, de Facio (puesto 76 en la temporada 1984-1985) y el *Calderón* de Pasolini (puesto 57 en la temporada 1988-1989). Con una obra aparece Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* (puesto 45 en la temporada 1988-1989) y Moreto: *No puede ser el guardar una mujer* (puesto 41, con 58 funciones en el Teatro de la Comedia).

Consideración aparte merece *La Celestina* que, sin ser en sí misma obra teatral —no entro en la polémica, que conozco, claro está, del género de la obra de Rojas— está en cartel en la temporada 1984-1985 (puesto 67), en la temporada 1987-1988 (puesto 58), y en la temporada 1988-1989 (puesto 33, el primero de obras clásicas representadas esa temporada).

Segundo lustro (temporadas 1989-1990 a 1994)

En la temporada 1989 a 1990, aparece en el puesto 22 *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, con 93 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el 25, *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, con 88 representaciones en el Teatro Español; en el 38, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, con 55 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el 51, *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, con 37 representaciones en el Teatro Español; y

en el 55, *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, con 30 funciones en el Teatro de la Comedia.

En la temporada 1990 a 1991, *La dama duende*, de Calderón de la Barca, ocupa el puesto 23 con 87 representaciones en el Teatro de la Comedia; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, el puesto 25, con 68 representaciones en el Teatro de la Comedia; *El arrogante español*, de Lope de Vega, el puesto 38, con 55 representaciones en el Teatro Español; *Rinconete y Cortadillo*, de La Bicicleta/Cervantes, el puesto 55, con 37 representaciones en la Sala San Pol; *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, el puesto 58, con 31 representaciones en el Teatro Español.

En la temporada 1991-1992 en el puesto número 23 está *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto, con 95 representaciones en el Teatro de la Comedia; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, en el puesto 25, con 72 representaciones en el Teatro de la Comedia, y en el puesto número 30, *La malcasada* (?), de Lope de Vega, con 57 representaciones en el Teatro Marquina. Se representa también en 1992 la *Fiesta barroca* en la Plaza Mayor, con procesión en la calle, integrada por el auto sacramental de Calderón, *El gran mercado del mundo*, su mojiganga *Las visiones de la muerte* y el entremés de Quiñones de Benavente, *Los órganos*, pero no tengo datos sobre número de funciones.

En la temporada 1993 tenemos *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en el puesto número 30, con 67 representaciones en los teatros Príncipe-Reina Victoria, y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el puesto 37, con 52 funciones en el Teatro de la Comedia.

Finalmente, en 1994, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, está entre las diez obras más representadas, pues aparece en el puesto número 8, con 122 representaciones, en el Teatro Príncipe. A distancia aparece, en el puesto 21, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, con 55 representaciones en el Teatro de la Comedia; *Los pícaros pasos...*, de Lope de Vega-Cervantes, en el puesto 24, con 50 representaciones en el Teatro de Cámara; *No hay burlas con Calderón*, de Calderón-Facio, en el puesto 52 con 25 representaciones en el C.C. Galileo; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en el puesto 84, con 12 representaciones en el Teatro de la Comedia; y, finalmente, *La gran sultana*, de Miguel de Cervantes, en el puesto 87 con 11 representaciones en el Teatro de la Comedia. No figura en la estadística que utilizo la obra de Guillem de Castro, *Los mal casados de Valencia*, que se estrena en noviembre de 1994 en el Teatro de la Comedia, por lo que no puedo compararla.

En este lustro en los puestos 1 a 10, considerando los autores españoles, con una media de funciones entre 296 y 156, encontramos obras de Millán, Buero Vallejo, Gala, Reina, Delibes, Diosdado, Arniches, Moncada, Mihura, Casona, Hermanos Álvarez Quintero, Junyet.

De acuerdo con los datos estadísticos, la presencia en escena de obras clásicas cada temporada en este lustro, hasta el puesto número 100, está entre seis y dos, situándose la obra más representada entre los puestos 22 y 30, excepto en la temporada 1994, en que aparece *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en el puesto número 8.

La media de funciones de la obra más representada es de 92 y la de la menos representada es de 36.

Los autores más representados en este lustro son Calderón de la Barca y Lope de Vega. Aparece Calderón con cinco obras emblemáticas de los distintos géneros cultivados por el dramaturgo: *El alcalde de Zalamea* (puesto 38 en 1989-1990); *La dama duende* (puesto 23 en 1990-1991); *La vida es sueño* (puesto 30 en 1993 y 8 en 1994); *El príncipe constante* (puesto 51 en 1989-1990); *El gran mercado del mundo* (sin datos) y, además, *No hay burlas con Calderón*, de Facio (puesto 52 en 1994), aparte del entremés *Las visiones de la muerte*.

Encontramos en escena cinco obras de Lope de Vega: dos del canon de excelencia: *El caballero de Olmedo* (puesto 25 en 1990-1991); *Fuenteovejuna* (puesto 37 en 1993 y 84 en 1994) y otras que no están entre lo más conocido, editado y representado del Fénix: *Porfiar hasta morir* (puesto 55 en 1989-1990); *El arrogante español* (puesto 38 en 1990-1991); *La malcasada* (?) (puesto 30 en 1991-1992); aparte *Pícaros pasos*, de Lope-Cervantes (puesto 24 en 1994).

Sigue en orden de importancia Tirso de Molina, con dos obras de las más relevantes de su producción dramática: *El vergonzoso en palacio* (puesto 22 en 1989-1990) y *Don Gil de las calzas verdes* (puesto 21 en 1994). A continuación Cervantes, con una adaptación de *Rinconete* (puesto 55 en 1990-1991), *Pícaros pasos*, de Lope-Cervantes (puesto 24 en 1993), y *La gran sultana* (puesto 87 en 1994).

Con una obra, pero fundamental, aparecen en este lustro, tres dramaturgos importantes: Guillem de Castro, *Las mocedades del Cid* (puesto 25 en 1989-1990 y 58 en 1990-1991); Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén* (puesto 23 en 1991-1992) y Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* (puesto 25 en 1991-1992). No puedo computar, por la razón señalada más arriba, *Los mal casados de Valencia*, de Guillem de Castro, ni la *Fiesta barroca*, integrada por las piezas que indiqué.

Tercer lustro (temporadas 1995 a 1999)

En la temporada 1995 (con la salvedad de que en esta sola ocasión la estadística de la fuente utilizada se refiere a "Obras de teatro representadas en España") encontramos en el puesto número 13, *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, con 79 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el 18, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, con 52 representaciones en el Teatro

de la Comedia; en el 41, *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, con 28 representaciones en el Teatro de la Comedia.

En la temporada 1995-1996, en el puesto número 13, *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, con 117 representaciones en el Teatro Bellas Artes; en el puesto número 20, *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, con 94 funciones en el Teatro de Cámara; en el 21, *Entremeses*, de Cervantes, con 74 representaciones en el Teatro de la Abadía; en el 62, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, con 37 funciones, en el Teatro Fígaro; en el 79, *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, en el Teatro de la Comedia, con 30 funciones, y en el 91, *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, con 26 funciones en el Teatro de Comedia.

En la temporada 1996-1997 aparece en el puesto número 17 *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, con 92 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el número 20, *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, con 82 representaciones en el Teatro de Cámara; en el número 22, *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, con 72 representaciones en el Teatro Español; en el número 54, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, con 36 funciones en el Teatro Muñoz Seca; en el número 71, *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, con 28 funciones en el Teatro de la Comedia, y en el número 12, *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto, con 21 representaciones en el Teatro Lara.

En la temporada 1997-1998 encontramos *La dama boba*, de Lope de Vega, en el puesto 22, con 93 representaciones en el Teatro Reina Victoria; en el 35, *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, con 66 representaciones en el Teatro de la Comedia; en el 51, *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, con 46 representaciones en el Teatro de Cámara; en el 64, *La dama duende*, de Calderón de la Barca, con 35 representaciones, en la Muralla Árabe; en el 74, *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca, con 29 representaciones en el Teatro de la Comedia, y en el 79, *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, con 27 representaciones en el Teatro de la Comedia.

Finalmente, en la temporada 1998-1999, tenemos en el puesto número 16 *No hay burlas con el amor*, de Pedro Calderón de la Barca, con 103 funciones en el Teatro de la Comedia; en el 26, *La estrella de Sevilla*, de ¿Lope de Vega?, con 81 funciones en el Teatro de la Comedia, y en el 42, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, con 42 funciones en La Muralla Árabe.

En este lustro considerando los autores españoles en los puestos 1 a 10 con una media de funciones entre 296 y 117 hay obras de Escobar, Moncada, Gala, García Muriño, Jardiel Poncela, Valle-Inclán, Hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Pemán, García Lorca, Casona.

La presencia de obras clásicas en escena, en este lustro, considerando hasta el puesto número 100, es de seis cada temporada, excepto en 1995 y 1998-1999, que es de tres.

En este lustro se adelanta, con respecto a los dos anteriores, el puesto de la obra más representada: el 13 en dos ocasiones (1995 y 1995-1996); el 16 en 1998-1999; el 17 en 1996-1997 y el 22, frecuente en los lustros anteriores, en 1997-1998.

La media de funciones de la obra más representada es de 96 y la de la obra menos representada es de 29.

El autor más representado fue Lope de Vega, con seis obras en cartel en este lustro: *La discreta enamorada* (puesto 41 en 1995 y 91 en 1995-1996); *El maestro de danzar* (puesto 20 en 1995-1996 y 1996-1997 y 51 en 1997-1998); *El anzuelo de Fenisa* (puesto 71 en 1996-1997); *El acero de Madrid* (puesto 79 en 1995-1996), y de las obras más conocidas de su teatro: *La dama boba* (puesto 22 en 1997-1998), además de la dudosa *La estrella de Sevilla* (puesto 26 en 1998-1999).

Sigue Calderón de la Barca, con cuatro obras en escena, pertenecientes al canon de excelencia de su teatro: *El médico de su honra* (puesto número 13 en 1995); *La vida es sueño* (puesto 17 en 1996-1997); *La dama duende* (puesto 64 en 1997-1998); *No hay burlas con el amor* (puesto 74 en 1997-1998 y 16 en 1998-1999).

A continuación, Tirso de Molina, con tres obras en escena: *Don Gil de las calzas verdes* (puesto 18 en 1995 y 42 en 1998-1999); *El burlador de Sevilla* (puesto 62 en 1995-1996) y *La venganza de Tamar* (puesto 35 en 1997-1998).

Con dos obras aparece Moreto: *El lindo don Diego* (puesto 13 en 1995-1996) y *El desdén, con el desdén* (puesto 92 en 1996-1997).

Finalmente, con una: Cervantes, *Entremeses* (puesto 21 en 1995-1996); Guillem de Castro, *Las mocedades del Cid* (puesto 22 en 1996-1997); Ruiz de Alarcón, *El examen de maridos* (puesto 79 en 1997-1998) y *La Celestina* (puesto 54 en 1996-1997).

Una vez que hemos visto, año a año, la presencia en escena de nuestro teatro clásico, tomando en consideración el lugar que ocupa cada obra y autor hasta el puesto 100, según el número de funciones (con las limitaciones a que aludí) y una vez que he valorado, con brevedad, los “resultados” en cada lustro, creo que es el momento, recorrido ya este camino, de detenerse en la “imagen” que de nuestro teatro clásico han transmitido los escenarios de Madrid en el período que va de 1984 a 1999. Muchas son las cuestiones que requerían atención, desde la escenografía a la dirección, pasando por la técnica actoral, problema de las versiones, subvenciones, comparaciones con otros textos y autores y un larguísimo etcétera. Tiempo, espacio y ocasión limitan drásticamente las posibilidades, por lo que me limitaré y aun con brevedad a dos aspectos. Por una parte, el sentido de la memoria escénica, es decir, las obras y autores representados, habida cuenta de que cientos son los textos dramáticos de nuestro patrimonio teatral del Siglo de Oro. Por otra, la función de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, habida cuenta de que desde su fundación ha tenido casi la exclusiva, con pocas excepciones, de la representación del teatro clásico en la capital de España.

Las obras clásicas representadas en los escenarios de Madrid de 1985 a 1999 son unas cuarenta de un total de mil quinientas “posibilidades”, pues, como he dicho, tengo en cuenta cada temporada hasta el puesto número cien, aunque las estadísticas recogen bastantes más, y hay que tener presente que en cada temporada se consideran como distintas: continuaciones, reposiciones, etc. Supondría esto un 2,66% para el teatro clásico, que, obviamente, no necesita comentarios por mi parte.

El dramaturgo con mayor número de obras en cartel fue Lope de Vega, con dieciseis, seguido por Calderón de la Barca, con once; Tirso de Molina y Cervantes, con cuatro. Tenemos después a Moreto con tres, Ruiz de Alarcón y Guillem de Castro con dos, y, aparte, *La Celestina*, presente en cuatro temporadas, y el entremés *Los órganos*, de Quiñones. Por de pronto, nos descubre esto la presencia escénica, en distinta proporción, claro, de los dramaturgos considerados más importantes, pero, a la vez, la ausencia de autores destacados como Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, etc. La memoria escénica viene a coincidir con la memoria literaria: es decir, el escenario con el libro, los planes de estudio, la estimativa general, pero vamos a observar divergencias importantes, en particular en el dramaturgo más representado: Lope de Vega.

Entre las dieciséis obras representadas de Lope de Vega encontramos, por una parte, las más conocidas, editadas y estudiadas (*Fuenteovejuna*; *El caballero de Olmedo*; *La dama boba*; *El castigo sin venganza*), que integran el construido canon de excelencia del Fénix. Pero junto a ellas conocieron los escenarios otras, más o menos conocidas, como *Porfiar hasta morir*; *El amor enamorado*; *El acero de Madrid*; *El anzuelo de Fenisa*; *La discreta enamorada*, y algunas que caen fuera de lo que la memoria literaria ha retenido de la producción del Fénix, como es el caso de *La vengadora de las mujeres*; *Los locos de Valencia*; *El arrogante español*; *La malcasada* (?); *El maestro de danzar*, aparte *Los pícaros pasos* (Lope-Cervantes) y la dudosa *La estrella de Sevilla*. Después veremos lo que significa esto desde el punto de vista de la recepción, al considerar el número de funciones, y no hay que olvidar, claro, que de Lope se conservan más de cuatrocientas obras.

Con las obras llevadas a escena de Calderón de la Barca no ocurre lo mismo que con Lope de Vega, pues si exceptuamos *Antes que todo es mi dama*, de documentado éxito en la época, pero que no está entre lo mejor del teatro calderoniano las obras representadas de don Pedro son emblemáticas y testimonio de excelencia de los distintos géneros de su plural teatro, así desde *La vida es sueño*; *El alcalde de Zalamea*; *El médico de su honra* y *El príncipe constante* (el Calderón del drama filosófico, el honor y la tragedia) a *La dama duende* y *No hay burlas con el amor* (el mejor Calderón de la comedia de enredo), además de *El gran mercado del mundo* y la mojiganga, *Las visiones de la muerte*, que integraban la *Fiesta barroca*, de 1992, de especiales características. Dejo aparte los textos dramáticos de Facio y Pasolini. Claro que falta el Calderón que celebra a

los dioses de la gentilidad en su teatro mitológico, al Dios católico en otros autos sacramentales; el Calderón lúdico y divertido de entremeses y mojigangas, etc. Pero es obvio que la escena recoge y proyecta el canon de excelencia de Calderón.

Con Tirso de Molina ocurre algo semejante a lo que hemos visto en Calderón. Así entre las cuatro obras de Tirso de Molina —exceptuando quizá la menos conocida *La venganza de Tamar*— tenemos *El burlador de Sevilla* (no puedo entrar aquí en problemas de autoría); *Don Gil de las calzas verdes* y *El vergonzoso en palacio*.

Si “extraño” fue el teatro de Cervantes en su época, en las complejas relaciones con Lope y la comedia nueva, en la autoestima de su producción, en las contradicciones, etc., “extraña” es, en cierto modo, la presencia escénica de su obra, con cuatro escenificaciones: dos de entremeses, una versión de *Rinconete* y *La gran sultana*.

Con los tres dramaturgos restantes, aparte de la escasa presencia de su obra en escena, ocurre algo semejante a lo que vimos con Calderón, pues de Guillem de Castro se representa *Las mocedades del Cid*, aunque también *Los mal casados de Valencia*; de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* y *El examen de maridos*, y de Moreto, *El desdén, con el desdén* y *El lindo don Diego*, aunque también *No puede ser... el guardar una mujer*. Poco significado tiene en el conjunto la presencia del entremés de Quiñones en la citada *Fiesta barroca*.

Por fin, diré que como no puedo entrar aquí en el debate sobre el género de *La Celestina*, baste con apuntar que es significativa la presencia de la obra de Rojas —con las inevitables y necesarias adecuaciones para “moverla” en un escenario— cuatro temporadas en el período considerado: 1984-1985; 1987-1988; 1988-1989; 1996-1997. Me recuerda —aludiré a ello después— la ausencia escénica del teatro del XVI.

Una vez que hemos visto autores y obras me parece oportuno completar y complementar este abreviado panorama entrando en los complejos terrenos de la recepción, que aquí limito a valorar el éxito, según el número de funciones, por la dificultad de contar con otros datos, de acuerdo con la fuente de información utilizada, como quedó dicho, y teniendo presente el problema de la distinta capacidad de las diversas salas de teatro, variedad de precios que complican el tomar en cuenta las recaudaciones, diferencias en la ocupación, opción del director, subvenciones, etc. No se me oculta la complejidad de este entramado de cuestiones a la hora de elaborar lo que podría denominarse un panorama del éxito. Por otra parte, no hay que olvidar que se trata de datos “relativos”, habida cuenta de la posición que ocupan las obras clásicas en el conjunto de obras representadas cada temporada, pero a esto me he referido lustro a lustro.

Los dos grandes, Lope y Calderón, están prácticamente igualados en número de representaciones: 1.048 el primero, 1.045 el segundo. Pero la distancia es abismal con el resto: 380 representaciones, Tirso de Molina; 291, Moreto;

191, Guillem de Castro; 172, Cervantes; 99, Ruiz de Alarcón, y el caso aparte de *La Celestina*, 183. Por obras —consideración muy importante por razones obvias— el orden sería el siguiente:

1. *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, 281 funciones.
2. *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca, 268.
3. *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, 222.

[Para no desvirtuar la clasificación por funciones es particularmente necesario en este caso, habida cuenta del puesto, tomar en consideración la capacidad de la sala, aunque no haya contado con este dato, pues el número de espectadores está en torno a 7.000].

4. *Las mocedades del Cid*, de Guillem de Castro, 191.
5. *La Celestina*, de F. de Rojas, 183.
6. *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, 156.
7. *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, 150.
8. *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, 128.
9. *La dama duende*, de Calderón de la Barca, 122.
10. *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, 117.
El lindo don Diego, de Moreto, 117.
11. *El desdén, con el desdén*, de Moreto, 116.
12. *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca, 94.
13. *La dama boba*, de Lope de Vega, 93.
El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina, 93.
14. *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, 81.
La estrella de Sevilla, de ¿Lope de Vega?, 81.
15. *Entremeses*, de Cervantes, 74.
16. *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, 72.
17. *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, 71.
18. *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, 68.
19. *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, 66
20. *Calderón*, de Pasolini, 58.
No puede ser... el guardar una mujer, de Moreto, 58.
21. *La mal casada (?)*, de Lope de Vega, 57.
22. *El arrogante español*, de Lope de Vega, 55.
23. *No hay burlas con Calderón*, de Facio, 51.
24. *Los pícaros pasos*, de Lope-Cervantes, 50.
25. *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, 41.
26. *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, 37.
Rinconete, de Cervantes, 37.
27. *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, 30.
Porfiar hasta morir, de Lope de Vega, 30.

28. *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, 28.
La discreta enamorada, de Lope de Vega, 28.
29. *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, 27.
30. *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega, 26.
31. *El amor enamorado*, de Lope de Vega, 23.
32. *La gran sultana*, de Cervantes, 11.

(No puedo tomar en consideración, por las razones señaladas en su lugar: *Los mal casados de Valencia*, de Guillem de Castro ni la *Fiesta barroca*, de Calderón; integrada por el auto sacramental *El gran mercado del mundo*, la loa, la mojiganga *Las visiones de la muerte* y el entremés, de Quiñones de Benavente, *Los órganos*).

Me parece un hecho muy destacable que la obra más representada sea *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y que sus piezas teatrales más conocidas, editadas y estudiadas ocupen lugares importantes: *No hay burlas con el amor* (2.º); *El alcalde de Zalamea* (8.º); *La dama duende* (9.º) y *El médico de su honra* (10.º). Permite afirmar esto —aunque sea dentro de las proporciones que conocemos y que no voy a repetir— la destacada presencia de Calderón en escena con sus obras más importantes, aunque todavía *Antes que todo es mi dama* ocupa un lugar importante (el 12), pero es significativo que *El príncipe constante* ocupe el puesto número 26 y los textos de Pasolini y Facio los lugares 20 y 23.

Las obras más conocidas de los dramaturgos más importantes ocupan un lugar destacado (consideraré aparte el caso de Lope de Vega). Así de Guillem de Castro: *Las mocedades del Cid* (4.º). De Tirso: *Don Gil de las calzas verdes* (7.º) y *El vergonzoso en palacio*, el número 13, pero *El burlador de Sevilla* el lugar 17 y *La venganza de Tamar*, esperable, el 19. De Moreto, *El lindo don Diego* aparece en el puesto 10 y *El desdén, con el desdén* en el 11, pero una pieza que no pertenece a su canon de excelencia como *No puede ser... el guardar una mujer* aparece en el lugar número 20. Algo semejante ocurre con Ruiz de Alarcón, pues su obra más conocida, *La verdad sospechosa*, ocupa el puesto número 16 (tardío, no obstante con respecto a Guillem, Tirso, Moreto), mientras que *El examen de maridos* aparece en el lugar número 29. Y en esta línea, no puede decirse que el teatro de Cervantes haya tenido buena fortuna escénica, pues sus entremeses aparecen en el número 15 y hasta el 24 y 26 no encontramos obras suyas, con el hecho destacable de que *La gran sultana* ocupa el último lugar (el 32). Consideración distinta merece el caso de *La Celestina*, de Rojas, que ocupa el puesto número 5, a través de inevitables adaptaciones escénicas, con otro sentido y alcance que los de las obras que vengo considerando.

El caso de Lope de Vega merece comentario aparte, pues cierto es que aparece *El maestro de danzar* en el puesto 3 (aunque hay que tener presente las restricciones que apunté) y *Fuenteovejuna* en el 6, pero, a diferencia de lo que hemos visto con Calderón, obras importantes ocupan puestos relativamente tar-

díos: *La dama boba* (13.^o); *El castigo sin venganza* (14.^o); *La estrella de Sevilla*, dudosa, (14.^o), y destaca que *El caballero de Olmedo* ocupe el lugar número 18. Sin embargo, es coherente con las actitudes que venimos viendo de que obras menos conocidas del Fénix o “adaptaciones” ocupen puestos tardíos, entre el 21 y el 31, como puede comprobarse en la relación.

Creo que no hace falta repetir la coherencia esperable de estos resultados —con las matizaciones señaladas a propósito de Lope—, pero sí quiero subrayar la ausencia del teatro del siglo XVI, que muestra las divergencias entre la memoria literaria y la memoria escénica.

Como dije, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha tenido, y tiene, un papel fundamental en la presencia escénica de nuestros dramaturgos del siglo XVII, por lo que me parecen pertinentes unas breves consideraciones finales sobre ello, limitándome al período que aquí me ocupa. No dejaré de decir, antes, que obras clásicas se vieron en los escenarios de varios teatros madrileños: Español, Lara, Bellas Artes, Reina Victoria, Príncipe, Cámara, Abadía, Olimpia, Galileo, Cadarso, Marquina, Fíguro, San Pol, Muñoz Seca, Fernando de Rojas, Muralla Árabe..., y, a veces, con gran éxito, como el caso de Calderón en Príncipe y Reina Victoria en 1993 y 1994 y Lara en 1986-1987; Lope en el Reina Victoria en 1993; Moreto en el Bellas Artes en 1995-1996; Guillem de Castro en el Español en 1989-1990; 1990-1991; 1996-1997; aparte del particular caso de *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, en el Teatro de Cámara, de 1995 a 1998. Pero me referiré, como he dicho, a la Compañía Nacional de Teatro Clásico por su especialización y obligación de “recuperar” nuestro teatro clásico, desde que fue fundada en 1986, bajo la dirección de Adolfo Marsillach (seguirían otros directores como Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós y José Luis Alonso de Santos, que ocupa el cargo en la actualidad).

En palabras de Roberto Alonso, que perteneció al equipo de la CNTC, ésta se fundó para

“recuperar, conservar y revisar los textos teatrales clásicos con el fin último de su puesta en escena, el estudio y divulgación de los mismos, así como el adiestramiento de intérpretes especializados en el teatro clásico” (*Boletín de la CNTC*, 20, enero-febrero, 1991).

Al hacer balance, en 1991, de su actividad hasta entonces señala que se ha conseguido

“llenar las salas con el teatro barroco, respetando el espíritu de sus creadores y tratándolo como algo vivo, adaptándolo al sentido actual, tanto a la hora de revisar los textos, como de su puesta en escena, consiguiéndose, para bien o para mal, una unidad de estilo” (*Ibidem*).

Por su parte, su fundador, Adolfo Marsillach, afirma:

“Por primera vez, desde hace muchos años, se habla apasionadamente de los clásicos [...]. Tuvimos la inmensa suerte de levantar una alterada polémica con nuestros espectáculos [...]. El teatro no es un lugar tranquilo en el que navegan las críticas benevolentes y los estrenos amañados. No, el teatro es —y así lo concibo yo— una pasión y en sus expresiones más apasionadas caben todas las opiniones y todos los sentimientos [...]. Yo jamás quise crear una institución, sino provocar una búsqueda. Hay que vivir el teatro peligrosamente” (*Ibidem*).

Y al hacer balance, en 1996, de 10 años de actividad dice:

“En algunas entrevistas periodísticas he declarado que me parece que después de estos diez años hemos ‘encontrado’ un estilo de interpretar a nuestros clásicos. (Utilizo el calificativo ‘clásicos’ para entendernos, no porque no admita su razonable discusión.) Pero añado inmediatamente que este estilo aún no está perfeccionado y que el camino a recorrer es todavía muy largo. Soy consciente de nuestras insuficiencias porque no soy ni ciegamente fatuo ni genéticamente tonto. Además, cuando el estilo deja de ser una aventura para convertirse en una seguridad, pierde de inmediato todos sus encantos.” [*Cuadernos de Teatro Clásico*, 9 (1996), pp. 12-13].

Es significativo que años después —en el 2002— su actual director —José Luis Alonso de Santos— coincida en la *visión* del teatro clásico en escena, lo que muestra una coherencia en la CNTC:

“A lo largo de estos años, los diferentes equipos de la CNTC hemos tratado de posibilitar un acercamiento a nuestro teatro clásico desde la modernidad, uniendo a la tradición de los textos los recursos técnicos y creativos de los equipos artísticos que generan los espectáculos. Apostamos, pues, por espectáculos que conecten con la sensibilidad del espectador de hoy. Para ello es preciso extraer de cada obra sus contenidos, con honestidad y verdad, sin que su poder literario nos arrastre a la carga retórica de su tiempo, de modo que permita al público descubrir un mensaje fresco y actual, que salve las distancias y perdure a través de los siglos. Nuestra intención es realizar puestas en escena situadas en el presente de la comunicación artística, y que, a la vez, sean una locura respetuosa con el autor y mantengan su mensaje ético y estético. No se trata de reconstruir un cuadro del pasado, sino de elaborar un acto artístico, dando una mirada nueva a realidades estéticas de otros tiempos” [*Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002), pp. 21-22].

Las afirmaciones anteriores y las puestas en escena realizadas hasta hoy muestran unas opciones concretas y bien definidas en cuanto al modo de plantear-

se la recuperación de los clásicos teatrales españoles del siglo XVII, fundamentalmente. Hay, por una parte, una parcela académica, desgajada en buena medida de las opciones escénicas adoptadas, que se manifiesta en actos, conferencias, publicaciones como los *Cuadernos de Teatro Clásico* (también el *Boletín de la CNTC* y después los *Cuadernos didácticos*) dedicados monográficamente a temas como la comedia de capa y espada, el mito de Don Juan, música y teatro, corrales y coliseos..., y en las *jornadas* que acompañan al Festival de Almagro, en las que se ha pasado revista a variados temas: los clásicos en el teatro contemporáneo, el personaje dramático, los mitos, espacios teatrales del barroco, redescubrimiento de los clásicos, etc., con un encuentro de hombres de teatro y “profesores” que en fructíferas discusiones creaban, al menos, la idea en expectativa de que había que entenderse y acercarse.

Por otra parte, están las puestas en escena, que no han sido resultado de ningún apriorismo academicista, “arqueológico”, de ilusoria fidelidad a textos y formas de la época, pues parten de la necesidad proclamada de quitar el polvo a los clásicos, intentando no llevarse también la pintura en la limpieza del cuadro, como decía Brecht. Para centrarme en las puestas en escena y su significado en la “recuperación” de los clásicos, dejaré aparte las valiosas aportaciones académicas a que me refería más arriba y la labor de formación de actores de la escuela de teatro, que funcionó vinculada a la CNTC.

Si en las representaciones de la CNTC puede hablarse de unos planteamientos coherentes —discutibles para algunos—, bien definidos y en buena medida mantenidos, el Festival de Almagro ha conocido en sus diecisiete ediciones la más variada gama de puestas en escena, porque muy diversas han sido las compañías, nacionales y extranjeras, las obras representadas —no sólo españolas y del siglo XVII—, directores, actores, escenógrafos. Hay que subrayar el enorme interés como lugar de encuentro de lo que se hacía en España y fuera de nuestras fronteras y el peso en sí mismo de que durante tantos meses a lo largo de su andadura de años hayan estado presentes los clásicos teatrales —en contraste y variedad de opciones: desde lo más arqueológico a las formas más vanguardistas— para un público que agrupaba desde los profesionales, investigadores..., a los amantes del teatro sin más. Todos han podido contrastar, comparar, discutir la variedad de espectáculos que se han venido ofreciendo, y eso es una forma utilísima y rentable de visitar el patrimonio teatral del pasado.

El camino de la CNTC se inició con la puesta en escena de *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, estrenada en Buenos Aires en 1986, reestrenada en Sevilla ese mismo año, en Almagro y después presentada oficialmente en Madrid en octubre. A partir de ahí la selección de obras llevadas a los escenarios demuestra la intención de que estén presentes los dramaturgos principales y el deseo de combinar las creaciones más famosas, de “obligada cita”, con otras que tuvieron peso en su siglo, pero que no ganaron el reconocimiento unánime de la crítica posterior.

La relación de obras estrenadas por la CNTC muestra lo que acabo de decir (prescindo de las obras coproducidas y estrenadas en el Festival de Almagro y me atengo al límite geográfico y cronológico aquí marcado). Así, de Lope de Vega, junto a las inevitables *Fuenteovejuna*; *El caballero de Olmedo*, la CNTC llevó a escena *El acero de Madrid*; *El anzuelo de Fenisa* y *La estrella de Sevilla*, de discutida paternidad. De Calderón de la Barca, junto a *La vida es sueño*; *El médico de su honra*; *El alcalde de Zalamea*; *La dama duende*; *No hay burlas con el amor* y *El gran mercado del mundo* con la mojiganga *Las visiones de la muerte (Fiesta barroca)* puso en escena *Antes que todo es mi dama*, importante en su siglo, pero “de receta” en el nuestro. De Tirso de Molina, junto a *El burlador de Sevilla* (cuya paternidad discuten algunos críticos); *El vergonzoso en palacio*; *Don Gil de las calzas verdes*, la menos conocida *La venganza de Tamar*. De Moreto, junto a *El desdén, con el desdén*, la más desconocida *No puede ser... el guardar una mujer*. Además, la creación dramática del novo-hispano Ruiz de Alarcón ha estado representada por su obra más conocida, *La verdad sospechosa*; Cervantes por *La gran sultana*; Guillem de Castro por *Los mal casados de Valencia*, y *La Celestina*, de Rojas, ha sido “convertida” en teatro representable por Torrente Ballester. Habría que recordar también el entremés *Los órganos*, de Quiñones de Benavente, integrado en la *Fiesta barroca* de 1992.

La mera enumeración corrobora lo que decía sobre la opción definida de la CNTC al recuperar del conjunto de cientos de obras una muestra con coherencia de intenciones. Para lo que aquí interesa, en cuanto a la presencia del teatro clásico, puedo decir que están presentes sus componentes básicos: desde los grandes motivos de honor, fidelidad, justicia popular..., al ágil devaneo amoroso, graciosidad, ingenio, sentido lúdico..., que de todo hubo en el teatro español del Siglo de Oro.

Una idea central que quiero destacar en la opción escénica de la CNTC es que todos los textos se dan revisados, en versión, no en una edición crítica (aunque no dejaré de señalar la dificultad de fidelidades textuales en un teatro en que ya el director-empresario tenía facultades para cambiar, remodelar la obra según la ocasión, y necesidades de la transmisión textual en partes, sueltas, manuscritos resulta) muy compleja y problemática. La CNTC publica las versiones de las obras que lleva a escena, con fotografías del montaje, por lo que es un documento fundamental. Los autores de las versiones —con criterios variables— han sido hombres de teatro, académicos, investigadores, poetas, etc. Baste citar los nombres de Pérez Sierra, Schroeder, Martín Gaité, Alonso de Santos, Brines, Ayala, Villena, Rico, Nieva, Rodríguez, Cuenca, Bousoño, Caballero Bonald, Torrente Ballester, García Lorenzo, Andrés, Oleza, Sanchís Sinisterra, Hierro.

Aunque con variados resultados, la orientación general no es la de reescribir los textos, sino, respetando básicamente la voluntad del autor, hacerlos asequibles a un público de hoy no especializado, lo que lleva, fundamentalmen-

te, a intervenciones léxicas, supresiones, contadas adiciones, etc. Precisamente, en las Jornadas de Almagro se ha debatido, con asiduidad, el problema de la modernización y actualización de los clásicos, lo que, por otra parte, es una polémica cuestión repetida en las investigaciones de los teóricos del teatro y en la práctica de los profesionales del mismo. No es misión mía aquí entrar en tan mezclada y comprometida polémica, sino dejar constancia de la postura adoptada por la CNTC en su modo de hacer hoy a nuestros clásicos.

Del texto pasemos a la escenografía y actuación. Varios montajes han sido dirigidos por el que fue director de la CNTC, Adolfo Marsillach, con escenografía de Cytrynowski, pero se ha dado entrada también a otros importantes directores (Narros, Alonso, Mañes, Molina, Miró, Malla, Blat, Castro, Rafter, Plaza, García Valdés) y escenógrafos (D'odorico, Moreno, Galán, Roy, Bernardo, Bianco, Castro, Torner, Vergier, Leal, Plaza). Naturalmente, esto supone importantes variaciones en el decorado y técnica actoral, que me obligarían a un análisis obra a obra, lo que no es posible ahora. Sí cabe preguntarse, en cambio, si hay también en esto una pauta que dé coherencia al modo de recuperar los clásicos, lo mismo que en el plano textual. Creo que, a salvo todas las peculiaridades y opciones concretas de cada caso, hay una decidida voluntad, también aquí, de rechazo de toda reconstrucción "arqueológica" (en un sentido último es imposible porque habría que reproducir el siglo xvii completo) o de pretendida fidelidad a lo que sabemos documentalmente sobre el modo de hacer teatro en el Siglo de Oro.

En las distintas puestas en escena —hay videocintas grabadas para ese archivo de la memoria y patrimonio teatral europeo— se observa una voluntad de interpretación del texto, pero alejándose de lo que se ha venido entendiendo como escena realista (denominación problemática si las hay), pues no es la intención primera reconstruir ambientes del xvii hispano. Hay una búsqueda de belleza —entendida, naturalmente, según variados criterios de vinculación al texto— y, por supuesto, la utilización de las técnicas y recursos que la escenografía moderna ha puesto en manos de los escenógrafos. En ocasiones no se renuncia a elementos sorpresivos que provoquen reacciones inmediatas en los espectadores. No se trata, como digo, de documentar la escenografía del pasado para "imaginársela" (por desgracia son muy pocos los testimonios gráficos) e intentar reproducirla en un teatro actual, sino que, situándose en los modos y formas de hacer teatro hoy y contando con los avances técnicos e interpretativos, se busca construir un espacio *actual* para los textos del pasado, lo que no significa, en ocasiones, renunciar a trajes de época, utilería, elementos caracterizadores, etc. Lo mismo cabe decir de las técnicas y modos de actuación, en los que tampoco se renuncia a varios siglos de teoría y práctica, aunque aquí, claro, la maestría personal sea la clave para obtener los pretendidos resultados. Ello ha sorprendido a varios críticos, que insisten, repetidamente, en los problemas del modo de decir

el verso. Es éste uno de los aspectos más complejos de nuestro teatro clásico, sin que el término de referencia pueda ser cómo se decía en el siglo xvii. De éste y de otros componentes de la técnica del actor en su siglo sabemos poco, aunque, en todo caso, no irían por ahí los criterios de la CNTC.

Con la brevedad exigida he mostrado cómo en texto, escena, técnica actoral y en la propia selección de las piezas hay una actitud coherente en la CNTC, a salvo de las particularidades de cada caso, que me obligarían a un estudio obra a obra, pues diversos son los dramaturgos, autores de versiones, escenógrafos, actores, directores..., y diversos, en consecuencia, los resultados. Claro que hay otras posibilidades y formas de presentar el teatro del pasado —algunos críticos lo han señalado según su formación y preferencias—, pero no es misión mía contrastar y oponer posibilidades, sino referir, brevemente, lo que hay.

Llegados al final del camino no se me ocultan los problemas, las carencias, los riesgos, la limitación de los datos, etc., como he ido señalando. Baste con decir que lo que antecede es sólo adelanto de un trabajo mucho más extenso en el que ahora estoy, para responder al reto de conocer la realidad teatral de nuestros clásicos, es decir, la presencia en la escena de nuestros días de lo que en su momento fue creado para ser “movido” en un escenario.

Bibliografía

- Para los datos estadísticos utilizo, según he dicho, como fuente de información: “Obras de teatro estrenadas en Madrid”, que publica el *Anuario de El País* cada año (aquí desde 1985 a 1989: Anuario de 1986 a 2000).
- Como puede verse, y habida cuenta del sentido y alcance del estudio, prescindo de toda referencia bibliográfica, pero remito a la “Bibliografía selecta” de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002), pp. 241-244, donde se encontrarán estudios pertinentes, que, a su vez, dan información sobre otros trabajos fundamentales. Cuando todo esto cuaje en futuro libro se dará cumplida cuenta de la bibliografía pertinente.

Teatro clásico español en la Italia de 2000

MARIA TERESA CATTANEO

Università di Milano

En los últimos decenios del siglo XIX y durante casi toda la primera mitad del XX, el teatro español barroco quedó olvidado en los escenarios italianos, debido a la sugestión dominante de una crítica clasicista y laica (y por tanto antibarroca) que enjuició a veces de manera muy dura (Carducci) y siempre restrictiva el teatro aurisecular, apagando curiosidades e interés hacia su producción¹. Sólo lentamente, con el aumento de la labor crítico-erudita, el más sereno aprecio, aunque no falto de muchos reparos críticos, sobre todo desde perspectivas políticas y morales, de Benedetto Croce, otras aproximaciones críticas que subrayan y valoran, con opuesto exceso, el plano contrarreformista y teológico de las obras o su popularismo y movilidad, la escena italiana empezó a buscar dentro de la rica cantera teatral de algunos autores canónicos (Lope, Tirso, Calderón) una restringida variedad de obras.

Si indudablemente, a partir de los años sesenta y setenta, la consolidación de los estudios de hispanismo en Italia, y de su presencia universitaria, ha contribuido mucho a un conocimiento más hondo y a una valoración sin desequilibrios de la cultura española (dentro de una perspectiva teatral recordaré sólo los nombres de Bodini y de Samonà), sin embargo sobre el escenario el aumento de presencia (aunque conspicuo y marcado por interesantes realizaciones) no correspondía a una notable ampliación de títulos (*La vida es sueño*: diez representaciones, tres de *El alcalde de Zalamea*), tal vez por falta de traducciones o, con lectura más maliciosa, por una pereza peculiar de nuestra escena que sigue ignorando muchísimas piezas valiosas, por ejemplo de Goldoni, en favor de un reducido repertorio consagrado.

1.— Para un análisis más profundo, apoyado en datos parciales (sólo calderonianos) pero significativos, remito a mi trabajo “Representaciones calderonianas en Italia en el siglo XX”, en *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición, bajo la dirección de Díez BORQUE, J. M.^a, y PELÁEZ MARTÍN, A., Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 191-200.

Así *El burlador de Sevilla* no ha aparecido en las tablas italianas durante todo el siglo, tampoco en 1987, “año de Don Juan” debido al bicentenario del *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte, quedando en ocasiones más bien arrinconado como arquetipo lejano, casi arqueológico, de la pieza de Molière. La verdadera novedad de las últimas décadas del Novecientos ha sido el *Don Chisciotte* que Maurizio Scaparro ha llevado a la escena en 1983-1984 dentro de un amplio proyecto multimedial (una versión teatral, una televisiva y otra cinematográfica) con notable éxito y gran resonancia, y que ha contribuido a fijar la atención en la posibilidad de trasladar teatralmente temas o reescrituras de episodios del célebre caballero y de su escudero.

Los tres primeros años de 2000 pueden entenderse por tanto como parte del feliz cumplimiento de una deuda, presentando además, a mi parecer, una curiosa e interesante reactivación de las maneras de contacto y asimilación que han caracterizado históricamente las relaciones entre el teatro italiano y el español en el siglo xvii.

El nuevo siglo se abre, en ocasión del centenario de Calderón, con la puesta en escena de *La vida es sueño* por Ronconi en el Piccolo Teatro de Milán. La idea del espectáculo no era una novedad para el director que ya había trabajado en torno al texto calderoniano dentro del vasto proyecto del laboratorio teatral de Prato, en los años setenta, y después había imaginado otro ambicioso montaje al aire libre en Brescia, sin poderlo efectuar.

En 2000, el vasto escenario del nuevo Teatro Strehler le ofrece la posibilidad de una puesta en escena grandiosa, en la cual Ronconi deja libre su pasión por las *pièces à machines* como él mismo las llama, organizando todo un recorrido de invenciones, totalmente apto para interpretar lo maravilloso de la elaboración espectacular barroca, como ya había hecho en sus puestas en escena, de verdad meritorias, de textos injustamente olvidados de la literatura dramática italiana del siglo xvii, como la *Centauro* (1972), *Le due commedie in commedia* (1984) y *Amor nello specchio* (1987 y 2002), de Giovan Battista Andreini². Al igual que en esas piezas, Ronconi aprecia en *La vida es sueño* unos temas que le fascinan, consonantes con sus inquietudes: a partir del intricado sistema de relaciones metafóricas entre vida, sueño y teatro que rige la conciencia barroca de la inconsistencia y de la fragilidad de la vida, dentro del cual decide dar relieve particular a la búsqueda de identidad de los personajes, violenta en Segismundo,

2.— La predilección de Ronconi hacia autores renacentistas y barrocos aparece persistente en su elección de textos: además de los muchos espectáculos shakespearianos y de autores isabelinos, recuerdo *Fedra* de Racine (1984), *La morte innamorata* de Fabio Glissentini (1987), *Aminta* de Tasso (1994), *Candelaio* de Giordano Bruno (1968 y 2001) y, muy reciente, *Peccato che fosse puttana* (junio 2003, Parma) de Ford. Para mayor información sobre el director, véase CAVAGLIARI, L., *Invito al teatro di Luca Ronconi*, Milano, Mursia, 2003.

ya desde su monólogo inicial, y agudizada en la metamórfica Rosaura, junto a la arquetípica lucha entre padres y hijos. Subraya por tanto el esquema binario que sustenta el texto con su dúplice enredo, la constitución entre los personajes de significativas parejas especulares (Segismundo-Rosaura; Basilio-Clotaldo) y procura dar fuerte valor simbólico a la escena del retrato, que sustituye, con un intento de visualización no completamente logrado, con una careta de goma, para que Rosaura, al recobrarlo, pueda ponérsela como parte de sí misma.

Igualmente atrevida, desde una perspectiva conceptual, es la solución de representar el palacio del rey, donde despierta Segismundo, con una ambientación gélida, en el predominio del azul claro, de hospital psiquiátrico, en la que está predispuerto un ring. El director subraya así el carácter esquizofrénico de la prueba — y su ausencia de cualquier calor afectivo — y el duro contraste generacional que al final desembocará en la lucha entre padre e hijo con un agónico entrelazarse de cuerpos desnudos: una compenetración, “un especular parto monstruoso” (en palabras del director), que permite a Segismundo renacer en la nueva identidad de rey.

Ronconi relega a un segundo plano otros componentes que habían primado en lecturas escénicas anteriores, como la temática sobre el poder y sus conflictualidades que, indudable en el drama calderoniano, aunque presentada en formas ambiguas, le parece poco actual: reflexionando sobre el final que se le presenta como “curiosamente en sordina”, pone de manifiesto su elección: “lo que cuenta en este extraño final sin vencidos y sin vencedores, en este desenlace ‘feliz’ pero sin sombra alguna de idilio, es el hecho de que la restauración del poder legítimo descolora insensiblemente en el sueño”³.

La aproximación al texto del director valora por tanto la conciencia de la experiencia como ilusoria y efímera, la interrogación sobre el concepto de realidad, la exploración calderoniana del caos del mundo a través de un recorrido laberíntico que permite infinitas posibilidades de acceso, motivos que él intenta objetivizar teatralmente en imágenes escénicas que recogen e interpretan la compleja simbología calderoniana: desde el gran mecanismo del caballo-hipogrifo basculante (onírica sombra que parece aludir al movimiento oscilatorio entre pasiones y razón que rige la pieza) que domina la apertura de escena para volver a campear al final, hasta la altísima plataforma-trono de Basilio, con su gigantesco telescopio, desde donde el rey habla a la “corte ilustre de Polonia”, mientras los herederos lo escuchan en un suelo de mapas geográficos (el cielo de los estudios científicos *versus* la concreta cartografía política: y además artificio repetido que compendia la soledad de los personajes, a menudo elevados en lo

3.— “Entrevista a Luca Ronconi” por Claudio Longhi, en *La vita è sogno*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro, 2000, p. 80.

alto, aislados, mediante metafóricos tronos). Añádase el detalle de los largos, cuidadísimos cabellos blancos de Basilio, rey aún vigoroso, enfrentado a sus inquietudes conflictivas.

La gran elaboración figurativa y la riqueza de invenciones que impulsa la representación, y que, como a menudo en el teatro de Ronconi, constituye también su límite de fruición, dada la imposibilidad de transportar el espectáculo y su alto coste, propone una puesta en escena dinámica con sus frecuentes cambios de escena y la fuerte, emotiva, alternancia cromática, en un espectáculo de larga duración (casi cuatro horas). Podría ser interesante el acercamiento a la paralela puesta en escena de Calixto Bieito, que en el mismo año ha recorrido, con igual fuerza, un camino del todo opuesto, buscando una compacta modernidad en la rapidez de la dicción y en un minimalismo escénico que limita la remisión barroca al metonímico, enorme espejo con sus juegos de refracción.

En mi opinión, puede ser interesante notar cómo la aproximación a Calderón por parte de Ronconi, con su maquinaria escénica barroca contemporánea, parece de cierta manera calcar las huellas del gusto por la grandiosidad y el artificio, y de la capacidad de procurar asombro y maravilla que los escenógrafos italianos atestiguaron en la corte española.

Un parejo gusto íntimamente barroco, aunque depurado y estilizado en una estrecha unidad de geometría y escenografía, encontramos en otra interesante puesta en escena, de nuevo calderoniana, que se realizó en febrero de 2002, *El príncipe constante*, con la dirección de Pier'Alli.

El espectáculo marca la vuelta al teatro de Pier'Alli (Pierluigi Pieralli) después de casi dos décadas dedicadas sólo a la dirección escénica de la ópera lírica. El proyecto surgió de una propuesta del Teatro Stabile della Toscana para una dirección en el grande espacio vacío del Fabbricone de Prato, para el cual Pier'Alli imaginó inmediatamente una representación de Calderón.

Elegió *El príncipe constante*, pieza famosa en Italia por una célebre puesta en escena de Grotowski, presentada en 1967 en el Festival de Spoleto, y de la cual ya había aparecido otra versión en 2001, como veremos. Pier'Alli ha explicado su elección, hecha antes de que el 11 de septiembre diera a su temática una más grave actualidad, por la sugestión de una pieza difícil y hoy de tremenda ambigüedad, recordando “la función del teatro de suscitar inquietantes interrogaciones y de sacudir las conciencias, sin ofrecer soluciones consoladoras”⁴.

Asume completamente la tarea de la teatralización de una obra tan compleja, como director, escenógrafo, diseñador del vestuario, dramaturgo (dado que no se cita a ningún traductor). Aprovecha el ancho espacio para construir una pis-

4.— PIER'ALLI, *Il principe costante. Progetto di messa in scena*, Programa de mano, Prato, Teatro Metastasio, 2002.

cina de agua, en la cual una plataforma de madera a veces emerge como isla (y puede dividirse y elevarse creando gradas y planos inclinados), y a veces desaparece; en el fondo oscuro pueden abrirse espejos o perfilarse grandes esculturas o toldos y columnas. Alrededor de la piscina, un pasillo cuadrangular permite completar el movimiento de los actores y el dinamismo de la acción escénica, desenvolver lo que Pier'Alli llama "la liturgia del espacio". El agua, recogiendo las sugerencias y los sentidos traslaticios del texto calderoniano⁵ (para el director "símbolo de purificación y de catarsis") durante casi cuatro horas, sigue ofreciendo espacios indeterminados que son llanuras, mar, nave, campos de batalla, salones, jardines, se refleja sugestivamente en el espejo, se transforma en una superficie acuática donde pasea Fénix circundada de pétalos de flor o que pisotean las botas de los soldados, o entre cuyas olas agitadas avanza el ataúd de Fernando.

El director elabora con esmero la perfección formal del espectáculo, según la poética de la maravilla que llena los ojos y la fantasía del espectador, añadiendo una peculiar atención para lograr la sorpresa de los oídos. De hecho, coordenada fundamental en la construcción espectacular es la partitura sonora —testigo de su larga frecuentación lírica— en la cual la música digitalizada (de Giorgio Battistelli) con sus percusiones, rumores, líquidas sonoridades, difundida a través de sofisticadas amplificaciones (con efecto *dolby surround*) se armoniza con una recitación que utiliza el texto como material sonoro, articulando diálogos y monólogos casi en un *concertato* vocal, que alcanza un efecto de polivalente ilusión y un deslizamiento hacia lo ceremonial.

Porque la diversidad de representaciones imaginables, de cierta manera, multiplica el sentido del texto (o, mejor dicho, pone un énfasis especial en algunas variantes de lectura), la puesta en escena de Cesare Lievi (Piccolo Teatro Studio de Milán, abril de 2001) proponía otro *Príncipe constante*.

La primera escena de la obra de Calderón, con los tristes cantos de los cautivos que acompañan así su trabajo, sugiere, como revela el director⁶, una representación de prisioneros de hoy, en una cárcel sin precisas connotaciones temporales o geográficas, que se organiza en el escenario como un gran espacio único, cerrado por rejas, cortado por escaleras que unen diferentes planos, donde se abren brechas, recovecos y boquetes, y que en sus perspectivas exageradas y torcidas cita declaradamente los grabados carcelarios de Piranesi y tal vez retoma su interpretación ilusoria hecha por Escher.

5.— Véase CANCELLIERE, E., "Introducción", en Calderón de la Barca P., *El príncipe constante*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; LARA GARRIDO, J., "Construcción temática, códigos de género y escenografía. (El jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)", en *Del siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-Cees Ediciones, 1997.

6.— "Conversazione con Cesare Lievi" en *Il principe costante di Calderón de la Barca*, programa de mano, Teatro Biondo Stabile di Palermo, 2001, p.10.

La idea contiene una distanciaci3n del procedimiento representativo, mediante la ficci3n metateatral: desaparece la recuperaci3n de costumbres de 3poca, la ambientaci3n en *plein air* y la sensaci3n recreada de la bell3sima naturaleza que Calder3n subraya continuamente como otro polo —fascinador, aunque l3bil, halago de los sentidos— frente a la elecci3n asc3tica de Fernando. Desaparece tambi3n como imagen ic3nica de esta belleza F3nix, que un prisionero-actor, con el pecho desnudo y en pantalones, representa s3lo con un velo y unas flores en la cabeza. Con probable recuerdo de Grotowski, Lievi centra su puesta en escena en el pr3ncipe y en los grandes temas de la dignidad, de la fe, de la elecci3n heroica del martirio, que en la interpretaci3n metateatral por parte de hombres repudiados de la sociedad adquieren un sentido de ut3pica conquista de libertad y de rescate. En el espacio claustrof3bico (que constituye un repetido signo esc3nico de Lievi⁷) los prisioneros, que a veces actúan y a veces pasan a ser p3blico de la funci3n, se apoyan en cantos, donde se mezcla lo sagrado y lo profano, y se acompañan con m3sica, siempre en vivo, utilizando instrumentos diversos (violines, flautas, percusiones...) comunicando de tal manera un aire vivaz de improvisaci3n.

La originalidad de la puesta en escena no deja de conllevar descartes, como ya en parte he apuntado: aadir3a en particular la atenuaci3n del verso calderoniano (si bien en la bella traducci3n de Enrica Cancelliere) en ocasiones extraño al contexto, que adem3s exige unos cortes que pueden, como el de los dos sonetos, aparecer dolorosos.

En el siglo XVII, junto a la colaboraci3n de los escen3grafos e ingenieros italianos con los poetas de la Comedia nueva en las deslumbrantes fiestas teatrales, y al contacto entre los m3sicos italianos y textos espaol3es adaptados en los libretos (s3lo cito a Rospigliosi), otra presencia en España y otro importante intercambio de textos, traducidos, adaptados, refundidos, se debe a los c3micos del Arte que con su trabajo difundieron en Italia y en Europa historias, temas, personajes, esquemas de enredo, como bien se sabe.

En este encuentro de culturas dentro de un 3rea de intercambios y fusiones como es en particular la de Nápoles —donde se represent3 por primera vez in Italia, por una compaña espaol3a (1624, Pedro Osorio), *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*— se ha inspirado Maurizio Scaparro para realizar un proyecto ya antiguo de puesta en escena del drama tirsiano, pero afrontado ahora a trav3s de la asunci3n de los modos y de los mecanismos representativos de la Comedia del Arte que permiten una contaminaci3n continua a nivel textual, en el uso de la m3sica, y en la mezcla del italiano y los dialectos.

7.— CANTARELLI, E., "Castro, Marcucci, Lievi", en BOSISIO P. (ed.), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Universit3, 2003, pp. 159-163.

Se puede apreciar de tal manera cuál ha sido la recepción en Italia de un texto perfectamente cumplido y organizado (*El burlador*) y su recreación dentro de otro sistema teatral en una serie de múltiples variaciones sobre el tema, recreación que obtuvo un éxito muy fuerte y duradero, como tenía que admitir el mismo Goldoni, aun a regañadientes y llegando incluso a recoger maliciosos cotilleos acerca de “un pacto tácito con el demonio” que garantizaría la buena acogida de la pieza por el público⁸.

En el escenario, de un refinado minimalismo, cifra escénica siempre de Scaparro, un sencillo paralelepípedo de madera, todo postigos, escotillones y ventanillas, permite continuas transformaciones, ofrece un espacio versátil, con la ayuda de una esmerada iluminación, a la sencilla secuencia de acciones que los autores (Scaparro, Bellingeri, Tanant) han derivado del *Burlador*, obviamente reducido, pero sin alterar la disposición de los acontecimientos y sin renunciar a ninguno de los núcleos esenciales. Han utilizado además *scenari* y *canovacci* (boceos y guiones de lazzi) donde se acrecienta el virtuosismo cómico del criado, con sus registros bajos y su destreza corporal (así Catalinón se transforma en el Pulcinella de Peppe Barra), y también las versiones del *Convitato di pietra* de Cicognini y de Perrucci⁹. Con vistas a los cómicos del Arte, introducen también amplias zonas de intervenciones, en directo, de canto y baile, que mezclan textos antiguos y evocan, en las músicas de Piovani y Mazzocchetti, sonoridades tradicionales.

Scaparro paga felizmente la deuda del teatro italiano del siglo xx con Don Juan, restituyendo la imagen del “primer” Don Juan (el Don Juan *burlador* y el de los cómicos italianos que mantienen una misma ideología, antes de la elaboración libertina de Molière): joven, alegre ladrón de amores y de identidades, “vendaval” de deseo sin límites, quizás utópico, que además de erótico es también deseo, tal vez cruel, de burlar el mundo. Una figura cuyo vitalismo dinámico, si parece matizarse con una leve sombra subversiva y diabólica, se oscurece de forma explícita con el encuentro con el Muerto (el espectáculo recoge la sugestión de los cuentos tradicionales en una breve, intensa escena en que una mujer ofrece a Don Juan que la galantea, velada, una calavera): encuentro que afirma la limitación de la *hybris* terrenal frente a lo eterno.

A otra realización de Scaparro, sus múltiples *Don Quijote*, y a la proliferación cervantina, de poco peso, que ha generado, es posible aproximar un inte-

8.— En torno a la difícil, ambivalente relación de Goldoni con Don Juan, véase CATTANEO, M., “El Don Juan dieciochesco de Carlo Goldoni”, en *Spanische Literatur —Literatur Europas*, Wido Hempel zum 65. Geburtstag—, Baasner F. ed, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, pp. 324-331.

9.— BELLINGERI, E., “Alle origini di Don Giovanni”, en *Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte*, Milano, Ubulibri, 2000.

resante y curioso tratamiento del tema cervantino, que concluye la serie teatral de la presencia española en la Italia de dos mil.

Se trata de un espectáculo realizado en mayo de 2002 en el teatro Cavallerizza de Reggio Emilia y después, en noviembre del mismo año, en Turín, en el teatro Astra, un ex cine en remodelación, por Henning Brockhaus, conocido director que ha trabajado durante muchos años como ayudante de Strehler en el Piccolo Teatro y en la Scala, después ha dirigido en el Théâtre de l'Odéon de París, para especializarse luego en la dirección escénica de teatro de ópera.

El “proyecto Cervantes” de Brockhaus (“Este *Don Quijote* es un proyecto sobre Cervantes, no sólo un espectáculo adaptado de Cervantes”, afirma el director¹⁰) propone un espectáculo no convencional dentro de un espacio teatral re-inventado para replicar una venta, donde los espectadores se sientan entre los actores, en un acto convivial; además de este espacio primario de la acción, un articulado dispositivo escénico permite fragmentar en zonas diferentes cada aventura.

La materia del *Quijote* es ampliamente aprovechada, en ocasiones con algunas modificaciones del director, y organizada en cinco funciones autónomas, representadas en días sucesivos, en las cuales se insertan también cuatro entremeses (*El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El juez de los divorcios*).

En palabras del director: “En el espectáculo hay palabras, música, canto, danza, todas las formas artísticas que componen el teatro. La venta es un escenario donde una soprano pasea entre actores que ensayan, una pianista toca Chopin y Cage, una bailarina danza interpretando el sueño exótico del nuevo mundo y de la ínsula ambicionada por Sancho, un percusionista toca jazz, un coro ejecuta ensaladas y madrigales barrocos de Mateo Flecha... Es la energía creativa que mueve la Historia la que conecta un episodio con otro”.

Y emblema de esta creatividad artística es Don Quijote, figura del artista que propone la belleza de la imaginación y la huida de una realidad monótona y agobiante y que, intentando enseñar una manera de vivir diferente y más auténtica, se aproxima, aunque con sus ribetes cómicos o grotescos, casi a una figura cristológica: justificando que entre los elementos del decorado esté precisamente un gran Cristo boca abajo.

Para detallar la perspectiva del director sobre el personaje, merece la pena recordar la elección de hacer que, al empezar la representación, Don Quijote suba a un pequeño tablado donde algunos actores están ensayando el *Hamlet*, para sugerir el contraste, inspirado en un comentario de Turgeniev, que subraya a la

10.— “Entrevista a Henning Brockhaus: Don Chisciotte. Picaria in cinque episodi”, [www.iteatri.re.it/data base](http://www.iteatri.re.it/data_base).

vez la contemporaneidad y las diferencias de las dos obras: mientras Hamlet, que tiene una seria motivación para obrar, vacila y duda entre las posibles soluciones, incapaz de entrar efectivamente en la vida, Don Quijote, que en ese momento empieza a vestirse de ‘caballero andante’, y que sólo es impulsado a la acción por la literatura y por su fantasía, es al contrario libre en su consciente locura creativa, capaz de meterse en cualquier situación, con audacia que no conoce límites, tampoco los de lo grotesco

Si la versión teatral de Scaparro proponía una estilización y una barthesiana reducción a fragmentos de la amplísima materia novelesca (como indicaba el título; *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*)¹¹, Brockhaus elude la simplificación, deja de lado la visualización de un itinerario en el cual se colocan, encontrando un orden y una progresión, los variados encuentros con el mundo real-irreal de la aventura quijotesca y privilegia el abigarrado, desordenado ambiente de las famosas ventas, donde el juego de las sorpresas, de las burlas, de las hazañas heroicas, de las máscaras, encuentra su escenario propicio, que permite derribar barreras teatrales, experimentar posibilidades combinatorias, inventar una diferente, pero igualmente dinámica y polivalente, fiesta teatral: y llega a ensanchar la materia insertando y conectando hábilmente entre las andanzas quijotescas los intrigantes mecanismos de los entremeses (que en el caso del *Retablo* tal vez deparan proyecciones autorreferenciales).

Cinco espectáculos en los tres primeros años de 2000: mi modesto catálogo es este. Decía Kierkegaard, comentando la ópera de Mozart-Da Ponte, que el número impar de las conquistas (“in Ispagna son già 1003”) promete otras empresas, parece dejar abiertos otros espacios.

Propongo, dentro de las debidas proporciones, este auspicio.

11.— CATTANEO, M., “Rappresentare Don Chisciotte”, en *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale*, Roma, Officina Edizioni, 1984, pp. 11-18.

Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón

JOSÉ MARÍA RUANO DE LA HAZA

Université de Ottawa

En su *Historia del Teatro en Europa*, publicada por primera vez en Londres en 1983, John Allen comienza las cinco páginas que dedica al teatro clásico español afirmando que “el pueblo español no se ha distinguido en general por su contribución al teatro europeo”.¹ Recientemente, la Oxford University Press ha publicado cuatro tomos de una monumental historia del teatro norteamericano desde 1869 hasta el año 2000, en la que, como es de esperar, la influencia de Shakespeare es evidente por todas partes. Pero también aparecen citados con cierta frecuencia los dramaturgos franceses del siglo XVII, en especial Molière (37 ocasiones), Racine (7), Corneille (2) y el italiano Goldoni (9). Por contraste, no hay una sola mención de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón en las 2.000 páginas de la serie². Algo parecido ocurre con el libro de Eric Bentley titulado *¿Qué es el teatro?* Sea lo que sea el teatro, no debe de ser lo que escribieron los españoles del siglo XVII porque no aparecen por ninguna parte³. Como tampoco figuran en *Las siete edades del teatro*, de Richard Southern, donde se habla del teatro inglés, francés e italiano, e incluso del tibetano, el chino y el indio, pero no del español.⁴

1.— “The Spanish people have not on the whole been distinguished for their contribution to European drama”: ALLEN, J., *A History of the theatre in Europe*, London, Heinemann, 1983, p. 140. La traducción de todas las citas es mía.

2.— BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1869-1914*, New York, Oxford University Press, 1994; BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1914-1930*, New York, Oxford University Press, 1995; BORDMAN, G., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1930-1969*, New York, Oxford University Press, 1996; HISCHAK, T., *American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1969-2000*, New York, Oxford University Press, 2001.

3.— BENTLEY, E., *What is theatre?: a query in chronicle form*, London, Dobson, 1957.

4.— SOUTHERN, R., *The seven ages of the theatre*, London, Faber and Faber, 1962.

Pero no son éstos casos aislados. Alfredo Hermenegildo descubre “la ignorancia casi total que del corpus teatral [del Siglo de Oro] hacen gala, consciente o inconscientemente, los repertorios, tratados y estudios teóricos sobre el fenómeno dramático de la llamada cultura occidental”⁵. Bien conocido es el hecho de que Harold Bloom excluye de su famoso canon occidental a todos los dramaturgos españoles, aunque naturalmente incluye a Shakespeare, el centro del canon, y a Molière, y también a Ibsen y a Beckett⁶. Un autor canónico es uno cuya trascendencia y proyección en la cultura occidental es incontestable; en este sentido, habremos de concluir que los dramaturgos españoles no son canónicos.

En los últimos años, gracias principalmente a la labor de algunos hispanistas británicos, el drama de Lope, Tirso y Calderón está empezando a figurar en las historias del teatro que se publican en Inglaterra. En la de la Oxford University Press, de 1995, Victor Dixon le dedica treinta páginas, prácticamente lo mismo que otros autores de este volumen colectivo destinan al teatro francés y al italiano de los siglos XVI y XVII.⁷ *La Guía del Teatro* de la Cambridge University Press, de 1988, ya habla de la gran contribución del teatro del siglo de oro al drama universal⁸. Pero notemos que se trata de “contribución”, no de influencia, trascendencia o proyección. Pero es que, como concluye Melveena MacKendrick en su historia del teatro del Siglo de Oro, fuera del mundo de los estudios hispánicos, el genio dramático de los españoles, y de las españolas, de esa época apenas es reconocido, especialmente en Norteamérica⁹. En el Prefacio a un volumen colectivo dedicado a comparar las comedias del Siglo de Oro y el teatro de Shakespeare, Bruce Wardropper reconoce que el florecimiento del drama durante el reinado de los Austrias en España es sorprendentemente desconocido de los lectores cultos y los espectadores que van al teatro en

5.— HERMENEGILDO, A., “Capricho español: ¿dónde están los ‘innumerables dramaturgos’”, *Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 2 (1992), p. 5.

6.— BLOOM, H., *The Western Canon. The books and school of the ages*, New York, Riverhead, 1994.

7.— BROWN, J. R., ed., *The Oxford illustrated history of theatre*, Oxford, Oxford University Press, 1995. El artículo de Dixon ocupa pp. 142-172.

8.— BANHAM, M., ed., *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 911.

9.— “... the dramatic genius of sixteenth- and seventeenth-century Spain is virtually unrecognized outside the circle of Hispanic studies”: MCKENDRICK, M., *Theatre in Spain: 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 270. Navegando por www.amazon.com podemos comprobar en su lista de *bestsellers* que la comedia española más vendida en traducción, *La vida es sueño* de Calderón, ocupa el puesto 1.234.865. Es verdad que la traducción de Edward Fitzgerald que fue ofrecida como oferta especial de verano el año pasado alcanzó el puesto 691.004, pero compárese con la más vendida de Shakespeare, *Hamlet*, que ocupa el puesto 5.541 o, más significativo, pues se trata de una traducción, el *Misántropo* de Molière, que ocupa el 54.605. En el mundo de la cultura popular, y también en el de la vida intelectual y académica norteamericana, el teatro clásico español tiene muy poca trascendencia.

Norteamérica¹⁰. Es significativo a este respecto que en las “Actas de la I Conferencia Internacional *Hacia un Nuevo Humanismo*”, José Manuel de Bernardo Ares, editor, sólo incluya en el apartado dedicado al hispanismo anglo-norteamericano trabajos de John J. Allen, Charles Davis, Ángel García Gómez, John Varey y Blas Sánchez Dueñas sobre edificios teatrales, la investigación sobre el hecho teatral, fuentes documentales y escenificación¹¹. Potencialmente, parecen ser los únicos aspectos de la investigación moderna sobre el teatro del Siglo de Oro que trascienden allén nuestras fronteras.

El teatro clásico español también ha brillado por su ausencia de los escenarios anglosajones. Tanto es así que, cuando el Teatro Nacional de Londres estrena en 1981 *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, en una espléndida traducción de Adrian Mitchell, se habla de ella como de un hallazgo, y de Calderón, casi como de un dramaturgo novel¹². A partir de entonces se traducen y se representan en Inglaterra y en Estados Unidos algunas obras de dramaturgos españoles, pero, aparte de las que encontraron cabida en el repertorio del Teatro Nacional de Londres o de la Royal Shakespeare Company en Stratford-on-Avon, la mayoría llega a un público muy reducido, como es el universitario, el del Gate Theatre de Notting Hill o el de los festivales de teatro, como el del Chamizal en Texas¹³.

10.— “The extraordinary quantitative florescence of drama under the Spanish Habsburgs has indeed been strangely neglected by cultivated readers and theatergoers in the United States”: WARDROPPER, B. W., “Foreword”, en *Comedias del Siglo de Oro and Shakespeare*, ed. Susan L. FISCHER, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 11.

11.— BERNARDO ARES, J., ed., *El hispanismo angloamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba, Publicaciones Caja Sur, 2001, pp. 1289-1380,

12.— MCKENDRICK, M., *Theatre in Spain...*, *op. cit.*, p. 270.

13.— Entre los montajes más importantes de los últimos veinte años figuran, de Calderón, *La vida es sueño*, traducida y adaptada por Adrian Mitchell y John Barton, representada por la Royal Shakespeare Co. en Stratford-upon-Avon, en 1983; *El gran teatro del mundo*, también en traducción de Adrian Mitchell, representada en 1984; *El pintor de su deshonra*, en versión de David Johnston y Laurence Boswell, representada por la Royal Shakespeare Co. en The Other Place, Stratford-Upon-Avon, en julio del 1995; y *La dama duende*, en versión inglesa de Matthew Stroud, representada el año 2000 en Trinity University, San Antonio, Texas. De Lope de Vega, *El perro del hortelano (The Dog in the Manger)*, traducida por Victor Dixon y representada en Trinity College, Dublín, en 1986; *El caballero de Olmedo*, traducida y adaptada por David Johnston y representada en el Gate Theatre, en 1991; *La discreta enamorada*, en traducción de Vern Williamsen, representada en El Chamizal, en 1986; *Fuenteovejuna*, traducida y adaptada por Adrian Mitchell, representada en el Royal National Theatre de Londres, en 1989; y *La gallarda toledana*, traducción de Harvey Erdman, El Chamizal Festival, 1991. De Tirso de Molina, *Los balcones de Madrid*, traducción de Kenneth Stackhouse, representada en El Chamizal Festival, en 1994; *El burlador de Sevilla*, traducida y adaptada por Derek Walcott, que la sitúa en un lugar del Caribe, y representada en Toronto por estudiantes, en 1984; *El burlador de Sevilla* con el título de *The Last Days of Don Juan*, traducida y adapted by Nick Dear y representada por la Royal Shakespeare Co. en Stratford-upon-Avon, en 1990; *El condenado por desconfiado*, traducida y adaptada por Laurence Boswell y Jonathan Thacker, representada en el Gate Theatre de Londres, en 1991; *Don Gil de las*

Además, la gran mayoría de estos textos han de ser adaptados, pues, como concluye Dawn Smith, “para establecer contacto con sus respectivos públicos, los traductores y/o directores [...] utilizaron estrategias diferentes. Adrian Mitchell y Michael Bogdanov impusieron su propia ideología a los textos de Calderón”¹⁴, cosa que generalmente no se suele hacer con los de Molière y Racine, pero que es de rigor en el caso del teatro clásico español. Por ejemplo, en el año 2000 se estrena, en Nueva York, una adaptación de una obra clave de nuestro teatro clásico, que D. J. R. Bruckner, crítico del *New York Times*, describe con estas palabras, que traduzco: “el público se encuentra atrapado en el sueño, en el que una procesión de cautiverio, violación, tortura, mutilación, asesinato, traición y guerra civil, acompañados por la música y los ritmos del flamenco, provoca la risa nerviosa que produce la confusión”.¹⁵ Espero que hayan podido reconocer en esta descripción *La vida es sueño* de Calderón. El crítico del *New York Times* continúa diciendo que:

Calderón, un poeta soberbio con una profunda perspicacia psicológica, explora temas extraordinariamente modernos: una elite intelectual manipulando la naturaleza humana, el determinismo socavando el libre albedrío, el maltrato de los niños que produce la criminalidad, hombres que subyugan a mujeres. Su obra debería fácilmente resultar en una experiencia teatral moderna y absorbente¹⁶.

Desgraciadamente el montaje neoyorquino dejó mucho que desear, en opinión del crítico, ya que a menudo degeneró en el estilo del culebrón o la tele-

calzas verdes, traducida y adaptada por Laurence Boswell y Deirdre McKenna, y representada en el Gate Theatre de Londres, en 1990; *La venganza de Tamar*, traducida por Paul Whitworth y representada en Londres, en 1992, y en el Santa Cruz Shakespeare Festival, California, en 1994; *El vergonzoso en palacio*, traducción de Harley Erdman, representada en El Chamizal Festival, en 1993. De otros dramaturgos, los públicos angloamericanos pudieron ver *La casa del tahur*, de Mira de Amescua, traducida por Vern Williamsen y representada en el Chamizal Festival, en 1990; y *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, traducción de Kenneth Stackhouse y representada en El Chamizal, en 1995. Véase la página de la Association for Hispanic Classical Theater (<http://www.trinity.edu/org/comedia>) y el artículo de SMITH, D., “El teatro clásico español en Inglaterra en los últimos quince años”, *La puesta en escena del teatro clásico*, ed. J. M. RUANO DE LA HAZA, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 299-309.

14.— SMITH, D., “El teatro clásico...”, *op. cit.*, p. 309.

15.— “... the audience is caught in the dream, in which a parade of bondage, rape, torture, mutilation, murder, treason and civil war, accompanied by the music and rhythms of flamenco, arouses the uneasy laughter of confusion”: BRUCKNER, D., “When life is not a dream but an unending nightmare”, *The New York Times*, 14 octubre 1999.

16.— “Calderón, a superb poet with deep psychological insights, explored astonishingly modern concerns: an intellectual elite manipulating nature, determinism undermining free will, child abuse producing criminality, men subjugating women. His play should translate easily into captivating present-day theater”: BRUCKNER, D., *ibidem*.

novela. En la Fundación Bilingüe para las Artes de Los Ángeles, se está representando precisamente por estas fechas (hasta el 18 de mayo) una función titulada *Los clásicos... enredos* que se anuncia como una amalgama de cuatro comedias y cuatro dramaturgos: *La dama duende*, de Calderón, *El anzueto de Fenisa*, de Lope, *Los empeños de una casa*, de sor Juana y *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón¹⁷. ¿Se imaginan una representación basada en *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, el *Volpone*, de Ben Jonson, *Un truco para cazar al viejo*, de Thomas Middleton y *Las vacaciones del zapatero*, de Thomas Dekker?

Esta ponencia pretende indagar en el porqué de esa falta de reconocimiento y de respeto hacia un teatro que rivalizó en su día con el de Shakespeare y Molière, si es que no los superó en importancia y proyección en la Europa de entonces. ¿Se trata de prejuicio, de efectos de la leyenda negra, de falta de comprensión o, considerémoslo, de que simplemente el teatro de Lope, Tirso y Calderón no llega hoy a las cimas alcanzadas por el de Shakespeare y Molière? Podemos descartar pronto el prejuicio como causa de esa indiferencia, pues este prejuicio no es aplicable a otros aspectos de la cultura española. ¿Es posible imaginar una historia de la pintura universal que no mencione a Velázquez, Goya y Picasso? Un reciente artículo del *New York Times*, en el que se reseña la exposición sobre Manet y Velázquez en el Museo Metropolitano, llevaba el título de “Los maestros de los maestros franceses eran españoles”. Su autor, Michael Kimmelman declara en el tercer párrafo que Velázquez es sencillamente el mejor pintor que jamás ha existido¹⁸. Lugar parecido en el mundo intelectual anglosajón ocupa Cervantes, a quien Bloom considera figura central, junto con Shakespeare, del canon occidental.

Quizá la mejor manera de comenzar nuestra investigación sea con un libro que lleva precisamente por título *La influencia española en la literatura inglesa*, publicado en Londres en 1905 por Martin Hume, miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia y profesor de literatura española en la Universidad de Londres. En sus dos últimos capítulos, dedicados al teatro español y a los dramaturgos ingleses, Hume comienza hablando de algo que él llama el “vívido instinto dramático de la raza española”, el cual, nos asegura, ya asoma en el *Auto de los Reyes Magos*¹⁹. Para Hume el teatro isabelino y el español sólo se parecen en que ambos rompen con las reglas clásicas, pero en lo demás son totalmente diferentes porque el carácter de los españoles es totalmente diferente del de los ingleses. Traduzco:

17.— Véase su página de la red: <http://www.bfatheatre.org/pages/calendar.htm>.

18.— KIMMELMAN, M., “The masters of the French masters were Spanish”, *The New York Times*, 7 marzo 2003.

19.— HUME, M., *Spanish influence on English literature*, London, Eveleigh Nash, 1905, p. 246.

La meditación y la especulación, la cogitación consigo mismo, la contemplación de las cosas observadas son características propias de la naturaleza inglesa. El inglés desea llegar a los resortes que mueven el engranaje de la misma vida, desea entender la maquinaria y sondear las razones que precipitan las acciones humanas. A los españoles, como a la mayoría de los pueblos semi-latinos, no les preocupan tales cosas. Desean ver y participar en el mismo movimiento; hablar, disfrutar mientras puedan de la superficie de las cosas; resumiendo, seguir el argumento, llorar con la heroína infeliz, verse reflejados en el valor generoso del héroe, reírse del gracioso y lanzar improperios contra el malo²⁰.

Hoy, naturalmente, rechazamos las presuposiciones raciales y étnicas de Hume pero, ¿no es común opinión que lo que dijo el buen profesor de español es hasta cierto punto verdad? ¿No creemos que el teatro de Shakespeare es más profundo que el de Lope de Vega? ¿En qué consiste esa profundidad? Según sus mejores comentaristas, en la caracterización de los personajes. Harold Bloom arguye que los personajes de Shakespeare están individualizados, hablan con voces diferentes y poseen tal abanico de perspectivas que se convierten en instrumentos analíticos capaces de juzgar al mismísimo espectador. Si el espectador es un moralista, Falstaff le enfadará; si es un dogmático, nunca entenderá a Hamlet²¹. En su último libro sobre Shakespeare, Bloom le atribuye nada más y nada menos que la invención de lo humano, es decir, de la psicología y el carácter humanos tal como los entendemos hoy día²².

Pero Bloom no es el único en estudiar la caracterización de los personajes de Shakespeare, práctica académica de larga tradición en el mundo anglosajón y que continúa en nuestros días. El año pasado, por ejemplo, Leslie O'Dell publicó un libro con el título de *La caracterización en Shakespeare: una guía para actores y estudiantes*²³. ¿Existe título parecido sobre Calderón o Lope de Vega en la bibliografía española? Creo que no y la razón es bien obvia: para la gran mayoría de los especialistas, los personajes del teatro clásico español son cualidades personificadas, estereotipos o abstracciones. Según Hume, por ejemplo, las carac-

20.— “Reverie and speculation, cogitation with oneself, musing on things seen, are the natural bent of the English nature. An Englishman wants to get at the springs that turn the human wheels of life round; he wants to understand the works, to sound the reasons for action. The Spaniards, like most semi-Latin peoples, care little for that. They wish to see and participate in the movement itself; to talk, to enjoy the surface of things whilst they may: in short, to follow the story, to weep with afflicted heroine, to see themselves reflected in the unselfish bravery of the hero, to laugh at the buffon, and to curse the villain”: HUME, M., *Spanish influence....*, op. cit., pp. 254-255.

21.— BLOOM, H., *The Western Canon...*, op. cit., p. 60.

22.— BLOOM, H., *Shakespeare. The invention of the human*, New York, Riverhead, 1998.

23.— O'DELL, L., *Shakespearean characterization: a guide for actors and students*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.

terísticas de estos personajes son aparentes e invariables desde el momento en que aparecen en escena hasta el final de la obra. No busquemos en ellos desarrollo anímico o cambio alguno. Son pasiones primarias personificadas. Los graciosos son todos idénticos: Batín lo mismo que Clarín y éste idéntico a Tristán. Y no cambian un ápice en el curso de la representación. ¡Qué diferencia, según Hume, con los graciosos de Shakespeare! Y no hablemos de los Hamlets, Macbeths y Otelos²⁴.

Son ideas que se vienen repitiendo desde que George Ticknor, primer profesor de Francés y Español de la Universidad de Harvard, publicara su *Historia de la Literatura Española* en 1849. Ticknor anunció entonces que uno de los principios fundamentales del teatro de Lope de Vega era la subordinación de todos los elementos de una comedia, incluida la caracterización, el argumento. Así por ejemplo, ninguno de los numerosísimos personajes de Lope está jamás motivado por una única pasión —como en el caso de Macbeth o Ricardo III—, son más bien máscaras con tanta personalidad como Pantalone o Scapin²⁵. La generalización de Ticknor parece estar basada en una docena de comedias de Lope, entre ellas, *El castigo sin venganza* y en otras supuestamente escritas por él, como *La estrella de Sevilla*; pero no parece haber leído *El perro del hortelano*, *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo* u otras piezas que quizás le hubieran hecho cambiar de opinión. Esta excusa no la tiene, sin embargo, Alexander Parker, quien en su *El acercamiento al teatro español del Siglo de Oro* reitera la idea de la primacía de los episodios argumentales sobre la caracterización²⁶. La contribución de Parker es mucho más inteligente y profunda que las de Ticknor y Hume, pero también tiende a situar el teatro español del Siglo de Oro, en lo que se refiere al estudio de las pasiones y la psicología humanas, en un nivel de superficialidad aplastante. Para Parker, el deber de construir el personaje no recae en el crítico sino en el lector o el actor. Aunque no hubiese sido su propósito, el resultado de esta aseveración ha sido el escaso interés que ha despertado la caracterización de los personajes en el hispanismo anglonorteamericano aunque, como siempre, haya notables excepciones, entre ellas, el trabajo de Victor Dixon sobre Manuel Vallejo, “Un actor se prepara: Un comediante del siglo de oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)”²⁷. Pero en general, la influencia de las ideas parkerianas sigue predomi-

24.— HUME, M., *Spanish influence...*, op. cit., pp. 259 y ss.

25.— TICKNOR, G., *History of Spanish literature*, New Edition, London, vol. II, John Murray, 1855, pp. 222-223.

26.— PARKER, A., *The approach to the Spanish drama of the Golden Age*, London, Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.

27.— DIXON, V., “Un actor se prepara: Un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)”, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pp. 55-74.

nando. En el recientemente publicado *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, el apartado sobre la caracterización está escrito por uno de los grandes amantes de la comedia española, Frank Casa, crítico inteligente y sagaz como pocos que, sin embargo, no puede menos de concluir que “el personaje autónomo es un concepto caro a la literatura moderna pero de poca utilidad dramática para el teatro clásico”. ¿Por qué? Porque el dichoso tema de la obra requiere que el personaje “cumpla la función que la obra le exija y las características que exhibe no pueden alejarle del papel que le corresponde en ella”²⁸. Pero si el personaje no es autónomo, si es primordialmente un signo y posee una función ya marcada de antemano, ese personaje no vive, no puede sorprendernos con su humanidad, su individualidad; está subordinado, dominado por el argumento, por el destino que le ha asignado el dramaturgo. El verdadero personaje dramático marca el curso de la acción, no es marcado por ella. Si esto es así, entonces el teatro del Siglo de Oro español es un teatro sin personajes, un teatro de títeres, de máscaras, de abstracciones que hablan en verso. En otras palabras, no es un auténtico teatro. ¿Y nos sorprende que tenga poca trascendencia?

Está claro que si tanto críticos como actores y directores están en general convencidos de la inutilidad de extraer y mostrar la humanidad que puedan poseer los personajes del teatro clásico español, será inevitable que ese teatro degenerare en abstracciones, intelectualismos, o que se convierta en un sermón o en una función de circo y sea adaptado, desguazado, podado, transformado, convertido en extraño, grotesco, una extensión de la España de pandereta: Segismundo de torero, Peribáñez de cantaor flamenco, Marta la piadosa de sevillana. ¿Por qué le sucede esto al teatro clásico español y no al francés o al inglés? Una posible explicación es que Ticknor, Hume y Parker tengan razón, es decir, que no existan, aparte quizás de don Juan, que es el único que ha tenido cierta trascendencia (desde Lord Byron, pasando por Bernard Shaw, hasta la película *Alfie* de Michael Caine), verdaderos personajes en el teatro clásico español; y que esto se deba, quizás, al hecho de que, al contrario de Shakespeare y Molière, ningún dramaturgo español, a excepción de Claramonte, era actor o autor de su propia compañía. Pero, ¿es plausible que un teatro tan popular, tan diverso, tan prolífico, tan duradero pueda haber atraído durante siglos a un público sin presentar en escena verdaderos personajes? ¿No es el personaje la esencia del drama? O hagamos esta pregunta de otra manera: ¿es posible tratar de temas humanos en el teatro, como el dolor, la vergüenza, el orgullo, el miedo, el honor, la venganza, el amor y la desesperanza con personajes deshumanizados? Y si todo lo que ponían en escena era un teatro didáctico, de abstracciones morales y sutilezas teológicas,

28.— CASA, F., “Caracterización”, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank CASA, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Madrid, Castalia, 2002, p. 40.

de parábolas neotestamentarias, ¿qué es lo que atraía a la gente? ¿La anécdota, el argumento, la historia? De hecho, ésta es, en opinión de muchos críticos anglo-norteamericanos, la única aportación del teatro clásico español al teatro inglés: unos cuantos argumentos, adaptados especialmente a los gustos del llamado teatro de la Restauración inglesa.

En un reciente artículo en el *Times Literary Supplement*, Jonathan Thacker sueña con el día en que los nombres de Lope, Calderón y Tirso se mencionen junto a los de Shakespeare, Racine, Molière, Checkov, Brecht, Ibsen y otros reconocidos gigantes del teatro europeo, pero añade que eso sólo se conseguirá si sus obras pasan con éxito la prueba del crisol de los tablados europeos. Thacker sugiere que si todavía no han logrado pasarla es probablemente por dos razones: porque tal cantidad de textos teatrales asusta a cualquiera y porque el teatro clásico español ha sido asociado con las fuerzas del conservadurismo reaccionario del siglo xx²⁹. Pero yo creo que hay una tercera causa y es la escasa atención que se ha prestado a la caracterización. Es verdad que, como señala Stephen Orgel, los personajes teatrales no son personas reales, sino “elementos de una estructura lingüística, líneas en un drama, y, más básicamente, palabras en una página” (p. 8)³⁰, pero esto no es obstáculo para que tanto lectores como espectadores sigan identificándose con ellos y que algunos personajes ejerzan tanta influencia en la sociedad como las personas reales. Hamlet, Otelo, don Juan, don Quijote, Madame Bovary, el misántropo de Molière son personajes reales en el sentido de que reconocemos nuestra humanidad en ellos. Hasta que no suceda lo mismo con Segismundo, Peribáñez, Pedro Crespo y Doña Ángela será difícil que el teatro clásico español trascienda más allá de nuestras fronteras. Pero en los últimos veinte años, la mayoría de los estudios, las tesis y los libros publicados en inglés —que son los únicos que pueden captar la atención de los estudiosos del teatro inglés y americano, y de despertar el interés de los actores y directores de teatro anglosajones—, se han liberado de la influencia parkeriana para someterse al yugo, y continúo generalizando, de los acercamientos postestructuralistas, psicoanalistas, postmodernistas, deconstruccionistas y otros istas que utilizan el texto como pretexto para hablar de otras cosas, muy importantes no lo niego, pero que tienen poco que ver con lo que Bloom llama la invención de lo humano. El teatro clásico no es ya objeto de estudio sino medio de analizar, de forma anacronista en la mayoría de los casos, el mundo actual. Si se me permite una analogía, diría

29.— THACKER, J., “Glory of a theatre without rules”, *The Times Literary Supplement*, 12 julio 2002, pp. 5-6.

30.— “Characters, that is, are not people, they are elements of a linguistic structure, lines in a drama, and more basically, words on a page”: ORGEL, S., *The authentic Shakespeare*, New York, Routledge, 2002, p. 8.

que se ha saltado sin apenas una pausa del escolasticismo de la escuela temático-estructural —que pretende a través de la aplicación de la lógica imponer una lección moral al texto, que cree que la razón puede explicar todo sin necesidad de recurrir a la observación y a la experimentación, es decir, a la representación— al manierismo y al barroquismo de los estudios postestructuralistas y postmodernistas sin haber pasado antes por el Renacimiento, que hubiese situado al personaje en el centro del universo dramático y, a través del personaje, haber hallado, como han hallado los especialistas de Shakespeare y Molière, los valores universales y humanos que hubiesen hecho trascender a ese teatro. No tratemos de convencer a nadie de que el teatro del Siglo de Oro es importante simplemente por sus características medievales y barrocas. Esa trascendencia, si es posible, dependerá de sus valores humanos, que son los que verdaderamente atraen a la gente al teatro, que son la razón de que el drama de Shakespeare, Molière, Ibsen y Chekov siga teniendo importancia en el mundo actual. Los especialistas de Shakespeare pueden ahora analizar el barroquismo de su teatro porque ya han asentado suficientemente su humanismo. Hoy pueden decir que el Calibán de *La Tempestad* es un nuevo Espartaco que se rebela contra el tirano colonial Próspero porque existe toda una tradición crítica desde Dryden, pasando por el doctor Johnson, Auden, Browning y otros, que lo han analizado como auténtico personaje dramático, medio hombre, medio fiera, pero también, como concluye Bloom, con su legítimo patetismo³¹. El teatro de Shakespeare, ya establecido como trascendente, puede sufrir tales asedios; pero el español, que todavía va buscando credenciales en el mundo teatral anglosajón, corre el riesgo de ser olvidado como teatro y convertirse en mero amasijo de palabras mal entendidas y peor interpretadas. Los personajes del teatro del Siglo de Oro han sido transformados en abstracciones, en signos, en aberraciones, antes de haber podido establecer su humanidad. Segismundo, se nos asegura, es un hombre nuevo, un burgués individualista en ciernes, un príncipe cristiano, un príncipe maquiavélico, un político que inaugura el sufragio universal, una abstracción, un mito³²; lo que nunca parece ser es un auténtico personaje teatral. Pero ¿es plausible que una cultura que ha dado al mundo personajes tan humanos como la Celestina, el Lazarillo, el Quijote y las figuras de los lienzos de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Ribera pueda, al mismo tiempo, negar esa humanidad a los personajes de su manifestación artística más popular? ¿Realismo, humanismo en todo menos en el teatro?

31.— BLOOM, H., *Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 665.

32.— RUANO DE LA HAZA, J., “Introducción bibliográfica y crítica”, en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 2000, p. 69.

Afortunadamente, poseemos ya datos para demostrar la falsedad del mito. Son pocos, pero formidables. Se trata de interpretaciones de personajes clave del teatro clásico español, como el de Pedro Crespo de Jesús Puente en el montaje de *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso, en 1988, el de don García de Carlos Hipólito en *La verdad sospechosa* de Alarcón, dirigida por Pilar Miró, en 1991, los de Diana de Emma Suárez y Teodoro de Carmelo Gómez en la versión cinematográfica, en 1995, de *El perro del hortelano*, también dirigida por Pilar Miró, y el Segismundo de Pepe Maya y la Rosaura de Amaya Curieses de la primera versión de *La vida es sueño*, representada en Almería, en 1992. Habrá otras interpretaciones que desconozco, pero éstas me sirven para demostrar que no solamente depende el éxito del teatro clásico de una adecuada caracterización, sino que muchos de sus personajes son de una profundidad y complejidad psicológica que los sitúa sin desmerecer un ápice al lado de las grandes creaciones del teatro universal. Desgraciadamente, sólo uno de estos montajes ha podido llegar a una sección del público anglonorteamericano: la película de *El perro del hortelano*, cuyos subtítulos en inglés reproducen la magnífica traducción de Victor Dixon. ¿Qué poseen estas interpretaciones en común? El hecho de que tanto directores como actores se acercaron al texto creyendo en la realidad de los personajes y que lograron mostrarlos al público con su formidable carga de humanidad, cómica o dramática. Éste es, en mi opinión, el tipo de trabajo que contribuye a establecer la trascendencia e importancia del teatro clásico español. Pero es poco; en general, la falta de estudio y comprensión degenera, no ya en personajes estereotipados, sino en circenses, como se comprueba por esa propensión de algunos actores a dedicar una pirueta, salto o cabriola diferente a cada verso que dicen, a arrastrarse por el tablado, tumbarse, ponerse cabeza abajo o cantar flamenco, ante la estupefacción de un público que no cree ni en lo que ve ni en lo que oye.

¿A qué se debe este método de actuar? Yo creo que a la falta de confianza tanto en el texto como en el espectador. Como no comprenden ni lo que dice el texto ni lo que mueve a los personajes, recurren a los trucos manidos del actor, mala imitación muchas veces de los de la *commedia dell'arte*, y acaban hablando en necio para un público que consideran necio.

No es ni debe ser misión del crítico decirle al actor o al director teatral cómo ha de construir el personaje. Pero esto no implica que el crítico no tenga nada que aportar al respecto. Como bien ha dicho Francisco Ruiz Ramón, en un artículo que debería ser lectura obligatoria, el actor, tanto español, como inglés o americano, se queja y con razón de que los profesores universitarios no le hablen de lo que verdaderamente le interesa: “¿Cómo funciona realmente el texto en la escena? ¿Cómo solucionar física, materialmente, los problemas del texto? ¿Cómo conciliar el texto clásico y las convenciones actorales del siglo XVII..., con la tradición (o falta de tradición) actoral actual?... ¿Qué hacer o cómo hacer con

el verso?”³³. Son preguntas clave a las que yo añadiría: ¿Qué interpretaciones de lo que hace y dice el personaje tengo a mi disposición? ¿Qué caminos me marca el texto para adentrarme en el personaje? ¿Cómo entenderlo y hacer que un público moderno lo entienda? Se trata de ofrecer al actor, mediante un análisis del texto y desde un conocimiento tanto lingüístico como histórico, literario y teatral, el abanico de posibilidades, potencialidades y perspectivas que tiene a su disposición³⁴.

Es lo que hacen algunos profesores de Literatura Inglesa. El ya citado Harold Bloom, Sterling Professor de Humanidades de Yale, y antiguo profesor de Harvard, no muestra pudor a la hora de construir a su manera, más o menos polémica, a todos los personajes de Shakespeare, ni de criticar el reciente Hamlet de Ralph Fiennes o aplaudir el que más le gustó de todos, el de John Gielgud³⁵. Tampoco duda en escribir páginas y páginas en las que habla de Hamlet y de Falstaff, sus personajes favoritos, no ya como si fuesen personas reales, sino como seres más reales que las personas reales. Shakespeare es importante, nos dice, porque nos enseña a comprender la naturaleza humana y esto lo hace a través de sus personajes, ya que “la representación del carácter y la personalidad humana siempre será el supremo valor literario de cualquier texto dramático, lírico o narrativo”³⁶. No hay que sorprenderse, pues, de que, al negarle este supremo valor literario, el teatro clásico español carezca de la trascendencia y proyección que debería tener en la cultura del mundo occidental.

33.— RUIZ RAMÓN, F., “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 144.

34.— Lo he tratado de hacer en trabajos como “Teoría y praxis del personaje teatral áureo: Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura”, en *El escritor y la escena V*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 19-35 y “Pedro Crespo”, *Calderón en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico* 15 (2001), pp. 217-230.

35.— BLOOM, A., *Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 413.

36.— “... the representation of human character and personality remains always the supreme literary value, whether in drama, lyric, or narrative”: BLOOM, A., *Shakespeare...*, *op. cit.*, pp. 3-4.

II. Significados del Teatro Clásico Español

La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega

VICTOR DIXON
Trinity College, Dublín

Celebro mucho la iniciativa de los organizadores y coordinadores de este congreso, y les doy sinceras gracias por haberme invitado, porque lo creo tan importante como oportuno. Sin querer ser un aguafiestas, opino francamente que, en parte por culpa nuestra —de los españoles y de los especialistas— ha tardado y sigue tardando en reconocerse la trascendencia mundial de un cuerpo teatral equiparable con cualquier otro, y superior a muchos más afamados. Los augurios, sin embargo, son propicios, al menos en Inglaterra. En dos obras significativas a las cuales me invitaron a contribuir, una historia y una enciclopedia del teatro universal, publicadas por la Prensa Universitaria de Oxford hace siete años y hace dos meses, se ha dado al del Siglo de Oro el relieve que le corresponde¹, y la Royal Shakespeare Company planea montar el año que viene toda una serie de comedias. Mejor está que estaba; importa por tanto llegar en ocasión y dejar de ser vergonzosos en Palacio.

El tema que he escogido, como devoto suyo, es el de la trascendencia del Todopoderoso Lope. Pero quiero decirles poco de la proyección directa de sus obras en España y fuera de ella, ya que no ha estado nunca a la altura de su valor. En España algunas comedias tuyas jamás han quedado sin representarse del todo, pero ya en el siglo XVII, después de su muerte, fueron mal atribuidas o refundidas por poetas menos dotados, cuyas obras originales, aunque hondamente influidas por ellas, llegaron a eclipsarlas. Atacadas en el XVIII por los teóricos neoclásicos, y refundidas de nuevo y más a fondo en el XIX y después, se

1.— *The Oxford Illustrated History of Theatre*, ed. BROWN, J. R., Oxford, Oxford University Press, 1995; *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, ed. KENNEDY, D., Oxford, t. 2, Oxford University Press, 2003.

representan desde la Transición con relativa frecuencia, pero menos de lo que merecen, y a veces con excesiva adaptación².

En el extranjero también su impacto directo ha sido muy relativo. En el siglo xvii traducciones de algunas obras se publicaron y representaron en Italia, Holanda y Francia, e influyeron por ejemplo en Rotrou y en Molière, pero tuvieron más resonancia las de otros españoles —Guillén de Castro, Alarcón y sobre todo el autor del *Burlador*—, y del xix en adelante han gozado de mucho más alcance y fama las del único dramaturgo español realmente parangonable con él, Calderón. Hoy por hoy, la sola comedia suya que se conoce (y desconoce) globalmente es *Fuente Ovejuna*.

Su auténtica trascendencia, para España y para el mundo, me parece otra, y doble: como hombre de teatro y como “atalaya de la vida humana”, y en ambos respectos tan histórica como actual —mejor dicho, intemporal.

Como hombre de teatro, su importancia histórica estriba en haber creado, no a solas pero en el fondo sin demasiada ayuda, la revolucionaria Comedia nueva. Nacido en la nueva capital de su país, genial a la vez —igual que Shakespeare— como dramaturgo y como poeta, asombrosamente fecundo, y obligado por “necesidad” a escribir a montones sus “versos mercantiles”, fue el único ingenio de su época capaz de responder plenamente a otra necesidad, la de satisfacer —educándolas— las demandas de un público urbano muy diverso, cada vez más grande y más ávido de diversión. Por lo tanto, “alzóse con la monarquía cómica”, bastó “para hacer escuela de por sí”, e inventó una fórmula dramática que, además de imponerse para todo un siglo en su país, había de dejar imborrables huellas en el teatro posterior; en el cual incluyo desde luego el cine y la televisión de hoy.

Conoce bien, como dice y demuestra, las demandas referidas, que en el fondo son las de cualquier público mayoritario. Pero no se sustrae, como pretende, al influjo de los grandes dramaturgos romanos, a quienes más bien imita para luego superarlos, ni menos de Aristóteles y Horacio, a quienes, despreciando a sus exégetas, realmente venera. Por lo tanto, su *Arte nuevo* y su teatro, “entre estos dos extremos dando un medio”, marcan un paso decisivo entre las teorías antiguas y las prácticas modernas. Pero es más: Lope comprende como el que más la esencia del fenómeno teatral. Como dijo lúcidamente Ruiz Ramón hace más de tres decenios ya, “uno de los caracteres del drama” creado por él y sus epígonos, “es su pluralidad temática”, y “algo de más radical alcance... La creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental” fue mostrar que la vida humana en su totalidad es capaz de escenificarse³. Pero Lope ve

2.— Véase el detallado estudio de GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *La creación del “Fénix”: Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

3.— RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, 2.ª edición, Alianza Editorial, 1971, pp. 141-142.

claro también algo que antes y después se obstinan en no comprender los antiguos y neoclásicos, aunque no sus sucesores: que esa vida es siempre una mezcla de “lo trágico y lo cómico”. Aunque escribe “cuando Lope quiere” magníficas tragedias o comedias “puras”, insiste en que la división en géneros falsifica la experiencia vital; si los Minotauros deleitan, es que su variedad es fiel a la “naturaleza”.

Sabe además que los públicos mayoritarios —no solamente “el español sentado”—amén de desear siempre que se les cuente una historia, prefieren que sea completa (y que concluya, diría de paso, en una “justicia poética”); es decir, que no quieren ver sólo una crisis, cuyos antecedentes y consecuencias, pudiendo escenificarse, se narran o se anticipan. Y la forma más lógica de dramatizar aquella historia es tripartita: exposición (“el caso”), desarrollo (“los sucesos”) y desenlace (“en lo que pare”); ¿por qué dividirla, pues, en cinco jornadas? Comprende asimismo que un espectador, lo mismo que un lector, es muy capaz de trasladarse imaginativamente, si no se le piden saltos muy excesivos, de un momento o sitio a otro; las neoclásicas unidades de tiempo y lugar, que excluyen la posibilidad de un teatro épico, son limitaciones tan mal concebidas como esa otra camisa de fuerza de los géneros.

Por la necesidad de coherencia sí se justifica en cambio la de acción, la única en que insiste Aristóteles, a quien en su *Arte nuevo* el Fénix parafrasea. Pero ésta bien puede enriquecerse con otras, subordinadas o paralelas, con tal de que no se desvíen del “primero intento”, como muestra *Fuente Ovejuna*. En ésta y otras obras, por otra parte, no son ni más ni menos importantes que la historia que se cuenta el “mensaje” que conlleva o la caracterización de sus personas; las mejores comedias de Lope mantienen un justo equilibrio entre trama, tema y personajes, y si éstos, en cualquier corpus tan inmenso como el suyo, se prestan a una clasificación en tipos y subtipos, se caracterizan también, de obra en obra, como seres más o menos complejos y diferenciados entre sí.

Todos estos descubrimientos, expuestos y puestos en práctica por Lope, e impuestos por él en la Comedia nueva, han influido, aunque más indirecta que directamente, en el teatro posterior, y son válidos para siempre. Además, en algunas obras y, sobre todo, en una obra maestra, *Lo fingido verdadero*, explota al máximo, antes y mejor que otros, los recursos del metateatro, que muchos autores del siglo XX volverían a utilizar⁴. Incluso señala un camino posible para el teatro del

4.— Véanse FISCHER, S. L., “Lope’s *Lo fingido verdadero* and the Dramatization of the Theatrical Experience”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXIX (1976-1977), pp. 156-166; PALOMO, M. DEL P., “Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*”, en “*El castigo sin venganza*” y *el teatro de Lope de Vega*, ed. DOMÉNECH, R., Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987, pp. 79-98; DIXON, V., “*Lo fingido verdadero* y sus espectadores”, *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria*, 4-5 (1997-1998), pp. 97-114, y DIXON, V., “Ya tienes la comedia prevenida..., La imagen de la vida: *Lo fingido verdadero*”, en *Doce comedias buscan un tablado*, ed. PEDRAZA, F. B., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11 (1999), pp. 53-71.

porvenir. Si vuelven a las tablas la sonoridad y sugestividad de la poesía, innecesariamente desterrada por la prosa naturalista, se comprenderá tal vez que Lope, aprovechando como en otras cuestiones de “decoro” los consejos de Horacio, y acomodando “los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando”, solucionó mejor que nadie el aparente problema de la verosimilitud⁵.

Pero estas aportaciones al desarrollo y comprensión del fenómeno teatral distan mucho de ser el único aspecto de Lope y de su obra que se ha venido minusvalorando. Otros están pidiendo a voces una radical revaloración. Afortunadamente, algunos críticos y centros importantes han emprendido la tarea, pero mucho queda por hacer.

En parte gracias a —y a pesar de— declaraciones propias, y en parte por prejuicios comprensibles pero ilógicos, algunos de sus méritos más evidentes han tendido siempre a mirarse como defectos, como si su fecundidad, popularidad, facilidad, espontaneidad y llaneza hubiesen implicado necesariamente una falta de calidad, seriedad, calculación, autocrítica y lima. Son suposiciones que, cuando se examinan, no carecen a veces de fundamento, pero reglas que dejan de serlo por la evidencia de incontables excepciones. E incluso los especialistas que se libran de tales prejuicios han dejado, también con excepciones muy honradas (pero no tan incontables), de estudiarle a fondo, tal vez por otras razones. Han tendido a cohibirse ante la inmensa cantidad de sus obras, cuyos textos varían mucho en cuanto a su corrección, sin hablar de los diversos problemas de atribución. Temiendo tal vez los peligros de la generalización, la mayoría se han centrado sólo en sus obras más famosas.

Su propio temperamento los inclina, según sospecho, a identificarse, antes que con Lope, con el no más erudito pero más filosófico, más cerebral y, me atrevo a decir, más mecánico Calderón, cuyas obras parecen por tanto de más fácil interpretación. Y el Fénix ha sido víctima de un azar de tipo cronológico; el centenario de su muerte, en vísperas de la Guerra Civil, suscitó bastante interés en España y fuera de ella; muchísimo menos, en pleno franquismo, el de su nacimiento. Desde entonces el estudio del teatro del Siglo de Oro ha progresado enormemente, pero los pobres lopistas hemos quedado sin una fecha que festejar. Los dos centenarios de Calderón, por contraste, han dado lugar, como todos saben, a un verdadero diluvio de congresos, libros, ediciones y nuevas investigaciones. Por todas estas razones, los estudios sobre Calderón han sido durante decenios y son, hoy por hoy, muchísimo más abundantes que los dedicados a Lope.

5.— Véase DIXON, V., “The Study of Versification as an Aid to Interpreting the *Comedia*: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega”, en *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, eds. GANELIN, C. & MANCING, H., West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 384-402.

Las obras de aquél, por consiguiente, se conocen y se comprenden mejor que nunca, no sólo entre los especialistas sino por el público general, español y universal. El ejemplo más notorio es el viraje que se ha dado, desde mediados del siglo pasado, a la interpretación de sus sanguinolentos dramas del honor matrimonial. En 1989 Antonio Buero Vallejo recordó haber felicitado a su “querido Ruiz Ramón” por haberle hecho ver que en el “supuesto honor calderoniano..., estaba ya la crítica a lo que tenía de imposición social injusta”, y por haberle revelado así que un dramaturgo a quien había admirado siempre había sido “no sólo gran autor, sino un autor lúcido desde el punto de vista social”⁶.

Permítaseme una reflexión personal. Buero no creía lo mismo en cuanto a Lope. En el curso de varias conversaciones sobre su propio teatro, me dolió comprobar que compartía en este respecto las opiniones negativas de muchos españoles progresistas. Ahora que ha desaparecido, me duele muchísimo más no haber intentado convencerle de que estaba equivocado, de que Lope, no menos que Calderón —y acaso bastante más—, había sido “lúcido desde el punto de vista social”. Ha sido una reflexión, pero no una digresión. Es éste precisamente el segundo aspecto de la trascendencia de Lope del que quiero hablar aquí, por ser el que para mí más revaloración reclama.

De los debates del siglo pasado sobre él y su teatro, la imagen que en su patria ha prevalecido es la de haber sido un autor mercantil, y no sólo reaccionario sino rastrero, dispuesto siempre a prostituir su pluma a los intereses de las clases dominantes y del absolutismo inmovilista. Parecieron fortalecerla influyentes estudios publicados en los años setenta por José Antonio Maravall y José María Díez Borque, si bien éste, en trabajos posteriores pero quizás menos difundidos, ha matizado sus opiniones significativamente⁷. En años recientes, varios otros críticos —sólo algunos de los cuales citaré a continuación— han puesto en tela de juicio aquella interpretación⁸, que a estas alturas, por tanto, parece excesivamente simplista. Urge re-examinarla, según creemos ya muchos, con otra perspectiva histórica, otro concepto de la índole y

6.— BUERO VALLEJO, A., “Coloquios sobre mi teatro”, en *Obra completa*, eds. IGLESIAS FEIJOO, L., y DE PACO, M., Madrid, Espasa-Calpe, 1994, tomo II, pp. 553-568 (pp. 562-563).

7.— MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario y Ediciones, 1974; DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976; DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978. Véanse por otra parte, por ejemplo, las ediciones por éste de dos comedias de Lope: *El castigo sin venganza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, y *La villana de Getafe*, Madrid, Editorial Orígenes, 1990, como también su importante libro, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

8.— La primera parece haber sido STERN, C., “Lope de Vega, Propagandist?”, *Bulletin of the Comediantes*, 34,1 (1982), pp. 1-36. Es todavía muy conformista, por contraste, el Lope que nos presenta MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Lope: vida y valores*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1988.

función del teatro de su tiempo y, en general, otro modo de entender el carácter de Lope mismo, y poniendo más atención no sólo en sus obras mejor conocidas sino en otras que se suelen olvidar.

Compartía, naturalmente, no sólo con los de arriba, sino con todos sus coetáneos, unas convicciones básicas que si ya no lo son, puede comprender —y desatender a la vez— el espectador de hoy: una honda fe católica, un patriotismo incondicional, y una inconsciente aceptación de la monarquía como sistema de gobierno. Pero dentro de este consenso su sociedad supuestamente monolítica estaba escindida en facciones en torno a una larga serie de cuestiones políticas, económicas, sociales y estéticas. El mismo teatro popular fue objeto de constantes controversias, sobre todo de tipo moral, pero ni sus detractores ni los que lo defendían lo concebían como un instrumento de política estatal. Funcionaba al contrario, presentando por su índole, como siempre, situaciones conflictivas, personajes contrastados y opiniones opuestas, como un foco y foro de debate sobre una multitud de problemas, entonces palpitantes y *mutatis mutandis* actuales. Incluso la censura impuesta en él, dirigida mayormente contra herejías y procacidades, resultó, con pocas excepciones, relativamente leve, y susceptible como siempre de esquivarse con cautelas y estrategias.

A Lope, hijo de artesano, sin más hidalguía que su oriundez montañesa, y escarnecido por su pretensión a un escudo de diecinueve torres, le obsesionaron diversos amores, duraderos o transitorios —a su Dios, a su patria, a muchas mujeres, a algunos hijos y a varios amigos, casi todos, como él, artistas o literatos⁹, aunque sobre todo a su pluma—. Pero se dejó gobernar a la larga por dos ambiciones: sobresalir en todos los géneros literarios de su tiempo y ascender en su sociedad. Para intentar conseguir las —y mantenerse a flote—, no tuvo más remedio que ser él mismo un consumado histrión, desempeñar varios papeles y ponerse distintas máscaras en el gran teatro de su mundo. Así se explica su fachada de servil adulación ante los reyes, validos y mecenas, como el egoísta Sessa. Poco le valió; adorado por el pueblo y honrado del Pontífice, jamás pasaría de criado o secretario —cronista real, un hábito, “don Lope”, ni hablar—, y sabemos todos cómo fue su década *de senectute*. Fue siempre un marginado, un arribista que nunca arribó, un eterno pretendiente, como la mayoría de su público en la Corte y, por todo ello, aunque al parecer estoico o burlón, bajo estas otras máscaras resentido y rebelde.

9.— “A lo largo de toda su biografía..., se mantuvo más o menos fiel a un grupo social compuesto por literatos, artistas cualificados o profesionales liberales, de entre cuyos miembros extrajo sus principales amigos, y del cual nunca abjuró”; PORTÚS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 134.

No pudo independizarse, desde luego, aunque vivía en parte de sus libros y sobre todo de las comedias que vendía a los autores, de numerosos mecenazgos. La iglesia, la monarquía y la nobleza se aprovechaban de espectáculos propios, como también del teatro público, como un poderoso medio de publicidad, y bastantes comedias de Lope, como han insistido más que nadie Joan Oleza y Teresa Ferrer, se compusieron en espera de favores e incluso por encargo¹⁰. Una de las primeras pudo ser *Arauco domado*, escrita al principio de una campaña de propaganda montada por los Hurtado de Mendoza y descrita con razón como un “interesado panegírico”. Basándose en gran parte en una crónica que era “casi las memorias” del mismo marqués, Lope caracteriza a algunos de los indios como antropófagos salvajes, y a su patrón como ejemplar. Pero mucho más conmovedores que las retóricas alabanzas de éste son el amor mutuo, la devoción a su patria y el deseo de libertad de aquéllos. Para Ruiz Ramón, “la libertad [sería] la idea central que [...] domina enteramente este bello poema dramático de Lope”¹¹. En eso, yo creo, exagera, pero no en hablar de “un poderoso ejercicio intelectual y afectivo de identificación”, sobre todo en su manera de retratar a Caupolicán, un personaje mucho más complejo que el de Ercilla¹². Lope tiene que servir, pero no se deja esclavizar. Es bastante parecido el caso de *El nuevo mundo*; el personaje mejor dibujado y más interesante es el cacique Dulcanquellín, y otros critican tan duramente —dejando a salvo a Colón, la Corona y el clero— el egoísmo, la codicia y lujuria de muchos conquistadores, que Azorín llegó a llamarle a Lope, irónicamente, un “mal español”¹³.

Parecidas “heterodoxias” hallamos en otras comedias históricas. A Alfonso Sastre, que refundió (como *Asalto a una ciudad*) *El asalto de Matrique*, le sorprendió —indebidamente— encontrar en ella lo que John Loftis ha llamado una

10.— OLEZA SIMÓ, J., y FERRER VALLS, T., “Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, en *Golden Age Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. DAVIS, C. & DEYERMOND, A., London, Westfield College, 1991, pp. 145-154; FERRER VALLS, T., “Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias”, en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, eds. DIAGO, M. V., FERRER, T., Valencia, Universitat de Valencia, 1991, pp. 189-199.

11.— RUIZ RAMÓN, F., “El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. RUANO DE LA HAZA, J. M., Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 229-248 (p. 235); RUIZ RAMÓN, F., *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, pp. 69-137 (pp. 107-108).

12.— Véanse DIXON, V., “Lope de Vega and America: *The New World and Arauco Tamed*”, *Renaissance Studies*, 6, núms. 3-4 (1992), pp. 249-269, y DIXON, V., “Lope de Vega, Chile, and a Propaganda Campaign”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 79-95.

13.— AZORÍN, “Lecturas españolas”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1959, tomo II, pp. 651-652. Véase también DIXON, V., “El Nuevo Mundo visto por Lope de Vega”, en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, Tomo II: Literatura*, eds. DEYERMOND, A. & PENNY, R., Madrid, Castalia, 1993, pp. 239-249.

“doble visión” de aquel asedio¹⁴. El Duque de Parma lo emprende para entrete-
ner a soldados a punto de amotinarse por hambre y falta de paga, y uno de ellos,
Alonso García, aunque mostrará al final una valentía suicida, expresa con gran
frecuencia quejas y dudas. En *El Niño inocente de La Guardia*, que escenifica la
leyenda de su crucifixión ritual por conversos, hallamos parecidamente, al lado
de un virulento antisemitismo y elogios tanto a Isabel como a la Inquisición del
que era familiar suyo, protestas y lamentos emocionantes en labios de los hebre-
os. Me parece muy certera, aunque acaso no completa, la explicación que dio,
citando otros ejemplos, María Rosa Lida: “Lope es ante todo, antes que español
del siglo XVII, antes que hombre inscrito [...] en un ambiente cultural geográfico/
historico, antes que todo es dramaturgo. Sus criaturas no son portavoces suyos,
hablan y viven por sí, y Lope se identifica genialmente con cada una”¹⁵. Hay que
añadir, creo yo, que es muy típica de él una simpatía inusitada por los injusta-
mente afligidos, sobre todo si se niegan a serlo.

En cuanto a la representación de personas reales en sus comedias, les
remito sobre todo al importantísimo libro de Melvenna McKendrick, *Playing the
King*. A un análisis de dieciséis comedias poco conocidas añade estudios detallados
sobre siete muy famosas, y demuestra que la inmensa mayoría de los reyes que
el Fénix pone en las tablas son hombres excesivamente humanos, defectuosos de
diversas maneras e indignos de reinar. Con referencia a todos los importantes tra-
tadistas de su tiempo, arguye de modo convincente que Lope sabe explotar la ambi-
güedad inherente en el drama poético para construir una crítica no de la insti-
tución monárquica pero sí de su funcionamiento, y concluye que “su teatro llega
a encarnar la compartida esquizofrenia de su época —de la disyuntura entre una
profunda necesidad de creer en la monarquía hereditaria como la natural y lógi-
ca manera de gobernarse el hombre, y el perjudicial desafío a esta convicción que
ofrecían las realidades contemporáneas”¹⁶. Si no faltan del todo príncipes (casi)

14.— Sastre escribe en una nota: “Me pareció deslumbrante el texto de Lope, y eso que nunca he sido muy lopiano, en función de su estética populista y (hoy diríamos) mercantil y de su devoción por la Monarquía como una institución por encima de toda sospecha. Este es un texto extraordinario o sea, insólito”. Comentando “su antimilitarismo y el talante desmitificador de los Terceros de Flandes”, exclama: “¡Qué obra tan moderna este ‘Mastrique’ de Lope de Vega!”; SASTRE, A., *Asalto a una ciudad*, Hondarribia, Hiru, 1991, p. 138. Véase LOFTIS, J., *Renaissance Drama in England & Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 56-59.

15.— LIDA DE MALKIEL, M. R., “Lope de Vega y los judíos”, *Bulletin Hispanique*, LXXV (1973), pp. 73-113 (p. 81). Véanse también GLASER, E., “Lope de Vega’s *El Niño inocente de La Guardia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXII (1955), pp. 140-153, y VEGA CARPIO, L. DE, *El Niño inocente de La Guardia*, ed. FARRELL, A. J., London, 1985.

16.— MCKENDRICK, M., *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000, pp. 203-204 (traducción mía).

perfectos, son escasísimos, y sirven más bien de espejos, modelos positivos para los reyes de su tiempo, que distan mucho de serlo.

Otros críticos, como John Varey y William Blue, han sugerido que cuando Lope idealiza a monarcas españoles del pasado, como Fernando e Isabel, está imaginando y presentando su época como una edad dorada en que los reyes, a diferencia de Felipe III y IV, se preocupaban directamente del bienestar de todos los súbditos suyos¹⁷. Michael McGaha ha opinado, paralelamente, que en *Lo fingido verdadero* Diocleciano y Carino ejemplifican perfectamente las características trazadas por Juan de Mariana del rey bueno y del tirano¹⁸. De la mitológica *Fábula de Perseo* el mismo crítico dice: “Lope toma este género aparentemente tan inofensivo y lo convierte en subversivo. El *Perseo* presenta más que nada la historia de unos abusos del poder” de parte de cuatro reyes, como también de Júpiter y del mismo Perseo. Por otra parte, añade, “las cualidades que Lope ha logrado infundir aun en los supuestos “villanos” de la pieza [...] revelan una madurez y comprensión dignas de un Shakespeare o de un Cervantes”¹⁹.

Lo mismo cabe decir de los “villanos” de Lope en general. Baste recordar, en *Fuente Ovejuna*, la caracterización de Esteban, de Laurencia y, sobre todo, de Mengo, que pese a ser el gracioso es su personaje más complejo, su más auténtico héroe y el máximo portador vivo de su mensaje. Y añadir que poner en las tablas —y al fin y al cabo justificar— la sublevación de un pueblo fue una audacia inconcebible entonces en todo el resto de Europa. Otros dramas ofrecen ejemplos de labradores que, si no se sublevan, suben, y el tema del movilismo social es otra constante en Lope. Numerosísimas obras suyas —no sólo sus comedias palatinas— ventilan la cuestión de la posibilidad de amores y matrimonios “desiguales”, y si en las más el público sabe desde un principio o aprende al final que la desigualdad es sólo aparente, en algunas es real —como en *El villano en su rincón* o *La villana de Getafe*—. En *El perro del hortelano* se ruega incluso al “Senado noble” convalidar, callando su “secreto”, el casamiento fraudulento de una condesa con un “hijo de la tierra”, a quien ella adora ya más que a “los respetos de quien soy”²⁰. Tales “casos de la honra” y una infinidad de otros son

17.— Véanse, sobre todo, VAREY, J. E., “Reyes y jueces en *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega”, en su *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 157-176; BLUE, W. R., “The Politics of Lope’s *Fuenteovejuna*”, *Hispanic Review*, 59 (1991), pp. 295-315.

18.— VEGA CARPIO, L. DE, *Lo fingido verdadero / Acting is Believing*, traducción de MCGAHA, M. D., San Antonio (Texas), Trinity University Press, 1986, pp. 28-35.

19.— VEGA CARPIO, L. DE, *La fábula de Perseo, o La bella Andrómeda*, ed. MCGAHA, M. D., Kassel, Edition Reichenberger, 1985, p. 38.

20.— Sobre el tema del movilismo social en Lope, véase, por ejemplo, VEGA CARPIO, L. DE, *El perro del hortelano*, ed. DIXON, V., London, Tamesis Texts, 1981, pp. 49-52, aunque Lope me parece bastante menos conservador ahora que hace 22 años.

abordados por Lope de las más diversas maneras imaginables. Muy rara vez parece aprobar desagrazos truculentos, y en al menos dos comedias, *La buena guarda* y *Antonio Roca*, se condena rotundamente, en auténticos sermones, cuajados de referencias bíblicas, la venganza personal²¹.

Por otra parte, ningún escritor de su tiempo respeta más a la mujer o incluso es más feminista. Muchísimas obras suyas son protagonizadas por mujeres de la más variada especie, y la gran mayoría provoca, amén de *admiratio*, admiración. Varias demuestran cuán falsos son los prejuicios que se airean contra su educación; su *Doncella Teodora* valida por ejemplo lo que proclama: “que si en universidades / entrar mujeres se usara, / las cátedras fueran suyas, / mas ellos temen su infamia”²². Y si Lope no tolera que permanezcan “esquivas”, aunque por otra parte defiende siempre su derecho a la autodeterminación en el amor, es que cree firmemente que su natural destino (pero el de los hombres también) es amar y casarse, y crear una familia —y la gran mayoría de las (y los) de hoy le darían la razón.

En realidad, el amor, en el más amplio de los sentidos, es el tema central evidente o subyacente en todas sus comedias. Aunque otras fuerzas poderosas amenazan con vencerlo, a veces con funestas consecuencias, la mayoría dan testimonio de una inmensa fe en él, y una inmensa capacidad de sentirlo por individuos aislados y por la familia humana. El mensaje fundamental que comunican sus dramáticas acciones y personajes memorables —como por ejemplo en *Fuente Ovejuna* o en *El villano en su rincón*—²³ es que el bienestar de una sociedad depende del carácter y conducta de todos sus diversos componentes, en la medida en que renuncian al egoísmo en favor de una altruista, comprensiva y compasiva solidaridad con los suyos y los demás. En este sentido no es, pero sí es, un escritor político, progresista y profético, demasiado optimista tal vez y nada profundo como pensador; pero profundamente humano; y en ello estriba para mí su mayor trascendencia en su tiempo y en el nuestro, una trascendencia intemporal y universal.

21.— VEGA CARPIO, L. DE, “*La buena guarda*”, en *Obras*, ed. MENÉNDEZ PELAYO, M., Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1965, tomo 187, pp. 80-81. Sobre *Antonio Roca*, véase DIXON, V., “El auténtico *Antonio Roca* de Lope”, en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 175-188; el “sermón”, que ocupa vv. 898-925 del texto inédito allí descrito, no figura en la escena correspondiente de la refundición por Lanini y Sagredo publicada en VEGA CARPIO, L. DE, *Obras* (Nueva serie), ed. COTARELO Y MORI, E., Madrid, Real Academia Española, 1916, tomo I, pp. 690-692.

22.— Compárese lo que Lope dice con voz propia en 1615 en su *Oración y discurso* en alabanza de santa Teresa; p. ej.: “Que por no las poner, como a los hombres / en las escuelas, sus ingenios raros / no les hacen ventaja conocida”. Véase DIXON, V., “Lope de Vega y la educación de la mujer”, en *Otro Lope no ha de haber: Acti del Convengo Internazionale su Lope de Vega*, 10-13 febrero 1999, ed. PROFETI, M. G., Florencia, Alinea, 2000, tomo II, pp. 63-74.

23.— Para mi interpretación de estas comedias, véanse VEGA CARPIO, L. DE, *Fuente Ovejuna*, ed. y trad. DIXON, V., Warminster, Aris & Phillips, 1989, y DIXON, V., “*El villano en su rincón*: otra vez su fecha, fuentes, forma y sentido”, *Bulletin of the Comediantes*, 50 (1998), pp. 5-20.

Las opciones dramáticas de la senectud de Lope

JOAN OLEZA
Universitat de València

Las líneas que siguen se esfuerzan en la misma dirección que otras que las precedieron, y en las que procuré caracterizar al primer Lope, el de la génesis de la *Comedia Nueva*¹, y más tarde al Lope del período de plenitud, el de 1600-1613, el del *Arte Nuevo*, en suma², convencido de que una de las claves de la pluralidad de su teatro reside en su evolución como poeta-hombre-dramaturgo. Ahora creo llegado el momento de detenerme en el final mismo de esta evolución, en el Lope que se enfrenta a su obra en “la breve distancia / de mi vida a mi muerte” (*Égloga a Claudio*³), y pide a las musas que le fueron propicias en sus floridos años que no le condenen ahora, cuando “nevado cisne” quisiera “dilatara la pluma” (*Corona Trágica*⁴). En un drama de estos años últimos, *¡Si no vieran las mujeres!*⁵, un personaje se sorprende de ver a Belardo: “¿Aún viven Belardos?”, le pregunta, y el pastor contesta:

“¿No habéis visto un árbol viejo,
cuyo tronco, arrugado,
coronan verdes renuevos?
Pues eso habéis de pensar,

-
- 1.— OLEZA, J., “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III- 1 y 2, 1980, pp. 153-223. Reimpreso y puesto al día en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986; “El primer Lope: un haz de diferencias”, *Ínsula*, 658 (2001).
 - 2.— OLEZA, J., “Estudio Introductorio”. Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. de D. McGRADY. Barcelona, Crítica, 1997.
 - 3.— Escrita en los primeros meses de 1632, se publicó póstumamente en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637. Vv. 159-160.
 - 4.— La cita es de “El Prólogo”. *Corona trágica, Vida y muerte de la Serenísima Reyna de Escocia María Estuarda...*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.
 - 5.— Publicada en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637. MORLEY y BRUERTON la sitúan en 1631-1632: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 395.

y que pasando los tiempos,
yo me sucedo a mí mismo”

La frase es célebre y para encontrar a ese hombre que se sucede a sí mismo es preciso partir de la base de un importante trabajo de Juan Manuel Rozas⁶, que caracterizó al período que abarca entre 1627, en que Lope firma su primer testamento, y 1635, en que muere, como un ciclo coherente en su conjunto, aunque muy intensificado e partir de principios de 1631, al que llamó *de senectud*. Rozas no abordó, para caracterizar este ciclo, la obra dramática del Fénix, sino una veintena de textos poéticos, algunos de ellos verdaderamente magistrales, escritos entre el verano de 1631 y el de 1635.

El personaje de Lope que Rozas evoca se mueve en diversos planos. El primero, estrictamente personal, nos lleva a la calle de Francos, a la casa y al huerto de Lope, donde vemos convivir al viejo sacerdote de sesenta y cinco años con una hermosa Marta de Nevares que aún no ha cumplido los cuarenta, y que fue su amor si no más intenso sí más inextricable, más dominado por la belleza, la fascinación y lo impredecible. Es una convivencia más serena, ahora, que hace diez años, pero también más amenazada: los episodios de locura de ella, aquel siniestro año de 1628 que le trajo a ella la ceguera y a él una enfermedad grave, finalmente la muerte de ella, en la primavera de 1632, y después el Lope que se va quedando solo, con Marcela en el convento y Feliciano que se casa, pero sobre todo con Antonia Clara que es seducida y robada por un noble de la camarilla del Conde Duque, contra quien nada podrá hacer el viejo Lope, o con Lope Félix, el único hijo varón que le quedaba, muerto muy lejos, en un naufragio en los mares del sur. Son los golpes finales que le aguardaban en “la senda de mi feroz destino” (*Elegía en la muerte del Ldo. Don Gerónimo de Villaizán...*⁷), y Lope se queda dolorosamente suspendido ante el simbólico espectáculo de su huertecillo devastado.

Hay otro plano que es el de las necesidades económicas: la dote de Feliciano para su boda, la de Marcela para el convento, los cuidados de Marta, arruinada y enferma, los olvidos de Sessa..., es éste el Lope pedigüeño y obsesivo, el que menos quisiera ver el lector contemporáneo: “la necesidad, señor, es como las consonantes en los poetas, que obligan a la razón a lo que el dueño no piensa”, le escribe a su protector⁸.

6.— ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de Senectute*”. Discurso de apertura del Curso 1982-83, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.

7.— Madrid, Francisco Martínez, 1633.

8.— Citado por RENNERT, H.A., CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de Fernando LÁZARO CARRETER. Salamanca, Anaya, 1969, p. 287.

Pero más que las preocupaciones económicas le acucia la cada vez más perentoria necesidad de un mecenazgo público, que le garantice seguridad para estos últimos años y, sobre todo, reconocimiento al abrigo de tanto resentimiento como le acecha. “Tirsi, es desdicha no tener Mecenas”, escribe en la *Égloga Panegrica al Epigrama del Serenísimo Infante Carlos*⁹, pues “ingenio sin favor, aunque hable, es mudo”.

En estos años la persecución del mecenazgo se dispersa por diversos vericuetos. A la Iglesia le arranca, por ejemplo, con la *Corona trágica* (1627), y vía cardenal Barberini, *nipote* del Papa Urbano VIII, el título de Doctor en Teología y la cruz de la Orden de San Juan, con el privilegio de usar el ansiado *Frey* delante de su nombre, y algo más le arrancarían a los jesuitas con su *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1622), o a la Orden de la Merced, con su *Vida de San Pedro Nolasco* (1629), pero los beneficios de la Iglesia parecen más honoríficos, o compensatorios, que productivos.

El gran bocado estaba en Palacio, en la Corte, donde medraban tantos poetas de inferior mérito, sobre todo cuando el de Sessa no lo quiere convertir en su asalariado. En 1629 hace el último intento de acceder al puesto de Cronista Real, que ya había solicitado sin éxito en 1611 y en 1620, pero que ahora le dan a su adversario, a veces encarnizado, otras ecuánime, Joseph Pellicer, pero a finales de 1630 vuelve a la carga, de ahora en adelante para pedir “cualquier cargo relacionado con Palacio, cualquier beneficio”¹⁰, y esta vez lo hace por medio de un memorial que se ha perdido pero del que la *Epístola a Claudio*, ese poema de pretendiente, como lo ha llamado J. M. Rozas (p. 23), es la versión artística. Está, por otra parte, el testimonio de los numerosos dramas (el último, *El amor enamorado*) en que Lope hace recitar en escena sus pretensiones o sus quejas, aprovechando la presencia del Rey o de sus grandes dignatarios, a la manera que en España inauguró Juan del Encina. De finales de 1631 es el lamentable poema que escribe para celebrar el no menos lamentable arcabuzazo de Felipe IV contra el toro que venció en aquella particular y asimismo lamentable versión de circo romano a la española, poema que fue reunido junto con otros de la misma índole por Joseph Pellicer en el pomposamente titulado *Anfiteatro de Felipe el Grande*¹¹.

9.— Publicada en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637. Rozas la supone escrita entre abril y julio de 1631, *op. cit.*, p. 21.

10.— ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV...”, *op. cit.*, p. 34.

11.— La fiesta circense se celebró en octubre de 1631, ante el Rey y la Corte, y consistió en hacer luchar entre sí una serie de animales, entre ellos un oso, un tigre, un caballo, un león y un toro. Parece que el vencedor fue el toro, y para celebrarlo el Rey lo mató de un arcabuzazo. Pellicer pidió poemas a todos los poetas de la Corte para conmemorar el heroico acontecimiento y con ellos juntó un libro, el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid, Juan González, 1631 (en realidad, 1632). El poema de Lope comienza: “Desprecia invicto y formidable espanta”.

Son algunas más las ocasiones que Lope intenta aprovechar para hacerse grato a la corte: la inauguración del Palacio del Buen Retiro, la campaña contra los judaizantes por la flagelación del Cristo en la calle de las Infantas... pero a medida que comprueba que sus intentos son inútiles, que otros consiguen con facilidad lo que a él se le niega, que palacio le opone un muro de silencio y de indiferencia, que no caerá ni con su muerte, Lope va revolviéndose hacia una actitud crecientemente crítica. Ya en la *Égloga en la muerte de Paravicino*¹², el Rey y Dios serán colocados frente a frente, en desigual comparación, como suelo y cielo, y en *El Siglo de Oro*¹³ el lector encontrará esta velada amenaza, bajo el mismo contraste de fondo: “¡Ay del Señor que a sus vasallos deja / al cielo remitir la justa queja!”. Rozas, a su vez, interpreta el desenlace de *La Gatomaquia* (1634) como sátira en clave del arcabuzazo de Felipe IV al toro, aquí gato¹⁴. En los dos últimos años de su vida Lope no dedica ya ningún poema a las personas reales.

El Duque de Sessa fue el mecenas más regular de que pudo echar mano Lope a lo largo de su vida, aunque a la larga, también, el más insatisfactorio. El de Sessa contribuía no poco a cerrarle el camino de la Corte, dadas sus relaciones de hostilidad con el bando del todopoderoso Conde Duque de Olivares, que le llevaron al destierro y, en bastantes ocasiones, al ostracismo. Por otra parte, y dada la fama de libertino de Lope, sin duda agravada en la vejez por los años, la condición de sacerdote, y el escandaloso amancebamiento con la adúltera Marta de Nevares, el poeta no era un protegido que resultara cómodo exhibir, ni siquiera para un señor tan extravagante como el de Sessa. No es de extrañar, por consiguiente, que en su muy larga relación, que venía arrastrándose desde más de veinticinco años, Lope huyera de mostrar públicamente su servidumbre respecto al Duque, al que sólo había dedicado un libro, la *Parte IX* de sus comedias, en 1617. En el frondoso epistolario entre ambos que recorre todos estos años es muy conocida la carta de 1630 en la que el viejo Lope pide destapar su relación, acogerse públicamente a su servicio, por medio de un salario, y quizás como capellán, y dejar de escribir para el teatro:

Ahora, señor excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a

12.— *Eliso. Égloga en la muerte del Reverendísimo Padre Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino*, publicada en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637.

13.— *El Siglo de Oro*. Silva moral. Publicada también en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637.

14.— ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV...”, *op. cit.*, pp. 47 y ss.

la vejez todos se burlan de ellas, y suplicar a V. Ex^a. reciba con público nombre a su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con victoria de este cuidado, nombrándome algún moderado salario, que con la pensión que tengo ayude a pasar este poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito [...] y que sepan que V.Ex^a. es mi dueño, si algunos lo ignoran, y que tuvo la casa de Sessa otro Juan latino blanco, más esclavo que el negro¹⁵.

Lope hizo la petición con poca confianza, y el nulo resultado de la misma le dio la razón. El de Sessa no hizo caso y entonces Lope se vio obligado a reducir sus esfuerzos en palacio, pero cuando tampoco éstos dieron resultado, Lope volvió de nuevo al redil de Sessa y en el plazo de unos meses le ofreció tres libros: *La Pira Sacra* (en honor al hermano del de Sessa, difunto), y nada menos que las *Rimas de Tomé de Burguillos* y *El castigo sin venganza*¹⁶. Las *Rimas*, en particular, suponen “la superación por la poesía y el humor del tema del mecenazgo y de la incomprensión” y en ellas asoma “el Lope más digno como hombre y como poeta”, escribe Rozas (p. 43), aquel que le dice a Silvio, en la dolorida *Égloga Filis*: “Silvio, estas cosas, aunque causan penas / no llegan a las túnicas del alma”¹⁷. O aquel otro que en la *Égloga a Claudio* exclama: “Ya no me quejo de mi dura suerte [...] que el premio, aunque es forzoso desealle, / más vale merecelle que alcanzalle” (vv. 157-162).

La falta de reconocimiento cortesano tiene, para un poeta de la época cortesana, como Lope, un precio muy alto, pues trae como consecuencia la necesidad de renunciar a trabajos más nobles y más dignos de estudio, para entregarse a obras de entretenimiento, de las que paga el vulgo:

Hubiera sido yo de algún provecho,
si tuviera mecenas mi Fortuna;
mas fue tan importuna,
que gobernó mi pluma a mi despecho;
tanto, que sale (qué inmortal porfía)
a cinco pliegos de mi vida el día (*Égloga a Claudio*, vv. 175-180).

15.— Es la carta 524 del *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Estudio y edición de A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA. Madrid, Real Academia, 1935-41, tomo IV, pp. 143-144. El editor la fecha entre mediados y fines de 1630.

16.— *Pira sacra. Elegía en la muerte del Exmo. Señor Don Gonçalo Fernández de Córdoba*, Madrid, Francisco Martínez, 1635. Se reprodujo en *La Vega del Parnaso. Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634. *El castigo sin venganza* se publicará en la *Parte XXI*, Madrid, 1635.

17.— ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV...”, *op. cit.*, p. 45.

En un reciente trabajo Teresa Ferrer (2003) ha pasado revista a las múltiples declaraciones de Lope en sus dedicatorias, prólogos y cartas sobre la consideración que le merecía su propia obra, y muy especialmente la teatral, para comprobar la dramática oscilación entre el amor y el desamor, el orgullo y la vergüenza que ésta le provoca, oscilación que a mi modo de ver da testimonio, más que ninguna otra prueba, de lo penoso que fue el acceso del escritor moderno a la profesionalización. La obra escrita para ser vendida y sometida a la demanda de un público, que se medía con sus aplausos y su asistencia, es percibida ahora como una producción innoble, más propia del artesano que del artista, más cercana al trabajo del menestral que se gana la vida con sus manos y su habilidad, que al noble que representa el canon social, un modo de vida consagrado por la improductividad, la autodedicación y las rentas a que le hace acreedor su estado, no su trabajo. Y sin embargo produce la satisfacción de su éxito, la de las ganancias que proporciona, la de la autonomía personal que permite, todo eso que en Lope se tradujo en aquel orgullo de ciudadano y de propietario que siente al comprar su casa y al cultivar su huerto¹⁸. El mismo sentimiento ambiguo experimentó un Velázquez. Tanto el escritor como el pintor viven las primeras experiencias de emancipación profesional del artista en un incipiente mercado, pero no poseen las claves de pensamiento que les permitan legitimar sus propias experiencias, y siguen buscando la legitimación por las vías propias del Antiguo Régimen, de la sociedad cortesana: es la Corte, no el mercado, quien debe conceder el prestigio y la nobleza, y pintores y poetas deben aspirar a la nobleza más que a su independencia como profesionales. Sólo doscientos cincuenta años más tarde encontraremos el primer ensayo que proporciona doctrina capaz de legitimar el mercado artístico, y que basa en él la emancipación del artista de los salones y del mecenazgo, su orgullosa proclamación como trabajador independiente. Me refiero al ensayo *L'argent dans la littérature*, de Emile Zola, publicado en 1880. En él podemos leer una crítica histórica de la dependencia del escritor del régimen de mecenazgo y frases tan contundentes como la que sigue: “El dinero ha emancipado al escritor, ha creado las letras modernas”¹⁹. Pero Zola escribe dos siglos y medio después que Lope de Vega.

El último plano en el que Rozas evoca al Lope de senectud es el de la rivalidad con los *pájaros nuevos*, en especial con aquellos escritores cercanos a palacio que, en estos años, son gente mucho más joven que Lope, nacidos en torno a 1600, como Calderón, Rojas Zorrilla, Villaizán, Coello, Pellicer, etc. “Todos estos escritores —escribe Rozas— llevaban el *Don* delante de su nombre, pertenecían

18.— OLEZA, J., “Estudio Introductorio”, *op. cit.*

19.— Cito por BONET, L. (ed.), *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972.

a familias de cierto rango y, en general, eran universitarios” (p. 33), y la mayoría de ellos eran, además, gongorinos, de modo que el teatro que comienza a estilizarse por esta época “tomó como ingrediente importante el estilo del poeta de Córdoba” (p. 53). La *Égloga a Claudio* es un manifiesto contra el éxito de estos jóvenes que se rebelan contra él, a pesar de deberle los principios de su arte:

Débenme a mí de su principio el Arte
 [...]

Ya está de suerte trivial la senda,
 Que a todos el asunto facilita,
 Porque la copia escrita
 Es fuerza que se venda (vv. 469 y 499-502).

Y basta leer las *Églogas Amarilis y Filis*, el Acto IV de *La Dorotea* o las *Rimas de Tomé de Burguillos* para tropezar con las críticas de Lope, que alcanzan su nota más aguda hacia 1632. Lope, que para entonces “casi no produce dramas”, lo que repercute en una grave mengua de sus ingresos²⁰, adoptó una doble estrategia ante la renovación poética y teatral de su tiempo. De un lado la de *El laurel de Apolo* (1630), meditada puesta en escena de la imagen que el viejo Lope quiere dar de sí mismo, proponiéndose como patriarca de las letras contemporáneas, que apadrina la magna antología de los poetas de su tiempo, confiando al silencio o a las reticencias en los elogios, que no a la crítica directa, el sutil trabajo de la censura²¹. Del otro lado aprestó las armas contra sus adversarios y en el soneto prologal de *La gatomaquia* hizo saludar a Tomé de Burguillos como “Segundo Gatilaso”, gracias al cual “quedarán para siempre de ratones / libres las bibliotecas del Parnaso”²². Quizás no haya mejor prueba de la atmósfera de hostilidad entre el uno y los otros que la ausencia de los Calderón, Coello, Diamante, o Cubillo en la *Fama póstuma* (1636) que, a la muerte de Lope, recogió su fiel discípulo Juan Pérez de Montalbán²³, en un supremo homenaje.

20.— El teatro le proporcionaba “más del 80 por 100 de sus ingresos, según las cuentas de Montalbán” (ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV...”, *op. cit.*, p. 54).

21.— ROZAS, J. M., “Lope de Vega y Felipe IV...”, *op. cit.*, pp. 14-15.

22.— *La gatomaquia* se publicó inserta en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634. El soneto prologal es de una apócrifa “Doña Teresa Verecundia” y está dirigido “al Licenciado Tomé de Burguillos”.

23.— *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Fray Lope Félix de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre. Escritos por los más esclarecidos ingenios. Solicitados por el Doctor Juan Pérez de Montalbán, natural de Madrid y notario del Santo Oficio*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.

En la única réplica de conjunto que conozco a esta caracterización del ciclo de senectud, M.^a Grazia Profeti²⁴, la cuestiona muy críticamente:

La definición misma que se ha atribuido a su producción de estos años, “ciclo de *senectute*”, ha contribuido a pintar la silueta de un Lope amargado que intenta alejarse del mundo del teatro, o que se empeña en operaciones de revancha. Por ejemplo se subraya la resistencia y hasta el menosprecio del Fénix hacia las nuevas formas teatrales, y al mismo tiempo se arguye que Lope se siente frustrado al tener ya pocos encargos palaciegos, o se afirma que “Lope se dio cuenta de que entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a heredar en vida”. Su amargura le inclinaría a huir de la vida teatral para dedicarse a trabajos más serios y profundos (*Égloga a Claudio*, *Huerto deshecho*, *Epístolas*), siendo ahora su interés principal adquirir el puesto de cronista real.

Es un tipo de interpretación, a menudo basada en lecturas parciales de los documentos y de los textos, que pretendo volver a analizar.

Los argumentos de Profeti podrían resumirse así:

1. No es exacto que el Lope de estos años escriba poco para el teatro, aunque en la imagen de su producción incida la prohibición de imprimir sus comedias. Sobre la base de lo publicado en las Partes XXI-XXV que dejó preparadas, se puede calcular unos cincuenta textos en algunos de los cuales “Lope vuelve a proponer algunos temas suyos reelaborados” (pp. 13-14).

2. Si las direcciones dominantes en el teatro de la década de los treinta son la comedia ligera o de enredo (o de capa y espada), la comedia trágica (muchas veces basada en el nudo del honor) y el gran auge de las comedias de santos o de magia, que constituye uno de los aspectos fundamentales del espectáculo de palacio (p. 11), Lope experimentará, siguiendo su propia evolución, en estas tres líneas. Como muestra de ello Profeti comenta *La hermosa fea*, en la línea de un enredo de gran complicación, cercano a la manera calderoniana; *El castigo sin venganza*, en la línea de la comedia trágica, también convergente con la propuesta calderoniana; valora en su conjunto las comedias de santos, sin demorarse en ninguna, aunque destacando que su cultivo se intensifica en los últimos años de Lope y que se caracterizaron por su espectacular escenotecnia; por último dedica un apartado al espectáculo musical “a la italiana”, centrado en *La selva sin amor*, como característico de la producción para la corte, signo de identidad de la época calderoniana.

3. La conclusión de Profeti es que no cabe explicar al último Lope en el marco de un ciclo de senectud, sino en el de la evolución del modo de recepción del espec-

24.— PROFETI, M.^a G., “El último Lope”, en PEDRAZA, F. B. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro, Univ. de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.

táculo teatral, con la aparición de un público que con una experiencia de más de cincuenta años de espectáculos de corral, ha llegado en los años treinta, por un proceso de autoeducación, a una plena madurez. Este nuevo público está mucho más preparado para los efectos de la técnica teatral y es más experto literariamente. Por otra parte recibe la influencia de los espectáculos producidos, con gran aparato y sofisticación literaria, para la Corte (pp. 17-18). Al encuentro de estas transformaciones de los gustos de los espectadores acude Lope con “sus experimentaciones literarias”.

Sobre todo continúa sus experimentaciones literarias. Un “apasionado de Lope” diría que el Fénix no ha perdido su arrollador empuje experimental; si queremos moderar la pasión con el rigor científico subrayaremos en cambio que su larga presencia en la escena teatral española le permite pasar de los heroicos comienzos del teatro a la plena madurez de un espectáculo sofisticado. Como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de *senex*, ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo (p. 39).

Profeti apunta a dos fenómenos que me parecen de un gran interés: de un lado a la experimentación de Lope, que indudablemente continúa, y que hace que este último ciclo de su producción tenga características propias, aunque no veo tan claro que esta experimentación se produzca, mayoritariamente, en línea convergente con la calderoniana. Del otro a la transformación de las condiciones de recepción del espectáculo teatral, tanto por la incidencia de la práctica escénica cortesana como por un proceso de creciente literaturización teatral, que si en Lope viene de lejos también marca la época calderoniana, y que probablemente no está desconectado, al menos en parte, del anterior.

No obstante, en la medición de estos fenómenos y de su impacto en la producción de Lope convendría precisar algunos puntos de referencia. Cuando hablamos del último Lope adoptamos una frontera más precisa que la de Profeti, cuyas fechas a menudo oscilan excesivamente. Asumimos, pues, la hipótesis de Rozas de un ciclo comprendido entre 1627 y 1635, en espera de poder demostrar si estos años marcan o no una etapa bien definida de su teatro. Tomamos como *corpus* de referencia no las obras publicadas por Lope en las Partes XXI a XXV, en las que hay muchas escritas con anterioridad a 1627, sino las que Morley y Bruerton fechan entre estas dos fechas, bien como comedias auténticas, bien como comedias que probablemente son de Lope.

Y si aceptamos este marco de referencias no parece difícil constatar que la producción teatral de Lope disminuye sensiblemente en estos nueve años. Se puede

calcular un conjunto de veintitrés obras, lo que significa un ritmo de dos obras y media por año. Si se compara con el período inmediatamente anterior, el que podría delimitarse entre 1615 y 1626, ambos años incluidos, la producción conservada es de setenta y ocho obras, lo que equivale a un ritmo de seis comedias y media por año.

Tampoco es difícil de observar que quizás por primera vez en toda su producción los dos grandes macrogéneros del sistema de la *Comedia Nueva*, lo que en otros lugares he caracterizado como “comedias” y como “dramas”, tienden a equilibrarse, frente al absoluto predominio de las comedias en el primer Lope y a la primacía de los dramas en el Lope del *Arte Nuevo*. La variedad de subgéneros que Lope maneja disminuye considerablemente respecto a los modelos anteriores, que he definido en otros lugares y que ahora, por falta de tiempo, no me es posible evocar. Lope se concentra en unas pocas opciones dramáticas. Hay subgéneros practicados en otras épocas que desaparecen, como las *comedias novelescas* o las *picarescas*, como los *dramas caballerescos* y, sobre todo, como los *dramas de hechos famosos* de la historia, el género favorito del Lope del *Arte Nuevo* (1600-1614). Apenas uno, *Contra valor no hay desdicha* (1625?-1630?), parece sobrevivir a este abandono, y no es seguro que sea posterior a 1626. La historia, ahora, parece buscar refugio en el marco temporal y los personajes de fondo de acontecimientos particulares, de amor y de honor, sobre todo, pero también de mudanza y fortuna, o notables y curiosos: son dramas históricos por el ambiente o por la circunstancia, pero los conflictos que se dirimen son estrictamente privados. En esta línea se sitúan dramas como *La mayor virtud de un rey* (1625-1635), *El guante de Doña Blanca* (1630?-1635) y sobre todo *Los Tellos de Meneses*, primera y segunda parte, aunque la primera es posible que sea anterior a nuestro período. Por supuesto, no queda ni rastro de los *dramas de la honra villana*, y son muy escasos los *dramas religiosos*, si se exceptúan los *autos sacramentales*. Tan sólo dos obras representan esta opción: *Los trabajos de Jacob* (1620-1630), que probablemente es anterior al período, y *La vida de San Pedro Nolasco*, la única segura, de 1629.

Un aspecto significativo de la propuesta del último Lope viene dado por los tres dramas de producción por encargo para palacio, aunque difieren entre ellos desde el punto de vista literario-dramático. Uno de los tres es *La noche de San Juan*, representada la noche del 24 de junio de 1631 en el jardín del Conde de Monterrey, en una fiesta promovida por el Conde Duque de Olivares, a la que asistió la familia real, y de la que dan cuenta el propio Lope en el Acto Primero de su comedia, en una larga relación intercalada, por boca de Don Juan, y Casiano de Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y el progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804, vol. II). La comedia presenta el mismo esquema compositivo y el mismo tipo de técnica dramática que las comedias urbanas concebidas para los corrales, y sólo la disposición del público, y en especial la de los Reyes y sus más altos cortesanos, es objeto de un tratamiento escenográfico de fasto. En cambio, las otras dos obras

se corresponden por su materia literaria con la más arraigada tradición cortesana de fasto teatral, la mitológico-pastoril, pero se remiten a modelos diferentes de espectáculo. *El amor enamorado*, cuyas circunstancias precisas de encargo y representación desconocemos, fue fechada entre 1625 y 1635 —lo más probable en 1630— por Morley y Bruerton, en su *Cronología* (1968, en español), y retrasada posteriormente hasta 1632²⁵. Teresa Ferrer (1996), analizando alusiones internas al celebrado arcabuzazo de Felipe IV, en aquella fiesta de octubre de 1631 que hemos evocado, y a los jardines del palacio del Buen Retiro, inaugurado los días 5 y 6 de diciembre de 1633, según Brown y Elliot²⁶, sitúa esta representación con posterioridad a la inauguración del palacio del Buen Retiro y la supone efectuada en los jardines mismos del palacio y en presencia de los Reyes, a los que se alude en la despedida de la comedia. Quizás podría añadirse que Lope escribió unos “Versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo”, recogidos más tarde en *La vega del Parnaso*, en los que se alude a esta inauguración o primera fiesta, que se inició un martes (“la nieve, que vistió de plata el martes”) de diciembre (“Pidió prestado un día / al verde mayo el rígido diciembre”), por la noche, y que continuó al siguiente día²⁷. Es muy posible que ésta fuera la ocasión de la representación, lo que convertiría esta pieza en el último encargo de palacio a Lope, que el poeta aprovechó, por cierto, y una vez más, para manifestar sus quejas personales ante el monarca, por boca de Bato. En la puesta en escena intervino Cosimo Lotti, pues N. D. Shergold²⁸ aduce un pago al escenógrafo por una “nube de Venus que añadió para las apariencias de *El amor enamorado*”, aunque en fecha tan morosa como el 13 de julio de 1635²⁹. No obstante, la obra no responde enteramente al nuevo modelo de drama musical barroco, de compleja y espectacular escenografía, que Lope venía preparando para palacio desde *El vellocino de oro* hasta *La selva sin amor*. Se sitúa más bien en la línea del drama mitológico cortesano de la época de Felipe III, a la manera del temprano *Adonis y Venus* o de *La fábula de Perseo*. Dividido en tres jornadas, con una extensión de 2.785 versos, la de las piezas de corral menos extensas, con una densidad de palabra mucho menor que la de los dramas-fasto, y con una participación ocasional de la música, el espectáculo resultante es un híbrido de fasto cortesano y comedia de corral, pues-

25.— “Addenda to the Cronology of Lope de Vega’s Comedias”, *Hispanic Review* XV (1947), p. 58.

26.— BROWN J., y ELLIOT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Ed, 1981.

27.— Justamente el 6 de diciembre de 1633 cayó en martes.

28.— SHERGOLD, N. D., *A History of Spanish the Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford. Clarendon Press, 1967.

29.— El documento lo recoge SHERGOLD, N. D., *A History of Spanish...*, op. cit., p. 285 de CATURLA, M.^a L., *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, 1957, p. 34. SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish...*, op. cit.

to en escena, eso sí, con gran riqueza de efectos escenográficos y con un espectacular cambio de decorado al final de la Jornada Tercera³⁰.

Por último, *La selva sin amor*, representada en el Alcázar en 1629, con una puesta en escena que Lope glosa en su muy citada dedicatoria al Almirante de Castilla, puede ser considerada según Barbieri como la primera ópera española, entendiendo por ópera “el espectáculo todo cantado”³¹. Lope la subtítulo *Égloga pastoral que se cantó a S.M. (Q.D.G.) en fiestas de su salud*, y era consciente de su novedad, pues comenta que era “cosa nueva en España”, si bien es cierto que tiene su antecedente, en la obra del propio Lope, en *El vellocino de oro* (1622), en *La gloria de Niquea* (1622) del Conde de Villamediana, y quizás en la muy temprana y anónima *Fábula de Dafne* (1599?)³², todas ellas parcialmente cantadas. En todo caso, con *La selva sin amor* nos encontramos en un momento de encrucijada del espectáculo teatral moderno. Por un lado, es una obra de encargo para esa renovada práctica escénica cortesana que comienza ahora a competir con la práctica escénica de los corrales y a regularse de forma autónoma, en el reinado de Felipe IV. Por otro lado, asistimos a ese momento en que la música y el canto dejan de resignarse a la posición subsidiaria de las piezas entre dos actos teatrales, a la manera de los *intermedi* (que no de los *intermezzi*, género distinto) florentinos del siglo XVI³³, y pugnan por constituir un espectáculo autónomo, el llamado *dramma per musica*, con una estructura teatral, una técnica monódica de canto (el *stile rap-*

30.— Para un análisis más demorado de esta obra, desde el punto de vista escénico, véase FERRER, T.

31.— ASENJO BARBIERI, F., *Los orígenes del drama lírico en España*. Tomo prestada la cita de SÁINZ DE ROBLES, F., *Obras Escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Aguilar, 1955, t. III, p. 531. En su monumental *Teatro lírico español*, A Coruña, 4 vols., Diputación Provincial, 1991, Luis Iglesias de Souza discute los orígenes de la ópera española, que sitúa en el siglo XVII, con obras como *La gloria de Niquea*, de 1622 (se olvida de *El vellocino de oro*, estrenada en las mismas fiestas), *La selva sin amor* de 1629, *El golfo de las sirenas* de 1657, *La púrpura de la rosa* de 1659 y *Celos aún del aire matan*, de 1660, ninguna de las cuales adopta el subtítulo de “ópera”, que no aparecerá hasta el año 1698, con la *Ópera scénica deducida de La Guerra de los gigantes*, de José de Cañizares, con música de Sebastián Durón (vol. I, p. 89). Iglesias reconoce, no obstante, que adopta una posición ecléctica a la hora de delimitar lo que es ópera de lo que no lo es, pues si se aplicara el criterio restrictivo de representaciones totalmente cantadas, sin parlamentos hablados o recitativos salmodiados, quedarían fuera de la Historia de la Ópera las de Mozart o la *Carmen* de Bizet. Deslindar entre los primeros dramas musicales del XVII español cuáles de ellos se sitúan en una línea de evolución hacia la ópera es tarea que resta, en buena medida, por dilucidar críticamente. En todo caso, y entre estas primeras, nadie parece poner en cuestión que *La selva sin amor* se halla en esta línea.

32.— Para esta curiosa y poco conocida obra véase, desde el punto de vista teatral, FERRER VALLS, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991 y, desde el punto de vista musical, RAMOS LÓPEZ, P., “Dafne, una fábula en la corte de Felipe II”, *Anuario musical*, 50 (1995).

33.— Para los *intermedi*: D’ANCONA A., *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903 y SERAFINI, G., “Dall’intermedio al melodrama”, *Quaderni di teatro*, 5 (1982), pp. 84-92.

presentativo), y una escenotecnia fastuosa, que tiene su origen en la Florencia de las últimas décadas del siglo XVI y que produce su primera obra maestra con el *Orfeo*, en 1607, y su primer gran músico-dramaturgo con Monteverdi. Por último, la ingeniería escenográfica, a cargo de especialistas como Cosimo Lotti, responsables de una puesta en escena esencialmente efectista, como la de *La selva sin amor*, comienza ahora a poner en cuestión el modelo de representación de la práctica escénica de los corrales, un modelo sustancialmente de *teatro pobre*, y a desplegar plenamente las posibilidades de una espectacularidad barroca. *La selva sin amor* participa de estas tres claves de la encrucijada, y lo hace tan radicalmente que tardará bastante en encontrar continuidades.

Pero los signos de identidad más específicos del período de senectud, los que marcan con mayor nitidez la propuesta del último Lope, no son estas representaciones para palacio, sino la dedicación del poeta a la materia palatina, ahora definitivamente basculada hacia el drama, y la complacencia en la comedia urbana. Este último género, sin lugar a dudas el más constante en la entera producción de Lope, pues de la primera a la última época las comedias que lo representan siempre figuran entre los grupos más numerosos, aunque sus conflictos y sus rasgos más característicos cambien no poco de una época a otra, concentra también ahora el mayor número de obras del período, siete, algunas de ellas muy próximas entre sí, casi gemelas, como *La moza del cántaro* (antes de agosto de 1627) y *Por la puente Juana* (1624-1630), algunas también con una poderosa ambientación histórica, como *No son todo ruiseñores* (h. 1630) o *Por la puente Juana* (1624-1630), bastantes de ellas con una notable calidad literaria, como las ya citadas o *La noche de San Juan* (1631) y *Las bizarrías de Belisa* (1634). Estas comedias, la mayoría de ellas ambientadas en un Madrid (excepciones serían *Amar, servir y esperar*, localizada en Sevilla, y *No son todo ruiseñores*, en Barcelona) de damas y caballeros de clase media, son de un estilizado realismo costumbrista, posiblemente más acentuado que en ninguna otra época, y la trama nos introduce a menudo en el interior de los hogares, en el espacio doméstico a la vez que íntimo de las damas (algunas de ellas percibidas con fascinada contemplación por Lope), donde transcurren esos pormenorizados coloquios femeninos, y donde galanes y damas despliegan una dialéctica conceptuosa de desdenes, celos, bizarrías, y arrogancias, en un juego del amor que se define más precisamente que nunca como juego entre la repulsión y la atracción, posiciones —más que sentimientos— que adoptan alternativamente los jugadores a la busca de ganar la partida. Habrá que volver en otro momento sobre la elaboración de estas últimas comedias urbanas, y también sobre su confluencia o no con la comedia calderoniana de capa y espada.

En el Lope de la senectud la materia palatina está muy presente, alimentando hasta un total de siete obras, pero parece decantarse claramente por un con-

flicto más dramático (en cinco de ellas) que cómico (en dos). Del lado mayoritario quedan *Porfiando vence amor* (1624-1630), *La boba para los otros y discreta para sí* (h. 1630?), *Del monte sale quien el monte quema* (1627), *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1632), y la obra maestra del género, *El castigo sin venganza* (1631). Del lado minoritario, *Más pueden celos que amor* (h. 1627) y *La hermosa fea* (1630-1632).

No obstante, y como un notable rasgo del período, hasta las comedias pierden su audacia hilarante de otras épocas, y se vuelven no sólo más mesuradas en su comicidad, sino que se revisten de una cierta gravedad a la hora de tratar sus conflictos, muchas veces ejemplares, acordes con la sentenciosidad de sus títulos. Si esto ocurre con las comedias urbanas, es más notorio todavía en las palatinas, que desde la época del *Arte Nuevo* habían iniciado una especie de proceso de dignificación literaria, muy visible ya en obras como *El perro del hortelano* (1613?), y que ahora ensayan además una curiosa ambientación pseudo-histórica, que sin remitir a acontecimientos y a personajes propiamente históricos, utiliza nombres (un emperador Otón, un Alejandro de Medicis...), lugares (Mantua, Urbino, Ferrara...) y acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos (las luchas por la anexión de Urbino entre diferentes principados italianos, la resistencia contra la expansión de los turcos en la Europa central...), una ambientación que rebaja considerablemente la libertad imaginativa del género, que se había constituido sobre la más completa ausencia de referencias reales y la mayor cuota de osadía en las situaciones. No es menor la sorpresa que produce en el lector la ruptura de ciertas constantes del género, que en algunos casos llega a borrar sus límites y a provocar el encuentro con otros subgéneros, como en el caso de *El castigo sin venganza*, que además de recuperar la línea de la tragedia palatina de la primera época (*Carlos el perseguido*), tan cara a los dramaturgos valencianos y tan deudora de las experimentaciones de Giraldi Cinzio, modera de tal manera la inverosimilitud del género que acerca su planteamiento y, sobre todo su desenlace, al de los dramas históricos de hechos particulares, de la honra (*La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El caballero de Olmedo*, *El guante de doña Blanca*...). Dos obras de esta época, en especial, apuran su experimentación en los límites del género al prescindir de lo que había sido uno de los fundamentos del mismo: el conflicto de la pérdida de la identidad original, ignorada o escondida bajo una máscara, y su resolución final mediante las pruebas que el protagonista, recubierto de la falsa identidad, enfrenta hasta la recuperación de su verdadero estado. Ni *Porfiando vence amor*, ni *El castigo sin venganza*, tienen nada que ver ya con ese conflicto: su planteamiento, su intriga y su desenlace buscan ya otras bases, abriendo el género a posibilidades diferentes.

Quede para otro momento el análisis de estos dramas palatinos, algunos muy notables, como *La boba para los otros* o *Porfiando vence amor*, otro verda-

deramente fundamental, *El castigo sin venganza*, y casi todos espléndidamente escritos. Quisiera hoy cerrar esta breve aproximación al último Lope señalando un rasgo notable en muchas de estas obras, me refiero al acentuado protagonismo femenino. Entre los dramas palatinos hay especialmente dos ejemplares notorios: uno es la Diana de *La boba para los otros*, sobre la que llamó la atención, no hace mucho, Rosa Navarro³⁴, el otro la Lucinda de *Porfiando vence amor*.

Lucinda se enamoró de Carlos, el privado del Rey de Hungría, como Casandra de Federico, en *El castigo sin venganza*, cuando él la ayudó a pasar un río en el que quedó encallada la carroza:

Estaba la florida primavera
dando colores a la verde Flora,
cuando salí más libre, y más lozana,
que por abril la cándida mañana.
Daba ocasión ese pequeño río
Espejo de los árboles que baña,
...
... con otras amigas de igual brío,
a quien el tiempo y lo bizarro engaña,
andábamos mirando en sus riberas
...
Todas por los enfaldos descubrían
ricos manteos que, de ricas telas,
con las flores del prado competían:
lirios, jazmín, azar, rosas, y espuelas.
Ya por blancas arenas imprimían
breve cárcel del pie, negras chinelas,
cuyas cintas, o ya lazos los nombres,
son liga de los ojos de los hombres.
Cuando Carlos (¡Ay, Dios!), como si fuera
de los Dioses alguno, que pintaba
la fabulosa edad, a la ribera
en su carroza como el sol bajaba.
...
Habló cortés, en fin, y la carroza
para pasar el río nos ofrece,

34.— NAVARRO, R., "El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros* y *discreta para sí*", en PEDRAZA F. B. y GONZÁLEZ R. (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro, Univ. De Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-60.

con que las más traviesas alborozan,
 y ver la opuesta margen les parece.
 Así la libertad el tiempo goza,
 y lo que no se tiene se apetece.
 Entré también, aunque callando estaba,
 y presume que fue porque miraba.
 Pisan las ruedas la menuda arena,
 y los caballos que a la orilla aspiran,
 al son del agua, que batida suena,
 pedazos de cristal al aire tiran.
 Pero que fuese traza, o fuese pena,
 ya con el turbado anhelo respiran,
 y tropezando la portátil casa,
 ni atrás se queda, ni adelante pasa.
 Parando pues, hicimos aposento
 sobre el cristal del arenoso río,
 donde el donaire, el uno y otro cuento,
 dio licencia al favor, despejo al brío.
 Parecióme que Carlos, más atento
 que a las demás, miraba tierno el mío,

...

Mientras otros caballos añadieron,
 de sí misma cayó la noche helada,
 y las estrellas contra mí salieron,
 de Carlos por su culpa enamorada.
 Sus manos a la vuelta se atrevieron,
 no diré yo que estando descuidada,
 que aunque vieron mis ojos que me asían,
 no quise yo que vieses lo que vían.
 Déjeme asir las manos, poco digo,
 déjeme asir el alma...

...

iba Carlos en sí, yo no conmigo,
 que amor para abrasarme, todo junto
 el fuego elemental tomó del cielo,

...

Con este dulce mal, fuego apacible,
 y tierna inclinación con alma y vida,
 como la flor del sol le voy siguiendo,
 y como ella las hojas, almas tiendo.

Lucinda, como las otras osadas damas de esta época, no esperó ya a que Carlos la eligiera, sino que fue tras él y, en audiencia pública, a la que la condición de privado le obligaba, le entregó un memorial en el que solicitaba al rey que la casara con Carlos. Y cuando Carlos cayó en desgracia y fue desterrado, ella desmontó su casa en la corte y acudió con todo lo que poseía, carruaje y criados, a la aldea en que se había refugiado Carlos, y allí le ofreció todos sus bienes y sobre todo su firme decisión de acompañarlo en el destierro. “Nací para ser tuya eternamente”, le dijo. Un día, cuando la exasperación colmaba ya la paciencia de Carlos, éste decidió volver a la corte a escondidas, aún a pesar de la pena de muerte que pesaba sobre él si lo hacía, para averiguar si Leonarda, su dama, la que él amaba y la que había prometido guardarle fidelidad y comunicarse con él en el destierro, le había olvidado, pues no tenía noticias suyas, y para averiguar también si Alejandro, el traidor que había provocado con una calumnia su destierro, y a quien él creía un amigo comprometido en defender su causa, trabajaba en su favor ante el Rey. Sin que él lo supiera, Lucinda le siguió, junto con su criada Inés, ambas disfrazadas de hombre y embozadas, dando lugar a una curiosa escena de capa y espada. A las rejas de Leonarda están Carlos y Fabio, su criado. Irrumpen entonces, por un cabo de la calle, los sicarios enviados por Alejandro para asesinarlos, y por el otro las dos damas embozadas. Al ver tantos enemigos juntos, cerrando las salidas, Fabio se siente perdido, pero entonces, y para su sorpresa, dos de los embozados se colocan a su lado y desenvainan sus espadas. La escena recuerda las dos del mismo tipo que se representan en *Las bizarrías de Belisa*, y como en la del tercer acto de esta comedia las damas embozadas recurren a un arma poco ortodoxa en las escenas de capa y espada, sacan sus pistolas y las ostentan ante los sicarios, que huyen aterrorizados. “¿Pistolas?”, grita Armando, “no aguardo más”, y echa a correr.

Esta Lucinda amorosa y guerrera, pero sobre todo porfiada, será la que conseguirá con su constancia, y en el marco virgiliano de la aldea, vencer a la misma mudanza, obligando a Carlos a amarla: “Oíd —dice a las selvas—, cuánta mudanza / un firme amor, por no mudarse, alcanza.”

Al final de la obra asistimos a un último episodio de la corrupción política propia de estas obras. Si la guerra fue la ocasión de la caída de Carlos, la paz será la de su rehabilitación. El rey de Hungría y su cuñado han negociado la paz, neutralizando el peligro del Gran Turco que aprovechaba la disensión en su propio beneficio. El rey descubre entonces la falsedad de la calumnia que se arrojó sobre Carlos y le devuelve su privanza. Leonarda, al verlo encumbrado otra vez, intentará recuperar a su antiguo amante, al que había sustituido por Alejandro, quien a su vez, y gracias a su traición, se había convertido en privado, fundándose en una máxima que dice “que se aparten los dichosos, / de los que son desdichados”, propia de toda una filosofía posibilista: “en el mundo / no hay más de

viva quien vence”. También Alejandro trata de rehabilitar la alianza que fingía mantener con Carlos antes de su caída. Es obvio que Alejandro no tiene los encantos de Leonarda, al menos desde el punto de vista de Lope, que la hace aparecer persuasiva y mimosa, pero una y otro quieren hacer creer a Carlos que ha sido su intercesión ante el rey la que le ha devuelto al poder, y Leonarda se atreve incluso a reclamarlo como marido. Esta fábula moral, más alarconiana que calderoniana, sin duda, acabará con un final feliz: los traidores se casarán entre ellos. Mientras tanto, Carlos buscará entre la multitud a su leal Lucinda, que en medio de la corte llegará hasta sus brazos disfrazada, bien simbólicamente por cierto, de labradora.

Es notable en este drama, que a diferencia de *El castigo sin venganza*, y de otros dramas palatinos anteriores, como *Carlos el perseguido* o *La fuerza lastimosa*, del primer Lope, y *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, o *La locura por la honra*, del Lope de 1600-1614, no se desliza hacia la tragedia, sino que como *La boba para los otros* y la mayoría de los dramas palatinos de última época, se mantiene en los límites de la tragicomedia, es notable, repito, la fascinada atención con que Lope observa los movimientos de la mente de su dama. Ella no puede entender, por ejemplo, que el hombre que ella ama pueda no ser amado por cualquiera otra persona, y especialmente por cualquiera otra mujer: “Que mujer que no te quiere –le dice—no puede ser entendida”. Y se interna en un sentimiento que comparten diversas protagonistas femeninas de este último Lope, como la Casandra de *El castigo sin venganza*, quien no puede concebir que su amado pueda no ser amado por otra mujer, en habiéndole él mostrado amor:

¿Mujer te ha visto y hablado,
y tú le has dicho tu amor,
que pueda con pecho ingrato
corresponderte? ¿No miras
que son efetos contrarios,
y proceder de una causa
parece imposible? (vv. 1447-1453).

En ambas obras se expresa con toda intensidad el sentimiento amoroso, la convicción inalterable de que aquel a quien se ama merece universalmente ser amado, una convicción y unas protagonistas femeninas que, a mi modo de ver, sólo la experiencia compartida con Marta de Nevares podría haber suscitado.

Es posible también que estas extraordinarias protagonistas de la última época, algunas de ellas viudas, sea dicho de paso, protagonistas como la Juana de *Por la puente*, la Belisa de *Las bizarrías*, la D.^a María de *La moza del cántaro*, las dos protagonistas de *La noche de San Juan*, la Diana de *La boba para los otros*,

que no son únicamente heroínas del amor, sino a la vez heroínas de la inteligencia, especialmente en el caso de *La boba para los otros*, que engaña primero a los experimentados cortesanos que quieren servirse de ella para mantenerse en el poder, o impedirle su ejercicio, para desplazarlos posteriormente a todos ellos y apropiarse del mismo con una elaborada estrategia de golpe de estado, y también heroínas de la acción y de la libertad, como las D.^a Leonor y D.^a Blanca, de *La noche de San Juan*, que se declaran en rebeldía ante sus hermanos y tutores, rechazan las bodas concertadas para ellas por la conveniencia de ellos, se fugan con sus amantes y se casan finalmente con quienes han elegido ellas, o como esta nuestra Lucinda, que es capaz de verbalizar los mecanismos mismos de la dominación masculina, que ha separado a las mujeres del uso y conocimiento de la letras y de las armas por su propio interés, no porque lo exija la naturaleza:

Dos cosas que no ejercitan
 las mujeres, a los hombres
 las sujetan, y los nombres
 que ellos adquieren las quitan³⁵,
 que las letras, y armas son.
 Que si estas nos enseñaran,
 yo sé que no se alabaran
 de la injusta sujeción.
 Como tan determinadas
 y tan discretas nos vieron,
 los hombres nos escondieron
 las ciencias y las espadas:
 Nuestra ignorancia y temor
 en este engaño tropieza,
 pues nos dio naturaleza
 mayor ingenio y valor.

es posible, repito, que alguno o varios de estos casos de extraordinario protagonismo femenino tenga que ver con la producción de las obras para una actriz determinada, como sugiere Teresa Kirchner³⁶ en el caso del personaje de Belisa y de la actriz María de Córdoba, pero a mí me parece que todas ellas deben mucho a la compleja fascinación que Lope sintió por Marta de Nevaes como mujer, tal

35.— Los hombres les privan del renombre que ellos adquieren en su uso.

36.— KIRCHNER, T. J., "Los disfraces de Belisa: incursión en *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega", en PEDRAZA, F. B. y GONZÁLEZ, R. (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Almagro, Univ. De Castilla-La Mancha, 1997, pp. 61-84.

como se refleja en sus cartas. En 1617, con sus cincuenta y cinco años, Lope le escribía al de Sessa: “porque yo estoy perdido, y en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo”³⁷. Y un año después, al agradecerle el haber asistido a una representación casera de Amarilis, vuelve a escribirle:

Holguéme, en parte, para que V.ex.^a disculpase mi loco amor por sujeto de tantas gracias y partes, tan dignas de estimación en quien tuviera libertad y edad para agradecerlas: yo voy en esta materia con sola el alma, dejando ir el cuerpo a viva fuerza de la razón, si bien la causa no admitirá jamás el estilo platónico, porque es lo que se ve sólo un retrato mudo de la verdad de lo que se goza, si amor y privación no me engañan; que el uno ciega y el otro desatina, y siempre los gustos de la voluntad son más hijos de la imaginación que de la verdad.

El lector que haya tenido el privilegio de leer aquellos diálogos, escritos trece años después, entre Casandra y Federico, en el segundo acto de *El castigo sin venganza*, aquellos versos grávidos de un amor que embiste torrencialmente buscando vías de salida hacia la luz, las mismas que la prudencia o el temor tratan desesperadamente de obstruir, sabrá de lo que estoy hablando.

37.— *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Estudio y edición de A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *op. cit.*, tomo IV, p. 302.

Hamlet, príncipe de Dinamarca, y Segismundo, príncipe de Polonia

JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO

Universidad Complutense
Real Academia de la Historia

El teatro isabelino inglés coincide en sus inicios y en algunas de sus características y circunstancias, por lo que se refiere a la libertad compositiva, a ciertas preocupaciones temáticas y a los lugares de la representación con el de los *tragediógrafos* españoles del reinado de Felipe II, ese grupo reducido de nombres ilustres —Rey de Artieda, Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Cervantes...—, limitada producción, corta vigencia temporal y ambición tan grande como escaso éxito de público, cuyos rasgos creativos ha destacado con su habitual agudeza el profesor Ruiz Ramón.

El fracaso comercial de los clasicistas filipinos en su tentativa de ofrecer una respuesta satisfactoria a la creciente demanda popular de una sociedad que comenzaba a cansarse de los espejismos conquistadores y heroicos y de las novelas de caballerías, dando preferencia a narraciones escenificadas menos fantásticas, propició el acierto empresarial de Lope de Vega, a partir de 1589, al fundir lo mejor de los distintos elementos teatrales existentes en el marco de un metódico e inflexible código teatral, vigente durante dos siglos en las tablas españolas y tan capaz de facilitar las cosas a todos, muy en especial al ejército y rutina de los más mediocres comediógrafos, como de obstaculizar determinados aspectos del texto dramático o trágico.

Frente a las espléndidas propuestas actorales, arquitectónicas y escenográficas de los italianos y a la rigidez conservadora del futuro clasicismo francés, los teatros populares y ya nacionales de españoles, en su segunda tentativa, e ingleses, significaban una manifestación de libertad y de novedad, una verdadera afirmación revolucionaria y de ruptura contra las supuestas normas de la ortodoxia clásica esgrimidas por los teóricos italianos de mediados del siglo XVI, sincroni-

zándose de forma madrugadora con el nuevo espíritu emergente del pensamiento y de la ciencia europea experimental en la maduración barroca del Renacimiento.

Aunque la vida de Lope de Vega se prolongase un par de décadas más allá de la de Shakespeare, ambos fueron rigurosos contemporáneos, apenas dos años mayor el madrileño, una generación posteriores a Miguel de Cervantes y dos, casi cuatro decenios, anteriores a Calderón de la Barca, quien hubiera podido ser su nieto. Pero el genio creativo del fundador de la *Comedia nueva* española, aquel increíblemente prolífico Hollywood de la cultura áurea española, era muy dispar al del autor de *Macbeth*. Lope, buen poeta, versificador asombroso hasta *monstruo de la naturaleza*, magnífico retratista de la sociedad hispana de la época en sus costumbres, ideales y prejuicios, gestor hábil y en ocasiones autor de piezas dramáticas estimables, bien estructuradas y valiosas, no alcanzó con su escritura la profundidad y la amplitud que dan acceso a las cimas del nombre universal y del futuro. La otra gran figura que forma pareja con Shakespeare, el otro gigante del teatro clásico europeo en su siglo mayor, es Pedro Calderón de la Barca, cuyo nacimiento coincide con la versión segunda y principal de Hamlet. Esto, así dicho, puede, cuando no lo es en absoluto, antojársele exagerado a quienes fueren reverenciosos de los tópicos y del escaso análisis.

La historia del mundo y la de Europa y su literatura la han escrito los pueblos y los idiomas vencedores desde el siglo XVIII para acá; las naciones derrotadas y las pequeñas tienen difíciles, ven disminuidas, sus razones históricas y sus figuras literarias. Se lee menos o nada, se estudia poco o nada a quien pertenece a un territorio idiomático no dominante. En el caso de Calderón, se añaden varias circunstancias agravantes para el relativo enmudecimiento de su obra. En primer término, la hondura, complejidad y dimensiones de ésta, cinco o seis veces más extensa que la sespiriaiana; luego, y hasta fechas muy recientes, la escasa agudeza interpretativa y penetrativa de la mayoría de sus críticos, muy por debajo de la talla y perspectivas del dramaturgo; en fin, la disparatada ideologización de la dramaturgia calderoniana, situándola en un enfoque reaccionario, incompatible con su auténtico talante crítico y hasta corrosivo a menudo.

En la obra de Pedro Calderón ejercen importante y principal influjo, además de Lope con su dictadura y su magia escénica, Cervantes, 1547, con algo de su espíritu y Góngora, 1561, otro coetáneo de Shakespeare, con su métrica e imágenes. En la relación de esos abuelos influyentes, hubiera podido, pues, figurar el inglés, siendo tan proclive nuestro dramaturgo a la recepción de modelos foráneos, si no hubiese sido por el hecho de ser el inglés la lengua menor de un país de unos cinco millones de habitantes, con un prestigio y una difusión europeas muy inferiores al latín, al español, al italiano o al francés. Sin embargo, varias de las piezas de Shakespeare, a veinte o treinta años de dis-

tancia, desarrollan los mismos temas que otras calderonianas, aunque éstas se redacten en edad biográfica más temprana. Así, *Romeo y Julieta* tiene su paralelo en *El Tuzaní de la Alpujarra*, obra mucho más ambiciosa; *Otelo*, en *El médico de su honra*; *Macbeth*, en la temprana tragedia de Aureliano, *La gran Cenobia* en las dos partes de *La hija del aire*; el *Enrique VIII* en *La cisma de Inglaterra*; *Hamlet* se puede contrastar, como haremos aquí, con *La vida es sueño*. Al margen de la coincidencia, por otra parte explicable, en las personas de Catalina de Aragón y Enrique, donde el inglés, por cierto, mira con mayor atención a la princesa española y el madrileño al monarca británico, las otras similitudes argumentales o “monográficas” se entienden sin esfuerzo, quizá, por la limitación forzosa de los grandes temas o conflictos o situaciones dramáticas, el amor, los celos, la ambición... Más reducidos son aún esos asuntos máximos para la lírica: el amor, la soledad, la muerte.

Las historias de Hamlet, príncipe de Dinamarca y de Segismundo, príncipe de Polonia, tal vez las dos obras principales de ambos dramaturgos, ofrecen, no obstante las divergencias y distancias inevitables entre dos construcciones literarias de infinitas facetas, múltiples enfoques y sugerencias comunes, planos superpuestos, ópticas especulares, perspectivas huidizas, abismos sin fondo, objetos y angustias similares. Ya el novelista Ivan Turgueniev había advertido tales cercanías y parentescos: “La vida es sueño —decía— es una de las concepciones dramáticas más grandiosas que conozco. Reina en ella una energía salvaje, un desdén sombrío y profundo de la existencia y una altura de pensamiento sorprendentes. El Segismundo de Calderón —añadía— es el Hamlet español”.

No sólo coincide en ambas piezas la un tanto vaga o nebulosa ubicación septentrional de los acontecimientos, en ese mundo del norte y del Báltico de creciente significación económica y política para la Europa occidental y para las potencias marítimas en el tránsito del siglo XVI al XVII, sino una cierta atmósfera de respiración terrible y muchísimas dudas, críticas explícitas o implícitas, y monstruos personales o inercias y poderes monstruosos y diversos géneros de amenazas y espantos.

En el breve espacio de que dispongo no voy, por supuesto, a recurrir al dispendioso y estéril procedimiento, tan dañino con frecuencia para el progreso del verdadero saber y encubridor de carencias substanciales en el investigador, de las referencias eruditas, que en este caso podrían ser millares por uno y otro lado. Me limitaré al avance de algunas reflexiones y al bosquejo de media docena de hipótesis y análisis comparativos, entendiendo todo este material como el inicio de una tarea que habrá de exigir tiempo prolongado, minuciosidad y muchas páginas para su adecuado despliegue expositivo. Antes de seguir adelante, y porque constituye una de las bases de partida de lo que a continuación diré, tengo que recordar mi reciente estudio “La cuarta interpretación de *La vida es sueño*”

(*Cuadernos de Teatro Clásico*, 15-2001), donde distinguía los enfoques ejemplarizante, crítico, existencial y diacrónico de dicha obra, superpuestos e imbricados, como mejor vía para concordar las aparentes contradicciones y paradojas existentes en ella, desconcertantes a menudo para el lector y para los críticos de los últimos tres siglos.

Dos jóvenes príncipes herederos, postergados o excluidos en sus legítimos derechos al trono, se enfrentan a sus tiránicos soberanos y padres (o padrastro y madre) en *Hamlet* y en *La vida*. En principio encarnan el eterno conflicto, más propio, incardinado y dinámico en la civilización europea originada en la Edad Media y madurada con las transformaciones, rebeldías y rupturas del Humanismo renacentista y del Barroco, entre lo viejo y lo nuevo, entre antiguos y modernos, entre las traviesas damas y los autoritarios *barbas* de la *Comedia nueva* española. El cambio, la regeneración, la venganza, la guerra frente a la inercia, la estabilidad, y tal vez la injusticia y el crimen —Claudio/Gertrudis— o la tiranía —Basilio—. ¿Pero es posible cambiar las cosas o “no es la tierra el centro de las almas”, como dijera otro riguroso contemporáneo de nuestros dramaturgos, Bartolomé Leonardo de Argensola, y son inútiles e ingenuos los esfuerzos *armadoquianos* contra la hipocresía y el desorden moral del mundo?

Felizmente rechazado, con las otras cuatro o cinco unidades, aquel mohoso dogma de la unidad de lugar, el centro de referencia de ambas obras, el espacio escénico hegemónico, en torno del cual giran los otros —la torre-cárcel y el campo de batalla en *La vida es sueño*—, es el Palacio, el territorio de la Corte, de las tópicas intrigas nobiliarias.

En cuanto al tratamiento de la temporalidad, cobran enorme importancia y trascendencia interpretativa, tanto en *Hamlet* como en *La vida*, la “prehistoria” y el futuro, el antes y el después, los “más allá” del tiempo escénico. Naturalmente, en cualquier pieza de teatro partimos de unos antecedentes y nos podemos quedar ante la incógnita de presumibles encaminamientos o desdichas y definiciones en un final abierto pero, en las dos tragedias que nos ocupan, el impacto de esos antecedentes, con el asesinato del anterior monarca y las inciertas circunstancias del parto de Segismundo, determinan el curso de los acontecimientos y la forma de entenderlos el espectador o lector, mientras las respuestas en el final abierto donde desemboca *La vida es sueño* prolongan de modo ineludible el combustible polémico de la historia polaca. Todo esto más sería material para un estudio monográfico que para el párrafo que aquí debo concluir.

En apariencia, Segismundo y Hamlet nos ilustran sobre los conflictos y las identificaciones paterno filiales, y maternas, para el caso del segundo y, en un plano superior, acerca del enfrentamiento del hombre con el poder en sus diferentes manifestaciones de fuerza política, social, cultural o ideológica. Respecto al primer aspecto, el siempre sugestivo instrumental freudiano ha sido aplicado

con entusiasmo, sobre todo en el caso del difícil príncipe danés. Por lo que se refiere al choque del individuo contra las heterogéneas estructuras y formas del poder y las personas que lo asumen o detentan, la escritura de Shakespeare y la calderoniana, desde una denuncia similar se expresan en términos diametralmente antagónicos: en la historia inglesa, el individuo, destruyéndose a sí mismo en la lucha, destruye la malignidad del poder; para Calderón, por el contrario, en una versión más sociológica y madura, son la sociedad y el poder, quienes corrompen y destruyen al individuo. Shakespeare subraya la figura del rebelde, sacrificado pero vencedor de la ignominia, don Pedro, la imagen pavorosa y tan actual de la víctima corrupta y resignada ante el rodillo de la fuerza totalitaria del Leviatán hobbesiano. El Derecho y la ética parecen sobrevivir en un caso —el mañana de Fortinbrás—, no en el otro. Hay más humanidad y psicología en el creador de Hamlet, mayor reflexión política en el de Segismundo. En las palabras del príncipe danés nos sobrecogen los insondables abismos de su alma, en las del príncipe polaco, el eco de las terribles violencias y secretos de la maquinaria estatal. El hecho del poder, en su dimensión personal o en su ciega mecánica, fascina a los dos escritores, articulando muchas de sus obras y desplegándose en un largo itinerario de angustias y respuestas, hasta *La estatua de Prometeo*, en la biografía calderoniana.

La descripción de los monarcas se realiza con los trazos más sombríos, muy evidentes en la semblanza del usurpador y criminal Claudio, sutilísimos, hasta el extremo de poder ser discutido su significado, en el retrato de Basilio, para cuyo análisis habría de extenderme ahora en consideraciones que en otros lugares he realizado. La pintura de la Corte, con sus chismes, botarates y personajillos, ocupa sabrosamente, en tonos de farsa y comedia a veces, larga extensión del tiempo escénico en las dos obras, allí con los camaradas de Hamlet y demás cortesanos, aquí con Astolfo y Estrella, los otros ambiciosos y zascandilescos príncipes. Mención aparte merece la figura de Clotaldo, paralela, hasta por las hijas, Rosaura y Ofelia, de Polonio, pero creación muy superior a éste. Símbolo muy pertinente para nuestro último siglo de “irresponsable” obediencia criminal, Clotaldo, aunque capaz de crítica y de ética y en frecuente dilema doloroso, representa al fiel servidor de la legalidad vigente, cuya legitimidad no quiere discutir. De él he dicho en otras páginas:

Clotaldo es otro más de los actores.
Es un fiel servidor de la Corona,
subordina al Estado la persona
y a la *razón de Estado* los valores.

No le importan miserias ni dolores
del inocente, él *cumple* y él *gestiona*.

A nada su *obediencia* condiciona,
 todo ignora de errores y de horrores.

De nada es responsable: él obedece;
 con breve explicación se satisface
 si alguna vez la duda se le ofrece.

No distingue entre buena y mala ley,
 nunca juzga las leyes ni las hace,
 sólo le importa lo que mande el rey.

La crueldad y la inmoralidad del poder se nos describe como circunstancial y ligada a la ambición de los hombres y mujeres por la pluma sespiriana; la del Calderón de la primera etapa, a la que pertenece *La vida es sueño*, nos muestra tales taras como inherentes al mismo hecho del poder, que utiliza el engaño y la difusión de su podredumbre para perpetuarse. La esperanza parece no existir en esta fase temprana del dramaturgo madrileño, aunque se irá abriendo paso hasta mostrar soluciones viables o utopías en el itinerario tardío de su producción.

¿Y los muchos, las gentes del estado llano, los anónimos, los súbditos, el reino? Entre tantos aristócratas y príncipes de la tierra, los guardianes, los cómicos, los magníficos rústicos sepultureros del texto británico, en el hispano, los soldados rebeldes y el *gracioso* Clarín pero, sobre todo, espléndido atrevimiento, el pueblo en armas contra la tiranía, al grito repetido de ¡Viva nuestra libertad! (v. 3043).

Los lenguajes y los discursos constituyen riquísimos universos paralelos en ambas obras. Los idiomas de la locura fingida, o el disparate provocador o de la traición en los renglones del inglés, las frases de la adulación, de la mentira política, del fingimiento, de la droga exaltada, del amor auténtico, de la confusión, del sueño en los versos del español. Se habla una misma lengua, pero los oídos —o las cabezas— no entienden o no saben, o no quieren entender. Y las breves piezas oratorias de Hamlet, lúcida, demencial, enigmática, superior y perenne sabiduría; de los varios discursos incorporados a la tragedia segismúndica —siempre he estado de acuerdo con ese antiguo rótulo *ruizrramoniano*— hay que destacar el extenso y sin desperdicio de Basilio a la Corte de Polonia, texto magistral en su lógica persuasoria y probable cinismo, digno de figurar en cualquier antología del pensamiento político y del arte de la palabra, inescrupulosa o no.

Escasa, mínima, casi sólo protocolaria presencia tiene la religión cristiana en las dos tragedias que comparamos, menor aún en la calderoniana, sin sacerdotes ni ritos mortuorios. Pero lo sobrenatural, bajo la forma de horóscopos,

vaticinios, magia, presagios, cataclismos de la naturaleza, supersticiones o espectros de ultratumba satura ambas obras, desequilibrando el engranaje de los sucesos y sometiénolos al capricho de lo casual o de lo predeterminado, como un eco irónico del triunfo definitivo de la ciencia experimental europea y de la razón laica a lo largo de estas mismas décadas. Claro que los pensamientos —y los rechazos o críticas— relativos al hado helénico y a la libertad teológica tienen su lugar propio en el texto de un Calderón, tan aficionado al esoterismo como siempre burlón de sus formulaciones y creencias. Tal vez para compensar la débil referencia religiosa, la preocupación ética, se manifiesta con fuerza en *Hamlet* y en *La vida* aunque con entidad diferenciada, pues mientras Shakespeare la construye sobre valores tradicionales intangibles, Calderón parece, así lo pienso, sugerir la revisión de algunos de esos valores sociológicos a fin de superar el orden histórico injusto, hipótesis que tiende a confirmarse al estudiar la trayectoria posterior de su dramaturgia, hasta 1670. El veneno y las drogas también tienen papel fundamental en una y otra obra: es la ponzoña la que da cuenta del rey Hamlet y, a punta de florete o borde de copa, de su hijo, de Laertes, de los reyes usurpadores...; y trascendencia interpretativa decisiva cobran los alucinógenos que se administran a Segismundo en su experimento palaciego, según nos han demostrado Ruiz Ramón y Ruano de la Haza. La locura inducida, circunstancial, del príncipe polaco se contrapone a la también circunstancial, voluntaria y táctica del príncipe de Dinamarca.

El clásico juego de espejos del teatro dentro del teatro se nos ofrece en las dos representaciones con tremenda fuerza; en una de ellas, *La ratonera*, mediante una compañía de cómicos, alternando las instructivas críticas del oficio con la reconstrucción “judicial” del crimen y la provocación del horror en el asesino; en la otra, espectáculo menos evidente pero más sutil y no menos metateatral, el condicionado experimento de la capacidad del príncipe, juega con el telón de fondo del teatro de la vida, y de la farsa y propaganda del poder.

Aunque no sea del todo pertinente aquí, quiero destacar ahora la enorme carga alegórica y simbólica del trabajo calderoniano, que trasciende de sus personajes y se expresa en sus alusiones a las piedras preciosas, astros y elementos de la naturaleza, y en la presencia de una abundante y emblemática zoológia de brutos sin instinto, hipogrifos desbocados, veloces caballos espumosos, peces del centro frío, aves diversas y águilas caudalosas. En su recurso al impacto anímico del canto, la música, y los instrumentos y estruendos militares, el poeta británico y el castellano se muestran concordes: si bien en éste, camino de la zarzuela hispana y de la ópera, la recepción sea más extensa, en más de media docena de momentos críticos, aquél utiliza el efecto superpuesto de la marcha fúnebre y de las salvas artilleras al objeto de extremar al máximo en el espectador la catarsis final de su tragedia.

El tema de los afectos y desafectos familiares, al que ya he aludido, debería extenderse a la prehistoria de los amores conyugales de Basilio y del rey Hamlet, pues no será irrelevante el diagnóstico que se dedujere.

¿Y la mujer y el amor? Que me perdonen si entiendo a la una y al otro lánguidos, faltos de vigor, en la historia danesa, tal vez por el eclipse producido por aquellos amores y desamores parentales, exacerbados hasta el parricidio, quizá por la alternativa suficiente de la camaradería masculina. Ofelia es un frágil reflejo, un resignado yunque de otras vidas y Gertrudis carece, en sus recovecos de perversidad, de la grandeza maléfica de lady Macbeth. Por el contrario, y es territorio en que quisiera y podría extenderme durante horas, en *La vida es sueño*, el amor y la mujer, no sin ambigüedades extrañas y desconcertantes a veces, impregnan con enérgica plenitud, de principio a fin todo el texto.

Desde la primera indefinición sexual del Segismundo salvaje e ingenuo, peligrosa escenificación del *pecado nefando*, o los tres vestidos de Rosaura, de hombre, de dama, de mujer-hombre, o la tentativa de violarla por Segismundo, hasta la demostración contracartesiana del ser y del existir por la conciencia del sentimiento amoroso, el amor desempeña papel prominente en el recorrido de la obra. Los piropos dichos en *La vida es sueño*, acerca de los cuales tengo escrito hace tiempo un artículo inédito, son de los más bellos que se hayan nunca pronunciado. A destacar también la significación del protagonismo asumido por Rosaura, sustentadora valerosa de su agravio y su destino, en el drama de honor imbricado en la tragedia, merced a la ruptura de la unidad genérica, que también permite una comedia cortesana y varias líneas argumentales.

La hipocresía social generada por las ambiciones personales y la conveniencia acomodaticia es contradicha en Dinamarca por la venganza y por la defensa de los valores puritanos en una atmósfera de cierta tendencia maniquea, mientras en el reino polaco, esas hipocresías con origen en el hecho del poder se extienden en una marea de podredumbre terminal al conjunto de los personajes. Los marginales y desubicados, sepultureros o soldados y clarines, se mofan y pugnan por sobrevivir en un mundo ajeno a ellos.

La angustia de vivir y la disyuntiva del riesgo de la acción o de la resignada pasividad y la duda como actitud existencial constituyen, desde luego, una de las claves argumentales comunes a las dos tragedias, expresada en ambos casos por los príncipes con una intensidad y desgarramiento pocas veces logrados en el arte o la literatura. El dilema de *ser o no ser*, de hacer o no hacer, se resuelve con palabras y frases que vivirán cuanto el hombre viva, como las de Segismundo cuando liberado de la torre por la rebelión popular se muestra, por fin, dispuesto a cumplir su destino con aquel “atrevámonos a todo”. Las neuróticas indecisiones hamletianas nos descubren parentescos especulares con la incertidumbre del prisionero de la torre tras el hipócrita experimento palatino

respecto a la realidad del mundo exterior, desvirtuado por el obsesivo y recurrente temor a despertar que condiciona su conducta.

¿Dónde radica el mayor volumen del *mal*, en la naturaleza de las personas o en el influjo de los prejuicios irracionales de la sociedad —el caso de *El médico de su honra, por ejemplo*—, y en los daños derivados de la ciega actuación del poder despótico? Las respuestas de Shakespeare y Calderón se distancian; para el primero la responsabilidad principal recae en el individuo, para el segundo en las viciadas estructuras sociales, culturales y políticas. El inglés nos ofrece la vorágine devastadora de los acontecimientos, y la violencia y aniquilación de los seres humanos por sus pasiones, sin preocuparse demasiado de ofrecernos terapéutica. El español sugiere ya con claridad, y cada vez los propondrá con mayor energía en sus comedias sucesivas, los remedios de la auténtica ciencia, liberada de concepciones supersticiosas, y de la verdadera y profunda educación, tan diferente al *linaje de crianza* llevado a cabo por el paterno despotismo basiliano. El mal y la violencia serían el resultado de la deficiente educación, del prejuicio, y de la injusticia y extralimitaciones del poder. Naturalmente, el enfoque que acabo de exponer tiene su fundamento en mi concepción de *La vida es sueño* según la superposición de las cuatro interpretaciones que antes señalaba, desde la “oficial” y ejemplarizante, hasta la evolutiva o diacrónica: de otro modo no es fácil y resulta confuso o erróneo para el lector, espectador o estudioso, discernir en el texto el bien y el mal.

En la línea efectista de sus tragedias, que en otro dramaturgo de menos inmenso talento causaría risa, Shakespeare organiza metódicamente su matanza de actores y actrices hasta no dejar con vida de los de alguna importancia más que a Horacio, encargado de narrar a la posteridad la lastimosa historia de su dinástico amigo. Calderón, siempre proclive a la economía en el número de los personajes y en el derramamiento de sangre, se limita al ajusticiamiento de Clarín, cuyo óbito, inesperado e imprevisible como de costumbre, para mofa de predestinaciones y predestinadores, suma la funcionalidad de la advertencia al tiránico monarca y el castigo edificante del insolidario burlón de la parca. Pero hay muertes físicas con nombre y muertes anónimas innumerables en las destrucciones de la guerra, jamás cantadas y contadas con tan estremecedoras sílabas como en las octavas recitadas por Estrella al describir los espantos y sepulcros ocasionados por la revolución y guerra civil polaca. Y también hay muertes anímicas, no menos desoladoras que las fisiológicas, cuando vendemos los valores y la limpieza del alma y el amor a cambio del bienestar y del reconocimiento ajeno, como ocurre, a mi juicio y al de muchos, en la última escena, en los breves minutos terminales de la representación de *La vida...*

El final cerrado de Hamlet, donde la música fúnebre y el estruendo de la pólvora concluyen sin interrogantes de futuro la narración dramática, pues el rei-

nado de Fortinbrás no interesa, contrasta con el final abierto —de índole similar al de *El médico de su honra*— que se propone en *La vida es sueño*, cuando la evolución de los acontecimientos y de las biografías se prolonga más allá del último acto, en una trayectoria de verosimilitud y coherencia cuyas perspectivas se dejan al criterio del lector o del asistente a la representación. Es ese después, en el que se va a repetir y perpetuar el ayer de la tiranía y las cárceles, el que a muchísimos nos deja un amargo sabor de boca, y un sentimiento de frustración y absurdo, al escuchar o leer el último verso que pronuncia Segismundo y que no termina el relato, sino que sugiere un mañana insatisfactorio.

Muchas más cosas podrían decirse y enlazarse de estas dos obras maestras, soles indiscutibles de nuestra cultura, pero baste el abanico ofrecido, con la solicitud de perdón por haberme acercado más a una mera enumeración de temas que a un análisis minucioso y enriquecedor de las perspectivas que ellos suscitaban a cada paso. Quede, quizá, para otra ocasión o para más diligente analista.

Si tuviera que hacer un resumen de lo expuesto o bosquejar algunas conclusiones, diría, en primer término, que las implicaciones filosóficas, teológicas, sociológicas, políticas o científicas en general son mucho más densas en el dramaturgo madrileño. En segundo lugar, que *La vida es sueño* ha de ser inscrita en un itinerario biográfico, dilatado, sin el cual es menos inteligible. En tercer lugar, que Calderón es un escritor en alto grado enigmático e incierto en su argumentación. En cuarto lugar, que Shakespeare prefiere mostrarnos los misterios de los hombres mientras Calderón se interesa por el marco social y político en que se desenvuelven. Al inglés le atraen las alteraciones y violencias del ánimo, al dramaturgo de Felipe IV el papel del amor, el diálogo, la educación, la libertad y la lucha contra las barreras sociales o políticas. En fin, *Hamlet* y *La vida es sueño* son obras diferentes, pero complementarias, dos preciosas *biblias* para el hombre moderno, nacido del Renacimiento y del Barroco, más vigentes e imprescindibles que nunca hoy.

Rojas Zorrilla ante la figura del donaire¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

El sentimiento cómico y el trágico

No parece demasiado atrevido fijar como premisas de este trabajo que el teatro de Rojas Zorrilla es tan original (dentro —claro está— de las convenciones de la comedia española) como dependiente y apegado a la sensibilidad y a los prejuicios estéticos de su primer público.

Como señaló, en positivo, Maria Grazia Profeti, los espectadores que le tocaron en suerte, los de la década de 1630-1640, se caracterizan por una extrema familiaridad con las técnicas, motivos, asuntos, figuras y tópicos de la comedia². Es un auditorio muy literaturizado, con una insólita capacidad crítica y de percepción estética. Estas características permiten el desarrollo de variantes genéricas en extremo interesantes, como la nueva tragedia española, que inauguran mano a mano el Lope de *El castigo sin venganza* y el Calderón de *La cisma de Ingalaterra*, *El príncipe constante*, *Los cabellos de Absalón* o *La vida es sueño*. A los dos grandes genios de nuestro teatro les siguen —no es fácil establecer con qué grado de conciencia discipular— o acompañan el Antonio Coello de *Dar la*

1.— Este trabajo es fruto de la investigación en torno a Rojas Zorrilla que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto *Géneros de la comedia española* (BFF 2002-04092 C-04), aprobado y subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. También se beneficia de la ayuda concedida al proyecto *Bibliografía de Rojas Zorrilla* (PAI-02-033) por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

2.— PROFETI, M. G., “El último Lope”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *La década de oro de la comedia española. XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1996)*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1997, pp. 11-39.

vida por su dama o el Francisco de Rojas de *Casarse por vengarse, Santa Isabel, reina de Portugal, Persiles y Segismunda, Progne y Filomena...*

Rojas es un tragediógrafo con intuiciones y momentos de extraordinaria fuerza —de ahí el eco que tuvo en sus días—, con una desmedida afición al efectismo dramático, a las novelerías chocantes e inverosímiles, a los episodios rocambolescos y azarosos —de ahí el descrédito posterior, a pesar de ciertos intentos modernos de reivindicación³. El Rojas trágico parece estar mirando con el rabillo del ojo las reacciones de sus espectadores y sucumbir a la tentación de sorprenderles con cada nueva e ingeniosa vuelta de tuerca a la situación trágica.

No deja de ocurrir otro tanto con el Rojas cómico. Si apreciamos una notable diferencia de coherencia y entidad estética entre sus comedias y sus tragedias, no se debe —creo— a que el norte y la voluntad del poeta cambien según el género. La clave está en el hecho, bien conocido por otra parte, de que la peculiar relación entre la acción y los espectadores cómicos admite las piruetas con que el ingenio enlaza, con la disculpa del azar, acontecimientos que poco tienen que ver entre sí. Lo fortuito en una acción que se ha convenido de antemano intrascendente es bien recibido y celebrado por los espectadores. En cambio, cuando la casualidad determina, no un aprieto ocasional y jocoso, sino un terrible destino en el que el dolor y la muerte se amalgaman, el auditorio, implicado emocionalmente en la suerte de los personajes, rechaza el juego del azar y repudia todo lo que no responde escrupulosamente al principio de causalidad.

Ésta u otras razones que se podrían esgrimir han determinado una contrapuesta valoración del mundo trágico y el mundo cómico de Francisco de Rojas Zorrilla. El dictamen más claro y preciso sobre esta apreciación de lectores y críticos (espectadores apenas los ha habido desde hace mucho tiempo) lo formuló el maestro Ruiz Ramón: “Rojas ha creado espléndidas comedias, pero no espléndidas tragedias”⁴. Quizá este certero juicio podría ampliarse y extenderse a los elementos cómicos de su obra y en particular a la figura del donaire, que presenta siempre en manos de Rojas un inusitado grado de excelencia y originalidad⁵.

3.— Véanse MACCURDY, R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1966 (es reimpresión de la edición de 1958), y MACKENZIE, A. L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

4.— RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1981, 4.^a ed., p. 259.

5.— Además de los textos ya citados y los que se irán citando, disponemos de varios trabajos específicos sobre el gracioso en Rojas. Véanse MACCURDY, R., “A note on Rojas Zorrilla’s *gracioso Guardainfante*”, *Bulletin of the Comediantes*, VI (1954), pp. 1-4; “More on ‘the gracioso takes the audience into his confidence’, the case of Rojas Zorrilla”, *Bulletin of the Comediantes*, VIII (1956), pp. 14-16; “Rojas Zorrilla’s gracioso and the renunciation of honor”, en *Studies in honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979, pp. 167-177; SUÁREZ MIRAMÓN, A., “La función cómica del personaje Guardainfante en el teatro de Rojas”, en ROMERA CASTILLO, J., FREIRE LÓPEZ, A.,

El mismo Ruiz Ramón ha dedicado varios penetrantes estudios interrelacionados a un interesante subtipo de gracioso en la obra trágica calderoniana: el bufón⁶. Señala en primer lugar que Calderón recibe la herencia técnica de la comedia española creada por Lope, pero no se limita a “asumirla y repetirla, la va a enriquecer con otros procedimientos de construcción de acción y de personaje”⁷. Este principio se podría predicar de toda la promoción calderoniana y de manera muy especial de Rojas Zorrilla, que asume, utiliza con soltura y desparpajo los recursos cómicos y la visión del personaje ya fijados por las promociones anteriores, y enriquece ese acervo con nuevos modelos, en parte próximos y en parte divergentes de los utilizados por Calderón.

La onomástica

Rojas continúa la tradición de bautizar a sus graciosos con nombres, no ya humildes y corrientes (como mandan las leyes del decoro), sino decididamente chocantes, sorprendentes, caprichosos. Podría señalarse en este capítulo una tipología onomástica que guarda cierta relación con las variantes genéricas de la comedia.

Así, algunas comedias urbanas, de capa y espada, eligen bautizar a sus graciosos con nombres que entran dentro de la normalidad onomástica en la España de su tiempo. El Sancho de *Donde hay agravios no hay celos*, el Crispinillo de *Obligados y ofendidos*, incluso el Gibaja (apellido no muy repetido pero existente) de *Lo que son mujeres* no tienen por qué chocar al espectador. Sin embargo, en ese mismo tipo de comedias se apunta la propensión al nombre caprichoso: Cabellera (*Entre bobos anda el juego*), Moscón (*No hay amigo para amigo*), Cartilla (*Abrir el ojo*), Sabañón (*Sin honra no hay amistad*) o Pepino (*Primero es la honra que el gusto*). Dentro de la misma serie cabe incluir el Mojicón de *La trai-*

y LORENTE MEDINA, A. (eds.), *Ex-Libris. Homenaje al profesor Fradejas Lebrero*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, I, pp. 453-467. Existe además una tesis inédita, que no he podido consultar: LEYTE VIDAL, J., *El personaje 'gracioso' en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla*, Tesis doctoral inédita, Catholic University of America, 1977. Sobre el gracioso en el teatro del Siglo de Oro son fundamentalmente las citas del IV Congreso del GESTE. *Criticón*, 60 (1994).

6.— RUIZ RAMÓN, F., “El bufón en la tragedia calderoniana”, en FLASHE, H. (ed.), *Hacia Calderón. Séptimo coloquio anglogermánico*, Cambridge, 1984, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985; *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997; “La liberación de Segismundo: bufón (príncipe) pueblo”, en CAMPBELL, Y. (ed.), *El escritor y la escena, V. Estudios sobre teatro español y novohispano*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 171-180; y “El bufón calderoniano y su proyección escénica”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R., y MARCELLO, E. E. (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico. 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001, pp. 107-124.

7.— RUIZ RAMÓN, F., “El bufón calderoniano y su proyección escénica”, *op. cit.*, p. 107.

ción busca castigo, una pieza que arranca con aire de comedia cínica y desenfada para contaminarse en su desarrollo de las marcas del drama de honor.

Fuera de las comedias de capa y espada citadas en primer lugar, la normalidad onomástica no la vamos a encontrar más que en alguna comedia historial que trata de evocar la España del Medievo. En *La más hidalga hermosura* tenemos un Nuño, lacayo, con funciones de gracioso. Y en *También la afrenta es veneno*, de historia portuguesa, un Barreto. En *El Caín de Cataluña*, que entra más en el terreno de la tragedia palatina que en el del drama de inspiración histórica, encontramos una pareja de graciosos de apellidos comunes: Camacho y Cardona. En *El más impropio verdugo* aparece un nuevo dúo cómico cuyos nombres son de dominio público pero, al ir juntos, tienen una evidente intención jocosa: Cosme y Damián. Además, daremos con un Juanete en *Progne y Filomena*, y con un Bras, heredero de los graciosos rústicos descendientes de las églogas primitivas y de la comedia villanesca de Lope, en *Del rey abajo, ninguno*.

Fuera de los casos citados, los nombres utilizados por Rojas para la figura del donaire son un homenaje a la fantasía. Incluso en *Nuestra Señora de Atocha*, pieza de historia medieval, como algunas de las citadas en el párrafo anterior, el poeta cede al capricho y llama al gracioso Limonada.

El resto de su producción, en casi su totalidad perteneciente a lo que podríamos llamar tragedia palatina, apuesta por graciosos de extraños nombres, que se pueden agrupar por afinidades semánticas.

Unos pertenecen al campo semántico de los golpes: Bofetón (*Peligrar en los remedios*) y Coscorrón (*No hay ser padre siendo rey*), que forman serie con Mojicón (*La traición busca el castigo*). El chiste es fácil y Rojas no desaprovecha la ocasión para el juego conceptuoso. Así, Coscorrón, en medio de sus temores, dirá: “que me ha de pegar sospecho / seis pares de nombres míos”⁸.

El mismo chiste, aplicado a cuestiones pecuniarias, se perpreta a costa de Cuatrín, el gracioso de *Casarse por vengarse*: “Ni un solo mi nombre tengo”⁹.

También juega con su nombre Tarabilla (*Santa Isabel, reina de Portugal*), que explica su origen:

El nombre pienso
que habéis de extrañar como es:
Tarabilla; me pusieron por hablador
este nombre¹⁰.

8.— ROJAS ZORRILLA, F., *No hay ser padre siendo rey*, en *Comedias escogidas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1952 (primera ed.: Madrid, Rivadeneyra, 1861), t. 54, p. 395c.

9.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 107b.

10.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 256a.

Y en el caso de Guardainfante (*Los bandos de Verona* y *Los tres blasones de España*) la denominación sirve para satirizar la moda:

¿Quién pidió
Guardainfante? Alguna niña
enseñan a hablar, que hoy
antes que el *mama* y el *taita*
es el *guardainfante*¹¹.

En otras ocasiones el nombre de capricho sirve, por decirlo así, para ambientar la acción. Tal el caso del Caimán de *Los áspides de Cleopatra*. Y no faltan los que proceden del mundo de la literatura del hampa (desde la celestinesca a las jácaras quevedescas): Zambapalo (*Lo que quería ver el marqués de Villena*) o Buscarruido (*El desafío de Carlos V*).

Salvando contados casos (en su mayor parte pertenecientes a las comedias de capa y espada), está claro que Rojas se inclina por una onomástica intencionalmente cómica y sorpresiva.

De la condición social de los graciosos: los bufones

La situación social de los graciosos de Rojas coincide en lo sustancial con los usos dominantes de la comedia española y, de manera especial, con los de su promoción literaria. Podríamos clasificarlos esencialmente en dos grupos: los que se mueven en el entorno regio o de la alta aristocracia (señores de horca y cuchillo) y los que pertenecen al servicio de caballeros particulares, sin poder jurisdiccional.

Los primeros presentan algunas de las marcas que Ruiz Ramón señala como propias del bufón calderoniano. Son profesionales de la risa. De Cosme (*El más impropio...*) dice Federico: “Hombre de gusto parece”¹².

Hombres de gusto, dependientes del monarca, son Juanete y Chilindrón en *Progne y Filomena*, o Camacho y Cardona en *El Caín de Cataluña*; pero mantienen una relación menos estrecha con la corona que la que acostumbra a presentar Calderón. No se erigen en consejeros regios ni sirven para atemperar los excesos reales ni para criticar las actuaciones de su señor. El papel de estos “locos” se desarrolla de forma autónoma, sin interferir en la acción central.

11.— ROJAS ZORRILLA, F., *Los blasones de Verona*, en *Comedias escogidas*, op. cit., p. 375c.

12.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 170b.

Algo parecido ocurre con aquellos graciosos que son criados de grandes señores, como el Cuatrín de *Casarse por vengarse*. Su papel en la acción principal es muy reducido. En este drama lo mismo en *Progne y Filomena*— su única participación consiste en dejarse arrebatar un billete del que es portador.

Peculiar es la situación de Tarabilla (*Santa Isabel, reina de Portugal*) porque es criado del valido de la reina, colaborador fiel de las empresas limosneras de la santa y, por ello, enfrentado con el rey. Es un auténtico bufón o “loco” de palacio, como él mismo reconoce: “Que no he de ser desgraciado / pues ser bufón escogí”¹³; pero no cuenta con “la libertad para decir y hacer, sobre todo decir”, que Ruiz Ramón señala como marca de sus congéneres calderonianos¹⁴. En su función de ayuda a su señor y a la reina, está más cerca del criado de las comedias de capa y espada que del “loco” shakespeariano.

Se puede decir, con los ocasionales matices que siempre admiten las generalizaciones, que el gracioso palatino de Rojas está al margen de la línea argumental dominante. Tanto es así que, al acudir a nuestro fichero de argumentos, temas y motivos de las comedias del toledano¹⁵, me encontré con la sorpresa de que en los resúmenes argumentales no aparecen para nada este tipo de graciosos. Resulta difícil concebir un resumen argumental de *La vida es sueño* en el que Clarín no esté presente, pero es perfectamente viable el de *Peligrar en los remedios* sin que Bofetón aparezca una sola vez.

Esta apreciación hay que compaginarla con el relieve y la presencia que tienen algunos de estos graciosos en las tablas. Rojas salpica la acción con escenas autónomas y de gran lucimiento, extensas, con particular fuerza cómica; pero se trata, por así decirlo, de un universo paralelo, un contramundo que no interfiere en la acción grave.

Una excepción a esta regla y a otras varias del estatuto del gracioso la constituye el caso de Coscorrón (*No hay ser padre...*). No es un bufón ni un lacayo, sino un escudero de la duquesa Casandra. En un comentario metateatral se encarga de subrayarlo:

Yo a la iglesia la acompaño,
que no en todas las comedias
he de servir de lacayo¹⁶.

13.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 268c.

14.— RUIZ RAMÓN, F., “El bufón calderoniano y su proyección escénica”, op. cit., p. 110.

15.— Este fichero, muy útil para los que estamos ocupándonos de diversos aspectos de la comedia de Rojas, se creó dentro de un proyecto de investigación que desarrolló el Instituto Almagro de teatro clásico entre 1996 y 1998, gracias a una ayuda de la Dirección General de Enseñanza Superior.

16.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 392a.

Y para que quede claro, en la jornada II, cuando Rugero le pregunta quién es, responde señalando su condición social y profesional y marcando un rasgo repetido en el gracioso:

...Un indigno escudero
de la duquesa Casandra;
llevaba un poco de miedo,
y íbale a dejar a casa¹⁷.

La traición contra su dueño

Este Coscorrón no sólo se separa de sus congéneres por el oficio (más elevado y propio de hidalgos pobres —Calderón, sin ir más lejos, fue escudero—), sino también por su calaña. No presenta la fidelidad esencial (al margen de sisas, murmuraciones y abandonos por cobardía) que acostumbra a adornar al gracioso. Descaradamente afirma:

...para vender a mi ama
no son menester dineros,
porque este es oficio mío¹⁸.

Cínicamente, repasa la lista canónica de los traidores para demostrar al público cuánta ventaja les saca en su felonía:

Por treinta dineros solos
vendió Judas a su dueño;
mas no me espanto de Judas,
que, en efecto, era bermejo.
Galalón vendió a los doce,
y los vendió sin provecho;
Bellido mató a su rey
sin tocar un cuarto de ello.
Pues si por precio tan poco
Judas vendió a su Maestro,
Galalón vendió a sus Pares
y Bellido a su rey mesmo,

17.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 395c.

18.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 396a.

yo, que ni aquel que me enseña
ni a mis doce amigos niego,
ni a mi rey quiero dar muerte,
sino que a mi dueño vendo
—que el nombre de dueño basta
para ser traidor un ciego—,
¿qué mucho que por los mil
que en este bolsillo llevo
la venda y torne a comprarla¹⁹?

Una filosofía amoral y pragmática, que con ribetes menos hirientes se encuentra en muchas figuras del donaire, se expone descarnadamente en el monólogo de este gracioso alevé y desleal:

No hay más honra que el provecho,
y, si no, écheme alguno
en su olla o su puchero
la honra en lugar de vaca
y el pundonor por carnero,
y comerá ejecutorias;
mas yo, que dineros llevo,
siendo traidor por mis obras,
seré hidalgo por mis hechos²⁰.

Coscorrón es un caso excepcional de efectiva y consciente traición a su señora; pero, a pesar de su cinismo, no deja de turbarse y responder disparatadamente al interrogatorio de la duquesa. Aquí Rojas —y es un característico rasgo de su teatro— quiebra la coherencia de su personaje en aras de la eficacia dramática. Coscorrón, buscando coartadas para su delito, repite los chistes absurdos de los graciosos simples y bienintencionados de otras obras del autor:

CASANDRA.	¿Con quién hablaste allá fuera cuando por la puerta entrabas?	
COSCORRÓN.	(Cogiome, por san Hilario.)	<i>Aparte.</i>
	Engañaste, que no hablaba.	
CASANDRA.	¿Qué hacías?	
COSCORRÓN.	Rezaba recio.	

19.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 396a.

20.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 396a-b.

CASANDRA. ¿Pues rezar quedo no basta?
 COSCORRÓN. Voy rezando por mi padre,
 y era sordo. [...]
 (¿Pues no es cosa bien extraña *Aparte.*
 que tenga miedo y doblones,
 siendo cosas tan contrarias?)
 CASANDRA. Vete noramala luego.
 COSCORRÓN. Sí hare. ¿Dónde es noramala?
 CASANDRA. Vete luego.
 COSCORRÓN. Luego y yo
 haremos lo que nos mandas²¹.

No es el único gracioso que está decididamente en contra de su señor. También Cabellera, de *Entre bobos anda el juego*, habla y actúa en perjuicio de don Lucas del Cigarral. Pero el caso es enteramente distinto. Cabellera favorece al galán pobre, enamorado y aristocrático frente al figurón rico y zafio. No pierde, en consecuencia, el halo de simpatía del personaje.

No falta un gracioso decididamente moralizante y sermoneador, el Mojicón de *La traición busca el castigo*, frente al cínico y desvergonzado don Andrés. El criado está dispuesto a despedirse si no se le deja ejercer su función correctora. El diálogo entre galán y gracioso discurre en estos insólitos términos:

MOJICÓN. Pues, cuenta y venga el salario.
 DON ANDRÉS. Pues que siempre obedecí
 cuanto habéis aconsejado,
 yo he sido vuestro criado,
 pagádmelo vos a mí.
 MOJICÓN. Pues, si airado y temerario
 dices que no has de pagar,
 vive Dios que he de cobrar
 en consejos mi salario. [...]
 DON ANDRÉS. Pues empezad.
 MOJICÓN. Mi naturaleza obre:
 aconseje yo y no cobre.
 DON ANDRÉS. No pague y aconsejad²².

21.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 397a.

22.— ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, op. cit., p. 233a y b.

El criado cómplice del galán

Lo habitual y constantemente reiterado es que el gracioso ayude, sin más reservas que las que dicta la prudencia o el miedo, a los proyectos amorosos del galán.

Herencia terenciana es la complicidad del criado tracista y el caballero joven y enamorado para burlar al padre severo y tacaño. A este gremio pertenece el Crispinillo de *Obligados y ofendidos* que, tras describir la azacaneada e irregular vida de estudiante, pondera el natural caballeroso y pendenciero de su joven amo. Lo hace porque sabe que esas mocedades han de conmover al viejo que ve revivir en su hijo los altercados y casos de honor de su juventud. El expediente da el resultado apetecido: el padre afloja el dinero pensando que lo envía a su hijo en Salamanca, cuando el galán está en Toledo ocupado en lances amorosos.

Un paso más, que acerca las trazas cómicas a la delincuencia —en la línea del *servus fallax* de la comedia latina—, da Cartilla en *Abrir el ojo*. Ayudante de las trapacerías y amores múltiples y promiscuos de don Clemente, roba, por orden del galán, un salero de plata de su padre; pero se resiste a venderlo:

CARTILLA.	Véndele tú, que no quiero que me prendan.
DON CLEMENTE.	¿Por qué no? ¿Quién te ha de prender?
CARTILLA.	Tu padre, que en la platería hoy hacía por su salero apretada inquisición ²³ .

Juegos de miedo y valor

Cómplice, hasta suplantar la personalidad de su señor a lo largo de buena parte de la obra, es uno de los graciosos más notables de Rojas: el Sancho de *Donde hay agravios no hay celos*. Se trata de un soldado que ha militado en los tercios de Flandes, que ha participado en la batalla de Nordlingen y ha merecido el reconocimiento del alto mando:

Y después de aquella hazaña
que España observa triunfante,

23.— ROJAS ZORRILLA, F., *Abrir el ojo*, ed. crítica de PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa, vv. 1120-1225.

que nos dio el señor infante
dos licencias para España²⁴.

Responde iracundo a las provocaciones de Bernardo (criado de don Lope) en las primeras escenas. Pero, en otros momentos, muestra la tónica cobardía del gracioso. Sin duda, en la escena esta contradicción se convierte en un juego de guiños al espectador. Sancho alardea de un miedo, que desaparece en los momentos oportunos, para ridiculizar, con la aquiescencia cómplice del público, la moral caballeresca, inclinada a duelos y desafíos. Cuando don Fernando le empuja a vengar violentamente las afrentas recibidas (don Lope, en medio de la oscuridad, mató al hermano de su señor, cuyo papel representa Sancho en ese momento), el gracioso juega a zafarse del compromiso con salidas chuscas:

DON FERNANDO. O atrevido o inhumano,
que le deis la muerte espero,
porque está aquí el caballero
que dio muerte a vuestro hermano;
y fuese valor o suerte,
cuando matarle intentó,
en vuestra casa le dio
a oscuras sangrienta muerte.

SANCHO. ¿A oscuras fue?

DON FERNANDO. A oscuras fue.

SANCHO. Pues no quiero acometerle,
que si aquel mató sin verle,
¿qué hará de mí si me ve?

DON FERNANDO. No vengaros será ultraje,
y aun cobardía será.

SANCHO. ¿No miráis que sabe ya
cómo matar mi linaje?

DON FERNANDO. Que ese es temor imagino.

SANCHO. Pues tomar venganza espero.
¿Quién es este caballero?

DON FERNANDO. Es don Lope, mi sobrino.

SANCHO. Oh, pues si don Lope es,
templose mi enojo ardiente;

24.— ROJAS ZORRILLA, F., *Donde hay agravios no hay celos*, ed. crítica de PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa, vv. 117-120.

basta ser vuestro pariente
para echarme yo a sus pies²⁵.

Lo que para don Fernando es una cobardía inconcebible en un caballero, para el público popular e ingenuo —que saborea la emoción de los corrales y no se preocupa de la censura de los aposentos— es salida chusca, jocosa y burlesca, que mueve a admirar el ingenio del personaje.

La interpretación del auditorio festivo y bullanguero parece ser la correcta, ya que, en cuanto desaparece el suegro impertinente, Sancho incita a don Juan a que venga su agravio y se pone a su servicio con las reiteradas muestras de fidelidad que son habituales en los graciosos:

En mi vida, como tuya,
te he de permitir que mandes...²⁶

mucho más que yo en servirte
vienes a hacer en mandarme²⁷.

Vuelve a sus miedos cómicos (es decir, al cumplimiento del papel que le asigna su condición de gracioso) en la última escena; pero el carácter ficticio de ese temor se pone de relieve en la forma de enfrentarse a don Lope, con el que cruza, además del acero, este diálogo:

DON LOPE. Sois valiente y arrojado.
SANCHO. Helo sido, mas ya se me ha olvidado²⁸.

Estas oscilaciones de Sancho en materia de valentía y arrojo casan a la perfección con su razonable entusiasmo por la buena vida, sintetizada en el lema “Después de Dios, bodegón”, parodia de las altivas divisas aristocráticas: “Dieu et mon droit” o “Después de Dios, la casa de Quirós”. Con esa caricatura hedonista de la presunción nobiliaria se abre un monólogo que contiene una aguda sátira contra las bárbaras y absurdas leyes del duelo:

¿Que aquestos duelos prosigan?
¿Que sea el mentís afrenta?

25.— *Donde hay agravios no hay celos, op. cit.*, vv. 2547-2570.

26.— *Donde hay agravios no hay celos, op. cit.*, vv. 2713-2714.

27.— *Donde hay agravios no hay celos, op. cit.*, vv. 2825-2826.

28.— *Donde hay agravios no hay celos, op. cit.*, vv. 2987-2988.

¿Que no importa que yo mienta,
y importa que me lo digan? [...]
Duelista, que andas cargado
con el puntillo de honor,
dime, tonto: ¿no es peor
ser muerto que abofeteado?
¡Y que a la muerte tan ciertos
vayan por que el duelo acaben!
Bien parece que no saben
los vivos lo que es ser muertos²⁹.

Rojas maneja con maestría esos monólogos en que la figura del donaire arremete contra los absurdos y sinsentidos de los valores del mundo. Otra sátira del duelo (envés y caricatura del discurso y la moral nobiliarios) la encontramos en uno de los graciosos más felices entre los creados por nuestro autor: el Moscón de *No hay amigo para amigo*. A diferencia de Sancho, Moscón es siempre medroso y de pocos arrestos; sólo se anima momentáneamente al fantasear en su soledad con desafíos imaginarios, pero enseguida se aflige muy sensatamente cuando se le representan los terribles males que pueden sobrevenir de tan lamentable práctica:

Demos que a las hojas llevo,
demos también que me dan:
¿por qué parte me darán
que no haya responso luego?
Ello hay heridas mortales
en todas las ocasiones:
el hígado, los riñones,
los muslos, los atabales,
un corazón, dos tetillas,
en la boca un paladar,
y en el arca del cenar
treinta varas de morcillas;
dos sienes y dos orejas,
cuatro lagartos después,
dos ojos, si no son tres,
toda una frente, dos cejas;
una garganta vacía,
todo un estómago abierto;

29.— *Donde hay agravios no hay celos*, op. cit., vv. 2447-2462.

¿y con ser esto tan cierto,
hay quien riñe cada día?³⁰

En general, la sensatez de los graciosos deriva en un miedo cerval, cuya expresión extrema se resuelve en un reiterado chiste escatológico:

MARQUÉS. ¿Tienes miedo?
ZAMBAPALO. Así tuviera vergüenza.

Dan la vuelta al tablado.

MARQUÉS. ¿No me sigues?
ZAMBAPALO. ¿No me hueles,
 señor?³¹

ALEJANDRO. Habla quedo y no te pierdas,
 que está a oscuras.

COSME. Ya te digo
 que no me puedes perder
 si traes narices³².

SABAÑÓN. Él no me podía ver
 ni tocarme desde fuera [...];
 pero me podía oler
 con muy poca diligencia³³.

Con variaciones, un gracioso de amplio desarrollo que repite el juego de valor/temor, según convenga a la eficacia escénica de cada momento dramático, es Guardainfante (*Los bandos de Verona*). Tiene un largo parlamento en que ridiculiza el habla, el talante y la actuación de los valentones³⁴. Cuando desciende a la cripta en que está enterrada Julia (la Julieta shakespeariana), comenta:

30.— *No hay amigo para amigo*, ed. crítica de GONZÁLEZ CAÑAL, R., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa, vv. 1120-1225.

31.— *Lo que quería ver el marqués de Villena*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*, p. 329a.

32.— *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*, p. 183a.

33.— *Sin honra no hay amistad*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*, p. 305b.

34.— *Los bandos de Verona*, en *Comedias escogidas*, *op. cit.*, p. 374c.

Señor, si soy con los vivos
gallina, ¿qué haré con muertos...?³⁵

Su actuación se salpica de otras manifestaciones de miedo. Algunas con curiosas expresiones que rayan en el absurdo:

ALEJANDRO. ¿Posible es que miedo tengas?
GUARDAINFANTE. El miedo me tiene a mí.
Señor, ¿a oscuras me dejas?
Dios me perdone, esto es hecho.
En fin, morí. Dios me tenga
en su gloria. Si yo soy
el que hablo... Mas si yo fuera,
ya me hubiera puesto yo
de dos trancos en la puerta³⁶.

GUARDAINFANTE. ¡Qué pesados son los muertos!
Por eso solo pudiera
no morirse una persona.
Señor mío, sube apriesa,
que está la muerte muy junto
y pienso que se me pega³⁷.

Según se tercié, Guardainfante hace cómica ostentación de su cobardía (“corrí, en fin, como yo suelo”³⁸) o de una cínica sensatez:

Arrojeme y, como estaba
tan airado y tan valiente,
y ser valiente es ser cuerdo,
de muy valiente templeme. [...]
Que más vale en este mundo
—si a ser buen cristiano atiendes—
un solo año de vida
que de buena fama veinte³⁹.

35.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 379b.

36.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 381a.

37.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 381a.

38.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 383b.

39.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 383b.

De pronto nos sorprende con una fidelidad ancilar que no se detiene ante el sacrificio (“ya estoy / resuelto a morir”⁴⁰; “tú sobras aquí; yo llego / a subir hasta la torre”⁴¹), que se alterna con la carnavalesca parodia del valentón y la reflexión juiciosa sobre lo inútil y peligroso del combate:

Yo me arrojó; mas ve aquí
que con valor, con ahínco,
de los seis mato los cinco,
y el otro me mata a mí⁴².

El humor absurdo

A menudo las reflexiones de la figura del donaire ofrecen al espectador perspectivas irónicas que desembocan en el disparate. En *No hay ser padre siendo rey*, Coscorrón recita la jácara de sus propias felonías y, en un repentino ataque de cómica locura, decide autoinculparse para que lo ahorquen en lugar del fratricida Rugero. Esa absurda determinación se acompaña de un discurso sobre las ventajas y provechos que conlleva el morir ajusticiado:

He de saber esta vez
a qué sabe ser ahorcado,
y no ha de decirse que
no he sabido en este mundo
cuanto pudiera saber⁴³.

En *El Caín de Cataluña*, Cardona celebra que lo hayan condenado a la horca y ofrece sus buenas razones para preferir a cualquier otra esa forma de salir del mundo de los vivos. Los versos son distintos pero los argumentos son los mismos que recrea *No hay ser padre siendo rey*. Y no falta un toque de humor negro:

CARDONA. Que va un hombre en un pollino
 como un senador de Roma,
 y hace un hombre caravanas
 con los ministros del rey,

40.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 385c.

41.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 386c.

42.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 386a.

43.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 405c.

y luego como a un virrey
 le reciben con campanas;
 y cuando esto llegue a ser,
 sacan a un hombre a pasear,
 y las damas del lugar
 todas le salen a ver.
 Y, en fin, tanto se me obliga
 cuando en el pollino voy,
 que, por si dudan quién soy,
 va delante quien lo diga.

RUFINA. ¡Que tanto se viene a holgar
 quien muere ahorcado!

CARDONA. ¿No es cierto,
 si después de haberle muerto,
 se pone un rato a danzar?⁴⁴

En una escena anterior, cuando está preso en la cárcel, con grillos, se ha consolado de que lo condenen a la pena de azotes pensando en los gastos que ha de afrontar el penitente que se azota en público:

...aquel que se inclina
 a azotar, gasta cabales
 en la túnica cien reales,
 cincuenta en la diciplina,
 dos y medio en capirote,
 cinco de abrojos después [...];
 pero el que se azota acá
 le viene a salir de balde⁴⁵.

La originalidad discursiva de los graciosos de Rojas se adentra a veces en los terrenos del humor absurdo característico de los debates entre payasos. Chilindrón y Juanete, de *Progne y Filomena*, son el ejemplo más perfecto de esta estética que, siendo esencialmente barroca, tiene un sabor tan del siglo xx. En una de las escenas los dos compiten por el amor de Libia (el nombre de la criada y la situación recuerdan la acción cómica de *El mágico prodigioso*). La graciosa desdeña a ambos, pero finalmente manifiesta su preferencia por Juanete. El elegido se ofende por el agravio que se le hace a su competidor. Perplejo e indig-

44.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 291b.

45.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 290c.

nado, Chilindrón protesta contra estas muestras de afecto. El diálogo, en el mejor estilo mihuresco, se hilvana sobre tópicos coloquiales, dichos sin ton ni son:

CHILINDRÓN. Dime: ¿qué has hallado en mí
para que me quieras tanto?
JUANETE. Vile yo nacer, y yo
le acallé el primer puchero;
yo le di el beso primero
al instante que nació.
CHILINDRÓN. Pues, hombre de Bercebú,
dime: ¿cómo puede ser
que tú me vieses nacer
si soy más viejo que tú?⁴⁶

*La originalidad de Rojas: juegos metateatrales, el papel de las
graciosas y otras cuestiones*

Juegan ocasionalmente los graciosos de Rojas con las referencias meta-teatrales. Ya hemos visto el comentario de Coscorrón en *No hay ser padre siendo rey* sobre lacayos y graciosos. Cuatrín, en *Casarse por vengarse*, le aconseja a su señor:

...cuéntame tu mal y tu tragedia,
en ley de buen galán de la comedia,
que habla con su lacayo en mucho seso⁴⁷.

En *Persiles y Segismunda*, Tarimón, que ha fingido ser mudo hasta ese momento, exclama aliviado:

Gracias a Dios que ha llegado
mi papel en la comedia,
que me tuvo con cuidado
la tardanza del poeta⁴⁸.

46.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 42c.

47.— *Comedias escogidas, op. cit.*, p. 105c.

48.— *Persiles y Segismunda*, ed. crítica de GARCÍA GARCÍA-SERRANO, A., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa, vv. 639-643.

El mismo lacayo volverá en los vv. 1540-1543 a referirse al soliloquio que va a pronunciar y la técnica interpretativa que ha de emplear: “toda la cara visajes, / todo el semblante misterios...”

Quizá la joya de estas referencias metateatrales esté en boca de Beatriz, la graciosa de *Donde hay agravios no hay celos*:

Yo solamente no tengo
a quien le cuente mis males.
Pues vaya de soliloquio,
que en cuantas comedias se hacen
no he visto que las criadas
lleguen a soliloquiarse⁴⁹.

Mucho antes de que la crítica moderna convirtiera en tópico la originalidad dramática de Rojas, ya se habían percatado de ella sus personajes.

Muchos otros aspectos podrían tratarse aquí: las parodias literarias, las sátiras anticulteranas, el uso del latín como instrumento cómico en boca de graciosos y graciosas y, de manera muy especial, los importantes papeles que juegan las criadas en algunas comedias del toledano, con agudos y divertidísimos monólogos. Magníficas son la Beatriz de *Donde hay agravios...*, la Otáñez de *No hay amigo...*, la Julianilla de *Lo que quería ver el marqués de Villena*, la Marichispa de *Abrir el ojo*, la Clavela de *No hay ser padre...*, la Águeda de *Sin honra no hay amistad...* Sus papeles son menos extensos que los de los graciosos, pero no menos brillantes ni de menor relieve escénico.

A modo de conclusión

El análisis de la figura del donaire en Rojas, aunque sea sólo en unas primeras notas, confirma lo que tantas veces se ha dicho, aunque en pocas ocasiones se ha mostrado de forma detallada y convincente: la profunda originalidad (dentro de sus desigualdades —no hay que engañar a nadie—) del arte de Rojas y su extraordinaria fuerza cómica, que se revela tanto en el humor mecánico de sus enredos vodevilesco, como en la construcción de sus graciosos y en sus parlamentos, que van desde la sátira penetrante que ridiculiza tópicos y vicios sociales al chiste descabellado y absurdo.

Sobre la proyección internacional de nuestro poeta —que éste es, al fin, el tema del congreso— se podrían traer a colación la buena acogida que dispen-

49.— *Donde hay agravios no hay celos*, op. cit., vv. 2849-2854.

saron, en el siglo xvii, a varias de sus comedias los públicos francés, italiano y, de manera indirecta, inglés. *Donde hay agravios no hay celos* mereció una peculiar versión francesa de Paul Scarron (*Jodelet ou le maître valet*), estrenada en 1643, sólo seis o siete años después de que viera la luz el texto original, y fue retraducida al inglés por William Davenant, con el título de *The man's the master* en 1668⁵⁰. Otros textos de Rojas también tuvieron cierto eco en el extranjero⁵¹, pero eso es agua pasada. Hoy, a pesar del éxito que obtuvo *Abrir el ojo* cuando el Centro Dramático Nacional la escenificó en 1978, a pesar de que en estos momentos está sorprendiendo de nuevo a los espectadores en la versión de Emilio del Valle, dirigida por Francisco Plaza, Rojas es, como dijo Andrés Peláez, un “ausente en la escena”⁵². ¿Es razonable esperar que los extranjeros se interesen por estas comedias apenas conocidas y rara vez representadas en su patria?

50.— Sobre el influjo de *Donde hay agravios no hay celos* en la escena europea del siglo xvii hay abundante bibliografía. Entre otros estudios, pueden consultarse: WINGO, E. V., *William D'Avenant's "The man's the master" compared with its French and Spanish sources*, Louisiana, Baton Rouge, 1933, RUIZ ÁLVAREZ, R., *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León, Universidad de León, 1990; BALLESTEROS, A., “Vaporosas simetrías: la huella de Rojas Zorrilla en William Davenant”, y COUDERC, C., “Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo xvii): algunos ejemplos”, ambos en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R., y MARCELLO, E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1999)*, Ciudad Real, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, pp. 303-321 y 323-348, respectivamente; PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., GONZÁLEZ CAÑAL, R., y CANO NAVARRO, J. (eds.), *Toledo: entre Calderón y Rojas. I Jornadas de teatro clásico de Toledo (enero de 2000)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 197-218, y “*Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado*”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XIX Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería, 2002*, en prensa.

51.— Véase, además de RUIZ ÁLVAREZ, R., *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, op. cit., MARCELLO, E., “Appunti sulla fortuna del teatro spagnolo in Italia: *Il maritarsi per vendetta* di G. A. Cicognini”, en *El teatro italiano. Actas del VII Congreso nacional de italianistas*, Valencia, 1998, pp. 399-406.

52.— Véase PELÁEZ, A., “Francisco de Rojas: un ausente en escena”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F., GONZÁLEZ CAÑAL, R., y MARCELLO, E. (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático*, op. cit., pp. 395-403.

Imágenes escénicas calderonianas: pluralidad significativa de minas y alacenas

CÉSAR OLIVA
Universidad de Murcia

Valor simbólico de las aportaciones escénicas de Calderón

La crítica ha demostrado, de mucho tiempo atrás, la trascendencia que la producción dramática de Calderón de la Barca ha tenido sobre el pensamiento y la cultura; y no sólo la relativa al ámbito literario o filológico. El sólido aparato filosófico que rezuma buena parte de la producción calderoniana queda patente en estudios y ensayos que rebasan su propia naturaleza literaria. No seremos nosotros quienes quitemos o pongamos un punto en esta cuestión, aceptada por otro lado por teóricos de todos los tiempos.

Mucho más concretas serán las siguientes palabras, cuyo centro de atención va a estar en un aspecto menos considerado que los anteriores, pero no por ello de inferior importancia, al menos para las gentes de teatro. Se trata de la entidad y proyección escénicas de dicha obra dramática, con un interés similar al antes señalado. La fuerza de unas imágenes, propias del juego teatral, pero procedentes de la literatura, van más allá de su inicial y somera utilización en los corrales de comedia. Resulta sorprendente que determinados juegos escénicos ideados para la elementalidad del tablado del siglo xvii puedan tener una continuidad tan notable en la escena contemporánea. Y eso no tiene otra razón que la pura y simple genialidad que supone ofrecer al espectador, con una imagen, las dos caras de una misma situación: la real (si así la pudiéramos denominar como percepción directa de una acción) y la teatral (que juega con la convención del espectador). Si en una escena cualquiera el mérito de su resolución está en proporción directa a la capacidad de expresar lo que va más allá de la realidad (expresar lo que no está escrito), en la práctica escénica el mérito radica en poder observar de manera llana y precisa lo que es y lo que parece ser.

Calderón ideó algunas de estas soluciones según la gramática del corral de comedias, muy estilizada ya en el momento en que accede a la profesión, cumplido el primer cuarto del siglo xvii. Saca partido de una disposición vertical en alturas (Rosaura cayendo de la montaña), en planos horizontales simultáneos (las sucesivas conversaciones como empieza *El encanto sin encanto*) y también en trucajes. De éstos, vamos a seleccionar uno de gran efecto, cual es el tema del pasadizo secreto, cuya fuerza y efectividad traspasa su tiempo. Dicho recurso aparece en forma de alacena (a partir de *La dama duende*, 1629) o de mina o subterráneo (desde *El galán fantasma*, ¿1635?). Son recursos que parecen distintos, pero que en su base coinciden. La diferencia viene dada por el plano vertical de la alacena y el horizontal de la mina, pues la primera se presenta como si fuera una puerta y la segunda, una trampilla o escotillón. Es decir, los personajes atraviesan en cada caso dispositivos de frente o desde el suelo. En ambos, las puertas siempre esconden algo misterioso por naturaleza.

Por ajustarnos a los lógicos límites de una ponencia como la presente, sólo trataremos con cierta amplitud de la primera variante del caso, por los muchos ejemplos prácticos que existen a lo largo de la historia de la representación. De la segunda, con menos montajes conocidos, haremos también oportuna mención. Este efecto escénico se viene repitiendo en multitud de casos y períodos bien diferentes por las continuas adaptaciones que aparecen en comedias de todos los tiempos. Intentaremos, pues, proponer ejemplos suficientes para comprobar que un simple truco escénico (una puerta misteriosa detrás de la cual se esconde una realidad distinta a la esperada) ha despertado la imaginación de artistas y creadores de diferentes culturas y épocas. Ésta será la mejor prueba de la actualidad y entidad de ciertas imágenes escénicas surgidas de la pluma y fantasía del poeta madrileño.

Alacena y mina en los textos calderonianos

Recordaremos, antes de nada, las referencias a ambos recursos escénicos tal y como vienen en los textos de Calderón, para ver lo que nuestra imaginación presta a cada uno de ellos¹. Empecemos por la alacena en *La dama duende*, teniendo en cuenta el escaso y sencillo aparato que en el corral tendría tan

1.— Del funcionamiento de la alacena hicimos oportuna referencia en “Calderón, director de escena”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. GARCÍA LORENZO, L., KASSEL, Reichenberger, 2000, pp. 203-237. Allí repasé las siempre interesantes opiniones de VAREY (“*La dama duende*”, en Anejos de la revista *Segismundo*, 6), MARC VITSE (“Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, en *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985)) y RUANO DE LA HAZA (*Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994). Es evidente que en

ponderado efecto; no olvidemos que la alacena no deja de ser más que una variante del bofetón, lo que supone el faz y el envés de una puerta.

Tan peculiar aparato no está descrito por acotación alguna, como sucedía en la época, sino en el propio diálogo entre los personajes. En este caso, la criada Isabel que, en el Acto I, escena 2.^a, informa a la joven viuda Ángela, en la habitación de ésta:

ISABEL: Y si para eso
te dispones, yo bien sé
por dónde verle podrás,
y aún más que verle.

ÁNGELA: Tú estás
loca. ¿Cómo, si se ve
de mi cuarto tan distante,
el suyo?

ISABEL: Parte hay por donde
este cuarto corresponde
al otro: esto no te espante.

ÁNGELA: No porque verlo deseo,
sino sólo por saber,
dime: ¿cómo puede ser?
Que lo escucho y no lo creo.

ISABEL: ¿No has oído que labró
en la puerta una alacena
tu hermano?

ÁNGELA: Ya lo que ordena
tu ingenio he entendido yo.
Dirás que, pues es de tabla,
algún agujero hagamos
por donde al huésped veamos.

ISABEL: Más que eso mi ingenio entabla.

ÁNGELA: Di.

ISABEL: Por cerrar y encubrir
la puerta que se tenía,
y que a este jardín salía,
y poder volverla a abrir,
hizo tu hermano poner

esta ocasión no interesa tanto el funcionamiento de la "alacena", ya visto, como las imágenes que de ella se derivan según los distintos directores y medios utilizados.

portátil una alacena.
 Ésta (aunque de vidrios llena)
 se puede muy bien mover.
 Yo lo sé bien porque, cuando
 la alacena aderecé,
 la escalera la arrimé,
 y ella se fue desclavando
 poco a poco; de manera
 que todo junto cayó,
 y dimos en tierra yo,
 alacena y escalera;
 de suerte que en falso agora
 la tal alacena está,
 y apartándose, podrá
 cualquiera pasar, señora.

ÁNGELA: Esto no es determinar,
 sino prevenir primero.
 Ves aquí, Isabel, que quiero
 a esotro cuarto pasar.
 Y he quitado la alacena.
 Por allá, ¿no se podrá
 quitar también?

ISABEL: Claro está;
 y para hacerla más buena
 en falso se han de poner
 dos clavos, para advertir
 que sólo la sepa abrir
 el que lo llega a saber².

Vemos cómo tan aparentemente complicado aparato, que se describe como si de verdad fuera algo complejo, debía tener elemental solución en una de las puertas del corral. Poco después, cuando la acción pasa a la escena siguiente, es decir, al “Cuarto de Don Manuel”, como reza la didascalia, añade el autor: “Una alacena movable, hecha con anaqueles; vidrios en ella”. O sea, que la alacena está en la otra cara, como la curiosidad de Doña Ángela añade poco después: “Vamos, que tengo de ver/ la alacena...”.

2.— Este texto y los siguientes de *El galán fantasma* y *El encanto sin encanto* están tomados del tomo II de las *Obras Completas. Comedias*, de don Pedro Calderón de la Barca, ed. de VALBUENA BRIONES, A., Madrid, Aguilar, 1960.

Siguiendo en esa misma escena, otra acotación da nuevos detalles de la situación: “Por una alacena que estará hecha con anaqueles, y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen Doña Ángela e Isabel”. Después de la broma que hacen a Cosme, criado de don Manuel, se indica: “Vanse por la alacena y queda como estaba”. Las siguientes acotaciones al respecto sólo indican el juego de entrar o salir de la alacena.

En una siguiente comedia, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Calderón vuelve a utilizar un motivo escénico similar, aunque nunca cercano al significado simbólico del anterior. Se trata de un juego de puertas, como el propio nombre de la comedia indica (reiterado en otras obras, como *El escondido y la tapada*), en la que lo fundamental es soslayar la presencia de una de tales puertas (quizás la central del corral), como esta acotación indica: “Quitan las colgaduras, y quedan debajo las paredes blancas, con dos puertas a los lados, y en medio una blanqueada, disimulada” (Jornada I).

El recurso lo encontramos de nuevo en *El galán fantasma*, con la variante de mina o pasadizo. Recordemos que la idea procede de la ayuda de Carlos al galán Astolfo, su amigo, ya que el padre de aquél hizo construir una mina que llegara desde su casa a la de su enemigo, precisamente el padre de Julia, dama a la que ama Astolfo. En una riña del protagonista con el duque de Sajonia, Astolfo recibe una cuchillada aparentemente mortal, al menos, así lo creen sus enemigos. Tras recuperarse de sus heridas, necesitará de aquel pasadizo para poder visitar por la noche a su dama. Pronto circula el rumor de que el fantasma de Astolfo va todas las noches al abrazo de Julia.

Veamos de nuevo cómo las palabras de un personaje, Carlos, marca la entidad del truco que sirve para que los dos enamorados se encuentren:

CARLOS: ... Un ingeniero buscó,
que, en minar la tierra diestro,
facilitase a su agravio
lo imposible de su acero.
Y fiándose de mí,
por estar mi casa en puesto
más vecino a su esperanza,
más conveniente a su intento,
el hombre empezó desde ella
a delinear los modelos
con que tocase una mina
a su mismo cuarto; que esto
era en él fácil, porque
era de nación flamenco,

escuela donde el valor
pelea con el ingenio.
Y nivelando de día
las líneas y los tanteos,
las cavábamos de noche
con recato y con secreto.
... ..
De suerte que, sin que nadie
pueda llegar a saberlo,
desde mi casa a la casa
de Julia una mina tengo,
tan fácil hoy de romperse,
que como avisada dello
esté Julia y sus criadas,
y con recato y secreto
la boca della se oculte (Acto I).

En el Acto II encontramos ya la resolución de la mina: Astolfo aparece en el Jardín de Julia por el mecanismo que el corral puede ofrecer: “Ábrese un escotillón, y sale Astolfo, lleno de tierra”. Observemos cómo junto a la trampilla, el poeta indica la conveniencia realista de que el personaje vaya sucio de tierra. El galán llega a ese espacio-jardín acompañado de Carlos. La aparición de Astolfo debía ejercer tan singular efecto que Julia se desmaya sólo verle, pues le creía muerto.

Similar efecto de mina se presenta en *El encanto sin encanto*. Al igual que en otras comedias calderonianas, el recurso aparece avanzada la obra, como si el poeta necesitara sumar efectos a una acción que se va debilitando por momentos. Es lo que le sucede a Serafina cuando se ve en la necesidad de esconder al galán español Enrique, del que se enamora cuando éste la salva de un naufragio en Marsella. Aquí no existe el motivo provocado por la acción principal de la comedia, como en *El galán fantasma*, sino que es añadido que busca prolongar la persecución a la que se ven sometidos Enrique y Franchipán. A principio de la Jornada II, Serafina indica a su criado Fabio el mecanismo por el que esconderá a los españoles:

SERAFINA: Esa antigua fortaleza,
que demolida del tiempo,
ruina yace, ¿no conserva
en las caducas memorias
de su pasada grandeza

un torreón que antes fue
la cámara fuerte della?
FABIO: Sí, señora.
SERAFINA: A éste ¿no arrima
la hermosa fábrica nueva
que hizo mi padre, dejando,
de su ancianidad en muestra,
pequeña puerta, que tarde
o nunca se ha visto abierta?
FABIO: Sí, señora.
SERAFINA: Pues ¿quién quita
el que pongamos en ella
disimulada pintura
de su arquitectura misma,
sobre dos quicios movida,
por donde dársela pueda
la comida, con tal arte
que el haber paso desmienta?
FABIO: Vengo en que en ese secreto
no den; ¿si por la almenas
entrasen al torreón?
SERAFINA: Valdrémonos de las ciegas
minas, haciendo que una
que sale a la orilla desa
ría que va al mar, se aclare,
y teniendo un barco en ella
siempre aprestado, y la boca
hasta este trance cubierta
de tierra y broza, podrá
huir en él.

Hacia el final de ese Acto II, la acotación dice simplemente “Cámara de un castillo”. El editor añade para aclarar: “Ábrese una puerta, que estará pintada de muralla y que convenga con lo demás”, añadido necesario para comprender el elemento escenográfico que comprende esta escena.

*La alacena escénica: una pluralidad de formas para un mismo sentido*³

Vamos a presentar varios ejemplos en imágenes, con el fin de comprobar las diversas posibilidades que el efecto ideado por Calderón para los corrales ha conseguido en puestas en escena contemporáneas.

Ejemplo 1. Empezaremos por el que considero más “realista”, esto es, que responde de manera directa a las palabras del autor. Viene de una producción de Televisión Española de los años setenta⁴. El fragmento corresponde a la escena antes transcrita, en el momento en que Isabel dice a Doña Ángela que conoce un paso desde su habitación hasta la de Don Manuel. La cámara, en efecto, penetra con ellas por un largo pasadizo que lleva hasta la alacena, dando una visión realista de ese trasiego. Visión que se complementa con una interpretación realista, como si de una obra en prosa se tratara.

Ejemplo 2. La siguiente escena se refiere a una producción totalmente contemporánea, como es la versión de José Luis Alonso de Santos, dirigida por él mismo, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico⁵. A través de imágenes fijas podemos comprobar cómo en la habitación de Ángela hay una especie de puerta al jardín que, cuando llega a la habitación de don Manuel, se transforma en gran armario. De alguna manera, el dispositivo no difiere demasiado del presentado en la primera versión que llevé a cabo la misma Compañía (**Ejemplo 3**), diez años antes, esta vez dirigida por José Luis Alonso Mañes⁶. El cambio fun-

3.— En la exposición oral que hice en la Biblioteca Nacional, todos los ejemplos fueron presentados en pantalla. La mayoría en formato vídeo; las versiones de *La dama duende* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y *El galán fantasma*, en transparencias.

4.— La copia que utilizamos no lleva fecha. *La dama duende* está dirigida por Alfredo Castellón, siendo sus principales intérpretes María Masip (Doña Ángela), Francisco Piquer (Don Manuel), Carmen Rossi (Isabel) y Antonio Medina (Cosme). Este y los siguientes ejemplos fueron proyectados en la sesión correspondiente del presente Congreso-Homenaje.

5.— El estreno tuvo lugar el 28 de abril de 2000, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Sus intérpretes principales fueron Lola Baldrich (Doña Ángela), Enrique Simón (Don Manuel), Cecilia Solaguren (Isabel) y Alfonso Lara (Cosme); escenografía de Llorenç Corbella. En el Congreso proyectamos imágenes fijas del uso de la alacena.

6.— Estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, el 16 de mayo de 1990, versión de Luis Antonio de Villena, escenografía de Pedro Moreno, con María José Goyanes (Doña Ángela), Jaime Blanch (Don Manuel), Encarna Paso (Isabel) y Fernando Conde (Cosme). Años antes, el 10 de abril de 1966, el mismo José Luis Alonso Mañes dirigió otra versión de *La dama duende*, en el Teatro Español de Madrid, con decorados de Francisco Nieva, y María Fernanda d'Ocón, Manuel Gallardo, Margarita García Ortega y Antonio Ferrandis en los respectivos papeles principales.

damental está en que del lado de Doña Ángela aparece la alacena, y de Don Manuel, una sofisticada estantería con libros.

Ejemplo 4. El cuarto caso procede de una película, dirigida por el argentino Luis Saslavski, con guión de Rafael Alberti y María Teresa León⁷. Delia Garcés (Doña Angélica) tiene a buen recaudo al Capitán (Enrique Álvarez Diosdado) en una habitación de su palacio, en donde se recupera de sus heridas. En la escena más significativa del filme, vemos a Doña Angélica penetrando en la habitación del Capitán merced a un mecanismo por medio del cual un gran espejo sube en guillotina, dejando entrar a la atrevida viuda sin ser vista por nadie y sin despertar sospechas de criados y deudos. En vez de alacena es aquí espejo, cuya rotura en una de las escenas finales, bruscamente y por los golpes que le propina el Capitán, tiene también un alto significado simbólico.

Ejemplo 5. El siguiente ejemplo se refiere a una interpretación sumamente actual del viejo efecto, adaptado a un telefilm americano. La Señora Fletcher (Angela Lansbury) entra en una habitación. En ella, una amiga (Ann Blyth) ha visto apariciones de su marido muerto, en una acción que la escritora metida a detective sospecha que es provocada. Esa habitación ha de encerrar un misterio que ella quiere desvelar. Trastea en un espejo y, ¡oh, sorpresa!, descubre un mecanismo gracias al cual una persona puede pasar de un cuarto a otro. Penetra en este otro. El misterio empieza a desvelarse⁸.

Ejemplo 6. El último sobre la alacena procede de otra versión actual de *La dama duende*, también en teatro, y dirigida por quien firma este artículo. Si lo traemos a colación aquí es por presentar un espacio debido al escenógrafo Paco Azorín, muy alejado del realismo. La alacena es un juego de cortinas que se descorren horizontalmente. Gracias a ellas la acción pasa de una habitación (blanca, señalada por las letras ALA) a otra (negra, señalada por las letras CENA). Tal movimiento de cortinas, subrayado por los textos dichos por las actrices, permite al espectador seguir de manera imaginativa ese paseo de Isabel y Doña Ángela hacia la habitación de Don Manuel⁹.

7.— Esta *La dama duende* (1945), dirigida por Luis Saslavski, es una versión muy libre de la comedia homónima de Calderón de la Barca, en la que los guionistas adelantan inteligentemente la acción al siglo XVIII, siglo en el que los casos de brujería o hechicería cobran especial significado. Además de esto, Doña Angélica aquí (en vez de Doña Ángela) es viuda del Virrey de Perú, con cuya muerte comienza la película.

8.— *Reflejos de la mente*, dirigida por Seymour Robbie, con guión de Robert E. Swanson, forma parte de la serie *Murder, she wrote* (*Se ha escrito un crimen*). La fecha debe de ser de 1985 a 1987.

9.— Esta versión se estrenó en el Teatro Romea de Murcia, el 4 de febrero de 1997, por la Compañía Andrés de Claramente, del Aula de Teatro de la Universidad de Murcia. La dirección fue de César

Como podemos comprobar, con apenas seis ejemplos hemos visto una pluralidad de imágenes de raíz calderoniana, de muy diversa textura e intención.

La mina como vehículo de apariciones sorprendidas

Finalmente vamos a considerar los dos ejemplos que hemos podido reunir de la segunda variante del juego escénico que venimos rastreando: el relativo a la mina o pasadizo. La escasez de casos procede de la propia escasez de montajes de estas comedias; y reiteramos que son ejemplos prácticos sobre los que queremos especular.

Ejemplo 7. En *El galán fantasma* podemos advertir cómo un enfático cenador será salida de la mina. “Esa mina de la casa de Carlos yo creí de suma importancia que los espectadores no vieran sólo la mina del jardín de Julia, sino también la de la casa de Carlos, y siempre la hice visible”¹⁰, en palabras de José Luis Alonso.

Ejemplo 8. Parecido mecanismo expone Calderón en *El encanto sin encanto*. De nuevo tenemos una solución escénica debida a Paco Azorín, que consiste en un telón corto, que funciona a modo de transparencia. Cuando llega la comitiva con los encarcelados, Don Enrique y Franchipán, el espacio aparece acotado hasta el proscenio, de manera que un simple juego de luces determina el carácter del lugar (torre o cámara de un castillo). De nuevo se recurre a la imaginación del espectador (completada por lo que dice el texto) para situar la acción. La llegada de Serafina y Libia desde el exterior se sigue como sombras chinecas. De esa manera, la cámara tiene un interior (con luces cruzadas y contraluces) y un exterior (transparencias)¹¹.

Oliva, vestuario y escenografía de Paco Azorín, música de Carlos Rafael Pérez, con Sara Sáez (Doña Ángela), Juan Francisco Castillo (Don Manuel), Concha Lavella (Isabel) y Ángel Belmonte (Cosme).

10.— *Teatro de cada día de José Luis Alonso*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1991, p. 341. Estas palabras corresponden a una intervención del director en las IV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1981, que no pudo leerlas por encontrarse enfermo, pero sí fueron publicadas en las Actas correspondientes. *El galán fantasma* se estrenó el 28 de abril de 1981, en el Teatro Español de Madrid, con versión y dirección de José Luis Alonso, escenografía de Javier Navarro, y María José Goyanes, Pedro Mari Sánchez, Ana María Ventura, Pedro del Río y José María Pou como intérpretes principales.

11.— *El encanto sin encanto*, en producción de la Compañía Andrés de Claramente de la Universidad de Murcia, se estrenó en San Javier, el 18 de febrero de 1999, con versión y dirección de César Oliva, escenografía de Paco Azorín, música de Carlos Rafael Pérez, con Juan Francisco Castillo (Don Enrique), Paco Navarrete (Franchipán), Elvira Lomba (Serafina), Carlos Santos (Florante), Alicia Gil (Laura), Ester Poveda (Libia) y Ángel Belmonte (Fabio), en el amplio reparto de la comedia.

El cine, más que el teatro, ofrece soluciones parecidas en un buen número de películas en las que los personajes han de atravesar un túnel o pasadizo para, de manera sorpresiva, desembocar en un lugar más o menos indeterminado. Y es que los recursos escénicos con que Calderón solucionó muchos de los lances de sus comedias traspasan, sin duda, el tiempo en que fueron escritos, tal y como no es difícil advertir en los ejemplos que hemos traído a colación y en otros muchos que se podrían espigar en la producción teatral y cinematográfica actual.

Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

En un trabajo en el que me propongo reflexionar sobre la memoria y las memorias del teatro clásico español, tal vez no sea inoportuno hablar de la memoria intelectual de la que una procede. Y recordar dos textos que, al menos por lo que a mi concierne, construyen el gesto fundacional de una nueva historiografía crítica de aquel teatro. Uno proviene del libro publicado en 1972 por Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, y dice a propósito de la misma:

El actor o representante no hace más que usurpar en escena la figura del autor, figura que se hallaba revestida con las pasiones de los personajes. El representante viene a ser también, por otra parte, una figura intermedia a quien el poeta comunica sus afectos, para que él, a su vez, los retransmita al público espectador. De esta manera, se causa en el ánimo del oyente la misma impresión que actuó en el espíritu del poeta en el momento de componer la tragedia¹.

El otro texto, posterior en el tiempo y elegido entre varios del mismo tenor, corresponde al trabajo de Francisco Ruiz Ramón “Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena”:

No buscar por la lectura dramática del texto dramático quién es el personaje puede conducir a la desconexión del actor de su personaje, en el que no cree (por eso no lo construye en escena sino que lo recita); a la desconexión del director escénico con el código dramático del texto que monta, obnubilada su imagi-

1.— *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 64.

nación creadora por su desconfianza en el texto (por eso lo vuelve al revés y lo desordena o, por el contrario, lo repite como quien repite la lección, cubriéndolo de efectos audiovisuales o de oro y púrpura, a lo montaje de nuevo rico); a la desconexión del espectador [...] con el espectáculo [...] en absoluto removido por lo que ve u oye. El resultado, social y culturalmente catastrófico, es la inconexión radical entre la colectividad y su teatro clásico, síntoma de una tremenda, aunque verdadera indigestión ideológica de nuestro pasado, nunca, al parecer, bien asimilado².

Es cierto. De ese desconocimiento —o del conocimiento indigesto— de una colectividad respecto a su *memoria* teatral proviene el tono con el que seguimos escribiendo sobre el teatro de Lope, de Tirso o de Calderón: el ensimismamiento en una memoria arqueológica que busca, a veces con desconcierto, su casa en la contemporaneidad. No en vano pudo escribir con sangrante ironía Fernando Fernán Gómez que el aborrecimiento que siente el público normal hacia nuestro teatro clásico “les viene a unos de no haber ido al colegio y no haberse enterado en qué consiste y otros de sí haber ido y sí haberse enterado”³. En tono más benévolo (o así pudiera parecer) Adolfo Marsillach afirmaba:

Un clásico es un autor con la etiqueta de “pesado” en el lomo de sus libros. Pero ese autor —este hombre— tuvo un día otras espaldas y otros “lomos” [...] Y ahora lo desconocemos. Les hemos construido un sólido panteón de estudios y seminarios y hemos echado la llave al mar de las cosas muertas. Y, sin embargo, ese hombre estuvo vivo alguna vez y no fue un clásico⁴.

Puede que, en efecto, nos hayamos equivocado; o no. Pero si he partido de sendas citas de dos maestros entrañables, como fundamento de la necesidad de admitir en el estudio del teatro conceptos como las pasiones, los afectos, la impresión, los códigos dramaturgicos, la vindicación del ver y del oír más allá de la desconfianza en el texto, es porque me siento inclinada a dar la razón a Julio Caro Baroja cuando escribía que “nadie puede hacer hoy una pura historia de ideas [...] Una cosa tan atractiva como el teatro acaso esté más sometida que cualquier otra al despliegue de pasiones fuertes y cuando desaparecen o se alejan las figuras de una época que las representaron o sintieron más, es muy difícil reconstruir el ambiente pasional, que se sustituye por esquemas fríos, por

2.— En Díez Borque, J. M.^a (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, p. 153.

3.— *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998, p. 448.

4.— *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 320.

razonamientos más o menos lógicos o por una radical incomprensión de aquellas pasiones y creencias”⁵.

Creo, por tanto, que cabe saludar el fin de la irritante ignorancia activa que la historiografía oficial del teatro áureo ha practicado respecto a su memoria pasional y sus constructores activos: los actores. Y no ya los actores del siglo XVI o XVII, sino los actores posteriores que alargan esa construcción pasional hasta hoy. Creo que puede ser útil recomponer con algún sentido, partiendo de lo que provisionalmente contemos, esa su memoria y memorias primándolas sobre otros documentos más ideológicos aunque sean más contundentes. Aunque, a la postre, comprobemos que de esa memoria —a veces primitiva, a veces ruborizantemente mitificada— surja también un relato de ideas.

La memoria fragmentaria del actor o la resistencia de lo efímero

En el capítulo 11 de la inolvidable novela de Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte*, la compañía de Arturo Galván llega al pueblo manchego de Hinojera con la esperanza, como otras veces, de “echar función” en el salón del bar de la localidad. El dueño, cariacontecido y pesaroso, les anuncia que no puede ser porque unos estudiantes, debidamente recomendados por el delegado de Educación de Ciudad Real, van a actuar (y además gratis). Galván, sin ocultar su indignación, echa una mirada al programa del espectáculo buscando con curiosidad los autores de la obra a representar, y truena:

Lope de Rueda..., Juan del Encina..., Torres Naharro... ¡Pero quién coño son éstos, quién son! [...] ¿Dónde han estrenado esos cabrones, si puede saberse? [...] Estos son de Falange, seguro, de Falange. Recomendados del gobernador [...] ¡Nosotros traemos a Muñoz Seca, a los Quintero, a Torrado, a Jardiel Poncela! ¡No a enchufados!⁶

Y ante el argumento de otro miembro de la compañía, Maldonado, de que “son autores antiguos”, remacha: “¿Antiguos? Pero ¡de cuándo!”. El fragmento es todo un protocolo simbólico e histórico del final de una tradición teatral, la de los cómicos de la lengua; una evidencia, desde luego, de que en esos años —finales de los cuarenta, quizá principios de los cincuenta del siglo anterior— emerge el sistema con el que institucionalmente se cobijó a los clásicos: el aliento, misionero o interesado, de la protección pública (en este caso, como se menciona espe-

5.— *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 53.

6.— Cfr. ed. de RÍOS CARRATALÁ, J. A., Madrid, Cátedra, 2002, pp. 236 y ss.

cíficamente, puestos en escena por el TEU de Barcelona). Pero es, sobre todo, una emotiva muestra de una memoria rota: los últimos cómicos de la lengua desconocen a aquéllos que se encuentran en el origen, cuatro siglos antes, de su propia existencia escénica. En esa memoria truncada del oficio ha anidado la pasión de experiencia y sensaciones; pero no la letra ni los nombres de su historia. En un *viaje a ninguna parte* que otrora, a principios del siglo XVII, fuera *viaje entretenido*, el actor se desnuda mostrándonos el íntimo desgarró de su pérdida de identidad sin recuerdo, su incapacidad para hacerse cargo de su origen. Porque su memoria, quizá, nunca ha sido propia sino transferida y porque ésta, de existir, está circundada por la fragilidad⁷. Ésa es la única teoría permanente que, por sí mismo, ha elaborado el actor respecto a su oficio. Así lo hace, por ejemplo, Marcelo Mastroiani: “Un arquitecto realiza cosas sólidas, destinadas a permanecer. Pero de mi oficio, ¿qué queda? Sombras, sombras chinescas...”⁸. Como así lo había hecho un actor llamado José Rubio Navajas en sus *Memorias* de 1927:

El poeta, el pintor, el escultor, etc., dejan sus obras a la posteridad y por ellas pueden ser admirados en todos los tiempos. El cómico apenas deja rastro de su paso por esta vida, pues del más notable queda sólo un nombre, que poco a poco se esfuma y se borra, sepultándose en el olvido más absoluto...⁹

Y lo hace Marsillach al hacer consistir la grandeza de su oficio “en una instantaneidad” (“los archivos teatrales —añade— son como depósitos de cadáveres”)¹⁰. Como lo hace asimismo en sus memorias Teófilo Calle al hablar de “lo evanescente de la creación de un actor que acaba en cada representación”¹¹; y,

7.— Andrés Prieto, que escribe su *Teoría del arte dramático* en el primer tercio del siglo XIX, afirma que “sin los poetas que han hecho pasar sus nombres a la posteridad, muchos de ellos [de los actores] y muy famosos nos serían desconocidos [...] Puede también que los famosos Ríos, Granados, Vergaras, Villegas y Ortiz estuviesen olvidados si Cervantes y Lope de Vega no nos hubiesen consignado los nombres en sus páginas inmortales” (ed. de VELLÓN LAHOZ, J., Madrid, RESAD, 2001, p. 55). Después citará a Juana Orozco, José Garcés o María Ladvenant. Su fuente (y éstas son las únicas menciones a actores de siglos anteriores) es sin duda el *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* de Casiano Pellicer (Madrid, 1804). Ismael Sánchez Estevan aducirá como razón de su biografía de María Guerrero preservarla en la memoria “antes de que la herida del tiempo, profundizando, desvanezca sus contornos” (*María Guerrero*, Barcelona, Joaquín Gil, 1956, p. 6).

8.— *Sí, ya me acuerdo... (Memorias)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 122.

9.— *Mis memorias. Treinta y nueve años de actor y catorce de profesor numerario de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, 1927, p. 19.

10.— *Op. cit.*, p. 304.

11.— *Esta es la cuestión (Memorias de un actor)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2000, p. 21.

muy recientemente, José Luis Gómez: “Como el trabajo del actor es tan terriblemente efímero, sólo tenemos como compensación la eventual huella en la memoria sensible de los espectadores...”¹².

De este modo a nuestro teatro clásico sólo parece quedarle una vía estratégica o metodológica (como perciben, con razón, algunos teóricos actuales): asumir la historia del arte escénico bajo las condiciones de una suerte de tradición oral. Modo de transmisión y conocimiento que, afirmado en los orígenes del teatro del Siglo de Oro (de “ciencia que fácilmente enseñan unos a otros” califica un anónimo apologista de la escena el trabajo del actor en 1620)¹³, es, en términos inmediatos, muy preciso, pero que, en su sentido global de historia concatenada, puede tender a la leyenda cuando no al fantaseado anecdótico. Y, sin embargo, cuanto mayor es la fragilidad histórica e institucional de un oficio, más sólida suele ser la transmisión de sus acciones. Transmisión de quien ejerce el oficio o de quienes, como leemos en José Luis Gómez, reciben la huella de una memoria sensible. No es cierto, pues, que no exista memoria. Ésta resiste en quienes se arrojan la visión crítica y erudita (incluso entendiéndola en su sentido más elevado) de una historia del teatro convertida en tradiciones que emergen, fluyen y se ocultan, que se aloja en documentos “otros” o en discursos que, incluso en su estatuto mítico o metafórico, apasionado o interesado, ingenuos o empedrados de pedantería, debemos asumir como indicialmente válidos. Si no es así bien puede ocurrir, como afirma Antonio Tordera, que “reedifiquemos eficazmente la arquitectura del teatro del pasado, pero que sus habitantes estén en otro lugar”¹⁴.

La memoria, eje —y pesadilla— del actor barroco y de todos los tiempos, es un concepto, pues, infinitamente más abierto y fragmentario de lo que el punto de vista positivista o la taxonomía filológica asumen normalmente. Cuando vemos a Sebastián de Prado en la *Loa para la Compañía de Vallejo* escrita por Lanini decir, cansado de las tablas, que “ya representar no puedo / que me falta la *memoria / voluntad y entendimiento*”¹⁵, éste transmite no sólo la ancestral noción de la poten-

12.— “El alquimista en el teatro”, *El País Semanal*, 1373, Madrid 19 enero 2003, p. 16.

13.— “Diálogos de las comedias”, *ápu*d COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, B. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 222^a.

14.— “Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna”, en RODRÍGUEZ, E. (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, vol. II, p. 340.

15.— En la colección *Migajas del Ingenio*, Madrid, 1903, p. 115. La actriz M.^a Jesús Valdés evoca esa obsesión al recordar lo fácil que le fue su regreso al teatro tras más de treinta años de retiro voluntario: “Al llevarme [Adolfo Marsillach] a dar clases de verso, de pronto me di cuenta que me sabía *Fuenteovejuna*, que recordaba *Entre bobos anda el juego*, que podía decirla entera. ¡Tenía memoria!” (“M.^a Jesús Valdés. Las tres vidas de una actriz”, *El País Semanal*, 1385, Madrid, 13 de abril de 2003,

cia del alma para recordar lo percibido por los sentidos, sino también —pues lo consiente la lexicografía de la época— la evocación de la fama o el aplauso; o la de un monumento legado a la posteridad; o la de un inventario sin formalizar; o la de un recado o aviso que se envía al ausente; o la de un libro, cuaderno o papel donde se apunta alguna cosa como para escribir una historia (anoto todas estas referencias del *Diccionario de Autoridades*). Vale la pena, así, contaminar de esta múltiple ambigüedad el relato de cómo los actores españoles, sobre todo desde el siglo XVIII, *han pasado* por el teatro clásico y *han quedado*, voluntariamente o no, en memorias de carácter tan fragmentario como heterogéneo.

Llamo *memorias* (y, sin duda, algún día habría que abordar una delimitación teórica y pragmática de la cuestión) en primer lugar a las que hemos recibido como tales y que, como género, viven un perceptible impulso en el último tercio del siglo XX¹⁶. Pero ciertamente y aunque, como bien afirma Juan Antonio Ríos “la profesión del actor implica azar e incertidumbre, dos elementos de gran rentabilidad narrativa”¹⁷, acudir a ellas como fuente de reflexión intelectual para indagar la relación del actor español con el teatro clásico y sus personajes, puede resultar decepcionante; y es lógico: no cabe exigir a un actor que nos proporcione el *documento* que ninguno de sus contemporáneos esperaba —o espera— de ellos. La queja de Azorín expresada ya hace muchos años de que “en España no existen muchos trabajos en que los propios actores hayan expuesto su manera de ver el arte, de juzgar las grandes obras, de interpretar los más notables papeles de su repertorio”¹⁸, aguarda aún una respuesta satisfactoria (entiéndase, fácilmente asequible y substanciosa en datos) para el investigador actual¹⁹.

p. 14). Evoca asimismo esa fuerte construcción de memoria de transmisión oral de los actores de su generación: “Ahora, a mis alumnos de teatro clásico les pregunté por José Bódalo, que es del año 84, y resulta que no sabían quién era. Los actores de mi generación, para la cual todo fue muy duro, sabíamos todo: quién era doña Lola Membrives; quién era una actriz del siglo anterior, Elisa Mendoza Tenorio; sabíamos quién era Rosario Pino. Nos interesaba el teatro, la memoria del teatro. Y eso hoy no interesa nada” (*Ibidem*, p. 16).

16.— Puede verse el libro de RÍOS CARRATALÁ, J. A., *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001. En él se presta atención, bien que de manera sumaria —digamos poco teórica, pero ese no es evidentemente su propósito—, al oficio de los actores; centrado en las autobiografías de actores y actrices aparecidas tras el franquismo (1975), apenas detalla aspectos como su relación con los personajes y mucho menos con los clásicos.

17.— *Ibidem*, p. 49.

18.— “El arte del actor”, *ABC*, 8 de abril de 1926. Recogido en *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General, 1947, p. 98.

19.— Aunque parto ya de una memoria “construida” del teatro clásico, es decir, obviando las referencias documentales a los actores del propio siglo XVII, no cabe dejar de citar los trabajos iniciales que, más allá de la reproducción de datos de archivo, pergeñan el *género* biografía para los actores; son dos los autores que para mí representan dos procedimientos (más complementarios que opuestos) en la perspectiva biográfica: por una parte, el trabajosamente documentado, aunque

Por ello me he acogido a un sentido polivalente de *memorias*, considerando esa suerte de memoria translaticia que ya no es *autobiografía* sino *biografía*, sea extensa y documentada, como las realizadas por Emilio Cotarelo sobre María Ladvenant o Isidoro Máiquez²⁰, sea, confesadamente, *ensayo novelado*, como la que traza Ismael Sánchez Estevan para Rita Luna²¹. He considerado también, por encima de su tonillo chispeante y alcanforado, las referencias de Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español. Comediantes-escritores-curiosidades escénicas* (Barcelona, Montaner y Simón, 1924), y de Enrique Funes en su *Historia de la declamación española* (Sevilla, Tipografía Díaz y Carballo, 1894)²². Me he servido asimismo, asumiendo el riesgo de su dispersa propensión al “centón noticiero”, de documentos de críticos externos, en ocasiones excesivamente comprometidos (en razón de apellido), como el delicioso libro de Luis Calvo Revilla²³, de otros más objetivos (ventajas de hábiles relatores de la recepción del teatro clásico español) como los *Recuerdos de un anciano* de Antonio Alcalá Galiano (Madrid, Navarro, 1878) y las *Estampas del Madrid teatral fin de siglo* de José Deleito y Piñuela²⁴.

Sin duda, los argumentos más atractivos me los han proporcionado obras más recientes. Por un lado me ha parecido eficaz observar al actor y al teatro clásico desde la perspectiva del director de escena (a veces, desde una memoria de tiempo heroico como los datos proporcionados por Cipriano Rivas Cherif²⁵; a veces, desde la apasionante proximidad del inolvidable José Luis Alonso²⁶). En ocasiones, las llamadas *memorias* de un actor o de una actriz evi-

hoy pueda parecer superado de Emilio Cotarelo y Mori; por otro, el consumado gacetillero, incansable trazador del género que él mismo denominó *silueta escénica*, Narciso Díaz de Escovar, con sus artículos y recolectas. De ambos pueden consultarse numerosos trabajos.

- 20.— Véase, respectivamente, *Estudios sobre historia del arte escénico. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896; e *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, José Perales y Martínez, 1902.
- 21.— Madrid, Establecimiento Tipográfico Editorial, 1913.
- 22.— Los primeros toman como fuente al segundo y todos ellos siguen el modelo en cierta manera instaurado por Casiano Pellicer en su *Tratado histórico...*, ya citado. Con todas sus carencias, tanto la obra de Díaz de Escovar como la de Funes fueron verdaderas historias del *arte escénico*, antes de que la ínfulas de la doxología académica adoptara el camino de las simples *historias de la literatura dramática*.
- 23.— *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.
- 24.— *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación. Español-Comedia. Princesa-Novedades-Lara*, Madrid, Saturnino Calleja, s.a. [1946].
- 25.— *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, ed. de RIVAS, E., Valencia, Pretextos, 1991.
- 26.— *Teatro de cada día*, ed. de J. A. HORMIGÓN, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1991.

dencian la intervención (discreta) de un escribiente o corrector, lo cual no es óbice para la obtención de datos significativos. Las de Mary Carrillo (1921-), por ejemplo, parquísimas en lo que se refiere a su interpretación de los clásicos, alumbran empero un lúcido elogio sobre el empresario y director de escena José Tamayo y su papel de recuperador de nuestro teatro clásico en momentos decisivos²⁷. Y las de Nuria Espert (1931-) (firmadas junto a Marcos Ordóñez), de estilo más cálido y de mayor solidez de contenido, reducen las noticias sobre el teatro clásico a algunas referencias de escaso calado reflexivo²⁸. Infinitamente más útiles, por su espesor indicial, me han sido las memorias, de más que digna factura, de Teófilo Calle (1937-), ya citadas, y la entrevista, conducida por la experta escritura de César Oliva, de Fernando Guillén²⁹. Y, desde luego, las obras de Fernando Fernán Gómez (1921-)³⁰ y de Adolfo Marsillach (1928-2002) que he mencionado al principio. Ambas objetivan no sólo una evidente calidad

-
- 27.— CARRILLO, M., *Sobre la vida y el escenario. Memorias*, Barcelona, Martínez Roca, 2001, pp. 133-134: “Tuvo la osadía, con final afortunado, de resucitar para el público teatral gran parte del teatro clásico español, que hibernaba desde la muerte de Ricardo Calvo y que nadie se atrevía, por motivos económicos, naturalmente, a poner en escena”. Debutó la actriz bajo su dirección en *El gran teatro del mundo*, adaptado por Nicolás González Ruiz (1952), interpretando después, siempre bajo sus órdenes, *La vida es sueño* (1955), *El alcalde de Zalamea* y *La estrella de Sevilla*. En 1963 interpretaría los autos sacramentales *La cena del Rey Baltasar* y *El gran teatro del mundo*. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- 28.— *Cfr. De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002. Revelan, eso sí, su continuada relación con el director Juan Germán Schroeder, que había montado con todo boato *El pleito matrimonial del Alma* y *el Cuerpo* de Calderón, en el Congreso Eucarístico de Barcelona y, más tarde, en 1953, *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz (p. 39); en 1961 es quien le propone montar, de manera totalmente iconoclasta, *El jardín de Falerina*: “Los Cinco Sentidos era cinco chicas despampanantes, y yo, en el papel de Falerina, hacía un *strip-tease* con música de jazz para atraer al protagonista a la perdición. Si aquello pasó censura debió de ser porque estaban todos de vacaciones. Ensayamos como locos y gastamos un dineral en montarlo para estar sólo una semana en Barcelona. Fue un fracaso total, una ruina. No vino nadie a vernos, salvo los cuatro críticos que se habían quedado en la ciudad y que nos pusieron de vuelta y media...” (pp. 70-71). Anteriormente, en 1954, Nuria Espert realiza una gira con la compañía de Antonio de Cabo y Rafael Richart, que se inicia en el Grec de Barcelona con un repertorio clásico. Allí actuará en *El caballero de Olmedo*, *Las mocedades del Cid* y *Fuenteovejuna*, en la que encarnaba el papel de Laurencia: “Yo era Laurencia, y después de la violación entré en escena con la camisa rota, llena de sangre, e hice la arenga ‘en cabello’, como se decía en el teatro clásico, es decir, totalmente desmelenada, y me aplaudieron muchísimo. Fue la primera vez en mi vida que tuve la sensación de llevar al público en la palma de la mano” (p. 42). En 1955 actúa en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, dirigida por Tamayo. En 1961, con su propia compañía, monta Nuria Espert *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega, al parecer también con la dirección de Schroeder (p. 77).
- 29.— OLIVA, C., y GARCÍA DE DUEÑAS, J., *Fernando Guillén, un actor de hoy*, Murcia, Publicaciones de la Universidad, 1999.
- 30.— Frente al valor incomparable de *El tiempo amarillo*, Fernán Gómez ha firmado también el pintoresco florilegio de anécdotas de *¡Aquí sale hasta el apuntador!* (Barcelona, Planeta, 1997). Al final da cuenta más o menos exacta de las fuentes de donde recorta.

estética y un prodigioso olfato de tensión narrativa, sino la consciente noción de la *memoria* y de cierta (aunque no siempre) distancia crítica, factores capitales para su mirada al teatro y al personaje clásicos. Son, en fin, obras que, como afirma de algunos de los valiosos documentos que del teatro italiano recoge Ferruccio Marotti, “al di là delle ipercorrezioni letterarie, la loro attenta lettura ci può dischiudere un mondo che —oltre il limite de silenzio del’attore su ciò che di ineffabile vi è comunque alle radici del suo lavoro— appare rico di fermenti intellettuali e sentimentali”³¹. El mismo crítico comenta el decisivo papel desempeñado por la *commedia dell’arte* para los actores del novecientos italiano: un mito, un polo utópico que asumir como referente; lo suficientemente lejano para reconocerla como tradición; pero lo suficientemente próximo y popular como para gestar una memoria con componentes, mitad por mitad, racionales y míticos. La pregunta es: ¿puede decirse lo mismo del teatro español de los siglos de oro para los actores desde finales del siglo XVIII al siglo XX?

Para responder a esa pregunta hay que atribuir a la *memoria* del actor no sólo el estatuto lábil y asistemático al que ya me he referido, sino el de su permanente movilidad zigzagueante que, como el pájaro de la zoología fantástica de Borges, vuela siempre con la cabeza hacia atrás porque siempre se le ha exigido insensatamente que mire hacia allí, indagando sobre su origen, y no hacia delante para saber donde está y hacia dónde va. Ello supone que su construcción se produce a través de un nada explícito, sino, al contrario, silente encadenamiento de generaciones que, incapaces de teorizar o reconocer esa su memoria, sustituye sus vacíos con una recurrente colonización de un pasado con el que pacta sin identificarlo, o que no reconoce o que rechaza como arqueológico o, lo que es casi peor, como excrecencia romántico-paródica. De ahí la desazón que expresan, por ejemplo, las memorias de mayor espesor literario e intelectual con las que contamos, las del único actor que ha entrado en la Real Academia, Fernando Fernán Gómez, quien, como hemos visto en *El viaje a ninguna parte*, retrata una generación de actores vencidos por el tiempo; actos que ya no recuerdan a Lope de Rueda o que se les indigesta un teatro clásico asimilado con precipitación y poca justicia por el proselitismo de un régimen que rellenó el repertorio del TEU de un supuesto *revival* imperialista o que sólo lo han transitado a través de astracanadas de Muñoz Seca como *Un drama de Calderón*. El mismo Fernán Gómez que confiesa sólo haberse sentido a gusto recitando versos en *La venganza de don Mendo* y haber abrazado el cine porque lo convertía “en un hombre de mi tiempo, muy à la page. Y me daba una gran alegría en con-

31.— En su prólogo a *La commedia dell’arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. XLVII.

traposición al mundo del teatro, que me parecía algo arcaico, al menos en aquella época”³².

La memoria del teatro clásico desde el actor: un silencioso encadenamiento de generaciones

La memoria más crítica de la herencia del actor barroco la describe, con expresiva efectividad, Enrique Funes:

¿Qué pudo ser el arte de Arias de Peñafiel, de los Morales, de la *Amarilis*, de los Prados y de las Bezón sino selvática licencia? ¿Qué se hizo de aquel estilo de declamación opulento, nacional y músico? [...] En el campo de la escena práctica hubieron de ser la entonación vocinglería, hinchado lo robusto, lo vivo del gesto y de la acción manoteador y visajero [...] insufrible el hipo de las *damas matronas*, el lloriqueo de las *damitas jóvenes*, la sepulcral entonación de los *barbas*, los gritos de los *galanes* y las morcillas de los *graciosos*...³³

Sin embargo, en este arranque moderno de la *memoria* del actor clásico van a injertarse influencias que contaminan y confunden la propia tradición. Dentro del nacionalismo que rezuma el debate escénico de la última parte del siglo XIX, Funes denuncia tanto “el pseudoclasicismo estirado y convencional de los *alejandrinos* de allende el Pirineo”, como el insoportable formalismo de las reglas para actores de Goethe que, a su parecer, convirtieron “la recitación en martilleo y la mímica en compás de doce por ocho”; de ese modo la influencia francesa intentó remediar la exageración barroca de la que se conservaba memoria con el *subrayado*, desembocando en un estilo que Funes califica ya de antiguo, plañidero y artificioso, “con más canturía en el tono y más ortografía en la acción”:

Con tanto estorbo de dijes y blondas, de pelucas enormes y de zancos de verso *alejandrino*, no se andaba por los escenarios españoles tan bizarramente ni con

32.— BRASÓ, E., *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 28. Fernán Gómez dirigió e interpretó la versión cinematográfica de *La venganza de don Mendo* en 1961, afirmando que deseaba hacer, sobre todo, “una sátira de aquel teatro seudorromántico y grandilocuente, y una pequeña parodia también de aquel cine histórico de reconstrucción. Y encontré —lo que me parecía divertido— el ángulo de rodar la película con un sistema de decorados y de vestuario del teatro tópico. Vi que eso funcionaría si era en color, ya que en blanco y negro ese paralelismo cine-teatro me parecía más desvirtuado [...] para que se pareciese al teatro quería que todos los decorados fueran de papel, que se notase que eran de mentira y que oscilasen al abrir y cerrar las puertas” (*Ibidem*, p. 114).

33.— *Op. cit.*, pp. 468 y 473.

tanto desembarazo como cuando Lope y Tirso vistieron de redondillas y romances³⁴.

Los géneros se igualan declamatoriamente³⁵ y, con ello, se emborronan los tipos heredados de lo que todavía Funes reivindica como teatro nacional:

Los *galanes* empezaron a lloriquear como los chicos de la escuela; los *barbas*, a dar unos berridos que partían el corazón; las *damitas*, a salir con ojeras de corcho quemado y el pañuelito con unto de cebolla; las *primeras damas*, de luto, llorando desconsoladamente por lo que tenía que ocurrir en las escenas últimas, y todos poniendo unas caras que daban lástima, mientras a las felices mujeres de la *cazuela* se les ponían los ojos lo mismo que tomates. Tales fueron los estragos de este sistema, que, medio siglo después de Rita, no habían concluido aún las *damas lloronas*³⁶.

Tendrá que ser una nueva generación de actores y actrices las que realicen la primera “reinención” de la memoria del teatro clásico, cribando esta confusa unción de tradiciones encontradas en lo peor. Por lo que sabemos, o mejor, por lo que nos deja saber esa memoria prestada o trasladada a otros testigos, fue el papel que desempeñó, por ejemplo, María Ladvenant y Quirante (1742-1767) en *El desdén con el desdén* de Moreto o incorporando a la María de Molina en *La prudencia en la mujer* de Tirso; o a la Violante de *También hay duelo en las damas* de Calderón (1763) al recibir la reprimenda de Francisco Mariano Nifo, a la que ruega tenga presente en aquellos versos que “ha de mudar de tono quien mudó de empleo; y así procure dar que admirar al público con la modestia de señora, que no son ya de este carácter los desenfados de maja”³⁷, con lo que, al decir de un malediciente de la época, “fue lícito a los oyentes ilustrados oír por primera vez los desatinos y extravagancias de algunas de nuestras más famosas comedias”³⁸. En abril del mismo año, representando a la princesa Sciros de *El monstruo de los jardines*, pudo la Ladvenant, al decir de Cotarelo, “dar salida a toda aquella ternura y expresión sugestiva que dicen embelesa a los oyentes”³⁹. Después

34.— *Ibidem*, pp. 471-475.

35.— “Como la comedia española del siglo de oro no se diferencia del drama ni la tragedia nacionales sino en la catástrofe o el casamiento, declamábase del mismo modo *Casa con dos puertas* que *El médico de su honra...*” (*op. cit.*, p. 474)

36.— *Ibidem*, pp. 485-486.

37.— *Diario Extranjero*, 1763, *ápu*d COTARELO Y MORI, E., *Estudios sobre historia del arte escénico. María Ladvenant y Quirante...*, *op. cit.*, p. 74.

38.— *Ibidem*, p. 75.

39.— *Ibidem*, p. 77.

vendría la condesa Diana de *El desdén con el desdén* de Moreto; o *La hija del aire*, o la ultrajada Blanca de la tragedia *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, que ya merece el aplauso de Nifo:

Mucho imperio tiene esta mujer sobre su corazón, pues le dobla como quiere y le lleva adonde los más difíciles y fuertes afectos la conducen. Si su compañero [Nicolás de la Calle] fuera tan mesurado como ella en los movimientos exteriores y tan expresivo en manifestar los internos, formarían ambos un dúo portentoso y de mucho honor para el teatro...⁴⁰

María Ladvenant está poniendo en escena eso que luego se llamará, claro está, el *justo medio*; la medida en los movimientos exteriores, la expresividad en la epifanía del interior son descubrimientos en vivo de la criba de la memoria de una actriz; por algo Nifo vuelve a la carga al criticar duramente, y luego apuntar asimismo la calidad, de su interpretación del papel de Margarita en la comedia calderoniana *Para vencer amor querer vencerle*:

[...] en la primera y segunda jornada esforzó demasiado lo festivo y los aires del desenfado; no me admira, entendió más literal que lo que convenía al poeta; pero debiera considerar que Margarita es una casi interina Duquesa de Ferrara, a quien *no le ventan bien dejos de petrimetra ni burlas y meneos de abanico de alguna turbia* [...] Con todo eso, en la tercera jornada hizo Margarita primores que acreditan y prometen ha de ser el ideal de los representantes; *bastará que quiera contenerse para hacer un gran papel en nuestras representaciones. No necesita más un espíritu tan proporcionado para ejecutar con fintísima propiedad lo más heroico* [...] la Naturaleza le ha favorecido con un genio adecuado para *representar toda clase de afectos* [...] y tanto que en los suaves guarda toda la serenidad del placer, y en los fuertes todos los sobresaltos de la emoción⁴¹.

Junto y después de ella, la legendaria Rita Luna (1710-1832), cuya reiterada interpretación de protagonistas del drama áureo (desde *La dama boba*, *La estrella de Sevilla* o *El perro del hortelano* de Lope a *El vergonzoso en palacio* de Tirso) consolida una incipiente tradición de interpretaciones femeninas patrimonializadas en el título de “nuestra dama nacional” que le otorgara su público. Alcalá Galiano, aun subrayando su cortedad “de conocimientos literarios”, alababa su intuición que “se los hacía comprender, a veces, de tal modo, que

40.— *Ibidem*, p. 83.

41.— *Ibidem*, p. 84. Los subrayados son míos.

era imposible expresarlos más profunda y admirablemente”⁴². Por el contrario, Luis Calvo Revilla anula o desestima la sospecha de ignorancia (incluso la carencia de afición a las tablas) de la actriz, cobrándola para el bando de los opuestos al distanciamiento emocional que reclamara Diderot en *La paradoja del comediante*:

[Se dice que] no sentía, aunque fingiera admirablemente los efectos de la sensibilidad, que no le agradaba del teatro, no ya éste como profesión, sino como arte mismo, y deducían de ello que la insigne actriz era un ejemplo de lo que algunos dicen, y hasta quieren elevar a método o sistema: que el actor ha de hacer sentir, pero sin sentir él. Si eso fuera verdad, si Rita Luna hubiera representado de ese modo, no habría podido hacerlo por estudio, sino por intuición más bien, porque en aquella época, y aun más adelante, y puede decirse que hasta nuestros días, no hubo estudio, ni aun idea de semejante cosa [...] Hasta hoy para hacer sentir, no hay más remedio que sentir, y Rita Luna, como dicen los biógrafos suyos, tenía “el corazón en su sitio”⁴³.

Añade Calvo que, por esa razón, y porque ella sí sentía, detestó el teatro de Moratín y “el género importado de Francia”. Y que lo que realmente le agradaba era el teatro clásico español “cuyo lindo lenguaje, hermosos pensamientos y aun atrevidas situaciones hacen necesariamente sentir”⁴⁴. El autor nos transmite las claves de su técnica, sumándose ya, quizá sin saberlo, a las lexicalizaciones y estereotipos que la crítica, desde tiempos inmemoriales, ha acuñado para el rigor profesional del actor o de la actriz:

Expresaba con la misma verdad los afectos delicados que las pasiones fuertes, las lástimas, los dolores; que su voz era del más agradable timbre; sonora, tan fácilmente modulable que la reducía hasta el suspiro; que de ella tomaron las demás, y llegó a las modernas de una en otra, el buen modo de interpretar las damas de nuestro antiguo teatro...⁴⁵

Lo que no dice expresamente Luis Calvo es que esta *tradición* construida o consolidada por Rita Luna no es tanto una corriente antimoratiniana como una apuesta del teatro del momento (apuesta que hará de los actores vehículo esen-

42.— *Apud* Enrique Funes, *op. cit.*, p. 479.

43.— *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español...*, *op. cit.*, p. 44. La expresión “el corazón en su sitio” es de Emilio Cotarelo en su obra *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, citada, p. 62.

44.— *Ibidem*, pp. 45-46.

45.— *Ibidem*, p. 46.

cial) por la primera y decidida recuperación de la memoria de los clásicos a través de las llamadas *refundiciones*. Rita Luna interpretará en 1803 a la protagonista de *La moza del cántaro*, de *Los melindres de Belisa* y de *El anzueto de Fenisa* de Lope; pero refundidas o adaptadas todas por Cándido María Trigueros (1736-1801) (la última con el lamentable y sintomático título —para los que adscriben a Rita Luna al sector tradicionalista y neobarroco de la interpretación de aquel momento— de *La buscona*). Y en 1807 aparecería por última vez en las tablas con otra refundición: *Las bizarrías de Belisa*. Refundiciones que, todo hay que decirlo, habrían de ser recuperadas —en una decisiva línea de continuidad en la corporeización de tradiciones actorales— por Isidoro Máiquez (1768-1820). El mitificado innovador que llevó la mesura y los silencios elocuentes a la escena hubiera tenido muchas más dificultades para encarnar en su nuevo esquema interpretativo al Segismundo de *La vida es sueño* (como lo hizo) a través de la argucia de la teoría política llamada *justo medio* (argucia convertida en nuevo marco referencial para ciertos actores del siglo XIX), si no hubiera sido por esta mediación inesperada de la memoria recuperada del teatro áureo. No en vano la fructífera relación con el dramaturgo y refundidor Dionisio Solís con quien solía, incluso, ensayar sus obras⁴⁶, le llevan a superar los irreconciliables inconvenientes que impedían a Máiquez asumir, por ejemplo, los papeles masculinos del teatro barroco: su componente irracional, su incontrolada retórica difícilmente asimilable por el nuevo público burgués, las motivaciones o simples situaciones anacrónicas. Intuyendo, sin embargo, el carácter dramático de sus personajes, la vertiente, a veces cómica, a veces sentimental, de las situaciones (eran, al cabo *tragicomedias*), Máiquez, a través del molde refundidor, descubre la heterogeneidad realista que reclamaba para escenificar la variedad del comportamiento humano cumpliendo la máxima suprema del *justo medio* que, desistiendo de la tradición propia, fundada en la exacerbación expresiva, accedía a la controlada naturalidad y, como dijera Enrique Funes, a saber manejar “el arte del silencio”:

Con Máiquez suben al palco escénico la historia y la naturaleza con todos los colores, todos los latidos y todas las llamaradas de la vida; las pasiones, los afectos, los caracteres se revisten de músculos humanos, cuyo movimiento deja adivinar que hay por debajo espíritus que sienten, cerebros que piensan, corazones que palpitan y sangre que circula; los hombres hablan y se mueven en las tablas como

46.— Véase VELLÓN, J., “Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia del siglo XIX”, en *I Congreso de Historia y Crítica del teatro de comedias*, Puerto de Santa María, Universidad de Cádiz, 1995, pp. 370-376. Es sólo parte de la Tesis Doctoral que le dirigí y que presenté en 1994 bajo el título *De Trigueros a Solís: el lenguaje dramático de las refundiciones* (Universitat de València).

en la sociedad en que viven; la escena es, en fin, y por primera vez, trasunto bello y fidelísimo de la realidad del arte⁴⁷.

La función institucional de los actores e, incluso, su memoria, depende así en buena parte de otra memoria: la de los condicionamientos sociales del producto espectacular. El teatro clásico asimila el mito de Máiquez a través de las *refundiciones* que son, a su vez, gestión de memoria teatral, ya que no sólo sirvieron de transición entre el modelo posbarroquista del XVIII y el modelo, más sujeto al naturalismo realista, del XIX, sino que respondía, como ha escrito Antonio Tordera⁴⁸, al último gran proyecto de reelaboración, por parte de una parte significativa de la sociedad española, de la tradición teatral aureosecular; aunque luego sobrevivan intentos (conscientes o no) de regreso a la memoria literal del pasado.

En efecto, casi todo el siglo XIX supone, para la técnica de los actores españoles, un ir y venir desde esa memoria barroca-romántica a la contención supuestamente realista y, finalmente, a una aparente síntesis. Rivas Cherif, tan pedagógico en algunas de sus aseveraciones, ejemplifica aquella doble trayectoria (trasunto de las dos tendencias apuntadas en *La paradoja* de Diderot) en Carlos Latorre (1799-1851, prototipo de actor romántico que estrenó el *Don Juan* de Zorrilla) y en Julián Romea y Parra (1848-1903), actor de composición y estudio⁴⁹. Del primero cuenta Carlos Calvo Revilla que trasladaba su capacidad retórica al efecto escultural y que, cuando representaba el *Edipo* y descubría el horror de haber asesinado a su propio padre “se operaba tal dilatación en su musculatura, que saltaba hecha pedazos las cintas de sus sandalias, ceñidas a sus piernas, y el cendal ajustado a su frente”⁵⁰. Y, sin embargo, el mismo crítico asegura que el fogoso y romántico actor realizaba una verdadera creación del Segismundo calderoniano, “reposado, pensador, tranquilo, sin otras impulsiones que las absolutamente precisas, tales como sus actos de violencia con Clotaldo, cosa igual a la

47.— *Op. cit.*, pp. 491-492. Apoyándose en Alcalá Galiano, Ricardo Sepúlveda retrataba así al actor: “Su alta estatura, su rostro expresivo, sus ojos llenos de fuego, su voz algo sorda, pero propia para conmover, la suma naturalidad en su tono y en su acción, su vehemencia, su emoción y aun lo intenso, a falta de lo fogoso, de la pasión de los lances, ya terribles, ya de ternura profunda, constituían un todo digno de ponerse a la par con los primeros de su clase en todas las naciones” (*El Corral de la Pacheca. Apuntes para una historia del teatro español*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, p. 162).

48.— “Historia e historias del teatro...”, *op. cit.*, pp. 348-349.

49.— *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español...*, *op. cit.*, p. 130.

50.— *Op. cit.* Añade Calvo: “¿Había algún artificio en ello? ¿Eran el cendal y las correas exageradamente finas, o estaban de antemano rotas, o se producía el efecto de alguna otra manera cuando llegaba la ocasión?” (pp. 76-77).

que Grimaldi decía de los personajes de tragedia”, al creer que era un error presentarse “al modo de fiera que halla abierta su jaula, ni como nos figuraríamos a un niño curioso recorriendo un palacio encantado, lo que no concuerda con lo que Segismundo dice: *Nada me ha sorprendido / pues todo lo tenía prevenido*”⁵¹. En cambio, Julián Romea, como dice expresivamente Funes, no necesitó “canturías ni amaneramientos de libertinaje de acción para discretear a la española y vestir con inusitada gentileza el traje de los siglos de oro”⁵². Revilla lo rememora en su espléndida interpretación del galán don Pedro de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en la que transformaba la ampulosidad de la recitación en aclarada y elegante sencillez, despreciando los planteamientos de arrogancia majestuosa (aunque esto le condujera a ser considerado inhábil para la tragedia) y la base escultural o de bajorrelieve solemne de aquel Latorre⁵³. Este incipiente desdoblamiento de escuelas actorales (la lírica-romántica y la más naturalista) viene representada, por lo que hace a las actrices, en, por un lado, Teodora Lamadrid (1821-1895) y sus meticulosas composiciones de personajes de Tirso y Calderón en los que abundó —según Funes— en “la herencia de suspiros y lágrimas de la gran llorona Rita Luna”⁵⁴ y, por otro, en Matilde Díez (1818-1883) y Elisa Boldún (1843-1915) de la que se conservan testimonios impagables de sus papeles de Justina en *El mágico prodigioso* de Calderón, de Casandra en *El castigo sin venganza* de Lope y, sobre todo, en *El vergonzoso en palacio* de Tirso. En este umbral de tránsito entre dos tradiciones actorales, el teatro del último tercio del siglo XIX promociona finalmente dos espacios de supervivencia comercial a las que tendrá que acomodarse la zigzagueante tradición del teatro clásico. Como ha explicado pulcramente Carmen Menéndez Onrubia⁵⁵, el público de las clases medias y populares de la sociedad fue satisfecho con las intrascendentes piezas cómicas trufadas de disparates de los célebres “Bufos” de Francisco Arderius con el actor catalán Ramón Rosell. El teatro de la burguesía (ya no exactamente popular sino de prestigio, de culto) se escindió, al menos desde la recepción de su público, en dos fracciones que podrían (pero no lo hicieron) haber sido compatibles: el teatro neorromántico sobrevivido en Echegaray (que tenía su espacio privilegiado en el Español) y, frente a él, el que intentaba la recuperación del tono realista o natu-

51.— *Ibidem*, p. 82. Se refiere al dramaturgo francés naturalizado español Juan Grimaldi (¿-1872), que trató de imponer un nuevo estilo de declamación basado en la naturalidad, por oposición al tono áulico de la época.

52.— *Op. cit.*, p. 595 n.

53.— CALVO REVILLA, L., *op. cit.*, p. 120.

54.— *Op. cit.*, p. 547.

55.— *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 13-14.

ralista asumiendo la tradición moratiniana, la de Bretón de los Herreros y de la alta comedia (ocupando habitualmente el espacio del teatro de la Comedia). De cómo pudo encajar el teatro clásico del Siglo de Oro en la opción populista de los “Bufos” puede dar cuenta su incontenida tendencia a convertirlos en vodevil u opereta, sobre todo si, como era el caso de algunos entremeses, se prestaban a ello:⁵⁶ mal espacio para que pudiera ser rescatado en positivo por la memoria del actor. En el segundo caso (la de un teatro ofrecido al público culto y burgués), el teatro áureo va a identificarse inexorablemente no con la renovación naturalista con la que habían nutrido la memoria del teatro clásico Romea, Matilde Díez, Elisa Boldún y que, en cierta manera, hereda el actor Emilio Mario (1838-1899), sino con la supervivencia neorromántica, cifrada en espectáculos brillantes y elitistas de teatro poético y, sobre todo, en adaptaciones y refundiciones de piezas emblemáticas del barroco que, a la zaga del efectismo inaugurado por Latorre, protagonizarán Rafael Calvo (1842-1888) y Antonio Vico (1840-1902). De este modo lo más interesante de este esquema (quizá simplificado didáctico, pero que responde a una realidad histórica evidente) es que la mayor parte del público identificó estas dos tendencias (que fue imposible conciliar desde el punto de vista educativo y cultural) con la personalidad y los estilos de escuelas actorales. Y, dentro del registro lírico declamatorio, a partir del cual se incubaba el inconfundible valor arcaico de la técnica actoral por lo que hace al teatro clásico español se van a poner de acuerdo, incluso, las dos ideologías o sectores sociales que protagonizan la España de la Restauración. El público más conservador y aristocrático —burguesía canovista— se identifica con los ideales elegantes, neorrománticos y de ideología isabelina a través de la vitalidad efectista y declamatoria de Rafael Calvo Revilla; la burguesía comercial e industrial (eso que, no sin ciertos reparos, podríamos llamar la progresía sagastina, más cercana al pragmatismo o positivismo posrevolucionario) se reflejó mejor en la personalidad, más técnica y grave, de Antonio Vico. De este modo, la memoria actoral aloja en sí misma, en esta época decisiva, un profundo significado histórico para la sociología del teatro, pero, sobre todo, para la recepción y asimilación del teatro de los siglos de oro como legado cultural y como espacio de experimentación del diálogo técnico del actor con ese mismo teatro. José Deleito deja un inmejorable testimonio crítico, de visión personal, de la etopeya física de ambos y, en consecuencia, casi de dos tradiciones actorales idénticas en el lirismo, pero con matices interpretativos; las tendencias que entonces se llamaron, con toda seriedad, *calvismo* y *viquismo*:

56.— Por ejemplo, el entremés calderoniano *El dragoncillo* fue adaptado en 1866 con el título de *El conjuro* por Adelardo López de Ayala con música de Emilio Artieta para los Bufos Madrileños. Así figura, al menos, en el manuscrito 14249 conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

[...] sus respectivas figuras físicas, y aun sus temperamentos artísticos les pre-disponían a papeles diversos. Rafael, enjuto, ágil, fuerte, de rostro algo aniñado, impetuoso y apasionadísimo, todo nervio y gallardía, era el “galán por antonomasia”, el actor más adecuado que se vio nunca para arrullar amores y andar a cintarazos sobre la escena. [...] Sus pulmones prodigiosos y la musicalidad admirable de su voz, le hacían resistir los parlamentos más largos y vibrantes de alta tensión en el verso, desde el blando, amoroso arrullo del madrigal, “cantado” con el gorjeo del ruiseñor, hasta el rugido del más descomunal combate o furiosa imprecación contra tierra y cielo. Vico, grueso, corpulento, desmadejado de figura, abandonado en el vestir, de voz oscura y bronca y débil garganta, suplía con recursos mímicos maravillosos las deficiencias de su expresión oral. Sentía más el patetismo de la madurez que el de las juveniles exaltaciones [...] En cambio los problemas de conciencia, el dolor de padre, los celos del esposo ultrajado, los arranques del caudillo, los desvelos del honor, el empuje viril sin galantería y tamizado por los años, formaban sus especialidades escénicas. Calvo era Don Álvaro, Don Juan, Segismundo en *La vida es sueño* [...] Vico era Otelo, Sancho Ortiz en *La Estrella de Sevilla*, Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea*... [...] Los galanes de comedia clásica “de capa y espada”, desenvueltos, enredadores y espadachines, con sus discreteos sutiles de rimada metafísica amatoria (los héroes de Lope, Tirso, Calderón, Rojas y Moreto), le iban mejor a Calvo, aunque Vico los desempeñase alguna vez...⁵⁷

La resurrección o reinención de la tradición clásica se fundamenta así en el inequívoco romanticismo trasnochado que, pegado a las ráfagas efectistas del drama de Echegaray, se confundirá, durante mucho tiempo, con la memoria singular de Ricardo Calvo (y, como veremos, de sus descendientes). Enrique Funes, siempre tan sobrio en el gusto como hiperbólico en su relato de la escena explica que “las musas españolas cubrieron a Echegaray con un manto de púrpura y de pedrería en cuyas miradas venía relampagueando Calderón” y describe así el estilo de Calvo:

[...] se le iba la cabeza y, abrasada su alma por el incendio de los versos, y a distancia del *personaje*, se despeñaba con manoteos de epiléptico por el principio de la exageración, haciendo estallar tempestades de aplausos. Mas en la comedia *de capa y espada*, ¡cuán arrogante, cuán bellísimo intérprete, aun a pesar de su acción y de sus canturías, y quizás por su virtud misma, gracias a los milagros del talento! El discreto de la galantería, las balandronadas poéticas del desafío, el fingido

57.— DELEITO Y PIÑUELA, J., *Estampas del Madrid teatral fin de siglo...*, op. cit., pp. 44-45.

mohín de los desdenes, los arrebatos del celoso, la furia del desesperado y los arrullos del amor eran las notas dormidas en el arpa de aquel incomparable músico de la recitación española [...] aquel hombre, más que un mortal de carne y hueso, era décima de Calderón, alejandrino de Zorrilla, relámpago de Echegaray...⁵⁸

Calvo fue, pues, reacción y conexión vital con una tradición; pero, a un tiempo, retroceso, porque, al decir de Funes, “con él volvió el estilo de los antiguos comediantes, saltando por la revolución *mayquesiana* como si no hubiera existido”. En cambio Antonio Vico, tenido también por actor romántico por su repertorio de exaltada y patética dramaturgia nacional, tenía la facultad del instinto y el prodigio de un gesto naturalista; y compensaba su decir monótono con su acierto en las frases, en el diálogo y en los puntos suspensivos⁵⁹. El siglo XIX va a concluir con una actriz emblemática cuyo temperamento, idealista y pragmático a la vez, sintetiza ambas tendencias: María Guerrero (1868-1928)⁶⁰.

La Guerrero hereda y practica, a través de su más directa maestra, Teodora Lamadrid, el arte trágico y efectista de Ricardo Calvo con quien trabajará en numerosas ocasiones; pero adquiere asimismo las técnicas naturalistas después de diez años de experiencia con el sobrio Emilio Mario, heredero de las formas naturalistas de Julián Romea. Será ella quien, haciendo tándem de empresa teatral con su marido Fernando Díaz de Mendoza, disponga de los medios, favor del público y técnica suficientes para salvar el prestigio del patrimonio cultural del teatro áureo cuyos autores revisa incorporándolos a su repertorio. Entre 1887 y 1893 su compañía representará en los teatros madrileños *Casa con dos puertas*, *El castigo sin venganza*, *El desdén con el desdén*, *Del rey abajo ninguno*, *Para vencer amor saber vencerlo*, *Sancho Ortiz de las Roelas* (refundición de Lope de Vega), *El vergonzoso en palacio* y, por encima de ellas, *El alcalde de Zalamea* (que llegó a ponerse 15 veces en escena) y *La vida es sueño* (treinta veces)⁶¹. Naturalmente, la Guerrero más que consolidar una tradición de continuidad del teatro clásico,

58.— *Op. cit.*, p. 594.

59.— FUNES, E., *op. cit.*, p. 593. Deleito, por su parte, advierte de la técnica distanciada de Vico y salpica su evocación con alguna anécdota tan chusca como significativa: “El agonizar y morir en escena figuraba entre las especialidades de Vico. Pero era la más singular que, haciendo sentir al público cual muy pocos artistas el escalofrío de lo patético, él se hallaba tranquilo y hasta de buen humor [...] En alguna ocasión, mientras con los ojos en blanco y en un estertor de muerte hacía llorar a los espectadores sensibles, él estaba *sotto voce* diciendo chirigotas a cualquier amigo de la primera fila de la platea” (*op. cit.*, p. 27).

60.— Las biografías más interesantes de esta actriz son las escritas por MANZANO, R., *María Guerrero*, Barcelona, Ediciones G.P., 1959 y, sobre todo, por SÁNCHEZ ESTEVAN, I., *María Guerrero*, Barcelona, Iberia, 1946.

61.— Fuente: MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARRELLANO, J., *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987, p. 116.

la vuelve a “reinventar” a la medida de su personalidad dramática, convirtiéndola, eso sí, en un espectáculo adaptado al gusto del consumo de la burguesía adinerada en las sesiones de abono de los célebres “lunes clásicos”, en donde Lope, Tirso, Calderón o Rojas Zorrilla, convenientemente reducidos a veces a una mera lectura dramatizada, empiezan a confundir su prestigio histórico con el valor de relumbrón de los tapices y guardarropía aristocrática que las mejores familias prestan a la actriz para tal ocasión. Fue así como pudieron verse (por citar sólo el repertorio de 1895): *La estrella de Sevilla*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza* y *La hermosa fea* de Lope; o *Casa con dos puertas*, *La dama duende* y *Fuego de Dios en el querer bien* de Calderón; o *Desde Toledo a Madrid*, *Mary Hernández*, *la gallega*, *La villana de Vallecas* y *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina. Rivas Cherif recuerda su gracia resabida y conceptuosa en *La dama boba* de Lope (y, en ese papel, con el traje de la Infanta Margarita de Velázquez, la pintó Joaquín Sorolla)⁶², y quedan testimonios inequívocos de su estreno como dama joven, en la compañía de Ricardo Calvo (1844-1895), hermano de Rafael y sucesor en sus éxitos, en el papel protagonista de *El vergonzoso en palacio*.

La Guerrero, calificada siempre de “más estudiosa que inspirada”⁶³ representará así la reivindicación del protagonismo femenino en la nueva invención de la memoria del teatro clásico (“desde ahora —dijo un crítico— va a dejar de ser este teatro ... *para hombre solos*”), como, por parte masculina, lo habían hecho Calvo y Vico y, antes incluso que ellos, los grandes salvadores de *tipos* o *caracteres*, desde el *figurón* o *gracioso* hasta el *barba*. *Graciosos* incorporaron José Espejo (1720-1797), Mariano Querol (¿-1829, inimitable en el papel de Polilla en *El desdén con el desdén*)⁶⁴, Antonio Guzmán (1786-1857)⁶⁵ o, el gran heredero de todos ellos, Mariano Fernández (1815-1890) que, en los papeles del gracioso de *El alcalde de Zalamea* o *El vergonzoso en palacio* incorporó una peculiar vis cómica y su uso personal de una indumentaria pintoresca⁶⁶. Según Deleito y Piñuela fue precisamente Mariano Fernández el último actor instruido en la verdadera levadura clásica de la tradición del gracioso al que logró preservar de la doblez de astra-

62.— *Op. cit.*, p. 71. El crítico y director la recuerda también en los papeles de Semíramis (*La hija del aire* de Calderón) y de doña Inés de Castro en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara.

63.— Por ejemplo, RIVAS CHERIF, C., *op. cit.*, p. 130.

64.— Cfr. SEPÚLVEDA, R., *op. cit.*, p. 166.

65.— En la “memoria” del crítico Luis Calvo Revilla, al describir su creación del gracioso de *El mejor Alcalde, el Rey* (12 de abril de 1815) se revela asimismo la perspectiva de comicidad entreverada de costumbrismo castizo con el que tipo es observado desde el siglo XIX: “La viveza picaresca y atrevida (inspirada en la del maleante andaluz tan hábilmente descrita en nuestras antiguas novelas) aplicada tanto a la acción como a la palabra y al gesto; el tono abusivo de intimidad y confianza, y a veces de superioridad preceptiva, del pícaro con su amo; el aire truhanesco, siempre travieso y jugueteón, propio del paje palaciego, con puntas y ribetes de terciaría...” (*op. cit.*, p. 93).

66.— SEPÚLVEDA, R., *op. cit.*, p. 179.

canada en la que progresivamente Muñoz Seca y Arniches irían haciendo parar al actor cómico:

Mariano Fernández encarnaba maravillosamente aquellos criados y escuderos, listos, decididos, socarrones con marrullería “sanchopancesca”, tan diestros en ardidés de tercería como en forjar intrigas y enredos, enamorar dueñas o criadas y a veces esgrimir el acero, con o sin gana: todo en defensa de su señor. Así son —desde el Clarín de *La vida es sueño*, y aun desde los criados de Lope hasta el Ciutti del *Tenorio*— los innumerables Polilla, Moscón, Mosquito, Caramanchel, Cabellera y tantos otros personajes, con que Tirso, Calderón, Rojas, Moreto, Alarcón y los demás dramaturgos del Siglo de Oro estereotiparon el *cliché*, idéntico en lo esencial, del servidor ladino con puntas de truhán, que tutea a su amo, le aconseja y riñe; pero le acompaña, sirve y secunda en sus aventuras y en sus planes⁶⁷.

El mejor *barba* del siglo XIX fue, sin duda alguna, Donato Jiménez (1846-1910), actor de la escuela naturalista de Emilio Mario que construye su papel no desde la evolución de la edad (ese transcurso del tiempo que convertía a las *damas*, por ejemplo, en *características* en cuanto dejaban atrás la juventud) sino desde una extraordinaria predisposición para la gravedad, su apariencia imponente y su voz recia y sostenida, registrada, según quienes le vieron en escena, como verdadero *bajo* de ópera, uniforme y sonora, sin matices de más elevada tesitura. Desde este *tipo* creó como nadie los papeles de autoridad solemne y, con un extraordinario dominio del verso, fue el insustituible Lope de Figueroa dando la réplica a Antonio Vico (como Pedro Crespo) en *El alcalde de Zalamea*⁶⁸.

Ya en 1924, casi al final de su *Historia del teatro español*, Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega escriben:

Los cómicos no pueden ser ya como, con raras excepciones eran antes, gentes incultas que sólo se preocupaban de estudiar, y es mucho decir, sus papeles. Hoy los cómicos, especialmente los encargados de dirigir compañías, han de ser personas cultas, a las que ya nadie perdona, como perdonaba a Carlos Latorre y al mismo Rafael Calvo, los anacronismos y las confusiones históricas. Ya no se puede hablar en necio al pueblo, porque el pueblo va dejando de ser necio. Tampoco se le puede hablar en lenguaje artístico, porque detesta la retórica. ¿Cómo se le ha de hablar, por consiguiente? Los autores ya lo saben. Los cómicos lo van aprendiendo poco a poco⁶⁹.

67.— *Op. cit.*, p. 71.

68.— DELEITO Y PIÑUELA, J., *op. cit.*, p. 79.

69.— *Op. cit.*, tomo II, p. 321.

La cita es un síntoma evidente de la percepción de una tradición teatral estabilizada por lo que se refiere a lo clásico; una línea de continuidad entre siglos que por vez primera se ve clara: la reivindicación restauradora y dignificadora del drama nacional por el encadenamiento de una serie de generaciones de actores y actrices que, en la síntesis lírico-romántica y naturalista asumida por el público va a tener la concatenación lógica, desde los inicios del siglo xx, en la técnica que, con diversos matices, saben unificar Ricardo Calvo Agostí (1873-1966), Enrique Borrás y Oriol (1863-1957) —a quienes se considera continuadores respectivos de su padre, Ricardo Calvo, el primero y de Antonio Vico el segundo— y Margarita Xirgu (1888-1969)⁷⁰. Un excepcional testigo (Rivas Cherif, incuestionable renovador de la escena en ese momento) retrata prodigiosamente el estilo de quienes van a escribir, para bien y para mal, otro tramo de la “desmemoriada” memoria del actor español frente al teatro barroco. A Calvo lo enmarca de inmediato en el peligro que siempre le acechó (el exacerbado gestualizador que acabó por deglutir al actor de pura declamación):

No ha de haber representación dramática en la recitación de una poesía lírica. Ricardo Calvo, excelente recitador, solía como fin de fiesta, después del drama, regalar al público con algunas poesías —siempre le he oído las mismas— para cuya memoria no había menester apunte. Se presentaba, no obstante, elegantemente, con un librito en la mano. Con lo cual, entre otras cosas, evitaba el ademán, que en su defectuosa actuación dramática, degeneró pronto en vicioso braceo, sobre todo del brazo derecho, con que esforzaba el verso, como aspa de molino.

La compostura exterior, el sometimiento de las manos y el gesto a leves apoyaturas, con la expresión de los ojos, con una actitud no menos simple que la puramente estática, traducida al éxtasis por el entusiasmo, son limitaciones que el reci-

70.— Un somero repaso a la cartelera teatral que va desde 1905 a las vísperas de la guerra civil española, eleva a por lo menos 15 las representaciones de *El alcalde de Zalamea* protagonizadas por Enrique Borrás (quien compartirá cartel en 1932, 1933 y 1935 con la propia Margarita Xirgu). En 1933 y 1936 interpreta, también con la Xirgu y bajo la dirección de Cipriano Rivas *El gran teatro del mundo*. Al frente de su propia compañía repone *El alcalde...* en 1941 y en 1944 lo realiza al alimón con Rafael Ribelles (1898-1971) alternándose en los papeles de Pedro Crespo y Lope de Figueroa. Ricardo Calvo rivalizó con Borrás en los papeles protagonistas de Pedro Crespo (él la hace en 1918, 1919 y 1928) y del Segismundo de *La vida es sueño*, en el que se lleva claramente la palma (la representó, por lo menos, en 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1923, 1928 y 1929). Cosechó también un éxito rotundo en 1911 y 1922 con *No hay burlas con el amor*. Ricardo Calvo continúa la tradición del emblemático protagonismo de piezas clave como *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*, en sendas representaciones en el Teatro-Cine Coliseum de Madrid en marzo de 1940. Interpretará asimismo, junto a Adela Calderón, *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara. La Xirgu protagoniza *La niña de Gómez Arias* en 1922, 1924 y 1930. Fuentes: VV. AA., “Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo xx”, en *Calderón en escena: siglo xx*, ed. Díez Borque, J. M., Peláez, A., cat. exp., Madrid, Consejería de Cultura, 2001, pp. 373 y ss., y Muñoz Carabantes, M., *op. cit.*

tador ha de imponerse para mayor realce de la dicción, de la expresión verbal en que reside la gracia toda de la poesía lírica. Cuando esa poesía insinúa un cierto dramatismo, como sucede casi siempre en la literatura castellana propensa desde su nacimiento más a la narración épica, a la novela del romancero, a la acción que al lirismo puro, el mantenerse el recitador en esa continencia expresiva que digo, le añade fuerza⁷¹.

Ésa es la causa por la que Rivas Cherif, al contarnos tan emotivamente, su puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* en el penal del Dueso, después de la guerra civil, *teme* la salida en escena de Pedro Crespo; un personaje —dice— demasiado marcado ya “por el aria de barítono de los primeros actores-directores-empresarios” (y en su mente, es evidente, aparecía la figura de Enrique Borrás):

Pedro Crespo entona preciosamente el consabido canto *poético* a la cosecha, que jamás ha oído nadie en boca de labrador y harto repetidamente todo el mundo por la pluma de los poetas dramáticos. Es verdad que en este caso se puede dar por bien empleado el bollo por el coscorrón; que están los versos calderonianos *tan notables* como las parvas de que viene haciéndose lenguas al contar y cantar horacianamente la operación de aventar la trilla con el biello. Procuero, sin que desmerezca el lirismo de la poesía, que mi Pedro Crespo no desdiga la llaneza con que se ha de presentar el personaje. Y que, sobrio de ademán, no acompase con los brazos lo que los labios dicen. No es menester que avente y cribe. Insisto en el consejo práctico con que [...] he procurado resolver el problema inicial de todo actor incipiente *que no sabe lo que hacer con las manos* cuando no tiene bolsillos, o los deja caer por su propio y desmañado peso a lo largo del cuerpo, o bracea y *pinta* con el ademán cuanto ya expresan elocuentemente las palabras: pocos gestos, pocos ademanes y cuando concurren estudiadamente a un ademán y un gesto señalados en concordancia con determinado verso, con una palabra que haya que apoyar subrayándola con expresión definida, que ese gesto y ese ademán se produzcan con reflexiva naturalidad como el resultado de una sucesión pausada de movimientos que engendran el ademán y el gesto convenientes, y mantenidos éstos luego de modo que perduren, dos, cuatro veces, dos redondillas, una décima...⁷².

71.— *Op. cit.*, p. 139.

72.— *Ibidem*, p. 242. Rivas apuesta, según su confesión, por elegir el mejor actor para el Don Lope de Figueroa (al que cumple esta exquisitez poética); y buscar para el Pedro Crespo un buen actor *de acción*, recio e incluso desmañado de cuerpo. Dice haber oído que cuando Rafael Calvo y Antonio Vico rivalizaban en esta misma obra, resultaba infinitamente mejor la representación cuando cambiaban los papeles que tradicionalmente se autoasignaban; y así, Calvo era un excelente Lope

Mucho más le preocupa la escena del enfrentamiento entre el Pedro Crespo y Lope de Figueroa, donde el actor que encarna al primero difícilmente puede dejar de “engallarse” en los cuatro versos famosos del “Al rey, la hacienda y la vida...” Viene entonces el impagable testimonio del estilo “Borrás”:

Sí, ya lo sé, Borrás —y le aplauden— dice:

Al *rrrey* (y aquí una coma alta, un agudo brillante, y la mano en alto, levantando un dedo admonitorio) “la hacienda y la vida / se ha de dar; pero el honor” (preciosa nota baja en *oor*; y caída del latiguillo:)

es patrimonio

d

e

l

a

l

m

a

y

e

l

a

l

m

a (muy deprisa, muy deprisa, muy deprisa)

s

ó

l

o

de Figueroa y Vico, el mejor alcalde. Por la misma razón decía que cuando la obra se representó por parte de Enrique Borrás, éste hubiera hecho bien en adaptar su prosopopeya brillante y declamatoria al temperamento lírico de don Lope, dejando a Pedro Crespo a cargo del *barba*, rústico y atronador; del actor Leovigildo Ruiz Tatay cuya socarronería era idónea para ello y no para el Figueroa que Borrás le obligaba a interpretar (*Ibidem*, p. 236).

e
s

d
e

D
i
o
s.

(Una palmada de señal del jefe de la *claque* y ovación cerrada con tal cual ¡bravo!
El actor, siempre con el brazo, y la mano y el dedo en alto, tiene que esperar a que
el entusiasmo contagiado del aplauso mercenario, le deje seguir.)

Bien. Pues... nada de eso⁷³.

No hace falta añadir que fueron aquellos espeluznantes *latiguillos*, entonces de tanto éxito —excepto para Rivas Cherif y los pocos que pensaban como él— una de las vacunas más efectivas contra la tentación de interpretar teatro clásico por parte de los actores españoles, sobre todo desde los años cincuenta del siglo xx. Como se inclina a pensar, malévolamente comprensivo, Adolfo Marsillach (que llegó a interpretar para la radio dicha obra con Enrique Borrás haciendo de Juan, hijo de Pedro Crespo):

73.— *Ibidem*, pp. 242-243. Lo que sigue es una sabia lección de dramaturgia y dirección escénica: “Pedro Crespo, con la cabeza baja, abriendo los brazos como quien dice: “Al rey, ¡qué caramba! no hay más remedio que darle vida y hacienda, porque esa es la ley, que allá van leyes do quieren reyes; pero el honor...” Y no hay que bajar lo que antes no ha habido que subir. Con la misma mansedumbre, pero levantando un poco la cabeza, sin el dedo en alto, con la mano puesta sobre el corazón, que es donde sentimentalmente residenciamos el alma, sigue diciendo sonriendo tranquilo, suficiente, sin desplante, y pausando el ritmo...” Anoto esto y anudo mi propia memoria: así, de dos modos tan dispares vi interpretar (en ambos casos me emocioné, bien que con maneras y madurez distintas) la escena a Guillermo Marín y, años después, a Fernando Fernán Gómez. En sus citadas memorias (pp. 493-499) cuenta que cuando en 1979, montó *El alcalde de Zalamea* para realizar después una extensa gira por toda España, el enorme cansancio de los ensayos le dejó completamente afónico, llegándosele a pronosticar un posible cáncer de laringe. Seguramente esa fue la causa de la que, a mi parecer, resultó en aquel momento (cuando lo vi en el Teatro Principal de Valencia) una excepcional y novedosa encarnación de Pedro Crespo: su voz abrumadora apenas se reducía a un tono bajo, inocuo, desdramatizado al máximo, rebajando toda la ampulosa prosodia y retórica a la que nuestra memoria había condenado la tradición del personaje a un registro tan distanciado como efectivo, sagaz y gracianesco, que le daba la vuelta a la interpretación del alcalde exactamente en la línea que Rivas Cherif analiza aquí.

Era una forma efectista y artificial en la que importaba más la *música* que la *letra*. Don Enrique podía conseguir que le aplaudiesen donde él quisiera porque [...] lo que los espectadores celebraban era, sobre todo, la forma de decir los textos aunque no se comprendiera lo que los textos estaban diciendo. [...] La interpretación no es un arte —como ningún otro— que se pueda desarrollar al margen de la sociedad donde se produce. Estaba de moda un concepto enfático de la actuación teatral [...] Había actores a los que se consideraba *naturales*, pero de una *naturalidad* que hoy no aceptaríamos. Enrique Borrás —como Ricardo Calvo, a quien también conocí— eran dos longevos enternecedores que, cuando salían a escena a “hacer de ancianos”, se sentían en la obligación moral de maquillarse de viejos para representar la edad que precisamente tenían: paradojas de un oficio que vive de inventarse una realidad inexistente⁷⁴.

De la Xirgu tenemos, sin embargo, una doble memoria; hay quien recuerdan su lamentable y afectada dicción, como Sebastià Gasc:

Una dicción que es una eterna cantarela, monótona, monocorde, con las sílabas muy marcadas: una entonación declamatoria, entrecortada por suspiros tenues y aspiraciones débiles. Esta cantarela de la Xirgu, ya proverbial, confiere a su dicción un artificio lamentable. Todo ello, unido a un tono lacrimoso y unas cosillas de niña mimada, en absoluto natural, da a esta actriz una suavidad y una delicadeza estilizadas, un aire exquisito y precioso muy rebuscado, del que están ausentes el nervio y el temperamento. Margarita Xirgu da la sensación que se escucha. Su juego es estudioso y calculado. No exageramos, pues, cuando hablamos de afectación⁷⁵.

Y hay quien, como Cipriano Rivas, la vincula de nuevo a la *dama clásica* por antonomasia. “La historia de Margarita Xirgu —escribe— es en España la de *Electra* y *Salomé* [...] de *La prudencia en la mujer* y *Fuenteovejuna* y *Yerma* y *Medea*”⁷⁶. No es casual la cita equivalente de clásicos del Siglo de Oro, de todos los tiempos y de obras contemporáneas. La Xirgu prestigió el teatro barroco desde su condición de actriz cosmopolita y Rivas, que la dirigió, deja testimonios impagables de lo que él llamaba “difícil facilidad” para encarnar a protagonistas como la Finea de *La dama boba*:

74.— *Tan lejos, tan cerca...*, *op. cit.*, p. 81.

75.— GASC, S., “Margarida Xirgu”, *Mirador*, 285 (19 julio 1934) [original en catalán]; véase la biografía de RODRIGO, A., *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988.

76.— *Op. cit.*, p. 132.

Margarita Xirgu es en España quien mejor, a mi ver, ha caracterizado, empezando por *desfigurarse* en la *configuración* del personaje [...] la liviana infantilidad corretona y saltarina de *La dama boba* (donde hacía, a la vista del público, y durante los catorces versos de un soneto, el paso, la transformación platónica de la inocencia tonta a la gracia inteligente, por el amor, traducido todo ello con un gesto, con dos actitudes, con tres inflexiones de voz, con un cambio en la mirada. He ahí el arte. Quizás es lo mejor que ha hecho en su vida de actriz a mi gusto)⁷⁷.

O para culminar la escena capital del planto desgarrado de Laurencia en *Fuenteovejuna*, en su estreno en el Español de Madrid en 1935. Durante todos los ensayos la actriz se había mostrado molesta y remisa a la crudeza de la palabra “maricones” que, de acuerdo con la invectiva de Lope, debía espetar a los miembros del Concejo de Fuenteovejuna. Rivas, incluso, llegó a proponerle cortar varios versos de la tirada, pero la actriz encontraba, con razón, que de ese modo se suprimían cuatro o cinco imprecaciones más, lo que restaba efecto a la retórica gradación sabiamente calculada por el dramaturgo. Margarita pidió entonces a Alejandro Casona que le buscara una sustitución filológica pero a éste no se le ocurrió otra que “camastrones” lo que la horrorizó. Al llegar el ensayo general pretextó una afonía para no tener que decir la relación (lo que le valió un agrio reproche de pudorosa por parte de García Lorca). Cuando, finalmente, en el estreno, la soltó con la emoción sublime que fascina a Rivas, la actriz respondió, sin embargo, algo bien significativo: se le ha escapado la composición y el estudio de distancia; y limpiándose las lágrimas añadió, al parecer:

[...] esto no es arte; esto de abandonarse así a los sentimientos de una está mal. Porque yo hoy no he insultado al concejo de Fuenteovejuna. He llamado *maricones* a los concejales de Madrid que estaban en su palco del Ayuntamiento. Esto ya no es teatro ni arte. Es un mitin⁷⁸.

La reivindicación en positivo que el teatro clásico experimenta con la fuerte connivencia de intelectuales y actores en la República dará paso, después de la guerra civil a una doble y contradictoria experimentación que, como mínimo, iba a influir muy negativamente en la relación de los actores jóvenes surgidos a partir de los años cincuenta con el teatro clásico. Por un lado éste se convierte en repertorio preferente, y a veces esencial, de los TEU (Teatro Español Universitario). Es verdad que en ello pudo operar una bienintencionada recupe-

77.— *Ibidem*, p. 175

78.— *Ibidem*, pp. 132-133.

ración patrimonial: “los universitarios —dirá Eduardo Pérez Rasilla— parecen echar de menos la presencia de estos textos en los escenarios comerciales u opinan que falta calidad en sus montajes”⁷⁹. Pero otros asimilan esa práctica a una coartada de innegable manipulación ideológica: “Representamos los autos de Calderón y los pasos de Lope de Rueda. Militamos en un teatro desprovisto de todo intento de mejorar las tristes condiciones de vida de muchos españoles de aquellos años”⁸⁰.

Pero es el caso de que ese repertorio “nacional-católico” (en expresión de Manuel Aznar)⁸¹ en nada compite ni es necesario para mejorar la oferta comercial y de teatro de prestigio que de los clásicos hacen las instancias oficiales desde la posguerra, y especialmente en los años cuarenta. Es más, el teatro clásico es un espacio de entrenamiento actoral tan diverso que podemos constatar su nada oculto empleo como espectáculo del régimen triunfalista (Luis Escobar dirige ya en el mismo 1939 una imponente puesta en escena de *La cena del Rey Baltasar*, mientras el TEU de Barcelona representa *La cueva de Salamanca*). Pero en 1940 Luis Escobar dirige *La vida es sueño* al mismo tiempo que Rivas Cherif lo hace en el Penal del Dueso interpretada por presidiarios. Y si en 1943 éste monta *El alcalde de Zalamea* con el mismo cuadro de aficionados, al año siguiente el gran éxito de la temporada teatral será la misma obra protagonizada por Enrique Borrás y Rafael Rivelles (1898-1971). En los años cuarenta y cincuenta una nueva generación de directores de escena contribuyen a la memoria del teatro clásico incorporando al mismo los actores que marcan todo un estilo de interpretación: Cayetano Luca de Tena convertirá en 1942 a Mercedes Prendes (1908-1981)⁸² en la doña Ángela de *La dama duende* y en 1946 representará *El médico de su honra* con ella misma y Manuel Dicenta (1907-1974)⁸³ como protagonistas. En 1949 el

79.— “La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967”, en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, p. 37.

80.— GONZÁLEZ VERGEL, A., *Primer acto*, 49 (1964), p. 15, *ápu*d op. cit. en nota anterior, p. 39.

81.— “El teatro universitario en Barcelona durante el franquismo (1939-1975)”, en GARCÍA LORENZO, L., *op. cit.*, p. 112.

82.— La misma actriz encarnará el personaje de Casandra en *El castigo sin venganza* de Lope en 1943, con la dirección de Cayetano Luca de Tena; éste la convertirá asimismo en protagonista de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso en 1945 (que repondrá en 1953 a las órdenes de Luis González Robles) y de Laurencia en *Fuenteovejuna* en diversos montajes entre 1944 y 1945; aparecerá el mismo año como Fenisa en *La discreta enamorada* y como Mencía en *El médico de su honra* en 1946. En 1949 Huberto Pérez de la Ossa la dirige en *La devoción de la cruz* (en 1956 la interpretará con dirección de Alberto González Vergel). En 1953 da la réplica a Guillermo Marín, como Rosaura, en *La vida es sueño*. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*

83.— La subterránea y modulada voz de este popular actor en su momento sirvió para interpretar el papel de la Muerte en el auto *La cena del Rey Baltasar* que monta José Tamayo en 1953, junto a Francisco Rabal. Tamayo lo convertirá en Pedro Crespo en 1956 y en el alcalde de *Fuenteovejuna* en 1962 (ese mismo año actuará en el mismo papel, a las órdenes de Alberto González Vergel en

ya imparable José Tamayo presentará a Carlos Lemos (1908-1988)⁸⁴ como Segismundo en *La vida es sueño*. Y ya en los años cincuenta, mientras Enrique Borrás sigue interpretando y dirigiendo personalmente su *Alcalde de Zalamea* Tamayo va convirtiendo en *barba* a Carlos Lemos, y a Francisco Rabal y Mary Carrillo en los papeles principales de *El gran teatro del mundo* (1952), mientras que Cayetano Luca de Tena descubre como maestros de dicción a Guillermo Marín (1905-1988)⁸⁵ y M.^a Jesús Valdés en *El alcalde de Zalamea*. En el marco del TEU de Barcelona Antonio Chic dirigirá en 1957 *El castigo sin venganza* que lleva a los Festivales de Saarbrücken y Parma y que repone en Barcelona ya con la colaboración de jóvenes profesionales como Gemma Cuervo y Fernando Guillén. Múltiples campos de experimentación y memoria actoral, pues, que se prolonga hasta entrados los años sesenta cuando Alberto Castilla presente con clamoroso éxito su *Fuenteovejuna* en los Festivales de Parma y Nancy⁸⁶. Pero campos que se nutren de una tradición no inexistente pero sí dispersa, atomizada, en la que los verdaderos intentos de renovación dramática están, quizá, encerrados en el Dueso o privilegiados en una búsqueda de teatro moderno o contemporáneo alternativos que liberen al actor de un peso patrimonial que se considera casi arqueológico, escolar, antimoderno, contaminado por la parodia neorromántica de *La venganza de don Mendo* o por el prejuicio ideológico que arrastra la frecuente presencia de los grupos del TEU en Congresos Eucarísticos. La larga sombra del latiguello declamatorio de Borrás (en activo hasta prácticamente su muerte, en

una representación en el pueblo que da nombre al drama). Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*

- 84.— En 1952, con Tamayo y junto a Francisco Rabal, hará el personaje del Mundo en *El gran teatro...* de Calderón. Antes (1949-1950) ya había interpretado *El villano en su rincón* bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. Se une a la saga de "Pedros Crespo" dirigidos por José Tamayo en 1958 (luego en 1962). Al año siguiente (1959), José Osuna le da el papel de Hombre en el auto *Los encantos de la culpa*. Hace de Escipión en la fastuosa adaptación de la *Numancia* que, dirigida por Tamayo, se representa en Mérida en 1961. Será el don Alonso de *No hay burlas con el amor* en 1963, dirigido por Luca de Tena. Todavía en 1968 protagonizará una adaptación del *Pedro de Urdemalas* cervantino, y en 1981 el Lidoro de *La hija el aire*, dirigida por Lluís Pasqual. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*
- 85.— Ya en la temporada de 1941 este actor había interpretado el Segismundo de *La vida es sueño* a las órdenes de Luis Escobar. En 1950, incorporado a la Compañía del Teatro Español, protagonizará *El villano en su rincón* con la dirección de Luca de Tena; dos años después, *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla. En 1953, como queda dicho, incorpora a Segismundo y al galán de *Don Gil de las Calzas Verdes*. En 1957 hará el Sempronio de *La Celestina* con dirección de Huberto Pérez de la Ossa y el papel de Rey don Sancho en *La estrella de Sevilla* (dirigida por Tamayo). El mismo Pérez de la Ossa lo convierte en Pedro Crespo en 1965. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*
- 86.— Cfr. GARCÍA LORENZO, L. y MUÑOZ CARABANTES, M., "El teatro del Calderón en la escena española", en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Almagro-Kassel, Festival de Almagro-Reichenberger, 2000, pp. 351-382. Véase también "Relación de destacadas puestas en escena de la obra de Calderón en el siglo XX", *Calderón en escena: Siglo XX, op. cit.*, pp. 373 y ss.

1957) llega a sus principales sucesores (Dicenta, Rivelles, Lemos, Marín): una tradición tempranamente incluida en el museo y de la que se siente ajenos los nuevos actores jóvenes que no acaban de encontrar su sitio ni en las Escuelas de Arte Dramático (todavía casi todas Conservatorios de Declamación) ni, desde luego, en los personajes del teatro clásico por los que pasan, en el mejor de los casos, como si de un *training* o taller de trámite se tratara.

Entropía y desorden de tradición no es ausencia de memoria; y, sin embargo, a esta ausencia o interrupción es a la que se apela para, en 1986, *reinventarla* mediante decreto. Hablo, claro está (con ironía pero con sumo respeto) de la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que pretendía no sólo crear un ambiente de recuperación patrimonial de los clásicos “cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena debido a la ausencia de una tradición ininterrumpida de creación e interpretación de sus textos”, sino “el adiestramiento de intérpretes especializados en el teatro clásico”⁸⁷. La tarea se le encarga a alguien que como Adolfo Marsillach (1928-2002)⁸⁸ construye el proyecto, precisamente, sobre la base de esta síntesis de “desmemoria” y “memoria” (reciente):

[...] los patrimonios no se inventan, sino que se heredan [...] La tradición es tradición por sí misma, porque ha tenido un desarrollo tradicional y porque se ha mantenido tradicionalmente. [...] Quiero decir que no podíamos hacer la *Comédie* a la española porque no tuvimos el Hotel de Bourgogne, ni a Talma ni a Napoleón. Íbamos con tres siglos de retraso y se tenía que notar. [...]

¿Qué era lo que en realidad [se] me estaba ofreciendo? ¿La creación de una *Comédie Française* a la española? ¿Con trescientos años de retraso? [...] ¿Y los intérpretes? ¿Qué hacemos con el verso? ¿Cómo lo decimos? ¿Cuál es el modelo? Casi todas las representaciones que había visto de nuestros clásicos —con inteligentes excepciones y, en especial, las de José Luis Alonso— me habían resultado infumables ¿Se podría evitar el ladrillazo pedagógico sin caer en experimentos supuestamente *modernos*? (José Luis Gómez lo consiguió en *La vida es sueño*: un antecedente a tener en cuenta...)⁸⁹.

87.— MARSILLACH, A., *op. cit.*, pp. 447 y 448.

88.— Adolfo Marsillach contaba, como actor, con cierta experiencia en el teatro clásico. En 1952 es dirigido por Luis Escobar en *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto y en el auto sacramental de Valdivieso *El hospital de los locos*. En 1955, actuando en el Teatro de Cámara de Barcelona que dirige Rafael Richart interpretará *Fuenteovejuna*. Al año siguiente colabora en *El gran teatro del mundo* que dirige Tamayo. En 1958 protagoniza *Los locos de Valencia* dirigida por Juan Germán Schroeder. En 1978, cuando se hizo cargo de la dirección del Centro Dramático Nacional, programa *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, en versión de Caballero Bonald, dirigida por Fernando Fernán Gómez. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*

89.— *Tan lejos, tan cerca...*, *op. cit.*, pp. 455-56 y p. 442. Se refiere Marsillach al memorable montaje de *La vida es sueño*, interpretada y dirigida por José Luis Gómez, con dramaturgia de José Sanchis

No es casualidad que cite un director y un actor-director excepcionales. Pero ¿y el resto? Un museo, por continuar con la metáfora que tanto acompañó al debate de creación y de los primeros tiempos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, no es museo por la excepcionalidad de algunos de sus ejemplos sino por su carácter de permanente alojamiento y continuidad. Quizá por ello lo más lacónica y proverbialmente lúcida que me parece que escribió Marsillach acerca de su trabajo fue con ocasión de una conferencia pronunciada en torno al debate del *Actor y representación del teatro clásico español*:

[...] ¿cómo se inventa un museo?, ¿cómo se levanta?, ¿cómo se crea un museo cuando sus piezas —teatrales, no literarias— están desintegradas en el tiempo y en el espacio? [...] ¿Cómo se inventa una escuela? Pues yo creo que sólo con la práctica y la paciencia. Pero la paciencia de todos, no sólo la nuestra.

Y acotaba: “A los actores no se les ha dado, habitualmente, la menor categoría intelectual (también es posible que no hayan hecho mucho para merecerla)”⁹⁰. El actor, era y es, pues, la pieza clave. Porque a la Compañía Nacional le fue relativamente fácil encontrar (y en ello, creo, se acertó razonablemente) un repertorio y una estética (creada, según Marsillach, por Carlos Cytryanowski). Lo difícil, lo que Marsillach confiesa como su tercera apuesta era la creación de una escuela de interpretación especializada en los textos del teatro barroco: ¿dónde estaban ya esos actores? Contestemos claramente: o muertos o demasiado viejos. ¿Cómo asumir intérpretes “hechos”, si alguno quedaba, que, aun optando por las convenciones —a veces nada naturales, incluso operísticas— de los textos del Siglo de Oro estuvieran dispuestos a protagonizar las damitas y galanes poco barbados de sus comedias? ¿Cómo superar los remilgos de otros a pasarse un año delante de decorados ilustrativos, emitiendo recitaciones enfáticas con una gesticulación ampulosa y con una espada al cinto?⁹¹ Porque tal era la memoria que se había fraguado. Marsillach confiesa, no sin pesar, el fracaso de los cursos o lecciones magistrales de recitado que desde 1989 ideó (y que en 1992 decidió concluir) por parte de actores de experiencia y prestigio. Confiesa que luego se arrepintió: pero lo cierto es que no da una razón coherente o concreta del porqué no se consolidó la “escuela” a la que invitó, entre otros, a Amparo Ribelles, M.^a Jesús Valdés, Agustín González, Francisco Portes, Jesús Puente o Fernando Fernán

Sinisterra y escenografía de Eduardo Arroyo. Se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 18 de diciembre de 1981.

90.— “El teatro clásico hoy: la experiencia de un director” en DÍEZ BORQUE, J. M.^a (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español...*, op. cit., pp. 167-169.

91.— *Tan lejos, tan cerca...*, op. cit., pp. 449-450.

Gómez⁹². Desestimada esta tercera apuesta, el debate sobre el teatro clásico que ha suscitado la Compañía Nacional no ha consistido casi nunca en la contribución, positiva o no, del actor a la construcción de su memoria y sí, por el contrario, en la supuesta y constante transgresión de sus textos, (a los que Marsillach dijo y dijo bien) haber de tratar con tanto miramiento como escasa veneración, localizando el núcleo de discusión en su aceptación o no por parte de la crítica (siempre, por cierto, sospechosamente identificada con la erudición filológica) y por parte de un público que buscara, en la voracidad relativista de la posmodernidad, un producto cultural que se dejara consumir plácida y lúdicamente⁹³.

El actor actual frente al teatro clásico

Del horror a la pedagogía a la memoria de la experiencia

Puede que el actor español asuma con cierta prevención la memoria de un teatro clásico al haberse protocolizado en el canon pedagógico de unas Escuelas de Declamación tenidas, cuanto menos, por arqueológicas. ¿Cómo aceptar la imagen de actor “hiperteorizado” pedagógicamente que ofrece, por ejemplo, Sebastián Carner en 1890, al reclamarle el perfecto conocimiento de la gramática castellana, historia e indumentaria, iconografía y dibujo característico, costumbres, gimnasia y esgrima y, por encima de todo, el dominio del verso castellano que él aplica en su libro, a partir de los consejos de Milá y Fontanals, al análisis prosódico de una *Canción* de Fernando de Herrera (“Voz de dolor y canto de gemido / y espíritu de miedo envuelto en ira...”)?⁹⁴ Desde esta premisa académica el actor de todas las épocas responde, con el instinto que le confiere su propia memoria de oficio, invocando la práctica, el meritoriaje⁹⁵. De manera prag-

92.— *Ibidem*, p. 465.

93.— Una “biografía” de la Compañía Nacional de Teatro Clásico a través de las críticas de sus diversos montajes, desde su origen al año 2000, la ha realizado someramente FISCHER, S. L., “Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000”, en RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, y PÉREZ MAGALLÓN, J. (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 303-324. Véase también SERRANO, A., “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990”, en CASTELLÓN, H.; DE LA GRANJA, A. y SERRANO, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1992, pp. 183-198.

94.— CARNER, S. J., *Tratado de arte escénico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de la Hormiga de Oro, 1890, pp. 115 y pp. 141 y ss.

95.— “El meritoriaje no era [sólo] una réplica autodidacta y rebelde de las compañías dramáticas frente a la formación que se ofrecía en los conservatorios. La estructura misma del negocio teatral en toda la primera mitad del siglo, rígidamente organizada en torno a la noción de compañía

mática describe así esta *memoria experiencial* la actriz M.^a Luisa Ponte (1918-1996):

Los actores de mi generación se formaron trabajando día a día en el escenario, aprendiendo de los compañeros y progresando gracias a la experiencia cotidiana. [...] Mi escuela ha sido el escenario, el salir a escena una y otra vez, dando vida a personajes diversos. Desde los primeros papeles, en los que apenas decía unas frases, hasta los de protagonista⁹⁶.

Y muestra expeditivamente su desconfianza hacia la teorización actoral: “La verdad es que esa gente del *método* hace unas cosas rarísimas”. En lo que no está lejos de la apreciación de actores con mayor rigor intelectual, como Marsillach (“... la inteligencia interpretativa nada tiene que ver con el concepto que normalmente tenemos de *lo inteligente*. La interpretación exige un punto de ingenuidad que está reñido con lo razonable”)⁹⁷ o como Teófilo Calle, que lo expresa casi en las mismas palabras:

He conocido actores cultos, inteligentes, excelentemente formados, que fracasaban y fracasaban en la misión última que le es exigible a un actor: la de conmover al público. Esto es, hacerle reír o llorar... [...] Y un exceso de tecnicismo, de proceso intelectual, es el camino para lograrlo. Muy al contrario, le es imprescindible al actor si quiere alcanzar ese fin último [...] una cierta dosis de ingenuidad (entendiendo esta expresión en su sentido etimológico más puro)⁹⁸.

Como consecuencia, se observa al leer las memorias o biografías de actores españoles de este siglo su horror por convertirlas, como dice el mismo Calle, en “unas pautas o recetas técnicas —ni científicas ni caseras—, que revelen los misterios de un oficio arcano, como parecen alentar en su programa determina-

vinculada a un determinado local, impedía el desarrollo de los conservatorios o de cualquier intento de formación del actor como algo previo y desgajado del engranaje comercial. ¿Formarse? ¿Para qué si en último término para trabajar sólo cabía ser aceptado en el marco de una compañía que tenía ya prefijado su modo de hacer teatro?” (p. 221) (JOYA, J. J., “El actor en la primera mitad del siglo XX”, *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 77 (1999).

96.— *Contra viento y marea. Memorias de una actriz*, Madrid, Ciclo Editorial, 1993, p. 63. En sus habituales papeles de característica M.^a Luisa Ponte actuó en piezas del teatro clásico como *El anzuelo de Fenisa* con dirección de José Luis Alonso en 1961, *Los melindres de Belisa* dirigida por Ricardo Lucía en 1963 o *El rufián Castrucho* de Lope de Vega (1968, dirección de Miguel Narros, quien la había dirigido asimismo en la *Numancia* de Cervantes el año anterior). Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*

97.— *Op. cit.*, p. 110

98.— *Esta es la cuestión (Memorias de un actor)...*, *op. cit.*, p. 19.

das escuelas...⁹⁹. Y esta desesperanza o escrúpulo frente a una formación organizada, exterior, se palpa incluso en directores de escena como José Luis Alonso cuando hablan o escriben, precisamente, sobre la tarea de componer un reparto para una obra de teatro clásico:

[...] hay una especie de ruptura en la tradición de los actores españoles. No puedes imaginar qué difícil es hoy componer un reparto coherente. Los viejos actores tienen defectos, pero eran y son mejorables, según la norma de Stanislavski. En cualquier caso, saben actuar porque han descubierto por sí mismos el secreto de la actuación, que es un hecho íntimo, intransferible, que no se aprende en un aula. Los actores de los años cuarenta y cincuenta conocen este secreto, y no sé qué va a ocurrir cuando desaparezcan, porque hoy por hoy no tienen relevancia. Las nuevas generaciones se han empachado de métodos y han olvidado descubrir por sí mismos cuál es el secreto, estrictamente personal, de estar en escena...

Alonso añade algo fundamental por lo que se refiere al teatro clásico y las causas de esta ruptura entre dos generaciones de actores. “Probablemente hay muchas causas —dice—. Una de ellas debe ser que muchos se han formado contra el texto y no valoran con humildad la palabra”¹⁰⁰. ¿Qué significaba *formarse contra el texto*? Quizá, como ya he dicho, la urgente necesidad de borrar todo rastro arqueológico o arcaico, antimoderno, de su horizonte profesional. Y muchos actores, a partir de los sesenta y setenta, situaban en esa perspectiva el teatro clásico. Estaba demasiado ligado a las lecturas expresivas y de dicción y ajeno a Stanislavski o a Antoine o a Brecht, tal como es asimilado, de manera tan voraz como fragmentaria, por algunos actores como recuerda Fernando Guillén:

Al principio todos creíamos que era dirigirse al público de manera fría (“pum, pum, pum”), narrando el texto. En 1967, por un certamen de algo de televisión, voy a Berlín y me zampo enseguida en el *Berliner*. Me doy cuenta de que aquello era otra cosa de lo que me habían dicho. Que los actores gritaban, lloraban, se implicaban en el personaje. Allí sacaban al espectador de su trance emocional habitual, pero lo metían en otro. Aquí distanciábamos todo¹⁰¹.

Y cuando, finalmente, el actor profesional reflexiona sobre su entrada en contacto con ese teatro clásico simultáneamente, y de manera paradójica, impreca la complejidad de los propios dramaturgos del Siglo de Oro (“no pudieron adi-

99.— *Ibidem*, p. 15.

100.— *El País*, Madrid, 12 junio 1982. Recogido en *Teatro de cada día*, *op. cit.*, p. 189.

101.— OLIVA, C., y GARCÍA DE DUEÑAS, J., *op. cit.*, p. 42.

vinar nunca hasta qué punto nos iban a complicar la vida a algunos de nosotros” —dirá José Luis Pellicena—) mientras se aferra, como era de esperar, a su propio hábitat sobre las tablas: “Mi experiencia y mi conocimiento más fuerte y directo sobre nuestro teatro clásico lo he vivido como actor y sobre un escenario”¹⁰². Claro está que no se trata de solicitar al actor una banda de memoria erudita que no le corresponde. Lejos de cualquier academicismo intelectual utópico se trata únicamente de que un actor sea “capaz de distinguir el género que interpreta tanto como el código escénico en el que está escrita la comedia”¹⁰³. Una memoria experimental (nutrida, por tanto, y no poco, de la estricta oralidad y de la propia corporalidad) que, en el caso del actor del teatro clásico, acaso se construye a partir de tres elementos en constante dialéctica: la función del director de escena, su conocimiento del y su compromiso con el personaje que debe interpretar y su *memoria* de la palabra, del recitado del verso.

El teatro clásico y el nacimiento del director de escena

Con su habitual tono desafiante (que no le impide en este caso la lucidez) Marsillach afirma que los primeros “directores-directores” que hubo en España, rompiendo con la enmohecida tradición de los primeros actores-directores¹⁰⁴, fueron Luis Escobar (1908-1991), Huberto Pérez de la Ossa, y Cayetano

102.— PELLICENA, J. L., “Teatro clásico hoy: la experiencia de un actor”, en DIEZ BORQUE, J. M.^a (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español...*, op. cit., p. 171. Su experiencia es, desde luego, muy dilatada. Aparece ya en el elenco de *La vida es sueño* en 1954 y de *El gran teatro del mundo* en 1956, ambas dirigidas por Tamayo. En 1966 protagoniza *El burlador de Sevilla* dirigida por Miguel Narros; en 1968 la *Numancia*, *El rufián Castrucho* y *Las mocedades del Cid* (siempre con dirección también de Narros). En 1970 será el Enrico de *El condenado por desconfiado* de Tirso (vuelve a dirigirle Narros). En 1971 es el galán protagonista de *La estrella de Sevilla* (dirigido por Alberto González Vergel). En 1986 estrena *El médico de su honra*, primer montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Marsillach (que veremos crítica retrospectivamente su interpretación). Miguel Narros ese mismo año le confía ya el papel maduro del Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*. Al año siguiente colaborará de nuevo con la Compañía Nacional en el montaje de *Los locos de Valencia*. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., op. cit.

103.— OLIVA, C., “Prólogo” al libro de Teófilo Calle, *Esta es la cuestión (Memorias de un actor)...*, op. cit. p. 11.

104.— Enrique Borrás será uno de estos últimos ejemplos. En sus memorias se aprecia esa prerrogativa evidente (y sin duda hoy discutible) de un actor que marca y controla con su personal estilo a toda su compañía: “Mi compañía entonces era un conjunto completo, perfectamente disciplinado [...] Dada por mí la psicología del personaje de acuerdo con el libro y con el autor a ninguno puede ocurrírsele esta cosa tan moderna de la personal interpretación, ni siquiera la discusión sobre el personaje creado, estar muy seguros de nosotros mismos es el gran secreto de la escena”. Cfr. VILA SAN JUAN, P., *Memorias de Enrique Borrás*, Barcelona, AHR, 1956. Una lúcida y refrescante contraposición de esta teoría es la reflexión sobre la relación personaje/actor que explica César Oliva Bernal en “De galanes tópicos a graciosos atípicos”, en CAMPBELL, Y. (ed.) *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de oro. Homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1997, pp. 223-227.

Luca de Tena (1917-1997). Es decir, si examinamos la historia de la puesta en escena del teatro español de este siglo, fueron ellos quienes, precisamente reanudaron y reinventaron la tradición del montaje de los clásicos. “Todos los que hoy hacemos —o hicimos— teatro, somos, en parte, consecuencia de aquel trabajo”¹⁰⁵. Lo mismo José Tamayo (1920-2003)¹⁰⁶ que José Luis Alonso (1924-1990) o Miguel Narros (1932-), incluso José Carlos Plaza (1943-), José Luis Gómez (1940-) y Josep Lluís Pasqual (1951-). En esta relación, sin embargo, yo otorgaría un papel predecesor, en la preguerra, a Cipriano Rivas Cherif: al menos dio muestras evidentes de haber reflexionado, con acertada visión crítica, sobre los representantes del Siglo de Oro y¹⁰⁷, en sus escritos, nos deja la huella impagable del primer director de escena que se arroga, aunque fuera haciendo de la necesidad virtud, el privilegio de enmendar al propio dramaturgo soluciones escénicas, como la de hacer que el arrebatado parlamento de Isabel en *El alcalde de Zalamea*, tras haber sido violada por don Álvaro de Atayde, sea referido por un actor —Juan, el hijo de Pedro Crespo—. No podía ser de otro modo en el Penal del Dueso, claro; pero Rivas esgrime la valentía de oponerse a los remilgos académicos que más tarde, como todos sabemos, han alimentado el debate de la representación de nuestros clásicos:

[Es] —y aquí arrostro ya la sinrazón que me puedan achacar los académicos respetables del mal entendido respeto por nuestros clásicos— más verosímil que sea el hijo quien cuente al padre la violencia criminal con que ha visto forzada a Isabel, pues él es quien los desata a los dos de los sendos árboles a que están amarrados y él quien primero le da la tremenda noticia de su afrenta e infortunio, que

105.— *Tan lejos, tan cerca...*, *op. cit.*, p. 109.

106.— Marsillach califica de *tamayismo* el peculiar estilo de este gigante del teatro, recientemente desaparecido: “Montó alcaldes de Zalamea en los ayuntamientos, grandes teatros del mundo en iglesias, vidas sueños en las plazas, don Juanes en los tablados” (*Tan lejos, tan cerca...* *cit.* p. 179). Marsillach trabajó bajo sus órdenes en 1955 en el Teatro Romano de Sagunto con *La destrucción de Sagunto*, escrita por Pemán (junto a Mary Carrillo y Manuel Dicenta). Después interpretaría en su compañía el *Peribáñez* y *La cena del rey Baltasar* en el Grec de Barcelona. Marsillach no oculta haberse dolido de que en el montaje de *La vida es sueño* de 1954, le diera el papel de Segismundo a Paco Rabal (p. 180).

107.— “Lo que sabemos del mérito de Jusepa Vaca, pongo por intérprete señalada de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, o de Osorio, que vino a ser pariente más o menos *morganático* de Lope, no nos autoriza a pensar que pudieran en modo alguno parangonarse con los actores y actrices de hoy. La necesidad de cambiar constantemente el cartel, puesto que las comedias no se repetían, lo que da idea del público reducido en comparación del que asiste a los teatros de nuestros días, obligaba a los actores, sin duda, a estar siempre pendientes del apuntador; como es probable que si bien el acicate de la continua variación y la necesidad de proveer a la demanda de los cómicos determinó la prodigiosa producción dramática de la época, fue causa, no obstante la genialidad de toda una generación de escritores, del amaneramiento y la repetición que menoscaban la grandeza del teatro español” (*op. cit.*, pp. 83-84).

no que la propia víctima amplíe la declaración —con el más patético acento de romana Lucrecia, eso sí— pero no por otra razón que la del convencionalismo teatral del lucimiento de la primera dama, de otra suerte sin otra ocasión en el transcurso de una tragicomedia que con ser la de su pasión y la muerte del Capitán no la tiene para la actriz de mostrarse en papel de su categoría¹⁰⁸.

Lo cierto es que, en efecto, el nacimiento del auténtico director de escena, revela a éste como el gran gestor de la nueva memoria del teatro clásico. El propio José Luis Alonso que no duda en decir, para fraseando a Lope, que “el teatro consiste en dos actores, una manta y una pasión”¹⁰⁹, afirma también “que todos los avances del teatro español no se deben a los actores ni a los autores, sino al director de escena”¹¹⁰. Quizá por ello es el director que reivindica más enérgicamente las pautas de libertad con las que se dispone escénicamente el teatro clásico: “No hay acotaciones que definan personajes ni acciones determinadas”—dirá a propósito de su montaje de *El galán fantasma* de Calderón en 1981— y añade: “He puesto todo mi énfasis en que los actores se muevan libres [...] y se olviden en todo momento de la “coraza” que supone hablar en lenguaje rimado”¹¹¹. Una libertad que, en lo que se refiere a la recreación escenográfica, puede llevarle a huir de lo minuciosamente real para enfrentar el actor, como en su montaje de *El alcalde de Zalamea* de 1988, a un espacio desnudo y despojado, dejándole en el aire y violentando adrede su trabajo “ya que necesitan apoyarse en acciones y objetos, pero permitiendo abstraer la esencia de los conflictos”¹¹².

108.— *Ibidem*, p. 231.

109.— *El País*, Madrid, 12 junio 1982, en *op. cit.*, p. 189.

110.— La reacción del actor frente a este nuevo concepto de divismo aplicado al director es siempre negativa: “En sus efectos peores —declara Teófilo Calle— ha resultado tan perverso para el teatro, si no más, que el *divismo* actoral. En su afán por copar todo el espectro del hecho teatral, han anulado hasta el nombre de los actores, reduciéndolos a una mera lista sin categorías que reseñar, mientras que su nombre y el de sus colaboradores técnicos inmediatos, son lo único destacable” (*op. cit.*, p. 42).

111.— *Teatro de cada día...*, *op. cit.*, p. 339.

112.— *Ibidem*, p. 147. Este minimalismo escenográfico de José Luis Alonso siempre ha sido valorado positivamente por los actores. José Luis Pellicena recuerda haber realizado una gira bajo su dirección con *El despertar a quien duerme* de Lope (refundida por Alberti) en 1981: “En algunos de esos pueblos jamás había estado antes una Compañía de teatro y el público era realmente popular. Aseguro, absolutamente convencido de lo que digo, que jamás he hecho teatro clásico delante de un regocijo tan general. Esto hace pensar en algunas cosas: que el público era realmente popular, en el sentido de que no estaba condicionado por la costumbre de ver la sofisticación técnica de los montajes de los últimos veinte años. Tengo que aclarar que el montaje que José Luis Alonso inventó para *El despertar a quien duerme* tenía un enorme sentido de acuerdo al público y a los lugares a los que estaba destinado, y estaba desnudo de cualquier alarde técnico en cuanto a iluminación o escenografía. Entonces hay que pensar que lo que les resultaba divertido era la peripecia contada con una mayor o menor fortuna a través del verso de Lope” (*op. y loc. cit.*, p. 173). El ado-

Cosa distinta será, claro, acertar en el reparto por parte del director. Ya hemos visto a José Luis Alonso echar de menos la tradición de los viejos actores de décadas anteriores, y Marsillach en nada disimula la ruina que para el repertorio clásico puede suponer un cómico sin talento o atrapado por la tradición anodina e irreflexiva. Pensando quizá en las críticas poco favorables que recibió el montaje *El médico de su honra*, con la que emprendió su andadura el Centro Dramático Nacional en 1987, anota las premisas del actor protagonista que buscaba: buena voz, excelente dicción, capaz de recitar el verso sin añadirle énfasis, cálido pero no exagerado, inteligente, sensible, ni muy joven ni muy viejo, ni guapo ni feo, personal, conmovedor, trágico en ocasiones, calculador y frío en determinados momentos, culto, con experiencia y que, además, se entendiera con él. Naturalmente no encontró a nadie con tal currículum; creyó hacerlo con José Luis Pellicena y fue, según él, una decisión positiva y, a la vez, negativa:

Positiva porque el físico de José Luis se adaptaba perfectamente al personaje y negativa porque su manera de recitar chocaba con el estilo que yo pretendía imponer [...] Estoy convencido de que su resistencia no era malintencionada. Venía de una escuela grandilocuente aprendida en la Compañía Lope de Vega y le resultaba imposible cambiar. Y, claro, se produjo una inevitable confusión. La crítica y parte del público coincidieron en asegurar que José Luis era “el único que recitaba bien”. ¿Por qué? Porque su sentido de la declamación era “el de siempre”, el que una perdida tradición romántica había impuesto: justamente lo que varios críticos y algunos espectadores añoraban [...] El éxito personal de Pellicena fue un descalabro para todos los demás y puso en peligro la línea interpretativa que a mí me interesaba. José Luis era un estupendo actor tradicional incrustado en un proyecto que quería romper con la tradición¹¹³.

Marsillach acaba asumiendo el amoldarse a los límites y carencias del propio actor porque “pueden ser tan aprovechables como sus virtudes”, y así, frente a su *Celestina* (cuando la dirige en 1988) aceptó la que le ofrecía Amparo Rivelles¹¹⁴. Pero lo cierto es que el actor, al menos así lo denotan algunos en sus propias memorias, recuerda con precisión y hasta reclama una verdadera dirección escénica. Anota Fernando Guillén:

bamiento de efectos luminotécnicos y espectaculares es criticado asimismo por Marsillach: “Hay muchos directores de escena más preocupados por *inventar* que por *explicar*. ¿Qué importa que el texto no se entienda si lo que no se entiende *se ve*?” (*op. cit.*, p. 341).

113.— *Op. cit.*, p. 454.

114.— *Ibidem*, p. 185.

De mi primer director profesional, Gustavo Pérez Puig, guardo un grato recuerdo. En aquella época, Gustavo dirigía bastante. Indicaciones pequeñas, pero contundentes. Nunca le ha interesado indagar en los entresijos del personaje. De alguna manera era un sistema parecido al de Tamayo [...] Tamayo, los días de estreno, no paraba de corretear entre cajas diciendo: “¡Grita, muchacho, grita, grita!” [...] Los directores, en general [...] el mismo Fernán Gómez, se limitan a decir: “sales por allí”, “te paras”, “dilo más alegre”. [La excepción era Marsillach que] de manera meticulosa, llevaba muy estudiada la obra al primer ensayo: un cuaderno de dirección, dibujos, esquemas, líneas...¹¹⁵

El actor frente al personaje clásico

En los fragmentos de memoria revisados hay en el actor, respecto a su relación con el personaje del teatro clásico, dos actitudes opuestas. Una, ya lo hemos visto, puede quedar ejemplificada en el resignado diagnóstico de José Luis Pellicena: los propios dramaturgos del Siglo de Oro “no pudieron adivinar nunca hasta qué punto nos iban a complicar la vida a algunos de nosotros”. Otra, a mi ver desgraciadamente minoritaria, que expone Emilio Gutiérrez Caba (1942-): “¿Cómo es la comedia clásica y en general el teatro clásico español para los actores de hoy? [...] El director [...] decidirá en un montaje que los graciosos sean en vez del criado y la criada, pongo por caso, la dama y el galán, con lo cual puede que ni los intérpretes sepan el porqué de las intenciones originales de sus personajes ni el público se entere de nada”¹¹⁶. Se pregunta asimismo Gutiérrez Caba qué debe sentir y pensar el actor que, por ejemplo, deba interpretar al don Alonso de *El caballero de Olmedo* cuando, al inicio mismo de la obra deba decir aquello de: “Amor, no te llame amor / el que no te corresponde / pues que no hay materia adonde/ no imprima forma el favor”:

Y en su cabeza se amontonan las preguntas sin respuesta, sin sentido. ¿Y esto que se le ocurrió a Lope tiene algún sentido? ¿Cómo sonará el verso en los oídos de esos adolescentes que se sientan en la fila octava? [...] ¿Pensaba en parecidos términos aquel cómico del barroco antes de salir a escena? Es obvio que no, que sus responsabilidades y planteamientos eran otros¹¹⁷.

115.— *Op. cit.*, pp. 56-59.

116.— GUTIÉRREZ CABA, E., “El actor ante la comedia clásica”, en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.) *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1995*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 116. Como actor de teatro clásico debe recordarse su memorable interpretación de Amón en la adaptación de *Los cabellos de Absalón* de Sanchis Sinisterra que dirigió José Luis Gómez en 1983.

117.— *Ibidem*, p. 120.

Exigir al actor una comprensión exclusivamente mediatizada por lo intelectual para responder a estas preguntas resulta un error. Y una traición a la esencia de su memoria que es, repitamos, *experimental*. Desde esa memoria no podrá cerrarse a cualquier otra banda de conocimiento. Erudito en este caso, aunque no sabemos si útil: ¿mejorará su técnica si sabe reconocer en estos versos la impronta platónica en Lope de Vega? Sin duda no le creará nuevos impedimentos ni complicaciones, como sugería Pellicena, claro. Sólo es exigible el reconocimiento del género y el código, conectar con esa memoria exacta, sin que por ello el actor deba estar sometido al imperativo de hacer exactamente *lo que nosotros hemos leído* (la mayor parte de las veces, para qué mentir, a lo mejor parapetados en las notas a pie de página). No se puede pedir al actor que sea oficiante de la liturgia erudita e histórica en la que profesamos y que es un territorio del que siempre se ha sentido exiliado. Porque su reacción, y a los testimonios de las memorias de aquellos que incluso consideramos actores excepcionales me atengo, será siempre la consideración arqueológica, arcaica, de esa vivencia o, lo que es peor, su soberbia inutilidad. Ya me he referido a la opinión *antimoderna* que Fernán Gómez acaba teniendo del teatro. Mientras que Adolfo Marsillach recuerda:

[...] compruebo que he sido siempre un personaje polémico. Ya en una breve intervención, incluida en el reparto de un auto sacramental que se representó en un pabellón abandonado de la antigua Exposición Universal, los críticos debatieron la espinosa cuestión de si mi forma de apoyar el pie en una barandilla y de colocar la mano coquetamente en la cintura resultaba lo bastante apropiada —es decir, ortodoxa— para un texto sagrado de tanto calibre [...] Debía ser el año 1946. O por ahí.¹¹⁸

Pero si hay algo que sí debemos pedir al actor es aquello que afirmaba Charles Dullin de los personajes clásicos: que son “habitaciones que conservan los rastros del alma, el olor de los antiguos inquilinos”¹¹⁹. Rastrear, reconocer y reproducir ese olor del personaje no nos permitirá sólo tener la otra cara del actor sino, sobre todo, con la nómina de todas esas habitaciones visitadas, componer el mosaico de la idea que el actor ha creado de sí mismo y, en consecuencia, examinar su memoria en las imágenes cristalizadas que haya forjado de todos ellos. Se trataría entonces de descubrir, en esas memorias escritas o confesadas por los actores, ese proceso, a menudo confuso o desconcertante, de la adaptación o no del actor a las características de su personaje o, más a menudo, del pro-

118.— *Op. cit.*, p. 69.

119.— *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946, p. 186.

ceso contrario. “El ser humano inventado por el dramaturgo—dirá Marsillach—se resiste a dejarse vampirizar por el individuo que tiene que representarlo sobre la escena. Es un singular combate en el que uno de los dos acaba perdiendo”¹²⁰. Como he dicho se trata de un proceso confuso en que se diluye casi siempre cualquier forma explícita, o mínimamente teorizada, del *compromiso* con el personaje. Pero la misma vaguedad en su expresión es ya una fuente inapreciable, como las sugerencias que pueden extraerse de esta cita de Fernando Guillén:

Yo no he hecho personajes míticos de la historia universal, salvo don Juan. No he hecho Orestes, Edipo, Pedro Crespo... Sí hice Calixto, pero quizá era demasiado joven. No obstante es más confuso de lo que parece. Cuando lo interpreté, quizá no supe darle todo el sentido que después le vi. Toda *La Celestina* está llena de esa confusión. Si no estás en los entresijos del Toledo de entonces es difícil comprenderla. La condición de judío de Fernando de Rojas debe de ser parecida a la de Buero Vallejo durante el franquismo. En los años sesenta, todo eran símbolos. Si Calixto era judío y Melibea no, se entiende mejor el tema de la imposibilidad de aquel amor del que no se sabe por qué se le presentan tantos problemas. En cierto modo, el don Alonso de *El caballero de Olmedo* es otro Calixto. Claro que lo hice con apenas veinte años y no tenía experiencia alguna¹²¹.

Otras veces la confusión se ordena de manera modélica y se demuestra hasta qué punto un actor es capaz de realizar una más que coherente dramaturgia interpretativa de su personaje. Es el caso de Teófilo Calle que no sólo confiesa, ya en la segunda o tercera lectura de la obra, entrar “a considerar expresiones en desuso y aspectos históricos o geográficos si proceden, por ser pretérita o foránea la historia”, sino que nos relata eso que él llama, siguiendo a Stanislawsky, el *concreto* del personaje de Tello que le tocó interpretar en la puesta en escena de *El caballero de Olmedo* dirigida por Víctor Andrés Catena:

120.— *Op. cit.*, p. 131.

121.— *Op. cit.*, p. 49. Fernando Guillén, a principios de los cincuenta, trabaja en el TEU de Filosofía y Letras de Madrid, bajo la dirección del profesor Antonio Prieto, que lo elige para hacer el don Alonso de *El caballero de Olmedo*, acompañándole Agustín González como Tello. En esa misma época se incorpora al elenco de Festivales de España en la compañía de José Tamayo, reponiendo personajes que dejan los actores importantes que están ocupados con el cine como Paco Rabal. De ahí que forme parte de los repartos de *El alcalde de Zalamea*, *El gran teatro del mundo* o la *Numancia* de Cervantes. Vuelve a trabajar con Tamayo en 1962 con *Fuenteovejuna*, representada en la Fenice de Venecia, con motivo del IV Centenario de Lope de Vega. En 1966 bajo la dirección de Juan Germán Schroeder, actuará en *Los siete infantes de Lara* de Lope de Vega. Formando él mismo compañía, hace en 1968 *El castigo sin venganza* de Lope con Gemma Cuervo y Luis Prendes bajo la dirección de José María Loperena.

Tello es el criado convencional del teatro clásico, a veces gracioso, a veces sentencioso. Es a ratos antítesis de su señor, y a ratos su confidente y amigo. Sabe revestirse de seriedad, y hasta de poeta en ocasiones, haciendo alusiones mitológicas [...] Pero sobre todo, y esto lo distingue de otros muchos criados del teatro clásico, es él quien pide gravemente justicia ante el Rey en nombre de los padres de don Alonso. [Hay que entender] la complicada psicología de quien ha de hacer de gracioso, amigo y consejero a la vez, sin perder su estilo de criado. Pese a mi juventud (de entonces), compuse el personaje como de alguien mayor, ya que entendía (y entiendo) que Tello es mentor del caballero, y por lo tanto de más edad. Jugué para ello con la voz especialmente aligerándola (pese a la mordacidad) en escenas humorísticas o sin peso, y agravándola en escenas como la de la denuncia ante el Rey, roto por el dolor¹²².

El actor y la memoria del verso

En opinión de algunos críticos es la tardía separación de las Escuelas de Arte Dramático y los Conservatorios de Música y Declamación (lo que en España no sucede hasta 1952)¹²³ la causa de la ausencia de una moderna escuela española de interpretación del verso. Pero, a mi juicio, en el arte escénico no hay ausencias o espacios vacíos: cuando se producen son colonizados por una memoria anterior o superviviente. Es lo que sucederá con esos actores, referentes máximos de la *memoria* del teatro clásico en buena parte de la primera mitad del siglo XIX (Ricardo Calvo, hijo, o Enrique Borrás), que someten a la misma a la contaminada indiferencia de registros entre el teatro naturalista, el poético o el teatro neorromántico de Echegaray; teatro, como acertó a decir Enrique Díez Canedo, acartonado en modos de técnica heroica y hecho para gritar¹²⁴. Del siglo XVIII al XXI la técnica declamatoria del actor en el teatro clásico acoge así dos memorias difícilmente convergentes: una que avanza en el tiempo y que impone la tradición intemporal de la convención naturalista y otra, en constante dialéctica con la anterior, que exige tomar en cuenta el valor expresivo del artificio. Como explica en sus emotivos apuntes pedagógicos Cipriano Rivas, quien se preste a hacer de

122.— *Op. cit.*, pp. 94-95. Calle recuerda emocionado su aprendizaje con Guillermo Díaz Plaja en la Escuela Superior de Arte Dramático en los años cincuenta, actuando bajo sus órdenes en *El acero de Madrid*, escenificada en el entonces recién descubierto Corral de Almagro; o su pertenencia a la Compañía Popular de Teatro con la que en un descampado junto a la Glorieta de Cuatro Caminos de Madrid, interpretó a Clarín en un montaje de *La vida es sueño*.

123.— GRANDA MARÍN, J. J., "Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX", en *Calderón en escena. Siglo XX*, cat. exp..., *op. cit.*, p. 84.

124.— "El teatro español de 1914 a 1936", en DÍEZ CANEDO, E., *Artículos de crítica teatral*, México, Joaquín Mortiz, 1968, t. I, p. 80.

Segismundo en *La vida es sueño* (“piedra de toque —dice— de intérpretes cabales” que no se haga ilusiones de proferir las décimas “Ay mísero de mí, ay infelice” de manera intimista o ensimismada: por el contrario, sólo podrá hacerlo empleando todos sus recursos vocales. Primero, porque lo han de oír dos personajes fundamentales (Rosaura y Clarín) que se suponen a distancia considerable de la torre que habita; segundo, porque la brillantez y el aliento de los versos calderonianos requieren “no la queja lastimera de un pobre hombre en una yacija, ni la bíblica resignación de Job, sino la fuerza trágica de un nuevo e inocente Prometeo”¹²⁵.

Lo demás es acogerse a una vaga y azarosa tradición que, claro está, acaba por negarse y, al mismo tiempo, paradójicamente, constatarse:

Y no le demos más vueltas a lo de la tradición, porque yo personalmente creo que nunca la hubo. Hubo unos divos que recitaban cada uno a su manera, según nos han contado, y que a través de la proyección de su personalidad fascinaban al público. Y poca cosa más. Y voy más lejos todavía. Si no se hubiera perdido esa hipotética tradición ¿estaríamos muy contentos representando a nuestros clásicos en la línea que lo hacían Enrique Borrás y Ricardo Calvo? [...] Yo conocí y trabajé bastante con un actor que para mí era un maestro de la técnica de decir el verso de una manera moderna. Murió hace veinte años, y se llamaba Manuel Dicenta.¹²⁶

Fernando Guillén, en cambio, matiza que el naturalismo que quisieron imponer autores como Benavente o Linares Rivas rompió inevitablemente con la tradición romántica del XIX. Guillermo Marín o Manuel Dicenta, aunque se consideraran continuadores de Calvo o Borrás fueron, a pesar suyo, renovadores; fueron cambiando los gestos, las actitudes, todo aquello que oliera a antiguo¹²⁷; tuvieron que hacer un teatro distinto aunque ellos mismos no repararan en ello:

125.— *Op. cit.*, p. 166.

126.— PELLICENA, J. L. *Op. y loc. cit.*, p. 172. Lo mismo viene a confesar Teófilo Calle: “Algunos intérpretes que yo alcancé a ver eran herederos de un teatro grandilocuente en lo formal y declamatorio en lo expositivo, como resultaban ser las obras de su tiempo, y cuyo tono exigía la adecuada respuesta melodramática interpretativa, a cargo de actrices y actores a quienes sólo conocí por excelentes referencias que de ellos me dieron. En otros: [...] Rosario Pino, Enrique Borrás, Rafael Calvo... [...] Debía ser difícil sustraerse a la influencia de los “latiguillos” escénicos, propios de los versos tremendistas [...] del mismísimo *Gran Galeoto* de don José Echegaray, que entre otras lindezas expresa: “Contra las olas del mar / luchan brazos varoniles. / Contra las miasmas sutiles / no hay manera de luchar” (*op. cit.*, pp. 33 y 39-40).

127.— En la entrevista, ya citada, con M.^a Jesús Valdés se refiere a ese sensible (aunque no explícito) cambio de los actores de los años cincuenta que facilita su regreso al teatro ya en los noventa: “Lo único que entonces tenía a mi favor es haber sido siempre una actriz muy moderna. No porque fuera más moderna que otros, sino porque he vivido el teatro como una verdad. Para que te hagas una idea, yo encima del escenario actué del mismo modo que cuando hablo contigo en este

La única tradición oral que conocemos es la del verso romántico. Éste nos llega por Dicenta, Marín, Ulloa, Lemos..., los cuales, a su vez, dicen recoger la tradición de Morano, Tallaví, Borrás, Thuiller, Calvo, quienes proceden, en el mejor de los casos, de la escuela de Romea y sus coetáneos. Pero esto no es el Siglo de Oro. La historia produce un corte muy profundo, una especie de paréntesis, en torno al siglo XVIII, en el que empieza a perderse el público de los corrales, los autores se vuelven elitistas, incluso dejan de utilizar el verso en beneficio de la prosa. Moratín, por ejemplo. No se hace a Shakespeare, a Marlowe, al propio Calderón. Los románticos son otra cosa: alternan la prosa con el verso y éste se hace más ampuloso, como los temas que trata. Tenían muchas cosas que decir. Lo que cuenta una ópera no es nada. ¿Dónde está, pues la tradición del verso? [...] Yo alcancé a ver a Ricardo Calvo y me pareció lamentable. [No me gustó] tampoco Ulloa. Manuel Dicenta, pese a su prestigio, me pareció ficticio, no me interesaba...¹²⁸

El verso deviene así estricta memoria oral y de autoaprendizaje:

Yo no he aprendido a decir el verso por lo que me dicen los libros, sino por lo que oía a mis maestros del escenario. Quizá al que más deba sea a Lemos, aunque apenas me parezca ahora a él. La emoción escénica no se consigue a través de un único camino. Las cosas trascienden las reglas. [...] Yo lo intento decir [el verso] de la manera más sencilla posible. Procuero encontrarles determinadas músicas que no tienen. No quiero decir que haya que cantarlos, no. Es una música que no quita un ápice de sinceridad. Se trata de colocar la voz en un determinado sitio de tu garganta. Y siempre con un cuidado extremo de dónde están las comas, las gráficas y las prosódicas. En una palabra: hay que hacerlo inteligible, aunque tengas que introducir pequeñas pausas entre versos o unir un octosílabo con el siguiente. En Calderón, por ejemplo, hay frases de ocho versos y compruebas que la clave está en el último, aunque no puedas olvidar que el sentido empieza en el primero. Ni hay que romper el verso, cuando no es necesario, ni tampoco renglonear. Todo es mucho más instintivo que racional¹²⁹.

momento. Así que no hubo un cambio de una época a otra. No era una actriz sobreactuada, y sigo sin serlo. De mi generación hay muchos actores creíbles, que interpretan con la verdad, que es el único modo de hacerlo. Emilio Gutiérrez Caba y Manuel Galiana son de esa misma escuela" (*loc. cit.*, p. 14).

128.— OLIVA, C. y GARCÍA DE DUEÑAS, J., *op. cit.*, pp. 54 y 15. Marsillach también destaca la voz seductora, recitando *melosamente* de Alejandro Ulloa, a quien considera discípulo de Ricardo Calvo (*op. cit.*, p. 86). Ulloa (1911-), discípulo de Ricardo Calvo, asimila todo su repertorio. Interpretó en su propia compañía durante los años cincuenta y sesenta tanto el Segismundo y el Pedro Crespo calderonianos como el galán de *El vergonzoso en palacio* de Tirso.

129.— *Ibidem*, pp. 47 y 54-55.

Sin embargo, no son muchos los directores de escena que se comprometen a *gestionar* esta memoria del verso o, al menos, no lo han hecho hasta recientemente. José Luis Alonso, empero, lo reflejará siempre en sus escritos enmarcándola en dos obsesiones personales: liberar al actor del metro poético cuando éste suponga una barrera donde se estrellan matices o sentimientos, y romper la imperceptible (pero eficaz) tendencia del verso a convertir a ese mismo actor en un ensimismado o autista monologador. Con el tiempo añadirá una tercera regla: obligar a los versos a que traduzcan la acción interna “que es la que manda y ordena lo externo”. El actor tendrá que correr o asustarse “de verdad”, porque el secreto “está en hacer compatible la dificultad de este verso con la ligereza de la acción”¹³⁰. El verso para José Luis Alonso (así lo explicará con ocasión de la puesta en escena de *El galán fantasma* en 1981) es un traje que debe sentar al actor a la medida, “sintiéndose cómodos dentro de él para correr, para moverse, para llorar, para emocionarse, para reír”¹³¹. El verso o sirve para *correr* en la acción y ser, por tanto, *de verdad*, convenciendo al espectador de que la mayor de las artificialidades es pura naturalidad, o no sirve; debe ser espacio y no impedimento de humanidad; alojar, en consecuencia, respiración, palpito, pausa, silencio o susurros. A propósito de su ejemplar montaje de *El alcalde de Zalamea* en 1988 declara:

Recuerdo que María Callas daba clases en Harvard y solía decir a sus alumnos *forget the music*. [...] Pues con el verso ocurre lo mismo. Con eso hemos trabajado. Primero de una forma mecánica, en los ensayos de mesa, para organizar el verso, que se organiza casi puntuándolo, aunque queden cabos sueltos que luego se arreglarán. Esto lo hicimos en la mesa, para ordenarlos fríamente y luego ir coloreándolo en la escena. Ahí ya van surgiendo las relaciones, que es lo que empieza a dar un sentido profundo a estas palabras tan encorsetadas en los versos. En el teatro, casi te diría que lo más importante es crear nítidamente las relaciones entre los personajes¹³².

Distinta (y, sin embargo, aún más comprometida) es la idea de Francisco Portes (actor y ocasional director) que tiene el verso como instrumento insustituible de expresión dramática:

Cuando alguno de los directores que dirigen verso en España —directores heroicos— me han encomendado un personaje, nunca me he preguntado, ¿este papel

130.— *Op. cit.*, p. 376.

131.— *Ibidem*, p. 343.

132.— *Ibidem*, p. 367.

me lo estudio en prosa, lo desentraño como si fuera prosa y después me aprendo el texto en verso? Esto se hace muy a menudo, pero yo considero que es un error. Si hablo en verso, pienso en verso. No estoy en un terreno naturalista sino en una atmósfera estilizada. No puedo disociar significado y significante. Lo desentraño hasta el fondo —o lo intento— pero dentro de la textura del verso. Porque éste no es sólo soporte sino también contenido.

¿El verso es un corsé? [...] Pues bien, mi opinión es que no es un corsé, sino un riquísimo aliado del intérprete. El verso es un conductor sutilísimo. La polimetría me señala los condicionamientos sociales del personaje, los ritmos fluctuantes de los estados de ánimo. Y si afino un poco más el oído advierto que a través de los acentos puedo llegar al ritmo-tiempo en el decir e incluso al subtexto. En un momento preciso de *Los locos de Valencia* Lope quiere serenar al protagonista masculino, imbuirle paz y raciocinio en la algarabía del manicomio, y pone en sus labios un soneto que comienza: “Vete despacio, pensamiento mío”. ¿Está ya el quiebro dramático de Lope en el primer verso? Sí. Observemos que tiene acentos en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª. Es el verso más armonioso de nuestra lírica, el más sereno, un endecasílabo sáfico, perfecto para la situación de Floriano. Porque si cambiamos la acentuación cambia la irisación de las emociones...¹³³

En el debate entre la naturalidad y la artificiosidad del verso, el actor (a veces en funciones de director) puede, por aplicar la expresión de Peter Brook, profundizar con el fonendoscopio (como hemos visto en José Luis Alonso y en Portes) o aplicar el resolutivo bisturí, como hace irónicamente Marsillach:

Únicamente hay dos formas de aproximarse a los textos desde un escenario: o subrayándolos o destruyéndolos sin escrúpulos. Ambos sistemas coinciden en un punto fundamental: su absoluta teatralidad. Recitar *La vida es sueño* puede ser tan creíble como interpretar un espectáculo de La Cubana: lo único que varía es la técnica. Cuando los versos de Calderón se “explican” —musicalidad incluida— parecen tan naturales como la jerga aparentemente caótica de los tipos de *Cegada de amor*...¹³⁴

La teatralidad es, así, tradición intrínseca u, otra vez, memoria contaminada. Quizá por ello, cuando Marsillach recuerda el estreno de *La vida es sueño* en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, refiere el expeditivo juicio que le mere-

133.— PORTES, F., “Reflexiones sobre el actor” en CAMPBELL, Y. (ed.), *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, p. 64.

134.— *Op. cit.*, pp. 412-413.

ció la obra al célebre cantante Miguel Molina: “El teatro clásico no se hace así”; y, preguntado cómo debía hacerse, respondió rotundo: “Gritando, el teatro clásico se hace gritando”¹³⁵. Fernando Fernán Gómez lo explica, quizá, de manera más clara:

El inconveniente fundamental con que tropieza el actor que se enfrenta al problema de tener que decir los versos de una obra de nuestro Siglo de Oro es el de tener que hacer una cosa que no sabe cómo se hace. Cuando dice versos líricos en una reunión, o a su presunta novia o a su criada, se coloca en la situación de un señor que dice versos. Pero en la obra teatral el que dice versos es un militar enfadado, o un mercader temeroso, o una niña boba, o un criado zafio o pícaro, o un bandolero disfrazado de fraile. No puede casi nunca comportarse como un recitador. Otro inconveniente es la gran diferencia de calidad que existe entre la poesía dramática del Siglo de Oro y la poesía lírica castellana. Llena de bellezas la segunda y ramplona casi siempre la primera. Si se exceptúan las tiradas en las que el personaje se olvida de su psicología para asumir la del poeta y se pasa de la dramática a la lírica, el resto es versificación muy frecuentemente prosaica, pero casi nunca poesía. Cómo conseguir que eso parezca poesía sin serlo o, por lo menos, que parezca verso, sin que se pierda la claridad del concepto, es una labor que se acerca a lo imposible; y no por culpa de los actores, sino de la prisa y desprecio con que aquellos gloriosos poetas escribieron la mayor parte de los renglones.

Los críticos sí saben cómo deben decirse los versos en el escenario, y por eso llevan muchos años advirtiendo que cuando se representa teatro clásico español, el teatro del barroco, los actores solemos decirlos bastante mal. Pero, desdichadamente, los críticos, que sí que saben cómo deben decirse los versos y por eso perciben cuándo se dicen mal, no están capacitados —ni es su obligación— para enseñarnos a los actores a decirlos bien¹³⁶.

Y hablamos de un actor que es ya un incuestionable referente para la historia de nuestro teatro. Francisco Umbral decía ya en 1977 que “su forma de hablar, su voz, su entonación entre irónica y enfática, habían creado escuela entre los actores jóvenes, y todos lo imitaban en la peculiar sintaxis y la altiva fonética. Luego no le imitaban tanto en la lectura de libros de vocación intelectual”¹³⁷. Y su escuela, como no podía ser de otro modo, fue la clásica transmisión de memoria oral y familiar:

135.— *Ibidem*, p. 452.

136.— *El tiempo amarillo...*, *op. cit.*, pp. 126-127.

137.— UMBRAL, F., *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Destino, 1977, p. 31.

La primera persona que a mí me enseñó a decir versos fue un hermano marista. Nos explicó a todos los párvulos que para decir versos había que detenerse un poquito después de cada renglón, y ese era el único secreto. La segunda persona que me enseñó fue mi madre: me explicó que el secreto consistía en no detenerse un poquito después de cada renglón, pues eso era un vicio feísimo que se llamaba “renglonear”. A mi madre le habían enseñado el oficio de actriz dos personas. La primera, la eximia María Guerrero, que aprovechaba el viaje en barco a América para dar clases a diario a los jóvenes de su compañía. Ella le enseñó a recitar de una manera enfática, con la voz muy aguda y entonada. La segunda fue el gran actor y director Manuel González, que se esforzó en enseñarle a prescindir de todo énfasis, a hablar de una manera natural, como en la vida cotidiana, y con la voz más grave que pudiera, “voz de pecho”. Mi madre, cuando años después me enseñó a recitar *La pedrada* de Gabriel y Galán, me recomendó un camino intermedio. Debía recitar con mucho sentimiento, comprendiendo lo que decía y compartiendo la emoción del poeta, sin renglonear, pero procurando que quedase bonito¹³⁸.

Pero si hay un tramo o un hilo de la memoria teatral que se haya adelgazado hasta su definitivo fundido en negro en los últimos años, ha sido el de la crítica teatral en torno, sobre todo, a esta cuestión del recitado del verso. Una crítica que parece haber dimitido como tal, es decir, en su función de codificar y descodificar los conceptos y la técnica que deben orientar al espectador en la percepción de una línea continua o discontinua de tradición. No me refiero, por tanto, a esa crítica que se limita a ponderar, por ejemplo, “la galanura del verso” o a criticar “los fruncimientos y gazmoñerías de los actores”.¹³⁹ O la que clama contra la dicción “del terrible octosílabo español” que “va machacando los oídos durante casi tres horas”¹⁴⁰. Me refiero a la que, abandonando el cómodo mundo de las abstracciones y los tópicos, construye, tensa, mantiene y transmite memoria exacta y concreta. Es el caso del crítico Luis Calvo, cuando refiere el estreno de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, en diciembre de 1951, bajo la dirección de José García Nieto:

Si las silvas con que Pedro traduce sus afectos no nos comunicaron, en toda *su transparencia y fogosidad*, el brío de su amor por Isabel, culpa fue del *automatismo* que las representaciones sucesivas de *Don Juan Tenorio* han dejado en el *esti-*

138.— FERNÁN GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo...*, *op. cit.*, pp. 123-124.

139.— De la crítica que escribe Luis Calvo sobre el estreno de *El desdén con el desdén* en *ABC*, Madrid, 17 noviembre 1951, p. 25.

140.— De la crítica de Eduardo Haro Tecglen a *La venganza de Tamar*, en *El País*, Madrid, 13 diciembre 1997, p. 39.

lo de recitante de Guillermo Marín (del cual diremos, sin embargo, que *la dicción fue cristalina y armoniosa*, aunque sonara *artificiosidad*) [...] Me agradó mucho el tono de “figurón”, ni hinchado ni reiterativo, con que Antonio Riquelme subrayó el carácter y las situaciones. Su dicción es exacta y clara, y sabe muy bien *entonar* los versos. La graciosa *retahíla de los “mases”*, en la tercera jornada, hubiera bastado para acreditarle de gran actor, si no lo estuviese ya suficientemente. [...] y, en cuanto a Cándida Losada, me pareció, en el tipo de Alfonsa, actriz jugosa y muy puesta siempre en situación. (A veces tira a *rematar*, “a lo castizo”, en el ademán y en el *tonillo*, las réplicas bruscas)¹⁴¹.

En esta cita asistimos a una espléndida revalorización del vocabulario técnico y crítico del actor barroco. Vemos funcionar el automatismo de las rimas y entonaciones que el teatro romántico alambica desde el barroco; vemos rememorar el grandioso valor del octosílabo como el verso más capaz de convertir un acelerón del recitado en pieza oratoria; vemos, en fin, reminiscencias de la tendencia castiza y marcadora del final del verso de un actor (en este caso actriz). En los años cincuenta, cuando en la puesta en escena del teatro clásico no había adquirido la importancia que en la actualidad ostenta la materialidad escenográfica, el producto de diseño de su oferta visual, entiendo que la crítica se encontraba más libre y atenta —quizá también era una generación que arrastraba un aprendizaje auditivo— para advertir los valores declamatorios y verbales de dicho teatro permitiendo reconstruir lo que se entiende por un sistema u otro de recitado. Tomemos ahora el ejemplo de Alfredo Marqueríe al hacer la crítica del estreno de *La vida es sueño*, el 9 de febrero de 1955:

¿Por qué entonces —nos preguntamos— el factor principal que debe presidir la representación de *La vida es sueño*: la recitación, la declamación, falló en absoluto? [...] No acertamos a comprenderlo. La sensibilidad exquisita de Mary Carrillo, la voz cálida y admirable y la apostura magnífica de Rabal, la veteranía de un Bruguera o de un Armet, el juvenil acierto de un Félix Navarro, etc., etc., se deshicieron, se estrellaron en una manera forzada e inconcebible de decir el verso, levantando el tono de voz donde debían bajarlo, aminorándolo donde debían elevarlo, cortando las frases con absoluta inoportunidad, dejando sin acento las estrofas más bellas, ignorando las cesuras y las pausas y haciendo perder, en suma, toda la hermosura verbal y toda la ligada y bien compuesta armonía que encierra el lírico verbo castellano [...] A fuer de ser sinceros, podríamos resumir y sintetizar nuestra opinión así: si quieren ustedes saber cómo “no se debe” decir el verso,

141.— *ABC*, Madrid, 7 diciembre 1951. Los subrayados son míos.

vayan a oír para tormento de su oído —y de la coherencia gramatical del castellano— esta tremenda representación de *La vida es sueño*¹⁴².

Hay que recordar que se critica desde un punto de vista; o, en este caso, por hablar más propiamente, desde un oído. Así, cuando Luis Calvo reseña el estreno de *El gran teatro del mundo* que tiene lugar en el Teatro de la Comedia, el 21 de marzo de 1952, no duda en escribir:

La voz *sonora* de Francisco Rabal debería someterse a un *aprendizaje de vocalización*: no sabe decir los versos, y son tantas las fallas de su *modulación*, que no llegan a la sala de butacas muchas palabras importantes. Es lástima, porque posee el don de los ademanes y de las actitudes¹⁴³.

Francisco Rabal (1926-2001) debió someterse en apenas dos años a un rapidísimo ejercicio de magisterio¹⁴⁴. Porque Alfredo Marqueríe al comentar su interpretación en *La cena del Rey Baltasar* en mayo de 1954, por el contrario, afirma:

Francisco Rabal encarnó al protagonista de un modo brioso y esforzado, entregándose con toda su potencia espiritual y física al ejercicio de la *declamación*, que en él recobra el adjetivo de “heroica” con el que se distinguió en la época romántica. Nada descubrimos al decir que Rabal es ya un actor excepcional en nuestro teatro en verso¹⁴⁵.

Frente a los más que seguros quebraderos de cabeza que esa zigzagueante e inaprensible tradición del verso da a los actores, no quiero dejar de citar, sin embargo, el agradecimiento que le rinde uno de ellos respecto a su potencial pedagógico en algo tan sencillo y trascendente como es la capacidad de precisión de nuestra lengua:

En una época en que las frases se han convertido en signos verbales y casi en onomatopeyas, el teatro clásico podría ser un medio, no sé si eficaz o no, pero nunca

142.— *ABC*, Madrid, 10 febrero 1955, p. 37.

143.— *ABC*, Madrid, 23 febrero 1952. Los subrayados son míos.

144.— Este excepcional actor, antes de recalar definitivamente en el cine, interpretó obras clásicas clave. José Tamayo lo hace debutar, en efecto, en 1952 en el Teatro de la Comedia de Madrid con *El gran teatro del mundo* (que luego se representaría en el pórtico de la Catedral de Granada, en la de Santiago o en la misma Plaza del Pilar de Zaragoza). Al año siguiente Tamayo lo convierte en el protagonista de *La cena del rey Baltasar*. Ya en 1955 protagonizará el Segismundo de *La vida es sueño*; tres años más tarde lo volverá a hacer pero esta vez con dirección de Luis Escobar. Fuente: MUÑOZ CARABANTES, M., *op. cit.*

145.— *ABC*, Madrid, 13 mayo 1955, p. 41.

contraproducente, para encontrarse con el idioma castellano. Nos hemos acostumbrado a inventar una jerga en la que utilizamos palabras como “vale” o “eso es muy fuerte” o “eso está muy crudo” en lugar de utilizar las palabras que serían lógicas para expresar esas ideas. O sea, un total empobrecimiento del idioma. En el teatro clásico me he quedado a menudo fascinado por la manera tan bella que se puede utilizar para expresar algo¹⁴⁶.

De esta tumultuosa y fragmentaria exploración —desde luego, ni definitiva ni concluyente— saltan a la vista imágenes, situaciones y, sobre todo, palabras que alojan simbólicamente esa memoria dormida o latente del teatro clásico. La memoria difícil o sin soporte documental, resiste, ya lo hemos visto, en la pura oralidad, consciente o inconsciente. Esa admiración por la “retahíla de los mases” que Luis Calvo sentía en la interpretación de Antonio Riquelme (1896-1968) del gracioso de *Entre bobos anda el juego* es la supervivencia del *decir de un tirón* con que los actores, como alarde de facultades, acallaban el murmullo de los mosqueteros en los corrales; como el *rematar a lo castizo* es la epifanía, a comienzos del siglo xx, del *bien parado* o efecto de relumbrón en el subrayado o rengloneo del final de los versos, que como exasperante herencia de los cómicos del xvii, sacaba de quicio al exigente Enrique Funes en los actores que seguían la escuela antinaturalista de Máiquez. Ciertamente que en la actualidad, un actor o alguien de teatro, para expresar ese momento mágico en que el actor traslada el punto emocional al espectador, habla de *pasar la batería* (es decir, la línea de luces a lo largo del borde del escenario) y no “del fuego y vibrantes rayos de concupiscencia que brotan de sus ojos como por troneras” para “despertar, encender y tirar el apetito del público”, que es la hiperbólica jerga que usaron los moralistas del Siglo de Oro¹⁴⁷ para decir exactamente lo mismo. Pero el actor de hoy sigue hablando, como lo hicieron los actores y actrices de entonces y quienes lo defendieron (y, sobre todo, aborrecieron) de su *oficio*, reclamando la conciencia no sólo del prestigio de lo artístico sino de la actividad artesanal de técnica experimental sobre la cual aquél incuestionablemente se asienta.

¿Sabía Rivas Cherif al decir aquello de que “la voluntad sólo supe defectos de esa *difícil facilidad* que el actor conquista [...] pero que no es de nacimiento”¹⁴⁸ que estaba traduciendo, más que posiblemente sin saberlo, aquel “des-

146.— PELLICENA, J. L., *op. y loc. cit.*, p. 174.

147.— COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias...*, *op. cit.*, p. 117b.

148.— *Op. cit.*, p. 135. Escribe Teófilo Calle: “El buen actor ofrecerá su trabajo lleno de trucos. Su buena calidad histriónica hará que no se adviertan. Y a la postre que si se advierten no nos importe. Su capacidad para conmovernos nos hará olvidar el artificio” (*op. cit.*, p. 20); “El teatro requiere ineludiblemente de un tono especial que ofrezca al espectador sensación de naturalidad... sin serlo” (*op. cit.*, p. 43).

cuido cuidadoso” que Cervantes reclamaba a los actores en *Pedro de Urdemalas* para que convirtieran toda la necesaria y abrumadora artificialidad de su quehacer en el más ingenuo naturalismo?

Renunciar a la memoria es lo único no negociable en teatro. Pero la tradición o la memoria no se inventan: se transforman y cabe a cada época indagar en ella para encontrar su hueco de reconocimiento del pasado y de proyección de futuro. Pero, sobre todo, es necesario crear la condiciones para su reivindicación, aprendiendo a componer su historia a partir de sus *historias*. En la medida en que la investigación vaya ocupando gozosamente los vacíos de ese archipiélago de silencios que es la historia total del teatro clásico, y lo haga no sólo desde aquellos documentos que entonces se emitieron (y que tal vez ya no están) sino desde los emitidos por quienes siguen habitando, como inquilinos provisionales, las antiguas habitaciones de sus personajes, iremos curando con más acierto su herida de déficit de memoria (incluso la de los actores que la construyen sin saberlo). Todo el conjunto se hará entonces menos teórico, pero más coherente y más denso en significación; sobre todo, más humano.

Laudatio de Francisco Ruiz Ramón

ANDRÉS AMORÓS
Universidad Complutense
Director General del INAEM

He leído en el programa que me corresponde hacer ahora una cosa que se llama *laudatio*; no sé si es una de esas sabias pedanterías que maneja bien el profesor Díez Borque... En fin, espero hacerlo, por lo menos, con brevedad.

Ya en serio: una de las glorias mayores que puede alcanzar un filólogo es que su apellido, colocándole delante un artículo, se identifique para siempre con un libro que todos manejamos.

Hace muchos años, cuando yo era estudiante, hablábamos de *el Lapesa*, *el Menéndez Pidal*... Por cierto, que un profesor de entonces nos decía, con relación a este último: "Ustedes deben tenerlo siempre debajo de la almohada, por si surge alguna duda...". Nosotros pensábamos que quizá no era lo más cómodo ni oportuno para alguna posible circunstancia....

Como sucedía con los nombres de estos ilustres maestros ha sucedido luego con el de nuestro amigo: desde hace años *el Ruiz Ramón* es una expresión acuñada y habitual en el mundo entero, para todos los que se interesan por la historia de nuestro teatro.

En todos estos casos, se trata —creo— de una vida entera de estudio simbolizada en un libro. Quizá a los autores les puede enojar un poquito este proceso de popularización, porque, además de ese libro, han escrito varios más, pero es perfectamente lógico porque encarna y resume el amplio magisterio que ese libro ha ejercido.

No quiero ponerme trascendente pero contemplando, hace un momento, a Francisco Ruiz Ramón me preguntaba yo cuántos chicos y chicas, cuántos estudiosos y profesores, en el mundo entero, se han acercado con seriedad, rigor y orden a muchos temas del teatro español a través del manual de historia del teatro: es una deuda impagable que todos debemos proclamar y agradecer.

Repasando ahora sus libros, he intentado encontrar algunas líneas maestras que nos guíen en lo que podemos llamar su método crítico.

No me ha sido difícil encontrar algunos principios: ante todo, el antidogmatismo, la consideración del teatro (igual que decía Guillermo de Torre, de la literatura, en general) como algo radicalmente problemático: por eso nos atrae, nos fascina. La conclusión es clara: la crítica debe aspirar a suscitar nuevos enfoques, nuevos problemas, pero respetando siempre la estructura propia del drama. Y eso es especialmente importante cuando hoy, tantas veces, vemos piruetas intelectuales que hacen mangas y capirotos de los textos, con interpretaciones arbitrarias que buscan el fácil lucimiento del intérprete.

Otro principio básico: el estudio, la interpretación crítica que hace Ruiz Ramón apunta siempre al montaje, a la virtualidad escénica. Y otro más: partir de la relación necesaria entre lo actual y lo clásico. Recordemos el título de uno de sus libros, *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*: las dos cosas, unidas, como lema fundamental de sus trabajos.

Para Ruiz Ramón, no se trata de resucitar cadáveres: algo que puede ser brillante para el currículum del estudioso pero que, en el fondo, no tiene mucho sentido. Tampoco se trata de utilizar los textos clásicos como un pretexto para lucirnos, ni de reducir el teatro clásico a pura sociología.

En sus estudios, Ruiz Ramón intenta llegar al sentido profundo de la obra dramática: un conjunto de elementos significativos, unidos dentro de una relación dinámica. Por eso, con magnífico sentido común proclama que las reglas de la crítica se han de acomodar a los textos y no al revés, como algunos hacen. Eso supone devolver a los clásicos su impureza —la misma que la nuestra— y trazar continuamente puentes entre el significado que tuvieron y el que ahora pueden tener. Una metáfora puede resumirlo: “basta con poner el reloj de nuestros clásicos a la hora de nuestro tiempo”.

Todo esto tiene también un sentido patriótico porque nuestro teatro clásico va unido a una visión, a una imagen de España. (No hablo del “Estado español”, ni de todos los eufemismos cursis que ahora tanto se prodigan). Y no olvidar que España, es simplemente, una de las caras de Europa. Hemos de entender nuestro teatro clásico dentro de un contexto europeo, evitando así los riesgos de una sociedad que muchas veces —y no sólo en los escenarios— se ha inventado máscaras para disfrutar de la auténtica realidad.

Por ahí, creo yo, van los estudios del profesor Ruiz Ramón. Antes de la *Historia del Teatro* publicó un libro precioso sobre *Tres personajes galdosianos*; después, los *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*, *Celebración y catarsis*, *Paradigmas del Teatro Clásico*, ediciones que en su momento abrieron tantos horizontes como la de *El Duque de Viseo*, las tragedias calderonianas, dramas contemporáneos...

Déjenme que subraye un poco la génesis de un libro más reciente, que he podido vivir de cerca. Cuando yo era director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, le llamé para encargarle un libro que se titularía *Calderón, nuestro contemporáneo*.

Con su habitual mezcla de discreción y coquetería, Paco se asustó: “¡Con la de cosas que tengo que hacer!...”.

Insistí: “Si nos hemos pasado la vida tú y yo, citando a Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, ya es hora de que hagas tú un *Calderón, nuestro contemporáneo*, sin notas a pie de página...”

Se rindió: “De acuerdo: creo que ése es el libro que yo siempre había deseado escribir”.

Más que eso, me parece: ese es el libro que, de una u otra forma, Paco ha estado escribiendo toda su vida. Un libro dirigido a lectores no necesariamente especializados, sin intereses creados, escrito con la ilusión de que, por fin, en este siglo XXI, Calderón llegue a ser nuestro contemporáneo: que seamos capaces de leerlo y verlo representado con auténtica libertad interior, libres de prejuicios estéticos o ideológicos, como hacen los ingleses con Shakespeare y los franceses con Molière...

En un ciclo de conferencias que dio en Estados Unidos, lo formulaba así Pedro Salinas: buscar “the presentness of the past, the pastness of the present”. Ese es el vaivén que le ha llevado a Francisco Ruiz Ramón de Martín Recuerda a Tirso y de Lope a Valle-Inclán o Domingo Miras.

Personalmente, el profesor Ruiz Ramón es —creo yo— un valenciano algo atípico; quizá yo también lo sea, pero me temo que él me adelanta también en esto. En algún momento, algún despistado pudo pensar que él era noruego, por su contención, su seriedad, su rigor, su orden, su prudencia... Pero todo eso disimula la realidad de un amigo de sus amigos con buen sentido del humor y amor a la vida. Es un valenciano universal, que ha sentido siempre la pasión por el teatro español. Esa pasión ha supuesto siempre tomárselo en serio, reflexionar con profundidad y con curiosidad permanente sobre nuestro teatro, desde una perspectiva escénica actual.

Una vez, llegamos los dos a Almagro y, en el maravilloso Corral de Comedias, nos subimos al tablado, con mucha emoción: él, más serio, se sentó en un banquillo que allí había; yo, más payaso, puse una rodilla en tierra para recitarle la escena del sofá del *Tenorio*...

A lo largo de muchos años, cuando él venía —o viene— de América nos hemos reunido para comentar los últimos montajes, cómo están los amigos, qué proyectos se preparan para la próxima temporada...

Me alegra mucho que esta reunión científica le dedique este homenaje tan sincero, tan merecido. Espero que, durante muchos años, sigamos hablando de teatro español clásico y contemporáneo con mi querido amigo el profesor Francisco Ruiz Ramón.

Conferencia de Clausura

Sobre la recepción inducida en el teatro clásico español

FRANCISCO RUIZ RAMÓN
Vanderbilt University

I

Quisiera presentar el caso de la que he llamado *recepción inducida*. A diferencia de la recepción a corta o larga distancia entre autor y espectador de teatro, mediada siempre en las sucesivas puestas en escena del texto por el hombre de teatro en el “aquí” y el “ahora” de la representación teatral, la recepción inducida está integrada ya estructuralmente en la *mimesis* dramática de la *fábula* como “composición de los hechos¹ durante el proceso de configuración y articulación espaciotemporal de la acción. Acción en cuya *trama* la estructura sólo existe como proceso, y lleva, por lo tanto, la interpretación implícita *activamente* en su construcción.

Entendida así, la recepción inducida implica, por parte del autor como dramaturgo, la primera interferencia, en una larga cadena de interferencias, en el universo mental y emocional del receptor. No se trata, en este caso, de la operación de semiosis colectiva posterior, propia del paso “del texto a la escena”, operación repetida, aunque variable, tantas veces como su puesta en escena, sino de la composición *en el texto* mismo del “texto para la escena”, la del corral, el palacio o la plaza pública. En vez de considerar, como es el caso de la recepción a distancia, siempre diacrónica, el problema de la construcción diferida del sentido *por* el espectador como receptor último en el circuito de la comunicación teatral, hay que considerar, en el caso de la recepción inducida, la construcción inferida *para* el espectador por el productor-emisor, primero en el circuito de

1.— ARISTÓTELES, *Poética*, edic. GARCÍA YEBRA, V, Madrid, Gredos, 1974, pp. 50 a 4-5, 50 a 15, 50 a 29-32. Ver FABULA en el “Índice analítico”, pp. 496-498.

comunicación que es el autor como dramaturgo. Es decir, no el autor como sujeto psicológico/ideológico en cuanto emisor del discurso del texto, sino el autor como sujeto emisor de la *voz dramatúrgica*; sujeto que va emitiendo, en “el texto para la escena” del texto en proceso de composición, las voces en conflicto de una acción en diálogo. Lo que como voz textualizada dice en los discursos de los personajes, no es lo que dice cada uno de sus discursos, ni la suma de todos ellos, pues no está puesta en boca de los personajes, sino incorporada en la acción como estructura en movimiento, cuyo sentido es pensado en función del cambio. Esa *voz dramatúrgica*, que habla desde su montaje en el texto como polifonía de voces en conflicto, es la voz que el autor como dramaturgo proyecta en la recepción inducida. Ésta podría considerarse, en la relación mimética entre ficción y realidad, como la primera, y quizás la más importante, mediación del dramaturgo entre las normas y valores de la cultura compartida por autor y espectador, fuera del texto, y la representación problemática, dentro de él, de sus implicaciones, discordancias e, incluso, contradicciones en la *Fábula*. Éstas, sin embargo, no son causas formales de la dramaturgia textual, sino de sus efectos, dirigidos, en la recepción inducida, al espectador para su recepción a corta o a larga distancia, en la que, a su vez, interviene, para una nueva intermediación entre ambas, la puesta en escena del texto por el hombre de teatro.

La recepción inducida remite, como a su obligada y más obvia fuente teórica, a la *Poética* aristotélica, pues es en ella donde puede encontrarse el origen de una estética de la *recepción activa* de la obra de arte dramática, basada en la interacción activa con el público².

El espectador/auditor no consultado a quien se dirige la recepción inducida, si nada parece tener que ver con el que me resisto a llamar “espectador implícito”, mediante simple transposición del llamado “lector implícito” de la teoría de la recepción literaria, sí tiene que ver probablemente con el público del que habla Lope en su *Arte nuevo*. El dramaturgo —Lope, Tirso, Calderón...— no se dirigía durante el proceso de producción dramatúrgica de su texto para la escena (*texto-teatro*)³ a fantasma mental alguno, implícito o explícito, sino a ese multifacético público llamado Vulgo, ente colectivo, heterogéneo y plural, reunido y diverso, de pie y sentado, pero históricamente identificable, pese a su compleja identidad: el mismo público al que se dirigían, durante el proceso de montaje y representación escénica, el autor de compañía y los actores del texto en escena

2.— Especialmente interesante a este respecto, es el capítulo dedicado a la *catarsis* en KLIMIS, S. *Le status du mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruselas, Ediciones Ousia, 1997, especialmente pp. 144-150.

3.— Llamo *texto-teatro* al concebido y escrito para ser representado por actores en un escenario y ante un público históricamente concreto; y *texto-espectáculo* al realizado en la representación escénica... Ver mi libro *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 16-19.

(*texto-espectáculo*), pues ambos son partes integradas e implicadas activamente tanto en la *mimesis dramática* como en la *escénica*.

A la ficción dramática, como escribía Kate Hamburger, con tanta precisión como pertinencia, en su *Der Logik der Dichtung* (1957), no “le basta ser representada mentalmente para alcanzar por completo su forma de ser, como así sucede con la épica, sino que además ha de hacerse físicamente perceptible. Pero esto significa que el teatro entra en la perspectiva de la *mimesis* no sólo como composición literaria, sino como pieza o espectáculo [...]. El problema de la ficción dramática no puede aclararse del todo sin tomar en consideración la fenomenología de la escena. Ésta entra también en la perspectiva de la *mimesis*”⁴.

La relación entre la “*mimesis* de la realidad” en el *texto-teatro* y en el *texto-espectáculo*, y la realidad misma extratextual y extraescénica, a que antes me referí, pasa siempre, en efecto, por las mediaciones de su “percepción física”. Es esa mediación como *sine qua non* del teatro, la que está ya construida en la dramaturgia del *texto-teatro* y ha de ser nuevamente construida cada vez en la dramaturgia del *texto-espectáculo*, para cada uno de sus públicos.

La poética del drama debería, por lo tanto, ocuparse no sólo de la formulación de principios —que no leyes— de composición del drama, sino también del funcionamiento interior de la dinámica de la *mimesis* del texto en su propio espacio textual, marcado ya en su modo específico de estructuración por la “fenomenología de la escena”. Tanto en la producción textual como en la producción escénica, dramaturgia y teatralidad, religadas entre sí, controlan los mecanismos semióticos de producción de efectos sobre el espectador. Ahora bien, a diferencia de la llamada “Estética de la recepción”, la cual nace, a partir de Jauss y la Escuela de Constanza, ligada a la necesidad de una nueva teoría y metodología de la historia literaria en crisis, en las que resulta urgente considerar la relación entre “significado pasado” y “sentido presente” de la obra de arte literaria para el lector, en la que he llamado “recepción inducida” no existe, obviamente, esa tensión entre pasado y presente que separa al autor del lector, pues autor y espectador comparten *en* el texto el mismo “horizonte” de presente, aunque la tensión exista, o pueda existir, como ya señalamos, entre la realidad y la *mimesis* de la realidad.

Por otra parte, si consideramos el texto como “obra de arte” y afirmamos con Adorno que “la experiencia artística es un proceso”, y aceptamos también con él que aquello que en la obra de arte “puede llamarse la unidad de su sentido no es estático sino procesual”⁵, podríamos asumir igualmente en la recepción indu-

4.— Cito por la edición española *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995 (traducción de José Luis Arántegui), pp. 140-141.

5.— ADORNO, T., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 234.

cida para el espectador por el autor en la configuración de la acción como proceso, que la unidad de sentido del drama como obra de arte no es tampoco estática, sino procesual, y hay que buscarla en el *devenir* en curso hacia la resolución de los antagonismos enfrentados conflictivamente en el desarrollo del *agón*, tanto de situación como de discurso⁶. Sólo cuando ese *devenir* en curso termina, y se cumple, como final del drama, en el interior del texto, podemos decir que en éste está, como obra de arte, abierto el sentido para el espectador. En consecuencia, la unidad de sentido *actual* del texto dramático no puede cumplirse para el lector o espectador —bien en la lectura o bien en la representación escénica—, sino a partir de la unidad de sentido *latente* en el devenir del texto en cuanto texto formalmente cerrado, es decir, completamente acabado y, sólo como tal, nuevamente abierto en cada lectura o cada representación escénica.

II

En función del tiempo de que disponemos voy a limitarme, de entre los varios procedimientos dramatúrgicos de inducción de la recepción textual, a considerar sólo dos. Como texto modelo he elegido *Fuenteovejuna*, en el que voy a detenerme brevemente en las *fuentes* y en la *métrica*⁷.

Fuentes

¿Qué información temática podía avanzar el título —*Fuenteovejuna*— al público de Lope? Los testimonios procedentes de la tradición oral que cristalizan en la referencia negativa de Covarrubias en su *Tesoro*⁸ al dicho “Fuenteovejuna lo hizo” como “proverbio trillado”, inclinaría a pensar que el refrán sería igualmente más o menos familiar al autor y a su público, en cuyo caso habría que tener en cuenta el desacuerdo entre las connotaciones negativas del suceso de Fuenteovejuna desde el punto de vista ideológico —tanto ético como político— en la tradición oral, y en alguna de las fuentes escritas⁹, y las connotaciones posi-

6.— Véase para los distintos tipos de *agón*, LUCAS DE DIOS, J. M.^a, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, CSIC, 1982, pp. 35-39.

7.— Lo expuesto aquí lo he tratado más ampliamente en *Paradigmas*, *op. cit.*, pp. 33-93, en donde me ocupo también de otros procedimientos (orden espaciotemporal de la acción, dualidades y desdoblamientos, contradicción de signos, construcción de personajes).

8.— DE COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 612.

9.— Para un resumen crítico de las fuentes orales y escritas de *Fuenteovejuna*, véase KIRSCHNER, T., *El protagonista colectivo en “Fuenteovejuna”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 45-76;

tivas en términos de dramaturgia en el drama histórico de Lope. Esa positividad, inscrita en el suceso por el autor como dramaturgo durante el proceso de su plasmación dramática, invalidaría para su recepción la negatividad ético-política transmitida en el proverbio, e incorporada también en la interpretación del suceso como “delito” en el curso de la acción. Las consecuencias de ese desacuerdo para una teoría hermenéutica, y no sólo fenomenológica, de la recepción textual, no creo que puedan ser ignoradas. Ese desacuerdo es ya en sí una invitación a investigar, en este caso concreto, en la acción misma del drama como “representación de acción (*mimesis praxéos*)¹⁰, la función y el sentido de la relación sistémica entre Historia y Drama que Lope, como lector-receptor de las fuentes y autor-productor del texto, asume al proyectarlo en éste; pero que asume no sólo como testimonio de las contradicciones internas de una cultura —la de Lope y su público— como sistema de divergencias, sino también como síntoma y signo de la relación discordante entre dramaturgia e ideología en el lenguaje del drama como lenguaje de sus propias diferencias internas en tanto que drama.

Uno de los problemas básicos, tanto en el lenguaje de la cultura de Lope y su público como en el lenguaje del texto podría ser, para utilizar la expresión de J. A. Maravall, la tensión entre autoridad y libertad¹¹.

Es esa tensión la que, proyectada en el sistema dinámico de relaciones que estructura la acción como proceso, imprimiría en el texto mismo la tensión entre dos modos posibles de recepción simultánea de la historia de *Fuenteovejuna*: como expresión de la rebelión social contra el abuso de poder y como celebración de la afirmación política de un orden superior. Esa tensión entre dos modos de lectura inscrita en el texto por la operación de mimesis dramática es la que invalida y desautoriza *ab ovo* la elección del uno o del otro modo de leer *Fuenteovejuna*, como recíprocamente exclusivos a lo largo de la historia de la recepción a larga distancia. Lo escueto del título mismo, formado de un toponímico, como la *Numancia* de Cervantes, cuyo referente no era sólo un lugar geográfico, sino histórico legendario y, en alguna medida, simbólico, emblemático de una colectividad, inclina a pensar que la representación no comenzaría en un vacío de información, y que su recepción estaría ya marcada por las connotaciones negativas asociadas al título del drama. Como la acción global de la *Fuenteovejuna* de Lope tiende a provocar una recepción positiva, inducida en el orden de la acción y su estructuración espaciotemporal, marcada ya por la decisión dramaturgica de comenzar por la secuencia del Comendador y sus planes

Francisco López Estrada, en la “Introducción crítica” a su última edición de *Fuenteovejuna*, Madrid, Castalia, 1996, pp. 15-27.

10.— ARISTÓTELES, *Poética*, op. cit., 49b24.

11.— MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 351.

de guerra contra los Reyes Católicos y no por la del pueblo, tal comienzo establece las coordenadas políticas del conflicto dentro de las cuales situará la colisión entre el Señor y el pueblo, cuyo desarrollo, dirección y resolución mostrará estrechas conexiones estructurales con el conflicto político. Lo particular y lo público no podrán ya deslindarse en las acciones —rebelión, venganza, tortura y triunfo— del pueblo de *Fuenteovejuna*, pues ambas dimensiones se refuerzan y se sirven mutuamente en la representación de la crisis padecida por la colectividad en el drama de Lope.

Lope, separándose así radicalmente de la *Crónica* de Rades, conecta al Comendador con la guerra civil e, imputándole la responsabilidad de influir con sus consejos en el joven Maestre, le hace desempeñar el papel de consejero que la *Crónica* imputa al Marqués de Villena. Y, además, lo coloca al lado del Maestre en la toma de Ciudad Real, aunque mantenga al Maestre la responsabilidad por los crueles castigos contra los vencidos. Este drástico cambio en el balance de responsabilidades carga todo el peso de la responsabilidad política también sobre los hombros del Comendador, sin excluir por ello la del Maestre.

En vez de preguntarnos por los motivos posibles del cambio desde fuera del texto, siempre elusivos y nunca demostrables, lo más seguro es preguntarnos por sus efectos en el universo del drama.

¿Cuáles son, en el sistema de relaciones intratextuales entre Nobleza, Corona y Pueblo, los efectos de recepción inducida en el nuevo diseño de la figura del Comendador y de la escena final? Baste ahora enumerar esquemáticamente la cadena de relaciones procesadas en la acción dramática: 1. La opción política del Comendador no influye en absoluto, al volver victorioso de Ciudad Real, en el recibimiento que sus vasallos le tributan. 2. Son los agravios a sus personas, sus bienes y su honor los únicos que motivan el descontento del pueblo. 3. Frente a los desordenes privados del Señor, los vasallos, apelando *a posteriori* a una instancia pública superior —los Reyes— y a la justicia divina, se levantan contra el “tirano” y “traidor” Comendador y lo matan. 4. Sabiendo que de los Reyes vendrá el castigo, se conjuran para resistir al enviado de la justicia real. 5. Vencedores de la tortura a la que son sometidos en nombre del Rey, se presentan ante los Reyes para afirmar su inocencia y pedir el perdón real. 6. El Rey, sin condonar el delito del pueblo, perdona “por fuerza”. En esta cadena está ausente, sin embargo, un eslabón: la condena del Comendador por el Rey. En el interior del universo del drama, a la opción política de aquél no corresponde censura política de éste. Como, paralelamente, a la opción política del Maestre no corresponde tampoco la censura política del Rey, sino su perdón —eso sí— como solución política. En cambio, los que se reclaman de la jurisdicción real son culpados, como vasallos del Comendador, por haber dado muerte a su señor, pero aunque acogidos a la jurisdicción real, no son perdonados por haberse rebela-

do contra quien traicionó a los Reyes, sino porque no pudo averiguarse quiénes lo mataron. Frente al perdón por fuerza del pueblo, el Maestre es perdonado de grado.

¿Para qué —podemos preguntarnos— desviarse de la *Crónica* en la construcción política del Comendador cargando la responsabilidad sobre éste, si ésta no sirve para hacerle condenar políticamente por el Rey ni para favorecer al pueblo ante la justicia real? Las respuestas a estas preguntas están, sin duda, en el texto de Lope, no en el pasado histórico ni en el presente del autor/espectador ni en la historiografía elaborada en nuestro tiempo.

Si Fuenteovejuna —en el drama de Lope, no en sus fuentes— poniéndose bajo la jurisdicción real impide que el Maestre castigue la muerte del Comendador, Fuenteovejuna, con su lucidez política y su heroica solidaridad, impide igualmente que el Rey castigue a quienes juzga culpables de un delito grave.

El perdón *por fuerza* del Rey confirma el triunfo del pueblo en la escena final del drama que Lope ha escrito, pues aquélla es el resultado o consecuencia de la lógica de la acción tal como el dramaturgo la ha estructurado. Ahora bien, para poder escribir el drama que ha escrito, Lope tiene que utilizar —cambiándolo y haciéndolo público— el final de la historia que la *Crónica* relata. Con esto quiero significar que Lope no escribe su drama para que al final aparezcan los Reyes en la escena del perdón, sino que necesita la escena del perdón para poder escribir su drama. Pero el sentido de ese final está determinado *a la vez* por la específica construcción dramática de la acción global y por el sistema de valores globales de la sociedad monárquico-señorial en donde el texto de *Fuenteovejuna* es escrito y representado. Dramaturgia e ideología, pareja de ilustre abolengo en la historia de la Recepción, son las dos dimensiones cuya relación dialéctica produce en el texto, como en todo gran texto teatral, esas complejas, y a veces turbias, nupcias entre el principio de coherencia estética y la red de contradicciones ideológico-culturales, inseparables uno de otra en el circuito hermenéutico de producción dramática/representación escénica/recepción cultural del texto teatral.

La escena final es así, al mismo tiempo, coherente y contradictoria: el pueblo triunfa frente al Comendador y al Maestre —matando a uno e impidiendo el castigo del otro— y frente a los Reyes —forzando el perdón—. Pero no puede triunfar, después de haber celebrado su venganza en escena, sin celebrar públicamente en escena a los Reyes como fuente del bien, la justicia y la armonía y, a la postre, como dispensadores de la vida y de la felicidad de todos sus súbditos.

La visión mítica de los Reyes Católicos¹² y la plena aceptación del sistema de valores de la España de comienzos del XVII, asumido en la exaltación de la

12.— *Paradigmas*, *op. cit.*, pp. 38-39.

Monarquía inaugurada por aquéllos, y actuante en la escena final, no elimina en absoluto el efecto de todas las estrategias y procedimientos desplegados en la dramaturgia del texto durante el proceso de desarrollo de acción y personajes, cuya culminación en la escena final es la legitimación *de facto*, si no *de jure*, de una rebelión que termina con la muerte violenta del señor, solución que contradecía la respuesta del poder real en la historia española de los primeros Austrias¹³.

Suprimir la escena final, como lo hizo Lorca y otros directores escénicos antes o después¹⁴, puede convertir el drama, en el presente de su representación, en una obra “revolucionaria” que Lope, hombre de su tiempo, no podía escribir para los hombres de su tiempo. Acentuar en ella la defensa y apoteosis de la monarquía absoluta, como hacen los montajes nacionalistas, convierte el drama en una obra que Lope, autor de su texto, no quiso escribir. Entre el *no poder ideológico* y el *no querer dramático* yace quizás la ambivalencia de *Fuenteovejuna*, que hace posible la historia de su contradictoria recepción e interpretación.

No es, por tanto, la Historia, sino el Drama, el que como texto construido incluye en su propia *recepción inducida* la posibilidad de su propia desconstrucción y recepción a larga distancia. Para ello es necesario no confundir la Fuenteovejuna de la Historia con la Fuenteovejuna del Drama, ni a un autor histórico llamado Lope, con el Lope dramaturgo autor de *Fuenteovejuna*, cuya escena final es también su mayor triunfo.

Métrica

El segundo acto hace pensar en una especie de *sumario*¹⁵ que prepara dramáticamente, tanto en el sistema de comunicación interior como exterior del texto, el juicio y condena del Comendador, cuya ejecución —*sumarísima*— será cumplida en el espacio escénico por el “todos a una” que Fuenteovejuna llegará a ser como héroe. Preparar por la acción el *sumario*, acumulando los cargos, exi-

13.— Remito a los ejemplos recordados por SALOMON, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 720-722.

14.— El texto de la adaptación de Lorca en BYRD, S. W., *La Fuenteovejuna de García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984. Para la reseña de algunos de esos montajes escénicos, incluido el de Lorca, ver KIRSCHNER, T. J., *op. cit.*, pp. 19-24, y también GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *La creación del “Fenix”*. *Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 346-354. Y, naturalmente, las páginas que a su puesta en escena por la “La Barraca” dedica Luis Sáenz de la Calzada, “*La Barraca*”, *Teatro Universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 65-75.

15.— El *Diccionario* de la Real Academia da esta definición forense de la voz *sumario*: “Conjunto de actividades encaminadas a preparar el juicio criminal, haciendo constar la perpetración de los delitos con las circunstancias que puedan influir en su calificación, determinar la culpabilidad y prevenir el castigo de los delincuentes”.

gía del dramaturgo determinadas estrategias para provocar en un público social y culturalmente heterógeno, e ideológicamente (más o menos) homogéneo la identificación *dramática*, ya que no *histórica*, con el pueblo-víctima y la posterior aceptación de la violencia del pueblo-héroe patente escénicamente en la celebración de la fiesta que sigue a la ejecución del Comendador. Justificar la acción del pueblo y fundamentar su lógica dramática en el sistema de comunicación interior, induciendo, a la vez, la aprobación de la acción y su lógica por el público en el sistema de comunicación exterior del drama era, estructuralmente (e ideológicamente), condición *sine qua non* para representar la tremenda y arriesgadísima secuencia de la venganza de este nuevo héroe colectivo que rompe con la tipología aristotélica del héroe.

Sin olvidar, en absoluto, que en el drama la escena y el suceso aislados no existen, voy a considerar sólo la dramaturgia métrica¹⁶ de la escena 1.

El acto comienza insólitamente con una escena de tertulia pública en la que se habla de cosechas y astrólogos, de la invención de la imprenta y la impresión de libros, utilizando como vehículo de expresión métrica la octava, rarísima como forma estrófica para comenzar acto, especialmente en la década en que debió de componerse *Fuenteovejuna*. Aunque no haya que exagerar el valor normativo del uso y función dramáticas del verso, octosílabo y endecasílabo, organizado en bloques métricos variados, sí me parece pertinente suscribir enteramente las palabras del profesor Dixon cuando en un importante estudio sobre el tema asume que la elección de una u otra forma métrica por el dramaturgo “debe estar relacionado con el tema, fuente o escenario de la acción: el rango, personalidad o estado mental de los personajes; el talante, intensidad o tempo de un episodio; y el rol de ese episodio en el desarrollo de la acción: su exposición, elaboración, elucidación o resolución”¹⁷.

En términos generales, aunque no absolutos, los metros italianos se asocian con el “estilo grave”¹⁸ y, en el momento de la representación, pueden ser percibidos por los oyentes, interiores —los personajes— o exteriores —los espectadores— al universo del drama, como signos auditivos connotados de gravedad,

16.— Me parece justo recordar que para el estudio dramaturgico de la métrica en el teatro clásico español es siempre pertinente tener en cuenta las observaciones que, partiendo del ejemplo de *La dama duende*, de Calderón, hacía Marc Vitse en las páginas dedicadas a “Découpage et versification”, en sus *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, Universidad, 1988, especialmente, pp. 268-282.

17.— DIXON, U. “The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia* as verse drama”, en *Editing the Comedia*, edic. Frank P. Casa y Michael McGaha, Michigan Romance Studies, 1985, pp. 104-125 [113].

18.— Véanse citas en Dixon (*Editing*), pp. 114-115; Romera Navarro, *La perspectiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935, p. 103; y MARÍN, D., *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968, p. 43.

seriedad o solemnidad, que realzan, a manera de coturno sonoro, la tonalidad simbólica de situación, tema o personaje. Ya López Pinciano, desde los presupuestos de su poética neoaristotélica y desde su intento de establecer significativas conexiones entre ésta y la nueva poética de la *Comedia*, escribía al respecto: “Y de la comedia misma digo que recibe toda suerte de metros qual la tragedia, mas no conviene contenga muchos de los endecasylabos (...); por[que] como las personas son baxas, no está bien que usen de metros altos muchos...”¹⁹.

Limitándonos aquí al sistema métrico de *Fuenteovejuna*, los metros italianos —tercetos y octavas— son utilizados mayoritariamente para vehicular el discurso del pueblo, no el del Comendador ni el de los Reyes. El bloque métrico de los tercetos tiene por función en el Acto I subrayar el carácter formal de ceremonia del discurso de bienvenida del pueblo a su señor, y, en la escena inicial del Acto III, realzar la gravedad y seriedad de la situación²⁰. En este mismo acto las octavas dan andadura épica y tono heroico a las terribles escenas de la venganza sangrienta del pueblo. Ninguna de esas connotaciones se encuentra en la escena que abre el Acto II, la cual ni es grave ni solemne ni heroica. ¿Por qué, entonces, el endecasílabo estructurado en octavas, si ni siquiera se acomoda al uso ideal que le asigna Lope en el *Arte nuevo*²¹? Como simple hipótesis de trabajo, sin pretensión normativa, pienso que la utilización de octavas en una escena inicial de acto cuyos sujetos son “personas baxas” (Pinciano) y los asuntos de que tratan comunes y sin particular relevancia, cumple en el caso concreto que nos ocupa una doble función. En el sistema métrico del texto marca la diferencia (que podría entenderse como oposición) rítmica entre el bloque métrico en octavas asignado a los labradores y el bloque métrico en redondillas que introduce el señor y seguirán sus vasallos. En el sistema dramático marca la contradicción entre personaje/asunto “baxos” y “estilo grave” y personaje/asunto “altos” y “estilo común”²². La discordancia de funciones crea, a su vez, las bases de recepción que van a hacer posible para los espectadores aceptar la subversión de la jerarquía ética/política que religa vasallo y señor, al estar éste métricamente en posición rebajada y aquél en posición realzada, del mismo modo que hace posible la subversión del acuerdo

19.— LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia antigua poética*, 1596, CARBALLO PICAZO, A., (ed.), Madrid, 1973; II, pp. 287-288. Véase DIXON, V., “The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia As verse, drama*”, en *Editing the Comedia*, edic. Frank P. CASA y Michael MCGAHA, Michigan Romance Studies, 1985, p. 108, y Romera Navarro, *op. cit.*

20.— DIXÓN, V., Estudio introductorio, *Fuenteovejuna*, Warminster, Arts and Phillips, 1989, p. 47, nota 147.

21.— *Arte nuevo de hacer comedias*; vv. 309-310:
las relaciones piden los romances
aunque en octavas lucen por extremo.

22.— DIXON, *Editing, op. cit.* p. 114.

entre verso y asunto sugerido por Lope en los versos del *Arte nuevo*, que preceden a los dos antecitados:

Acomode los versos con prudencia
A los sujetos de que va tratando. (vv. 305-306)

Finalmente, ateniéndonos ahora al contenido de esta escena inicial, las tres réplicas últimas que preceden al cambio de metro y a la entrada del Comendador son importantes para percibir el verdadero estado anímico de los personajes que, aparentemente, charlan de temas anodinos, pero que realmente hierven de indignación ante la agresión del Comendador a Laurencia, que cerraba el acto anterior. Es aquí donde, por boca de un Labrador sin nombre, se formula por primera vez el deseo de la muerte violenta del Comendador. La información dramática que portan esos versos no está encomendada sólo a la palabra, sino que ésta remite implícitamente a la reacción gestual de los personajes:

LABRADOR:	¿Qué hay del Comendador? ¡No os alborote! ²³
JUAN [ROJO]:	¡Cuál a Laurencia en este campo puso!
LABRADOR:	¿Quién fue cual el tan bárbaro y lascivo? Colgado le vea yo de aquel olivo. (vv. 935-938)

Estos últimos versos del bloque métrico de las octavas revelan súbitamente, como si en la superficie del lenguaje medido y controlado se hubiera producido una fisura, la presión interior que el lenguaje tapaba y la tensión que embargaba a los pacíficos locutores. Entre el último verso endecasílabo del Labrador y el primer verso octosílabo del Comendador la tensión dramática salta como una chispa, electrizando la recepción de la escena que sigue.

La tensión va a vertebrar en ella todas las réplicas de los personajes, dando a cada frase y a cada vocablo sentidos segundos en donde restalla el resentimiento y la enemistad de los interlocutores. Desde las primeras palabras que cruzan el Comendador y los Alcades se percibe esa tensión que transforma el diálogo entre señor y vasallos en un verdadero duelo verbal. Duelo verbal seguramente intensificado en la representación, por su materialización escénica en los gestos y actitudes tensos, y en el tono de voz de los actores, según es posible captar en el primer “conflicto” que los enfrenta apenas empiezan a hablar, y que la

23.— El “¡No os alborote!”, obviamente supone la reacción, corporalmente expresada de Juan Rojo a la pregunta del Labrador. Cito siempre por mi edición de *Fuenteovejuna*, Salamanca, Almar, 1991.

selección y ordenación sintáctica de las palabras muestra a las claras (“que en pie estaremos muy bien”/ “Digo que se han de sentar!”). Sentarse o estar de pie son actos de lenguaje corporalmente significantes de la creciente oposición entre el señor y el pueblo que Lope va configurando teatralmente de manera magistral en el cruce de sentidos entre palabra y gesto, tono de voz y actitud. Cada réplica, modificada por su específica acción corporal, deja ver y oír su carga alusiva, la cual, captada por el interlocutor, provoca una nueva respuesta alusiva haciendo crecer la tensión a medida que avanza el combate verbal. Será el Comendador quien pierda la compostura y el control de sí mismo, frente a los villanos que no la pierden.

Es esa tensión la que, configurada en la dramaturgia de ambas escenas, vertebra métricamente, como signo de la diferencia, la oposición entre endecasílabos y octosílabos, contra la norma del propio sistema métrico del *Arte nuevo*. Inversión de funciones que, como desviación de la norma, proyecta, en conjunción con los demás signos, físicos o lingüísticos, sus efectos sobre el espectador. En este sentido puede concluirse con Paul Ricoeur que “lo que es experimentado por el espectador debe ser antes construido en la obra”²⁴, con lo cual volvemos a conectar con la *Poética* aristotélica.

El concepto de *recepción inducida* pienso que puede ser especialmente aplicable, como instrumento de lectura de la obra de arte literaria, a aquellos textos dramáticos marcados en su concepción y realización estéticas por la articulación polarizadora de una visión de la realidad que haga aparecer, sin enmarcarlos o difuminarlos, pero tampoco sin promocionarlos, sus desacuerdos, discordancias, diferencias o contradicciones.

Son grandes textos como *Fuenteovejuna* —para quedarnos en el territorio del teatro clásico español— los que, buscando remover a sus espectadores, pueden hacer aflorar, en el coto cerrado y privado de su conciencia individual subjetiva, esa otra conciencia universal objetiva y pública que haga estéticamente posible la experiencia catártica de la depuración de la individualidad en humanidad. Desde la perspectiva del concepto de *recepción inducida*, su función última sería la de propiciar en el público su puesta en disponibilidad que le capacite como espectador para pasar de la experiencia aislada de *estar ante algo* a la experiencia colectiva de *participar de algo*, del *estar ante* al *estar con*. Experiencia que sólo puede producirse si (y cuando) el dramaturgo consigue activar en sus públicos una “identificación desinteresada”.

24.— RICOEUR, P. *Temps et récit, I*, Paris, Seuil, 1983, p. 82.

III

Quisiera terminar estas reflexiones con una cita de Jan Kott, cuyo comentario me permita cerrar mi ponencia conectando directamente con la temática de nuestro Congreso. En un breve artículo titulado “Del teatro antiguo al teatro moderno: los clásicos hoy”, escrito en 1980 para ser publicado en el primer número de la Colección Libro-Documento del Centro Dramático Nacional, empezaba Kott con este párrafo:

Los clásicos están muertos o son de nuestro tiempo, están muertos o a la fuerza han de ser contemporáneos. Y es especialmente en el teatro donde los clásicos deben resucitar o morir. El teatro es siempre aquí y ahora, en el preciso momento en que suenan los relojes de la ciudad. El tiempo del teatro está siempre en hora, aunque los relojes de la ciudad retrasen a veces”²⁵.

No es esta vez la relación copulativa/disyuntiva entre clásicos y contemporáneos lo que me interesa subrayar, sino la metáfora de la relación sincronía/asincronía entre la hora del teatro y la de los relojes de la ciudad. La metáfora en sí puede ser pertinente o no según la significación y la función que asignemos tanto a los relojes de la ciudad de ayer como a los de la ciudad de hoy donde los textos, clásicos hoy, nuevos ayer, se representan. Si el campo semántico sincronía/asincronía lo trasponemos al campo del teatro como actividad estética y social, a la operación cultural de su sincronización/asincronización, habría que añadir, aunque éste no figure todavía en el *Diccionario*, un tercer término: desincronización. Término inesquivable, tanto para el teatro como praxis social como para la ciudad como espacio cultural, cuando al ser puestos necesariamente en relación activa pública uno y otra, generan en el repertorio de mediaciones entre ambos —teatro y ciudad— la necesidad, impuesta o supuesta, de una “política del teatro” que regula *a la vez* el circuito de producción y de recepción del texto teatral, tanto en los relojes de la ciudad de ayer como en la de hoy, o en la hora del teatro clásico hoy como en la del teatro nuevo ayer. Circuito doble, aunque interdependiente, dada la consabida doble enunciación de todo texto teatral; pero doble dos veces: una en su producción *textual* y otra en su producción *escénica*.

En cuanto política, la *política* del teatro, en régimen de monarquía absoluta o de democracia parlamentaria, puede, en términos políticos, “ponerse al servicio de no importa qué fin y utilizar no importa qué medio”²⁶. En cuanto teatro,

25.— *Los baños de Argel*, Madrid, CDT, 1980, p. 13.

26.— Para decirlo en frase —digna de Gracián— del politólogo francés Julien Freund, *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Sirey, 1965, p. 10.

la política del *teatro*, en razón de la dialéctica entre la *mimesis de la realidad* configurada como *fábula* y la *realidad* donde 1) el autor produce su *texto-teatro* para ser representado, 2) el actor lo representa escénicamente como *texto-espectáculo* y 3) el público de espectadores lo recibe, pasa siempre en cada una de estas tres etapas del circuito completo de la producción teatral por la mediación de su “percepción física”. Mediación que, como ya proponíamos al principio de nuestra exposición, está implícita en la configuración dramaturgica del *texto-teatro* y explícita en la dramaturgia del *texto espectáculo*, con toda la cauda de variaciones posibles en cada uno de sus montajes escénicos, pues, en efecto, para volverlo a decir con la diamantina fórmula de Kate Hamburger, “la fenomenología de la escena [...] entra también en la perspectiva de la mimesis”.

La afirmación de Kott de que “el teatro es siempre aquí y ahora”, axioma clave de toda poética del teatro como producción escénica en la que actor y público comparten un mismo tiempo —el presente— en un mismo lugar —el del espacio teatral—, puede ser también clave en la poética del teatro como producción textual, en la que el autor como dramaturgo configura acción, personaje y discurso en un “aquí” y un “ahora” culturalmente compartido con su público, aunque no como clásico, sino como nuevo autor. Sin embargo, si en el primer caso el “aquí” y el “ahora” del actor y el espectador coinciden a la hora de la representación, en el segundo caso no hay más remedio que preguntarse, enunciándolo paradójicamente, si el “aquí” y el “ahora” del espectador se desplazan al “aquí” y al “ahora” del personaje, o si el “aquí” y el “ahora” del personaje son desplazados al de los espectadores. Es en la síntesis dialéctica de ese doble, pero simultáneo, desplazamiento donde la producción textual interfiere con la recepción textual. Es esa interferencia de producción/recepción en el circuito interior del texto producido por su autor la que puede dar lugar a todas las variaciones en el circuito exterior del texto representado por el actor. En la ciudad de ayer como en la de hoy, autor y actor tienen que trabajar juntos para un mismo público: el que asiste a la representación ayer u hoy, poniendo a prueba escénicamente el texto nuevo/clásico con los lenguajes de la escena en la ciudad de ayer y de hoy.

