



©Anagnórisis
©Los autores
©The authors
©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (enero-marzo de 2015), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

ANDREA D'ODORICO

Fiesta Barroca

Boceto de carroza para el auto sacramental “El gran mercado del mundo”, de Calderón

Tinta, lápiz/ cartulina. 500 x 705 mm.

1992

Depósito de Andrea D'Odorico, el 22 de febrero de 2000

Andrea D'Odorico (Udine, 1942- Sevilla, 2014)

Estudió arquitectura en la Universidad de Venecia, y fue colaborador del arquitecto italiano Carlo Scarpa.

Se trasladó a España en la década de los años 70, convirtiéndose en una figura clave en la renovación de la concepción escenográfica del teatro español. En 1972 fundó, junto al director de escena Miguel Narros, el Teatro Estable Castellano y posteriormente Teatro de Arte, de lo que nacieron montajes de impecable factura como: *Sabor a miel*, *Hedda Gabler*, *Así que pasen cinco años*, *Tío Vania*, *Retrato de dama con perrito*, *Seis personajes en busca de autor*, *El caballero de Olmedo*, *Bohemios*, *Marat-Sade*, *Fiesta Barroca*, *Salomé*, *Ay Carmela*, *Doña Rosita la soltera*, *Panorama desde el puente*, entre otros.

D'Odorico creó en 1993 una empresa dedicada en exclusividad a la producción teatral, que, hasta su disolución en 2008, llevó a escena 15 montajes, todos dirigidos por Miguel Narros. A partir de este momento, emprende una nueva etapa de producción en solitario, trabajando con otros grandes directores de escena como José Carlos Plaza, Laila Ripoll, Natalia Menéndez, Luis Luque o Francesco Saporano,

Todos sus trabajos, como escenógrafo, tienen un toque arquitectónico lleno de lirismo y precisión matemática. Realiza una visión plástica de la escena más elegante, conceptual, original y minimalista, aunque su máxima siempre fue la funcionalidad, el acople de la ambientación a las necesidades de cada pieza y los fines de su director. Un claro ejemplo fueron los decorados y carrozas diseñadas para el montaje de ***La Fiesta Barroca***, coproducida por Madrid Capital Europea de la Cultura y la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1992.

Miguel Narros y Andrea O'Dorico fueron los responsables de crear esta Fiesta, integrada por la Loa y el Auto *El Gran Mercado del Mundo*, de Calderón; El entremés de *Los Órganos*, de Quiñones de Benavente, y la mojiganga de *Las visiones de la muerte*, de Calderón. La Fiesta Barroca tuvo lugar en varios espacios de Madrid, como la calle Mayor para el Cortejo, y la Plaza Mayor para las obras dramáticas. El recorrido estaba formado por las carrozas del auto sacramental (del Mundo, del Bien y del Mal) y de la tarasca, acompañadas por un sinfín de personajes: autoridades eclesiásticas, civiles y militares, figuras alegóricas y mitológicas, músicos, danzantes, penitentes, etc. No cabe la menor duda, que este espectáculo es uno de los más bellos que sobre Calderón y el espíritu del barroco se ha llevado a cabo en España.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



On cover: «Piece of the Quarter» (January March 2015) [Museo Nacional del Teatro](#)

ANDREA D'ODORICO

Baroque Party

Sketch of carriage for the auto sacramental "El gran mercado del mundo" by Calderón.

Ink, pencil / cardboard. 500 x 705 mm.

1992

Deposit of Andrea D'Odorico, February, 22 2000

Andrea D'Odorico (Udine, 1942 - Sevilla, 2014)

Architect, stage designer and theater producer

He studied Architecture at the University of Venice, and collaborated with the Italian architect Carlo Scarpa.

He moved to Spain in the early 1970s, where he was considered a benchmark in the renewal of the theater stage design of Spanish theater. In 1972, with the director Miguel Narros, he founded the Teatro Estable Castellano and, later, the Teatro de Arte, which gave rise to impeccable productions such as *Sabor a Miel*, *Hedda Gabler*, *Así que pasen cinco años*, *Tío Vania*, *El caballero de Olmedo*, *Bohemios*, *Marat-Sade*, *Fiesta Barroca*, *La malquerida*, *El yermo de las almas*, *Salomé*, *Ay Carmela*, *Doña Rosita la soltera*, *Panorama desde el puente*, among others.

D'Odorico created in 1993 a company exclusively devoted to the production of theater, which, until dissolved in 2008, staged 15 shows, all directed by Miguel Narros. From then on, he began a new stage of solo production, collaborating with other great directors such as José Carlos Plaza, Laila Ripoll, Natalia Menéndez, Luis Luque and Francesco Saporano.

All his works, as scenographer, present an architectural touch filled with lyricism and mathematical precision. He realizes a more elegant, conceptual, original and minimalist visual vision of the stage, even if his motto was always functionality, the marriage between the atmosphere, the needs of each piece and the director's objectives. A specific example are the sets and carriages designed for *La Fiesta Barroca*, co-produced by Madrid Capital Europea de la Cultura and the Compañía Nacional de Teatro Clásico in 1992.

Miguel Narros and Andrea D'Odorico created this Feast by integrating the loa and the auto sacramental *El Gran Mercado del Mundo* by Calderón; the entremés *Los Órganos* by Quiñones de Benavente and the mojiganga *Las visiones de la muerte* by Calderón. *Fiesta Barroca* appeared in several places in Madrid such as Mayor Street for the parade, and Mayor Square for dramatic works. The journey was built around the carriages of the auto sacramental (of the World, Good and Evil) and the Tarasque, accompanied by a multitude of people: ecclesiastical, civil and military authorities, allegorical and mythological figures, musicians, dancers, penitents, etc. Undoubtedly, this spectacle is one of the most beautiful that was realized in Spain on Calderón and the spirit of the baroque.



En couverture: «Pièce du Trimestre» (janvier-mars 2015) del [Museo Nacional del Teatro](#)

ANDREA D'ODORICO

Fête Baroque

Esquisse de carrosse pour l'auto sacramental « El gran mercado del mundo » de Calderón.

Encre, crayon / carton. 500 x 705 mm.

1992

Dépôt d'Andrea D'Odorico, le 22 Février 2000

Andrea D'Odorico (Udine, 1942 – Sevilla, 2014)

Architecte, scénographe et producteur théâtral

Il étudia l'Architecture à l'Université de Venise, et collabora avec l'architecte italien Carlo Scarpa.

Il déménagea en Espagne au début des années 70, où il était considéré une référence dans le domaine du renouvellement de la conception scénographique du théâtre espagnol. En 1972, il fonda, avec le metteur en scène Miguel Narros, le Teatro Estable Castellano et, postérieurement, le Teatro de Arte, desquels naquirent d'impeccables montages tels que *Sabor a miel*, *Hedda Gabler*, *Así que pasen cinco años*, *Tío Vania*, *Retrato de dama con perrito*, *Macbeth*, *Seis personajes en busca de autor*, *El caballero de Olmedo*, *Bohemios*, *Marat-Sade*, *Fiesta Barroca*, *La malquerida*, *El yermo de las almas*, *Salomé*, *Ay Carmela*, *Doña Rosita la soltera*, *Panorama desde el puente*, entre autres.

D'Odorico créa en 1993 une entreprise exclusivement consacrée à la production de théâtre, que, jusqu'à sa dissolution en 2008, mis en scène 15 spectacles, tous dirigés par Miguel Narros. À partir de ce moment, il commence une nouvelle étape de production en solitaire, en collaborant avec d'autres grands metteurs en scène tels que José Carlos Plaza, Laila Ripoll, Natalia Menéndez, Luis Luque ou Francesco Saporano.

Toutes ses œuvres, en tant que scénographe, présentent une touche architecturale remplie de lyrisme et de précision mathématique. Il réalise une vision plastique de la scène plus élégante, conceptuelle, originale et minimaliste, même si sa devise était toujours la fonctionnalité, le mariage entre l'atmosphère, les besoins de chaque pièce et les objectifs du directeur. Un exemple précis sont les décors et les carrosses conçus pour la pièce *La Fiesta Barroca*, coproduite par Madrid Capital Europea de la Cultura et la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1992.

Miguel Narros et Andrea D'Odorico créèrent cette Fête en intégrant la loa et l'auto sacramental *El Gran Mercado del Mundo* de Calderón; l'entremés *Los Órganos* de Quiñones de Benavente et la mojiganga *Las visiones de la muerte* de Calderón. *Fiesta barroca* se représenta dans plusieurs lieux de Madrid comme la rue Mayor pour la parade, et la Place Mayor pour les œuvres dramatiques. Le parcours se construisait autour des carrosses de l'auto sacramental (du Monde, du Bien et du Mal) et de la tarasque, accompagnées d'une multitude de personnages : des autorités ecclésiastiques, civiles et militaires, des figures allégoriques et mythologiques, des musiciens, des danseurs, des pénitents, etc. Sans doute, ce spectacle est l'un des plus beaux qui ait été réalisée en Espagne sur Calderón et l'esprit du baroque.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



TEATRO ESPAÑOL Y EUROPEO: CIRCULACIÓN DE REPERTORIOS DRAMÁTICOS
 SPANISH AND EUROPEAN THEATER: CIRCULATION OF DRAMATIC REPERTOIRES
 THÉÂTRE ESPAGNOL ET EUROPÉEN: CIRCULATION DE RÉPERTOIRES DRAMATIQUES

MARÍA LUISA LOBATO, MARCELLA TRAMBAIOLI Y
 ANTONIO PORTELA LOPA (COORDS.)

Introducción

9-16

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ

Imagines pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro
 renacentista de Castilla y Portugal

Imagines pietatis. Sacred scenography in the first Renaissance drama
 of Castile and Portugal

17-43

AROA ALGABA GRANERO

Entremés y *commedia dell'arte*: *El viejo celoso* a través de
 la máscara. La versión de Veneziaainscena

Interlude and *Commedia Dell'Arte*: *The Jealous Old Man* through the
 mask. Veneziaainscena's adaptation

44-67

MIGUEL GARCÍA-BERMEJO GINER

Introducciones e introducciones: El contexto europeo del
 prólogo de Torres Naharro

Introducers and Introductions: The European context of the prologue of
 Torres Naharro

68-86

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana
 (re)escrita en España al gusto de Europa

The Neoclassical versions of *El parecido* or the *comedias* of Moreto
 (re)written in Spain appealing to the taste of Europe

87-110

DEBORA VACCARI

Una reescritura de *Fingir y amar* de Agustín Moreto

An Italian *reescritura* of the comedy of Moreto *Fingir y amar*

111-136

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de
 Moreto y *A campainha encantada*, entremés anónimo
 portugués

Music, magic and laughter: *La campanilla*, entremés by Moreto,
 and *A campainha encantada*, anonymous Portuguese entremés

137-160

DELIA GAVELA

Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?: *Le baron
 d'Albikrac*, *De fuera vendrá* y ¿*De cuándo acá nos vino*?

Thomas Corneille adapte à Moreto, et à Lope ? : *Le baron d'Albikrac*,
De fuera vendrá et ¿*De cuándo acá nos vino*?

161-187

BEATA BACZYNSKA

Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del repertorio clásico español en el teatro decimonónico polaco
Moreto in Poland. Reflections on the presence of the Spanish classical repertoire in the 19th-century Polish theater

188-210

ILARIA RESTA

Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini
The Spanish dramatic models in the Italian adaptations: *La moglie di quattro mariti* by Giacinto Andrea Cicognini

211-230

MARIANA DIMITROVA

El teatro áureo español en las escenas búlgaras
The Spanish Golden-Age Theater in the Bulgarian scenes

231-241

FOLKE GERNERT

Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille y Donneau de Visé
Astrologie et magie en scène: Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille et Donneau de Visé

242-269

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

Lope y Shakespeare frente a la «angustia de la tercera dimensión»: del drama pastoril a la tragedia histórica
Lope and Shakespeare in the face of the «third-dimensional anguish»: from the pastoral drama to the historical tragedy

270-293

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII: Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales
Henry VIII's dramatic life before Shakespeare and Calderón's view: Introducing a comparative analysis of their latest known performances

294-310

NAIMA LAMARI

El alcalde de Zalamea en el Festival de Avignon
El alcalde de Zalamea au Festival d'Avignon

311-326

URSZULA ASZYK

Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco
The shadows of don Juan, or the Polish reinterpretations of the Don Juan myth

327-341

JOANNA MÁNKOWSKA

De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas
From Tirso to Zorrilla: romantic Don Juan, an outcome of two centuries of the trips of the trickster of Seville through European literature

342-374

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ	
El mito de Don Juan: de Claramonte a Václav Havel	
Don Juan myth: from Claramonte to Václav Havel	375-387
GUADALUPE SORIA TOMÁS	
De tratados y actores: El modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)	
Of treatises and actors: The French paradigm in the European interrelationships for the acting debate in Spain (XVIII-XIX)	388-418
JOANA CASTAÑO	
<i>Los amantes sin ochavo</i> : ¿el primer sainete portugués?	
<i>Los amantes sin ochavo</i> : the first Portuguese <i>sainete</i> ?	419-442
DIANA MUELA BERMEJO	
Jacinto Benavente y el teatro francés <i>Fin-de-Siècle</i>	
Jacinto Benavente and the French <i>fin-de-siècle</i> drama	443-466
LEMAN GÜRLEK	
Análisis comparativo de la posición social de la mujer en las obras <i>Eyvah</i> , de Ahmet Mithat Efendi y <i>Lo positivo</i> , de Tamayo y Baus	
Comparative analysis of the social position of the woman in the literary works <i>Eyvah</i> of Mithat Efendi and <i>Lo positivo</i> , of Tamayo y Baus	467-479
MARCELLA TRAMBAIOLI	
Notas sobre algunas resemantizaciones de <i>Otelo</i> en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán, García Lorca	
Notes on some reworkings of <i>Othello</i> in Spain: Tamayo y Baus, Valle-Inclán, García Lorca	480-505
ANTONIO PORTELA LOPA	
Una recepción de ida y vuelta: Calderón de la Barca, san Juan de la Cruz y Pablo García Baena	
A back and forth reception: Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz and Pablo García Baena	506-524
ROSANNA RION	
Eighteen Century playwrights: Sheridan and Ramón de la Cruz	
Dramaturgos del siglo XVIII: Sheridan y Ramón de la Cruz	525-536
ESZTER KATONA	
La recepción del teatro español en Hungría. Primeros pasos de una investigación en curso	
The Reception of Spanish theater in Hungary. First steps of an ongoing Investigation	537-557

ALBA GÓMEZ GARCÍA

Teatro popular español por actores franceses: la compañía del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en España (1959-1974)

Théâtre populaire espagnol par acteurs français: la compagnie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en Espagne (1959-1974)

558-575

JOSÉ ROMERA CASTILLO

El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España: algunas calas

Theater as a thread of union between Spain-Europe and Europe-Spain: Some examples

576-605

ALICIA BLAS BRUNEL Y ANA CONTRERAS ELVIRA

Estructuras escénicas y texturas temporales. Lecturas en el contexto europeo

Scenic structures and temporary textures. Readings in the European context

606-619

XAQUIN NÚÑEZ SABARÍS

A cabeça do Baptista (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo

A cabeça do Baptista (2010). The Valle-Inclán's theater in Portugal, with the Galician scene as a backdrop

620-642

MISCELÁNEA / MISCELLANEA

VERÓNICA ALONSO TORRES

Relaciones transtextuales en *Cristal de bohemia*, de Ana Diosdado

Transtextual relations in *Cristal de bohemia* by Ana Diosdado

644-658

RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/ CRITIQUES: «EN PREMIERE FILE»

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

Teatro de autores portugueses do século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado

PEDRO ÁLVAREZ CIFUENTE

660-665

Hugolatría

JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA

666-675

Guillermo Fernández-Shaw: Aproximación a su vida y a su obra, de José Prieto Marugán

CRISTINA ROLDÁN FIDALGO

676-679

Eszter Katona, <i>Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015</i> CLAUDIO CASTRO FILHO	680-684
<i>Teatro y música en los inicios del siglo XXI</i> MIGUEL ÁNGEL JIMÉNEZ AGUILAR	685-690
Juan Mayorga, <i>Catas de amor a Stalin/ Paz perpetua</i> ERWAN BUREL	691-695
José Manuel Corredoira, <i>Miscelánea teatral</i> CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ	696-701
La paradoja del dramaturgo LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN	702-708
ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»	
BEATRIZ VELILLA Juan Mayorga. El inventor de mundos a través de palabras	710-735

Introducción

Este número monográfico de *Anagnórisis* está dedicado a un tema que solo en los últimos años ha empezado a cosechar resultados significativos y sistemáticos: el de las relaciones entre el teatro español y la dramaturgia de los demás países europeos. Cabe apuntar que la línea de investigación pionera en este campo ha sido la que estudia las influencias del teatro italiano en la formación de la comedia nueva, así como las adaptaciones y arreglos italianos de piezas auriseculares en los siglos XVII y XVIII. En tiempos más recientes todavía, los estudiosos del teatro francés han empezado a identificar las fuentes españolas, directas o parciales e incluso contaminadas con piezas italianas, de muchas de las obras compuestas por los mejores dramaturgos galos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, comprobando hasta qué punto la comedia nueva se había difundido allende los Pirineos, circulando en versiones originales y traducciones que han producido un corpus relevante de adaptaciones. Pero, está claro que el teatro clásico español ha viajado por todo el continente y tarde o temprano ha acabado por dejar huellas en la producción teatral de los demás países. Por otra parte, la dramaturgia española en las épocas posteriores al Barroco ha estado muy atenta a lo que ocurría en los escenarios de las naciones vecinas, siendo destino de viajes textuales como el del corpus shakespeariano o el de la ópera italiana. Un capítulo aparte en la investigación sobre la circulación europea de los modelos teatrales es el que corresponde al estudio de las filiaciones y versiones, no solo dramáticas, del *ur-Burlador* que, si bien ha hecho correr mucha tinta, no ha agotado el sinfín de posibles líneas de análisis. Las relaciones teatrales entre España y Portugal resultan ser un campo de estudio todavía poco frecuentado, que, por lo mismo, puede proporcionar a los especialistas nuevos hallazgos.

La presente colección de ensayos da cuenta de todos estos ámbitos de investigación, sin olvidar las perspectivas semióticas, la teoría de la recepción y las cuestiones relativas a la puesta en escena.

En efecto, el teatro español de los siglos XVI y XVII surge, en gran parte, gracias a los estímulos y modelos que proceden de la práctica teatral italiana coetánea. Compañías italianas como *I Gelosi*, *i Confidenti*, *i Cortesi* viajaron y representaron en la península ibérica, cosechando éxitos y compitiendo con las primeras compañías autóctonas. La de Alberto Naselli influyó especialmente en el modo de representar, así como modificó la organización de la práctica y de los espacios teatrales. En este ámbito de estudio se inserta el trabajo de Aroa Algaba Granero, «Entremés y *commedia dell'arte*: *El viejo celoso* a través de la máscara. La versión de Veneziaainscena», que destaca la combinación de los códigos teatrales del entremés cervantino *El viejo celoso* y de la *commedia dell'arte* en la versión realizada por la compañía Veneziaainscena en 2016.

No obstante, no solo la práctica teatral quinientista italiana influye en el teatro español, sino que también el empleo y la retórica del prólogo dramático muestran unas claras contaminaciones entre los dos países. Sobre este asunto trata el ensayo de Miguel García Bermejo Giner, «Introducciones e introducciones: El contexto europeo del prólogo de Torres Naharro». Entre otros, el estudioso toma en cuenta los comienzos de algunas églogas de Pierantonio Legacci.

De algunas llamativas contaminaciones entre la dramaturgia portuguesa y el teatro castellano, del quinientos a las postrimerías del Barroco, se ocupa María Rosa Álvarez Sellers, en «Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de Moreto y *A Campainha encantada*, entremés anónimo portugués». Sara Sánchez Hernández, en «Imágenes pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal», se detiene en la utilización del espacio escenográfico en las dos dramaturgias en el Renacimiento, tomando en cuenta la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina, el *Auto de la*



Pasión de Lucas Fernández y el *Auto da Alma* de Gil Vicente. A este mismo ámbito geográfico, pero cambiando de época, dedica su estudio Joana Castaño, quien enfoca su análisis en el que parece haber sido el primer sainete portugués: *Los amantes sin ochavo*, de Manuel de Figueiredo, miembro de la Arcádia Lusitana y diplomático en Madrid a mediados del siglo XVIII. Para terminar con el teatro en lengua lusitana, Xaquín Núñez Sabarís, en «*A cabeça do Baptista*» (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo», se interesa por la propuesta escénica de la Companhia de Teatro de Braga que en 2010 incluyó en su programación anual la pieza *A cabeça do Baptista*, de Valle-Inclán, dirigida por el director de teatro gallego Manuel Guede.

La Comedia Nueva, cuya fórmula madura se debe a Lope de Vega, es un fenómeno teatral y cultural que no tiene analogías en Europa por su corpus, variedad y extensión cronológica, y que se convierte, a su vez, en un paradigma sobre todo para las dramaturgias que se desarrollan *a posteriori* en Francia e Italia, a través de los continuos intercambios culturales entre los tres países, las traducciones y las adaptaciones. El trabajo de Ilaria Resta, «Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas», se centra en la figura del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini y en su comedia *La moglie di quattro mariti*, pieza del siglo XVII en la que reelabora libremente algunas obras del patrimonio dramático español coetáneo. Debora Vaccari se interesa por «Una posible reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto», representante insigne de la escuela calderoniana, apuntando que el *dramma per musica* titulado *Amare e fingere*, se llevó a escena por la Accademia delle Assicurate en Siena con ocasión de una visita (en 1676 o 1704) de la princesa de Farnese Maria Virginia Borghese –a la que va dedicada la obra- y de su marido.

Acerca de la difusión en Francia de la dramaturgia aurisecular española, Delia Gavela, en «Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?: *Le baron d'Albikrac*, *De fuera vendrá* y *¿De cuándo acá nos vino?*», reconstruye una intrigante cadena de reescritura teatral que de la primera



promoción de dramaturgos auriseculares llega a Francia pasando por uno de los más destacados representantes de la segunda generación teatral del Barroco español. Folke Gernert, en «Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouille, Thomas Corneille y Donneau de Visé», nos propone un análisis de *Le feint astrologue* (1648) de Thomas Corneille, reescritura calderoniana de *El astrólogo fingido*, haciendo particular hincapié en el estatus epistemológico de las ciencias adivinatorias, así como la forma y función de las artes mágicas en la comedia *La Devineresse* (1679) de Thomas Corneille y Donneau de Visé.

Pasando del texto literario para el teatro al texto espectáculo, y de manera específica a la técnica actoral en las escenas galas, Alba Gómez García se ocupa del «Teatro popular español por actores franceses: la compañía del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en España (1959-1974)». En una línea de investigación cercana, Guadalupe Soria Tomás, en «De tratados y actores: el modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)», analiza la incorporación de nuevas modas interpretativas a la escena española gracias a la difusión de tratados como *La paradoja del comediante* de Diderot.

En el ámbito de la recepción francesa actual del teatro español, Naima Lamari, en «*El Alcalde de Zalamea* de Calderón en el Festival de Avignon», da cuenta del original montaje escénico de la mentada obra maestra calderoniana que Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon en 1961.

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, en «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», se ocupa de las reescrituras neoclásicas de un texto moretiano poco estudiado: *El parecido* (o *El parecido en la corte*), del cual se conservan dos versiones adaptadas a los gustos del siglo XVIII, la primera impresa en el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre; y la segunda, «arreglada por don Pasqual Rodríguez de Arellano», conservada hoy en un



manuscrito de la Real Biblioteca. A partir de ambas refundiciones intenta profundizar en la conflictiva tensión que existió durante la Ilustración entre el teatro barroco y el teatro neoclásico, de clara influencia europea.

Diana Muela Bermejo, en «Jacinto Benavente y el teatro *Fin de Siècle*», revisa la relación entre el teatro francés de las postrimerías del siglo XIX y la dramaturgia coetánea de Benavente, con el objetivo de precisar las influencias de los textos franceses en los primeros estrenos de este autor español.

Como es de esperar, más allá de Italia y Francia, el teatro auri secular resulta fecundo también para otros panoramas dramáticos europeos. Según destaca Beata Baczyńska en «Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del repertorio clásico español en el teatro decimonónico polaco», la recepción de Moreto en Polonia se limita a dos títulos (*El desdén, con el desdén* y *El valiente justiciero*) y se inscribe en el panorama más amplio de la presencia de autores del Siglo de Oro español en el teatro polaco a lo largo del siglo XIX.

Mariana Dimitrova, en «El teatro áureo español en las escenas búlgaras», después de citar unos datos sobre la formación y los grandes temas del teatro búlgaro, menciona las primeras puestas en escena de diferentes obras de Calderón y Lope de Vega para pasar luego a la dramaturgia de Cervantes. A partir del año 1957 comienza el «boom» de las escenificaciones de piezas del teatro áureo, siendo Lope el autor mejor conocido y más aplaudido por el público búlgaro.

También en la órbita de la Europa del este, Eszter Katona, en «La recepción del teatro español en Hungría. Primeros pasos de una investigación en curso», se propone demostrar que en Hungría sí que existe un teatro español más allá de Calderón, Lope, Moreto, Echegaray y García Lorca.

El don Juan, sea quien fuere el autor del *Burlador de Sevilla*, con su influencia y presencia en las dramaturgias europeas posteriores no ha dejado de atraer el interés de varios estudiosos que han participado en este volumen



monográfico. Joanna Mańkowska, en «De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del *Burlador de Sevilla* por las literaturas europeas», nos ofrece un recorrido por la Europa barroca, ilustrada y romántica, con el objetivo de revisar la opinión de Ortega y Gasset quien insiste en que José Zorrilla, en su *Don Juan Tenorio*, no quiso dar una nueva interpretación del tema donjuanesco sino retornar a la imagen más tradicional de la leyenda. En el ensayo de Urszula Aszyk, «Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco», se someten a estudio las obras donjuanescas concebidas por los autores polacos, a saber: *Boleslaw Smialy* (Boleslao el Atrevido) de Stanisław Wyspiański, *Smierc Komandora*, drama de Lubieński, *Hamlet y Don Juan* de Adolf Nowaczyński, *Don Juan* de Tadeusz Rittner, *Ostatni dzien Don Juana: dramat fantastyczny w pięciu obrazach* (El último día de Don Juan: drama fantástico en cinco cuadros) de Stanisław Rzewuski, *Don Juan*, guión de Jacek Fiedor. Por su parte, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en «El mito de Don Juan: de Claramonte a Václav Havel», estudia la evolución del mito de Don Juan desde la obra original (1617), *Tan largo me lo fiais*, que atribuye a Andrés de Claramonte, hasta la pieza del dramaturgo checo Václav Havel, *Ztížená možnost soutředění*, considerando también el libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart y la obra de Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*.

Sabido es que la dramaturgia de Shakespeare empieza a influir concretamente como modelo paradigmático en el teatro español a lo largo del siglo XIX, dejando huellas profundas especialmente en el teatro de Valle-Inclán, tanto en la fase modernista como en la época esperpéntica, y en la dramaturgia vanguardista de García Lorca. En este ámbito de análisis se sitúa la aportación de Marcella Trambaioli: «Notas sobre algunas resemantizaciones de Otelo en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán, García Lorca».

Con todo, el teatro del Cisne del Avón es contemporáneo de la comedia nueva y, pese a la falta de contactos directos, los especialistas no



pueden dejar de plantearse cómo estos dos ámbitos teatrales tan relevantes para la escena europea se sitúan ante cuestiones estéticas y dramatúrgicas complejas. Es el caso de Francisco Sáez Raposo, quien, en «Lope y Shakespeare frente a la “angustia de la tercera dimensión”: del drama pastoril a la tragedia histórica», se propone demostrar que el empleo de la perspectiva tridimensional no es necesariamente un logro shakespeariano, dado que Lope de Vega lleva a cabo resultados análogos ya en su producción primeriza.

Elena Martínez Carro, «Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII. Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales», toma en cuenta *Enrique VIII*, *All is true*, y *La cisma de Inglaterra* en tanto textos barrocos que versan sobre el mismo argumento histórico, contrastando dos recientes puestas en escena desde la perspectiva de la dirección, la dramaturgia y el reparto de actores. Quedando en una perspectiva comparatista entre el teatro inglés y el español, Rosanna Rion, autora del único artículo en lengua inglesa del monográfico, «Eighteen Century playwrights: Sheridan and Ramón de la Cruz», compara los sainetes del español y la comedia *El crítico* de Sheridan con el objetivo de poner de relieve sus similitudes y diferencias, teniendo en cuenta que ambos autores utilizaron la parodia como estrategia para oponerse al modelo imperante en las tragedias neoclásicas francesas.

Desde una visión general, José Romera Castillo, en «El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España algunas calas», se propone demostrar las ricas interacciones bilaterales entre el teatro español y el europeo en la actualidad, a partir de una muestra de las recientes carteleras madrileñas.

Un trabajo que halla su primera, aunque no única, razón de originalidad en comparar la praxis teatral española del post-romanticismo a la coetánea de una dramaturgia fronteriza como es la turca es el de Leman Gürlek: «Análisis comparativo de la posición social de la mujer en las obras *Eyvah*, de Ahmet Mithat Efendi y *Lo positivo*, de Tamayo y Baus. El



artículo de Antonio Portela, «Una recepción de ida y vuelta Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz y Pablo García Baena», también cruza épocas, áreas geográficas y géneros. Se trata de la reconstrucción de una representación única que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1942 en el Teatro Principal de Córdoba, llevada a cabo por Pablo García Baena, adaptando al escenario *Noche oscura*, *Llama de amor viva*, *Cántico espiritual* y el poema «Un pastorcico solo está penado» de san Juan de la Cruz, a partir de la puesta en escena de los autos sacramentales barrocos en tierras alemanas.

Finalmente, según un planteamiento semiótico y de teoría del teatro, Alicia Blas y Ana Contreras, en «Estructuras escénicas y estructuras temporales. Lecturas en el contexto europeo», nos proporcionan una refinada interpretación acerca de las formas simbólicas en las que el concepto del tiempo se ha expresado -el círculo, la flecha, el punto-, dejando su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de la escenificación teatral.

Los coordinadores de este volumen confiamos en que cada una de las propuestas y contribuciones rigurosamente seleccionadas no solo vayan a enriquecer los estudios comparativos sobre teatro español y europeo sino que abran nuevos derroteros críticos y metodológicos, resultando un punto de referencia para la comunidad internacional de especialistas.

María Luisa Lobato
Marcella Trambaioli
Antonio Portela Lopa

***Imagine pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal*¹**

Sara Sánchez-Hernández
Universidad de Salamanca & IEMYRhD
shara_ssh@usal.es

Palabras clave:

Ciclo de Pasión. Iconografía. Puesta en escena. Juan del Encina. Lucas Fernández. Gil Vicente.

Resumen:

Este trabajo examina las relaciones entre el teatro castellano y el teatro portugués mediante el análisis del espacio escenográfico de la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina, del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández y del *Auto da Alma* de Gil Vicente. Para ello, se emplea una metodología ecléctica que muestre el posible uso de soportes artísticos y de elementos litúrgicos en escena. Se pretende, así, contribuir a una historia de las relaciones bilaterales del teatro de las cortes lusa y castellana en la postrimería de la Edad Media y del primer Renacimiento.

Imagines pietatis. Sacred scenography in the first Renaissance drama of Castile and Portugal

Key Words:

Passion Cycle. Iconography. Performance. Juan del Encina. Lucas Fernández. Gil Vicente.

Abstract:

This paper examines the relationship between Spanish and Portuguese theatre through the analysis of the scenography in the *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Encina, in the *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, and in the *Auto da Alma* de Gil Vicente. To achieve this, it is employed an eclectic methodology to show the possible use of pictorial supports and of liturgical elements on stage. It is intended, therefore, to contribute to a history of bilateral

¹ El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

relations between the theatre of the Portuguese and Castilian courts at the end of the Middle Ages and in the first Renaissance.

I. INTROITO

1. La teatralidad de las obras dramáticas del Quinientos

Hasta hace bien poco, los estudios tradicionales en torno al teatro religioso de los primeros dramaturgos renacentistas tendían a concederle poco mérito y escasa teatralidad a estos textos teatrales. Generalmente, la producción de trabajos sobre este teatro se ha basado en análisis literarios de las obras dramáticas, realizando un examen métrico, o de empleo de recursos literarios, o de fidelidad de las fuentes bíblicas empleadas por determinado dramaturgo, en su mayoría. En definitiva, se trata de estudios que analizan el lado literario del texto teatral, olvidando la dualidad del género, su posible articulación escénica, o el empleo de escenografía y atrezzo en la representación. A todo esto, se le une que la crítica se ha acercado al primer teatro renacentista desde unos planteamientos y modos de análisis basados en modelos lopecentristas, hecho que repercute, claro está, en la errónea apreciación del hecho teatral quinientista.

Por fortuna, en la actualidad (casi) se ha superado el concepto de «no teatralidad» o de «primitivismo» del teatro del primer Renacimiento y, por lo general, la crítica le va concediendo paulatinamente mayor mérito a este teatro, debido a su mejor conocimiento². Pues bien, asumiendo esos aportes bibliográficos pioneros, este trabajo pretende reflexionar sobre la importancia de la parateatralidad. Así, se sigue la línea de la apertura de miras marcada por Díez Borque cuando afirma que:

es necesario que se investiguen las órbitas concéntricas de teatralidad en la relación liturgia-fiesta-teatro, porque así fue la realidad y porque ceñirse a esos cuantos nombres y géneros habituales en las historias de la literatura (y

² Sigo la metodología propuesta por Hermenegildo, 2001, y las teorías semióticas expuestas allí.



del teatro) supone no sólo dejar en la oscuridad manifestaciones importantes de teatralidad, sino, lo que es más grave, desenfocar el problema del teatro en ese periodo, con una aséptica, cuanto irreal, pureza genérica, por más que hubiera unos cuantos géneros, con las bendiciones de *teatralidad completa*³.

Por otra parte, hay que tener en consideración que las obras teatrales de finales de la Edad Media y de inicios del Renacimiento que hoy se han conservado son resultado de su paso por la imprenta. Ciertamente, los impresos teatrales renacentistas son «monumentos escritos» que han perdido lo efímero del teatro [Chartier, 1999]. Pues bien, ese paso a la imprenta no solo transforma su naturaleza de efímera a perdurable, sino que en ese proceso hay pérdidas de elementos de la teatralidad que obligan a un ejercicio de reconstrucción de esa teatralidad perdida poniendo en juego toda nuestra capacidad de lectura teatral de los textos y de atención a aspectos aparentemente alejados de lo literario, como pueden ser elementos relacionados con la arquitectura, la iconografía o las artes plásticas.

2. Renovación y aclimatación de las casas nobiliarias

Antes de comenzar con el análisis dramático propiamente dicho conviene detenerse en el contexto de renovación, de aclimatación, de las casas nobiliarias castellanas. A finales del siglo XV, se produce una auténtica transformación de los hogares de la alta sociedad, adaptándose a los nuevos estilos de construcción de edificios nobiliarios. Así, cabe mencionar la importante política arquitectónica y escultórica de (re)construcción de castillos, palacios y casas urbanas llevada a cabo por los Reyes Católicos por todo el territorio castellano [Domínguez Casas, 1993: 27-200].

En este sentido, la nobleza imitará a sus reyes no solo en el acondicionamiento de los espacios para la vivienda, sino también en la adquisición de objetos para la vida cotidiana y las prácticas sociales. Es

³ Díez Borque, 1987: 496-499. Grande Quejigo, 2002, realiza un recorrido por las diferentes fuentes documentales que recogen celebraciones parateatrales de las obras del ciclo de Pasión.



precisamente lo que sucede con la Casa de Alba que, desde su creación, realiza cuantiosas obras y adquisiciones en residencias de su propiedad. Entre las nóminas y contratos de fines del siglo XV asoman nombres en absoluto desconocidos como Enrique Egas (entre 1490 y 1491) o Juan Guas (1493-1494), entre otros⁴. En definitiva, toda una serie de maestros de obras, escultores, pintores y demás profesionales que fueron puestos bajo el servicio de la más selecta nobleza castellana.

El gusto de los Duques de Alba por el nuevo arte imita la moda iniciada por Isabel y Fernando, que contratan los servicios de escultores para responder «a sus necesidades en materia de devoción, creando imágenes de temática religiosa que servían para adornar las capillas regias» [Domínguez Casas, 1993: 102]. Esta imaginería sacra también desempeñará, como se irá viendo, determinadas funciones litúrgicas, devocionales e incluso parateatrales. Tal es el caso del encargo que la Católica encomienda en 1501 al escultor Ruerto Alemán para la realización de un conjunto de esculturas con el que la reina quiere obsequiar a doña Juana de la Torre, ama del difunto príncipe don Juan. En relación con las *imágenes pietatis* destaca, de entre las figuras, una de tema pasional: «mas fizo que dio a la dicha ama la ystoria de la Resurrección con Nuestro Señor e la Madalena», hoy desaparecida [Domínguez Casas, 1993: 187].

Este tipo de elementos litúrgicos, como altares portátiles, doseles, sitiales, cojines y otros ornamentos de la capilla regia, se guardaban en la Cámara Real cuando no se usaban. De esta estancia, los mozos de capilla tomaban todo lo necesario y lo trasladaban al espacio sacro antes de dar inicio a un servicio divino. Por su parte, los reposteros de capilla debían colocar en esta el dosel y el sitial junto con las cortinas para sus majestades [Domínguez Casas, 1993: 213-214].

⁴ Domínguez Casas, 1993: 35-37, 42 y 46, y Retuerce Velasco, 1992: 20. Enrique Egas, además, trabajará en la obra escultórica del Monasterio de San Leonardo en la misma localidad, Fitz-James y Falcó, 1919: 26-27.



Otro ornamento esencial en las casas regias y nobiliarias de finales del siglo XV e inicios del XVI era el de la tapicería, así como los oficios vinculados al cuidado de los tapices, como el teniente, el camarero mayor, el repostero de estrados y el adobador de los doseles. Estos tapices eran muy frecuentemente de temática religiosa, como los denominados «paños de devoción» que fueron destinados, junto con otros objetos litúrgicos, a la capilla regia de Granada al fallecer la reina Isabel [Domínguez Casas, 1993: 139-144]. Se aprecia, de esta forma, la vinculación de estos objetos con el contexto religioso y con la celebración de diversas ceremonias litúrgicas como las de Semana Santa [González García, 2004: 100-101].

En relación con este ambiente de culto religioso nobiliario es donde se deben insertar las representaciones teatrales sacras⁵. En este sentido, la transformación no solo se aprecia en la clase de celebración del culto religioso, sino que también se produce un cambio en el tipo de imágenes sacras consumidas por los reyes para la oración privada. Dicha metamorfosis se encuentra muy vinculada con la nueva forma de entender la religión, la *Devotio moderna*. Este acercamiento más íntimo con Dios, que enfatiza la contemplación de la Humanidad de Cristo y de la Virgen, está relacionado con la corriente franciscana que cobra tanta importancia en la época, y que es bien conocida y estudiada⁶.

Un ejemplo de esta nueva forma de religiosidad nos la ofrece el condestable Miguel Lucas de Iranzo, cuya crónica concede especial

⁵ Véase el respecto Profeti, 1982, Debax, 1988 y Pérez Priego, 1997: 235-236. Para la veneración de las imágenes en un ámbito cortesano doméstico véase González García, 2004: 99.

⁶ Para la importancia de la *Devotio moderna*, la contemplación y el nuevo contexto espiritual de las órdenes franciscanas presentes en el teatro conventual véase Surtz, 1983. Resulta esencial el trabajo de Cátedra García, 2001: 191-298, que analiza al detalle el contexto de producción de la poesía pasional en la Edad Media, la espiritual pasional, la liturgia y devoción privada, las lecturas contemplativas y la relación entre predicación y teatro. Por su parte, González García, 2004, señala la vinculación estrecha entre la nueva devoción y la forma de consumo de imágenes pasionales para devoción; mientras que Saraiva, 1981: 57-68, estudia la relación entre teatro, liturgia y arte. Valero Moreno, 2003 y 2014: 71 y ss. vincula el *Auto de la Pasión* con la *devotio moderna*. Por su parte, Ballester Morell, 2014: 53-80 y 107-110, contextualiza la poesía devota de Encina con esta nueva práctica. Es interesante también el trabajo de Toro Pascua, 2000: 132-135. Por último, Alonso Romo, 2004, analiza la reforma franciscana en territorio luso.



relevancia al modo piadoso de celebración de la Semana Santa. A la altura de 1461 el noble asiste al oficio de la Pasión:

boluióse a Jaén el jueves de la Semana Santa, al tienpo que se ençierra el glorioso cuerpo de nuestro Señor Jesucristo. E allí en la yglesia mayor estouo, que no salió, desde la ora que fué ençerrado fasta otro día que lo sacaron, con muy grand onestidad y deuoción [Mata Carriazo, ed. 2009: 63].

En 1464 se detalla la ceremonia litúrgica y parateatral que invita al sujeto a la vivencia devocional:

el jueves de la çena yva a la misa de terçia a la yglesia mayor. E desque ençerrauan el Cuerpo de nuestro señor Dios, llegáuase al monumento τ miraua cómo se encerraua. E ençerrado, yvase a comer, que ya era ora. E desque avía comido, aconpañado de todos los suyos, andaua toda las estaçiones, por todas las yglesias τ monesterios τ hermitas de la çibdad τ las de fuera, τ en cada vna dellas ofreçía a la cruz. E acabadas de andar, viníese a la yglesia mayor, a oyr las tinieblas, segúnd que el miércoles de ante avía fecho. E el viernes por la mañana, venía a oyr el sermón de la Pasión, τ estaua a todas las oras. Estos tres días ante de pascua, después que ençerrauan el Cuerpo de Dios, mandaua poner seys hachas de çera ençendidas en los candeleros de madera; τ desque aquellas eran quemadas, ponían otras seys, las quales ardían todavía delante del monumento, fasta que lo desençerrauan [Mata Carriazo, ed. 2009: 164-165].

Estos testimonios, a pesar de no recoger un hecho estrictamente teatral, se deben tener en consideración aquí como una muestra de los elementos litúrgicos parateatrales que integran la actividad devocional de un individuo de la nobleza⁷.

Para contribuir a la intensificación devocional de las ceremonias, la reina Isabel obtiene del Papa Inocencio VIII bula en agosto de 1486 para instalar el Monumento en la capilla real durante toda la Semana Santa y exponer allí la Sagrada Forma. Se comprueba que, en efecto, al año siguiente ya se instala el Santo Sepulcro en el recinto sagrado. Por otra parte, se documenta que el Viernes Santo de 1494 el personal de la casa de

⁷ En este sentido, comprobamos la necesaria ampliación de las consideraciones hacia órbitas concéntricas de teatralidad en la relación liturgia-fiesta-teatro, tal y como planteaba el trabajo citado de Díez Borque, 1987.



la reina «se vestía de luto con ricas telas negras y margas mantillas de finamarcha para el rito de la Adoración de la Cruz y para las procesiones tan del gusto de la reina»⁸.

Igualmente, en 1497, el Libro de Cuentas del tesorero real vuelve a testimoniar la celebración de la Semana Santa en la capilla regia, reflejando un pago «por ciertas cosas que fueron menester para el Monumento de la Semana Santa deste año», como varas de raso negro y de Holanda, hilo blanco y negro, cordeles gruesos y delgados, clavos, alfileres gruesos y delgados, tachuelas, incienso y cera roja [Domínguez Casas, 1993: 214]. Con el paso del tiempo, se ejecutan otros encargos para dotar de solemnidad a la celebración. Así, en 1501 se documenta que el Santo Sepulcro instalado en la capilla real cuenta con una serie de imágenes encargadas *ex profeso* a Ruerto Alemán para servir en la celebración de la Semana Santa:

Que fizo más syete ángeles pequeños de bulto, cada uno de alto de un pie, los quales fizo para servir en el Monumento el día de la Pascua de la Reshurrección

Más fizo para el dicho día los Misterios de la Pasyón [Domínguez Casas, 1993: 187].

En los meses finales de su vida, la reina encarga en 1504 doce tapices a Matías de Guirla, tapicero de Flandes, que son: dos crucifijos, un «Ecce Homo», la «Pasión de Cristo», «Cómo velaba Pilatos» y «Cómo Cristo lavó los pies a sus discípulos» [Domínguez Casas, 1993: 140]. Por la temática de los paños, puede inferirse que su destino fuera el de ser colocados en la capilla, bien para uso privado, bien para la celebración de la Semana Santa. El rey Fernando, por otra parte, encarga en 1505 un retablo muy costoso de plata dorada y esmaltada de la Resurrección de Cristo «con cuatro soldados durmiendo “de bulto”», además de otras escenas de la Pasión debajo

⁸ Domínguez Casas, 1993: 111 y 214. Para el territorio anglosajón, Davidson, 1991: 8-9, describe el Sepulcro de la Catedral de Lincolnm, que disponía de movilidad para ser empleado en las ceremonias cuasi-teatrales de la *Depositio* y la *Elevatio* del siglo XV.



[Domínguez Casas, 1993: 151]. El conjunto bien podría haber poseído unos usos parateatrales, si reparamos en las costumbres de la época.

En último lugar, antes de adentrarnos en el análisis dramático de los textos teatrales, conviene mencionar un testimonio que, a pesar de su lejanía temporal, resulta interesante para comprobar la importancia de la imaginería religiosa en la vida devocional de los nobles castellanos. Así, en el *Inventario del oratorio nuevo del duque de Alba* en el que se hace *Memoria de las cosas que están puestas en el oratorio nuevo, pinturas, cosas de capilla y reliquias*, de alrededor de 1586, se enumeran una serie de objetos litúrgicos que bien pudieron sostener un añadido uso teatral como «Una ymagen de Cristo al Sepulcro», «Un Eccehomo», «Una Magdalena» o «La Oración del Huerto» [Falcó y Osorio, 1891: 136-140]. Como se puede apreciar, la alta nobleza realizaba grandes inversiones económicas para la celebración del ciclo pasional.

En este contexto de celebración privada y nobiliaria que se ha venido señalando es en el que encajan perfectamente las representaciones teatrales de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, cuyos textos literarios hemos conservado. Los elementos pictóricos y escultóricos de los que disponían las casas nobiliarias, los centros catedralicios o las cortes pudieron estar presentes en la puesta en escena en el espacio sagrado.

II. EL TEATRO PASIONAL DE JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ Y GIL VICENTE

Dada la limitada extensión de este trabajo, el corpus seleccionado se limita a tres autores y tres obras, de manera que sirvan como muestra de la confluencia entre teatro, iconografía sacra y espacio litúrgico. Así, para el caso de Encina se ha escogido la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*; de Lucas Fernández, se analizan algunos procedimientos dramatúrgicos empleados en el *Auto de la Pasión*; y, finalmente, se estudia la escenografía utilizada por el portugués Gil Vicente en su *Auto da Alma*.



1. Juan del Encina y su *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*

La *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Encina, recogida en la edición *princeps* de su *Cancionero* (Salamanca, 1496), fue quizá puesta en escena hacia 1493 o 1494⁹. Asumimos que tanto esta como la pieza siguiente del *Cancionero* hecha *a la Santísima Resurrección de Cristo* fueron representadas en un espacio sagrado similar al que se explicita en las rúbricas iniciales de las dos églogas navideñas de Encina: «la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines» y «en la sala adonde los maitines se dezían»¹⁰. Dada su temática pasional, no sería muy extraño pensar que esa «sala de los maitines» fuera también el espacio escénico empleado en las églogas de Pasión de Encina. Este lugar, por otra parte, puede diferir del resto de espacios escénicos mencionados en las otras églogas del autor, puesto que aquí se especifica un uso litúrgico (maitines), por lo que ha de tratarse de un espacio sacro del palacio, como la capilla.

Antes de analizar la escenografía empleada posiblemente en su *Representación*, se ha creído conveniente incluir aquí el argumento inicial de la misma, de manera que el lector tenga presente el momento bíblico que Encina escenifica en esta ocasión:

Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor, adonde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre PADRE y HIJO, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una muger llamada VERÓNICA, a quien Cristo, quando le llevavan a crucificar, dexó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dio para se alimpiar del sudor y sangre que iva corriendo. Va esso mesmo introduzido un ÁNGEL que vino a contemplar en el monumento (p. 23).

⁹ Framiñán de Miguel, 1986-1987, resume las hipótesis cronológicas propuestas por distintos críticos.

¹⁰ Encina, ed. 2001: 5 y 13. Ya lo señalaron Williams, 1935: 18-23 y Cirot, 1941: 7-8.



Como se puede desprender de esta didascalia explícita, la pieza es, en efecto, «una mezcla de estructuras del drama litúrgico y de elementos procesionales de la liturgia del Viernes Santo» [Encina, ed. 1991: 47]. En verdad, el dramaturgo adopta y adapta la tradición litúrgica de la que parte, insuflándole un carácter teatral con el que servir a los duques.

Para ello, Encina recurre a elementos propios del espacio sacro en su puesta en escena. En esta ocasión, el elemento escenográfico visible durante toda la representación es el Santo Sepulcro, que estaría colocado en la capilla nobiliaria durante la Semana de Pasión, simulando lo que se realizaba en la capilla regia por mandato de Isabel la Católica, como se ha visto, y en otros espacios eclesiásticos¹¹. Ciertamente, este elemento escenográfico es esencial para el desarrollo de la pieza¹².

También las didascalias implícitas apuntan, a través de los parlamentos, al empleo efectivo del Monumento, ante el que dialogan los personajes. En el inicio de la pieza se marca un movimiento en escena desde un punto inicial en el que se encuentran Padre e Hijo hasta pararse ante al sepulcro (vv. 1-84), según indican los deícticos del siguiente fragmento:

PADRE	Según que se me figura, y según lo qu'Él merece, aquesta que aquí parece deve ser su sepultura (vv. 85-88).

A esta suerte de *Visitatio Sepulchri* se unirá otro personaje, la Verónica, que relatará a los ermitaños la Pasión de Jesucristo, actuando como testigo de los hechos bíblicos. Su aparición escénica es doblemente interesante porque se incorpora a la nómina de *dramatis personae* y porque

¹¹ Véase en este sentido Cátedra García, 2005.

¹² También defienden su uso escénico García-Bermejo Giner, 1999: 353, y Toro Pascua, 2000: 127 y 132-135.



introduce en escena un elemento icónico propio de la liturgia cristiana con una funcionalidad teatral, como se verá¹³.

Ciertamente, la inserción del personaje femenino en este tipo de celebraciones paralitúrgicas no debía de ser algo totalmente novedoso cuando Encina lo incorpora en su teatro, aunque sí lo es el hecho de que sea transformado en personaje teatral por el salmantino. Con respecto a la tradición litúrgica de la Verónica, existen testimonios tardomedievales de la celebración del ciclo de la Pasión en el templo. En este sentido, la crónica del condestable Iranzo relata el rito de la adoración del Santo Rostro al que asiste el noble en la catedral de Jaén en 1464¹⁴:

E desque era tiempo, yva a misa de terçia con las dichas señoras condesa τ doña Guiomar, τ las otras señoras τ damas, a la yglesia mayor; con los dichos tronpetas τ cherimías, los quales tocauan en la eglesia, a la proçesión, τ quando sacauan la Verónica, τ quando la adorauan, segúnd τ en la manera quel día de pascua [Mata Carriazo, ed. 2009: 159-160].

Pues bien, en la obra de Encina, la Verónica deja de ser una mera imagen a la que se venera, como sucede en este pasaje citado, para convertirse en personaje teatral completo. Ahora bien, el de Encina no es el único caso en el que se recurre a este personaje en escena. Casi de manera coetánea a la representación de su pieza, el Libro de Cuentas de la catedral de Toledo recoge pagos a las «actrices» que intervienen en el *Auto de la Verónica* (no conservado), para celebrar el *Corpus Christi* de 1493: «Jueves día de Corpus Christi VI días de junio. La Verónica: a María un real; a la Verónica y la Madalena un real; a las dos Marías un real» [Torroja y Rivas, 1977: 189-190].

En la pieza de Encina, la Verónica resulta igualmente importante porque introduce en escena un objeto litúrgico como atrezzo cuando relata el

¹³ Para el personaje de la Verónica y su relación con las fuentes bíblicas, así como su origen apócrifo, véase el resumen que ofrece del Río en Encina, ed. 2001: 292-293. Consúltase, asimismo, el completo trabajo de Maurizi, 2005.

¹⁴ También se atestigua la participación del condestable en la celebración de este rito en 1461, Mata Carriazo, 2009: 57-58.



Via crucis. En este pasaje bíblico, la mujer alude a la entrega del afamado paño a Cristo para secar su rostro:

Y aun passando el Salvador
a dar fin a nuestro daño,
yo le di, por cierto, un paño
para limpiarse el sudor,
con dolor
de su dolor muy extraño
sufrido por nuestro amor.

Y dexóme aquí imprimida
en el paño su figura,
do parece la tristura
de su pasión dolorida,
sin medida (vv. 162-173).

A pesar de que el pasaje es muy narrativo, por el deíctico «aquí» se podría interpretar que la Verónica porta el objeto sacro en sus manos o lo tiene muy cerca de ella, si bien no lo muestra a sus interlocutores ni al auditorio, hasta el momento en el que el Padre insta a la mujer a que se lo enseñe:

Hermana, por caridad,
muéstranos su semejança,
qu'es gran bienaventurança
tener tú tal heredad (vv. 183-186).

Tras sus palabras, la Verónica procede a realizar lo que le es solicitado:

En verdad,
demostraros sin tardança
lavor de su magestad.

Veis aquí donde veréis
su figura figurada,
del original sacada
porque crédito me deis.

Si queréis,
su pasión apassionada
aquí la contemplaréis (vv. 187-196).



Los versos denotan la presencia escénica del objeto sacro, que bien podría haberse creado *ex profeso* para la representación de la obra, aunque por desgracia solo se trata de una hipótesis, debido a la falta de testimonios documentales de la Casa de Alba al respecto. Por el contrario, parece que para el *Auto de la Verónica* de Toledo sí se necesitó la confección del objeto sacro empleado específicamente para su puesta en escena en el *Corpus Christi* de 1493. Según recoge el Libro de Cuentas de la catedral, se anota un gasto por: «una vara de Bretaña para representar el rostro de Cristo y pintarle al óleo» [Torroja y Rivas, 1977: 189-190]. Por ello, el procedimiento para la obtención de dicho atrezzo necesario para la *Representación* de Encina no sería muy complejo.

Ahora bien, por las palabras de la mujer en tiempo verbal futuro, «aquí donde veréis» y «aquí la contemplaréis», también podría interpretarse que la Verónica señala un lugar próximo del espacio sacro en el que perfectamente podría aparecer la Santa Faz colgada mediante un mecanismo de apariencias, similar al empleado por Lucas Fernández en su *Auto*, como se verá, para lograr así un mayor efectismo dramático. Igualmente, este objeto sacro pudo ser uno de los soportes pictóricos habituales en la capilla ducal, un tapiz o un retablo, por ejemplo, como los catalogados en el citado inventario del Duque de Alba, si no se elaboró específicamente para la ocasión.

Una vez concluida la narración de la Pasión de Cristo con el apoyo visual de la Santa Faz, los personajes centran de nuevo su atención en el Monumento, que será objeto de la *Adoratio*. A dicha honra se unirá el Ángel, cuya aparición también pudo haberse realizado mediante un mecanismo de tramoya, para conseguir un mayor efecto escénico:

VERÓNICA	¡O dichoso monumento, que lo alcançaste a tener!
PADRE	Hagamos aquí oración, las rodillas en el suelo, las manos puestas al cielo con muy mucha devoción



y afición,
pues sufrió tal desconsuelo
por nuestra consolación.
EL ÁNGEL ¡O monumento sagrado,
sepulcro más que dichoso! (vv. 272-282).

La oración se prolonga hasta el final de la pieza, que concluye con un villancico de devoción. Con el rezo se llega al culmen de la obra, el momento del *pathos*, donde el público ha logrado finalmente empatizar con el dolor del Salvador y se ha entregado a la contemplación. Aunque lo desarrollado hasta aquí es un análisis superficial e hipotético de la pieza, se habrá podido apreciar que Encina recurre a objetos sacros con una finalidad teatral clara y que contribuyen a que el auditorio palaciego sienta la humanidad de Cristo al contemplar su sufrimiento, cumpliendo así con el modo de religiosidad imperante en el momento¹⁵.

2. Lucas Fernández y el *Auto de la Pasión*

Teniendo en consideración el marco de creación y de representación de obras dramáticas de temática pasional a fines de la Edad Media, no resulta extraño que se sucedan cronológicamente otras creaciones teatrales que pongan sobre las tablas el tema bíblico de la Redención de Cristo. Tal es el caso del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, pieza incluida en las *Farsas y églogas* publicadas en la imprenta salmantina de Lion de Dei en noviembre de 1514¹⁶.

Al igual que sucedía con la *Representación a la Pasión* de Encina, se puede intuir que el *Auto* fue representado en un lugar sacro¹⁷. A la altura de 1501, Lucas Fernández obtiene en exclusiva la plaza de cantor que había

¹⁵ Cátedra García, 2001: 238, señala la vinculación de la égloga de Encina con la división horaria de Pasión, propia de los presupuestos meditativos de los libros de las Horas de la Cruz.

¹⁶ Díez Borque, 1986, realiza un análisis formal de los recursos empleados por el dramaturgo en su *Auto de la Pasión*. Valero Moreno, 2003, estudia las tradiciones textuales del ciclo de Pasión de fines de la Edad Media e inicios del XVI en Castilla y Europa.

¹⁷ Lo señalan Cañete, Fernández, ed. 1867: XCV-XCVII, Williams, 1935: 27-28 y Cirot, 1940: 388.



estado compartiendo con otros dos mozos desde 1499 y que ostenta por lo menos hasta 1507 [Espinosa Maeso, 1923: 397-400]. Así pues, debido a su vinculación con el templo salmantino entre 1499 y 1507, Lucas Fernández pudo haber compuesto y representado su *Auto de la Pasión* en el contexto catedralicio [Crawford, 1922: 45; Hermenegildo, 2001: 54].

No obstante, hay que señalar que el hecho de que la pieza pudiera haberse representado en la Catedral Vieja de Salamanca, Santa María de Sede, no quiere decir que la representación estuviera destinada a un público amplio y popular. Por el contrario, el *Auto de la Pasión* parece estar dirigido a un destinatario más bien culto y reducido, similar al que pudo visionar la *Representación* de Encina, en un contexto contemplativo y devocional semiprivado. En este sentido, suscribimos las palabras de Alfredo Hermenegildo, que afirma que:

el texto conservado del *Auto de la Pasión* no fue escrito primordialmente para representarse ante el gran público de una catedral, sino delante de un auditorio limitado, selecto, cautivo, minoritario y ya condicionado de antemano por ciertas preocupaciones inscritas en el discurso dramático. Todo ello tenderá a situar el *Auto de la Pasión* dentro del marco característico que rodea el resto del teatro de Lucas Fernández, es decir, dentro del ambiente cortesano [2001: 55].

Así, la tipología del auto le llevó en su día a Shergold a afirmar que «perhaps it was intended for private performance, even perhaps in the chapel at Alba de Tormes like Encina's plays» [1967: 29], algo que pudo ser bastante factible. Ahora bien, ante la falta de documentos que demuestren que efectivamente Lucas Fernández estuvo al servicio de la Casa de Alba, debemos conformarnos con intuir un destinatario con un perfil muy similar al descrito por Hermenegildo en las líneas anteriores.

Independientemente del espacio escénico empleado para representar el *Auto*, serían necesarios elementos escenográficos sagrados presentes en el recinto sacro durante la Semana Santa. Así pues, de la lectura de las didascalias explícitas del impreso teatral se pueden extraer objetos



concretos: un *Ecce Homo* (vv. 355/356), el crucifijo (vv. 536/537) y el Monumento (vv. 760/761)¹⁸:

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improuisso para provocar la gente a deuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro voces: *Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo* (vv. 355/356)

Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz, repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano (vv. 536/537)

Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano (vv. 760/761)

Las dos primeras didascalias aportan una información relativa a la utilización de tramoya. Se trata del uso del telón de boca, empleado para tapar y destapar objetos en el teatro religioso de la época. En el texto dramático en cuestión se añaden dos expresiones significativas, «de improviso» y «repente a desora», con las que se busca un efectismo escénico, el de provocar a los asistentes a la devoción cristiana¹⁹.

Como en ocasiones anteriores, la presencia del *Ecce Homo* bien pudo haberse logrado con el aprovechamiento de un soporte pictórico existente en el recinto sacro que retratara la escena bíblica. Si la pieza se representó para los duques de Alba, podría haberse recurrido a paños de devoción propiedad de la Casa de Alba, como el registrado en el inventario de fines del siglo XVI, o a un tapiz similar al encargado por la reina Católica en 1504, como se vio²⁰.

Para el caso del crucifijo, sucede algo similar a lo relatado en los testimonios documentales previamente citados. Podría tratarse, en efecto, de una cruz semejante a las encargadas por los reyes y nobles castellanos para

¹⁸ Fernández, ed. 1976.

¹⁹ Para el uso de este recurso escenográfico en el teatro sacro castellano y portugués véanse Williams, 1935: 27-28; Egido, 2009: 121-12, Camões, 1995: 170-171 y San José Lera, 2015.

²⁰ Es interesante destacar que los propios Duques de Alba prestaban parte de su colección de tapices a la Catedral salmantina para ser colgados en las paredes del templo durante la celebración del *Corpus Christi* [Espinosa Maeso, 1923: 402].



su uso privado, dado que se trataba de un hábito bastante frecuente entre la alta nobleza, como se ha visto. Por último, el Monumento empleado en el *Auto* de Lucas Fernández sería análogo al descrito en las fuentes documentales citadas y al empleado en la *Representación* de Encina.

Se aprecia, por consiguiente, que tanto Juan del Encina como Lucas Fernández hacen uso de similares objetos litúrgicos, aunque los procedimientos dramatúrgicos y los usos de los mismos difieran, dependiendo de la pieza en cuestión. En cualquier caso, la finalidad del empleo de atrezzo sacro, como el Santo Rostro, el Monumento, la cruz o el *Ecce Homo*, es afín; esto es, conseguir que el auditorio se entregue a la contemplación de la Humanidad de Cristo y lograr el *pathos*.

3. Gil Vicente y su *Auto da Alma*

La *Copilação de todas las obras de Gil Vicente*, publicada en 1562 de forma póstuma por sus hijos Paula y Luis Vicente, recoge su producción literaria compuesta aproximadamente entre 1502, año en el que el dramaturgo entra al servicio de la corte lusa del rey Manuel I, y 1536, fecha de representación de su última pieza. Se trata de la primera obra de un dramaturgo impresa en Portugal. Dividida en cinco libros, el dramaturgo dedica el primero de ellos a «todas suas cousas de devação», que incluye el *Auto da Alma*²¹.

La vinculación y relación entre ambos reinos castellano y portugués se explica principalmente por la presencia de reinas castellanas en la corte lusa. Ello establecerá una serie de relaciones entre coronas que tendrá consecuencias teatrales. Primero será Isabel de Aragón, hija de los Reyes Católicos, quien case con Manuel I en 1497. Tras fallecer en 1498 de sobrepeso, el rey casará en 1500 con otra hija de Isabel y Fernando, doña

²¹ Vicente, ed. 2002: 3. Para un mejor conocimiento del teatro de Gil Vicente resultan imprescindibles Reckert, 1977: 102-134 y Keates, 1988. En Vicente, ed. 1980: 17-19 se ofrece una reconstrucción escénica y escenográfica. Véanse también Moser, 1966 y Demara, 1994. Véase Camões, 1995, para el caso de la escenografía empleada por Gil Vicente.



María, reina consorte hasta su defunción en 1517. Su tercera esposa, Leonor de Austria, también tiene vinculación con la corona castellana, al ser sobrina de las anteriores esposas del rey luso.

Pues bien, la puesta en escena del *Auto da Alma* tiene lugar en 1508, durante el reinado de María de Aragón, si hacemos caso de su rúbrica inicial, lo que sitúa la pieza de Gil Vicente en una cronología similar a la de las representaciones hechas por Juan del Encina y Lucas Fernández en territorio castellano. La didascalia inicial del *Auto* señala el lugar de representación, el palacio de Ribeira, en Lisboa, y el tiempo en el que se representa, Semana Santa. Como se verá a continuación, el espacio empleado para la puesta en escena de la pieza sería seguramente la capilla del citado palacio:

Este auto presente foi feito à muito devota rainha dona Lianor e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa, nos paços da Ribeira, em a noite de Endoenças. Era do Senhor de 1508²².

A esta acotación inicial le sigue el argumento del *Auto*, que explica la alegoría contenida en él:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens pera repouso e refeição dos cansados caminhanes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhanes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte (p. 189).

Para esta ocasión, interesa la segunda parte de la pieza en la que el Alma ha superado las tentaciones del diablo y ha llegado finalmente ante la posadera, la Santa Madre Iglesia (vv. 426-836). Tras ello, «estando a Alma assentada à mesa e o Anjo junto com ela em pé, vem os doutores com

²² Vicente, ed. 2002: 189. Hay críticos que defienden 1518 como fecha de representación del auto, que sucedería tras el fallecimiento de la reina María, segunda esposa del rey luso, Vicente, 1980: 7. Hay que señalar que la mención a la reina Leonor no se refiere a la tercera esposa del monarca, sino a su hermana viuda, la llamada reina «velha», que figura en la mayoría de argumentos iniciales de la *Copilação*.



quatro bacios de cozinha cobertos cantando: *Vexila regis prodeunt*» (p. 206). En estas didascalias explícitas, se aprecia un uso escenográfico de un elemento preexistente en la capilla del palacio de Ribeira: el altar y la cátedra, que se convierten en mesa y silla de la venta. El empleo de estos objetos, junto con la ejecución de los himnos litúrgicos, como el *Vexilla regis*, apuntan al espacio de la capilla como lugar de representación²³. Además, estas menciones insertan la pieza en la propia celebración de la liturgia, como si el auto fuera un elemento más de la misa a la que asisten los fieles.

Después de que los santos hayan bendecido la mesa, la Iglesia exclama «ora sus venha água às mãos» (v. 708) y San Agustín añade que «e haveis-vos de chegar / a limpar / a ãa toalha fermosa / bem lavrada» (vv. 712-715). A continuación, una acotación explícita describe el objeto empleado en escena:

Esta toalha que aqui se fala é a varónica, a qual santo Agostinho tira dante os bacios e amostra à Alma, e a madre Igreja com os doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando *Salve sancta facies* (p. 201).

Como se puede observar, Gil Vicente retoma aquí el paño de la Verónica empleado anteriormente por Encina en su pieza de Pasión. Apreciamos, eso sí, un uso escenográfico del objeto distinto al empleado por Encina. En el auto de Gil Vicente, el Santo Rostro no es solo mostrado por el personaje femenino para ser objeto de adoración—que lo es, según se desprende del himno que pronuncian en su honor *Salve, sancta facies*—, sino que aquí se convierte en toalla del Alma con la que deben secarse las manos antes de comenzar a comer. La presencia escénica de este atrezo sacro contribuye a la teatralidad del *Auto da Alma*, y también persigue conseguir la devoción del auditorio mediante la contemplación del sufrimiento de Cristo estampado en el paño. Convenimos con Grande

²³ El himno implica una elevación de la Cruz, seguramente en procesión. Véase al respecto San José Lera, 2015: 67.



Quejigo que «los símbolos de la Pasión no sólo tienen un claro valor de contemplación religiosa, sino que suscitan el movimiento escénico y la oración litúrgica» [2004: 49]. Así pues, la oración de rodillas que los santos personajes ejecutan en escena procede de las celebraciones litúrgicas similares a la que se relata en la crónica del condestable Iranzo, como se ha visto.

Tras ello, la Iglesia pide que le hagan llegar el primer plato a la mesa: «Venha a primeira iguaria» (v. 736), orden que san Jerónimo cumple al instante, describiendo el menú (vv. 736-749). Seguidamente, una didascalia explícita detalla el contenido del plato que acaba de destaparse, los látigos: «Esta iguaria em que aqui se fala, são os açoutes, e em este passo os tiram dos bacios e os presentam à Alma, e todos de joelhos adoram, cantando Ave flagellum» (p. 211). A continuación, se sirven los platos que contienen la corona de espinas y los clavos de Cristo, ante los cuales se produce, igualmente, una adoración devota:

Esta iguaria segunda de que aqui se fala é a coroa de espinhos, e em este passo a tiram dos bacios, e de joelhos os santos doutores cantam Ave corona espinearum (p. 211)

A este passo tira santo Agostinho os cravos, e todos de joelhos os adoram cantando Dulce lignum dulcis clavus (p. 212)

La aparición del crucifijo, el cuarto y último plato del banquete divino, es el punto de clímax de la obra, puesto que es aquí donde se produce una auténtica apelación a la devoción cristiana de los fieles: «Apresenta sam Jerónimo à Alma um crucifício que tira dantre os pratos, e os doutores o adoram cantando Domine Jesu Christe» (p. 213).

El empleo de los platos como atrezzo en esta representación actúa a modo de apariencia o de mecanismo de sorpresa; es decir, el método de cubrir y descubrir las señales de la Pasión es un procedimiento teatral mediante el que se pretende lograr un efectismo entre el público, en este



caso el de la contemplación del dolor de Cristo y su consiguiente devoción y adoración por parte de los personajes y del auditorio.

Tras la adoración la cruz por parte de todos los personajes y el fin de la santa cena, San Agustín insta a sus compañeros a abandonar la mesa y a ir a ver el Monumento, con el propósito de honrarle:

A fruta deste jantar
que neste altar vos foi dado
com amor
iremos todos buscar
ao pomar
adonde está sepultado
o redentor (vv. 820-826).

En esta ocasión, parece que se produce un movimiento escénico; es decir, los personajes, en vez de permanecer sentados o arrodillarse para la oración, se dirigen hacia el Santo Sepulcro, que posiblemente estuviera en un espacio contiguo de la capilla. En efecto, la didascalia explícita que sigue al parlamento citado señala que «todos com a Alma cantando Te Deum laudamus foram adorar o muimento» (p. 213). De nuevo, este elemento escenográfico podría ser, como los mencionados en las fuentes documentales anteriores, el Santo Sepulcro instalado posiblemente en la capilla de los monarcas de Portugal y con el que María de Aragón estaría bastante familiarizada, debido a las prácticas litúrgicas instauradas por su madre en la corte castellana durante su infancia.

Como se ha podido apreciar, en el *Auto da Alma* se produce un «aprovechamiento de materiales preexistentes» en la capilla palaciega con fines claramente teatrales [Camões, 1995: 163]. Este uso se produce de forma similar a la empleada por Juan del Encina y Lucas Fernández en sus respectivas obras. Además, para la puesta en escena, también se pudo haber recurrido a elementos contruidos específicamente para la ocasión. En el caso de Gil Vicente, hay muchas otras piezas que requieren la presencia de atrezzo sacro sobre las tablas, cuyo análisis, por falta de espacio, queda pendiente para otro trabajo.



III. CONCLUSIONES

De lo visto hasta aquí se ha podido comprobar un uso teatral similar de los elementos de la Pasión presentes en iglesias y en capillas de la corte castellana y de la lusa a fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Así pues, las obras teatrales de Pasión de Juan del Encina, de Lucas Fernández y de Gil Vicente comparten un similar uso escenográfico de los iconos típicos de la Pasión como son el Monumento, el paño de la Verónica y la Cruz. Con su empleo, pretenden llamar a devoción y apelar a la humanidad de Cristo, práctica muy frecuente y muy del gusto cortesano.

Asimismo, para la puesta en escena de este teatro renacentista tanto en las capillas palaciegas como en las de las iglesias, la aparición escénica de soportes pictóricos, escultóricos y arquitectónicos –en la medida en que el Monumento es una construcción efímera–, fue llevada a cabo generalmente mediante el aprovechamiento de objetos litúrgicos preexistentes en el recinto sagrado, pero en ocasiones estos fueron contruidos *ex profeso* para la representación teatral.

En definitiva, se ha tratado de mostrar, a lo largo de estas reflexiones, cómo debe replantearse el concepto de «primitivismo escénico» del primer teatro renacentista, puesto que, como se ha podido comprobar, existe un uso dramático de elementos escenográficos en la representación teatral de las tres piezas estudiadas, sin cuya consideración queda comprometida la comprensión de la teatralidad de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ROMO, Eduardo Javier, «El reformismo vicentino en el contexto peninsular de su tiempo», en María Jesús Fernández y Andrés José Pociña (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 183-197.



BALLESTER MORELL, Blanca, *La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina. Estudio crítico y análisis estilístico*, tesis doctoral inédita dirigida por Lola Josa y Mariano Lambea, Universitat de Barcelona, 2014, <<http://hdl.handle.net/2445/49186>>, [consultado el 16-1-2017].

CAMÕES, José, «El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente: Invención e integración», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañas (coord.), *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 155-172.

CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M., *Poesía de Pasión en la Edad Media. El Cancionero de Pedro Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Historia del Libro, 2001.

_____, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.

CHARTIER, Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library, 1999.

CIROT, Georges, «L'Auto de la Pasión de Lucas Fernández», en *Bulletin Hispanique*, 1940, núm. XLII, 285-291.

_____, «Le théâtre religieux d'Encina», en *Bulletin Hispanique*, 1941, XLIII, 5-35.

CRAWFORD, Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1922.

DAVIDSON, Clifford, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580*, Michigan, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, 1991.

DEBAX, Michelle, «L'espace de la communication. (A propos de quelques Eglogues de Juan del Encina)», en *Espaces: Séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, 173-184.



- DEMARA, T. Mota, «Une lecture de l'*Auto da alma*. Prélude à une mise en scène», en *Les langues néo-latines: bulletin trimestriel de la Société des langues néo-latines*, 1994, núm. 289, 199-208.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Lucas Fernández: una retòrica afectiva per a la Passió», en *Estudis Escènics*, 1986, núm. 28, 109-131.
- _____, «Liturgia-Fiesta-Teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1987, vol. 6, 485-499.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora, «Telones parlantes del Siglo de Oro», en Alberto Blecha, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, 113-173.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- _____, *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1923, vol. 10, 386-424 y 567-603.
- FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1891.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, Manuel Cañete (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1867.
- _____, *Farsas y églogas*, María Josefa Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1976.
- FITZ-JAMES Y FALCÓ, Jacobo Stuart, *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba. Contribución al estudio de la Persona del III Duque de Alba*, Madrid, Imprenta de Blass y Cía., 1919.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1986-1987, núm. 12-13, 101-116.



- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «La pasión según Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 345-355.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto Centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, 99-114.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: El ciclo de la Pasión», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2002, núm. 25, 153-171.
- _____, «Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente», en María Jesús Fernández y Andrés José Pociña (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, 2004, 35-57.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- KEATES, Laurence, *O teatro de Gil Vicente na corte*, Lisboa, Teorema, 1988.
- MATA CARRIAZO, Juan de, *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Granada, Universidad de Granada/Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MAURIZI, Françoise, «La representación de lo santo en el teatro de fines del XV y principios del XVI», en Marc Vitse (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra/Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, 847-859.
- MOSER, Fernando de Mello, «Liturgia e iconografia na interpretação do *Auto da Alma*», en *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 1966, serie 3, núm. 6, 86-112.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Teatro medieval, vol. 2, Castilla*, Crítica, 1997.



- PROFETI, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», en *Linguistica e Letteratura*, 1982, vol. 7, 155-172.
- RECKERT, Stephen, *Gil Vicente: espírito y letra*, Madrid, Gredos, 1977.
- RETUERCE VELASCO, Manuel, «El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos», en *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 1992, vol. 2, 19-22.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», en *eHumanista*, 2015, vol. 30, 41-82, <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/30>>, [consultado el 22-12-2016].
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Amadora, Bertrand, 1981.
- SHERGOLD, Norman David, *A history of the Spanish stage: from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SURTZ, Ronald, «The Franciscan Connection in the Early Castilian Theater», en *Bulletin of the Comediantes*, 1983, vol. 35, 141-152.
- TORO PASCUA, María Isabel, «Espacio escénico y simbología religiosa en los albores del teatro cortesano», en *Via Spiritus*, 2000, vol. 7, 123-144.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y María RIVAS PALÁ, *Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.
- VALERO MORENO, Juan Miguel, «La pasión según Lucas Fernández», en *La Coronica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 2003, vol. 31, núm. 2, 117-216.
- _____, «Planificación y movimiento interior en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», en *Incipit*, 2014, vol. 34, 53-81.
- VICENTE, Gil, *Auto da Alma*, Maria Idalina Resina Rodrigues (ed.), Lisboa, Seara Nova, 1980.



_____, *As obras de Gil Vicente*, José Camões (Dir.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols, vol. 1.

WILLIAMS, Ronald Boal, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935.



Entremés y *commedia dell'arte*: El viejo celoso a través de la máscara. La versión de Veneziainscena¹

Aroa Algaba Granero
Universidad de Salamanca
aroaalgabagranero@usal.es

Palabras clave:

El viejo celoso. Cervantes. Entremés. *Commedia dell'arte*. Puesta en escena.

Resumen:

Los códigos teatrales del entremés y de la *commedia dell'arte*, que tienen en común tanto la práctica teatral como el momento en que surgen (siglos XVI y XVII), se combinan en la versión que realiza la compañía Veneziainscena en 2016. Esta puesta en escena amplía la extensión del texto cervantino, a la vez que compara los personajes típicos de la conocida forma italiana con los del entremés. Los juegos metateatrales, el humor verbal y gestual y el multilingüismo se conjugan con el mismo fin burlesco, llevando a las tablas del siglo XXI la agudeza de Cervantes y el dinamismo de la *commedia dell'arte*.

Interlude and *Commedia Dell'Arte*: The Jealous Old Man through the mask. Veneziainscena's adaptation

Key Words:

The Jealous Old Man. Cervantes. Interlude. *Commedia dell'arte*. *Mise-en-scène*

Abstract:

Interlude's and *commedia dell'arte*'s theatrical codes, which are combined in Veneziainscena's 2016 adaptation, share both theatre practices and the time they flourished in the 16th and 17th centuries. This *mise-en-scène* broadens the Cervantine text, and also compares the Italian characters with the interlude's ones. Metatheatrical games, verbal and gestural humour, and multilingualism merge, achieving the same burlesque effect and bringing Cervantes' wit as well as *commedia dell'arte*'s dynamism into the 21st century.

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral, financiada por la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Introducción

El viejo celoso, uno de los entremeses de Cervantes que más ha despertado el interés de directores teatrales², ha sido llevado a las tablas en el centenario de 2016, entre otras, por la compañía italiana Veneziainscena en coproducción con la canaria Reymala interpretado a través de la estética de la *commedia dell'arte* con una versión en español que introduce algunos parlamentos en italiano³. Debido a esta elección intercultural entre dos tradiciones del Siglo de Oro, he considerado que el análisis comparativo entre texto de partida y espectáculo podría resultar esclarecedor acerca de los focos que pueden despertar la atención en esa dramaturgia de origen italiano.

Primeramente, se exponen distintas nociones comunes para el género del entremés y la *commedia dell'arte* en general, estableciendo un breve

² En los registros del Centro de Documentación teatral encontramos numerosos estrenos de esta obra, normalmente en combinación con otros de los entremeses, a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, tanto por compañías de aficionados como profesionales. Algunos de ellos son: «La Cueva de Salamanca»; «La Guarda cuidadosa»; «El Viejo celoso» (1959), producción: Teatro Español Universitario de Zaragoza; «El Viejo celoso» (1994), producción: La Estampa; Entremeses «La Cueva de Salamanca», «El Viejo celoso», «El Retablo de las maravillas» (1996), producción: Teatro La Abadía; «Los Malcasados, Retablo cervantino», «La Cueva de Salamanca», «Retablo de las maravillas», «El Juez de los divorcios», «El Viejo celoso» (2002), producción: Compañía de Teatro Clásico de Madrid; Entremeses de Cervantes «El Vizcaíno fingido», «La Cueva de Salamanca», «El Viejo celoso» (2010), producción: Corrales de Comedias Teatro.

³ En cuanto a Veneziainscena, conviene señalar su formación y trayectoria internacional, como indican en su página web: «During Carnival 2005, Venezia Inscena decided to create a company selecting actors from different countries (France, Spain; Ireland, Italy) among the hundreds of students of the International *Commedia dell'Arte* Workshop that Adriano Iurissevich and his collaborators held in Venice since 1996 [...]. Two scenarios have been set up and performed in theatres and in the open air in the Carnivals of Venice and Milan and in a few festivals in Italy and abroad (Madrid, Lisbon, Almería, Olite....). The company performed in theatres and national and international festivals like: Carnevale di Venezia 2005-2006-2007; Comune di Milano, Teatro Carcano: Carnevale Ambrosiano 2006; III Festival Internazionale di Commedia dell'Arte di Alcalà de Henares (Madrid, Spagna); Notturmi d'arte 2005 Palazzo del Bo (Padova); IV Festival Internazionale di Commedia dell'Arte di Lisbona (Portogallo); XXIII Festival di Almería (Spagna); Teatro in Campo 2005 a Venezia; Festival de Teatro Clásico de Olite (Spagna); Festival de Teatro Clásico de Olmedo (Spagna)». Veneziainscena, 2016 [consultada el 14-11-2016]. Tanto Veneziainscena como Reymala han realizado otros espectáculos con textos de autoría española, como la producción de Veneziainscena de *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, traducido al italiano, o *Las bodas del capitán*, espectáculo de Reymala dirigido por Iurissevich a partir de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, y una versión napolitana posterior (*L'innamorata scaltra*) Adillo, 2012 [consultada el 1-05-2017].



panorama de las concomitancias que ha señalado la crítica y apuntando algunas características concretas de *El viejo celoso* como la burla, la comicidad verbal y visual o el juego lingüístico, que se desarrollarán en los apartados siguientes.

Para el cuerpo del análisis comparativo tengo en cuenta aspectos de configuración dramática como estructura y personajes, señalando su ampliación y modificación. Asimismo, se consideran temáticas que acercan la obra a preocupaciones actuales como la subversión del concepto de honra, la libertad sexual de la mujer, la teatralización del mundo o los límites entre ficción y realidad. Además, todos ellos interesaron también a Cervantes en su época, lo que constata su modernidad y su estatus de clásico.

Con todo ello, se pretende comprender cuáles son las semejanzas y las diferencias en la manera de entender una misma obra desde una óptica de distinta nacionalidad y acercarnos a las claves de pervivencia del entremés de Cervantes en nuestros días.

1. *Commedia dell'arte* y entremés

Venezia in scena, con su montaje de *El viejo celoso*, relaciona en la actualidad dos tradiciones muy conectadas ya en el Renacimiento: la *commedia dell'arte* italiana y el género breve del entremés. Críticos como Asensio o Huerta Calvo han indicado los paralelismos de temas y de personajes entre ambas⁴.

El ejemplo de la *commedia dell'arte*, también conocida como *commedia all'improvviso*, se introdujo en España gracias a compañías como

⁴ «Todo el ambiente es, en efecto, italiano, y lo son asimismo las costumbres retratadas» (*Entremeses*, p. XXXIV). Pero ha quedado reservado a Stanislav Zimic el señalar un probable «alimento literario»: la novela quinta de la parte primera de Mateo Bandello, en la cual «Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso [...]» [Asensio, 1993: 26]. «Los paralelismos establecidos entre la *commedia dell'arte* y el entremés permiten advertir cierto influjo de aquella en la composición del elenco de *dramatis personae* de éste. [...]. Junto a esto es necesario advertir que muchas de las coincidencias y aproximaciones entre ambos géneros son debidas a la pertenencia a un código cultural común, en este caso la literatura de tipo carnavalesco, con raíces en la fiesta teatral de la Antigüedad» [Huerta Calvo, 1995: 797].



la de Alberto Naselli, conocido como Ganassa, en 1574 [Falconieri, 1957: 12; Ojeda Calvo, 2007: 63-84] y a iniciativas como la de Carlos V, que pidió que se representaran estas obras italianas en la celebración de las bodas de su hija [Ferrer Valls, 1991: 62]. No obstante, este tipo de espectáculo nació en Italia ya hacia el 1500 y se caracteriza por sus personajes fijos y enmascarados, su tendencia a la improvisación y sus argumentos llenos de intrigas y situaciones inesperadas [Erenstein, 1989: 118-119]. Sobre los mecanismos utilizados en la época tenemos testimonios explícitos como el del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, que ayudan a comprender mejor el proceso de creación y producción de esta tradición italiana⁵.

Por su parte, el entremés se describe como «pieza jocosa, breve» [Huerta Calvo, 2001: 85], que se nutre de diversas fuentes y modalidades escénicas, entre ellas la mencionada italiana, además de la facecia o la acción celestinesca. La aportación de Cervantes se observa en la incorporación de circunstancias urbanas, la expresión de la intensidad cómica y la calidad de los diálogos, rasgos que se aprecian en *El viejo celoso* [González Maestro, 1998].

El carácter burlesco resulta esencial en ambos casos, con el empleo de *lazzi* en la *commedia dell'arte*, esto es, distintos *gags* o juegos con tópicos que buscan la diversión [Mouquet-Renault, 2002: 3; Álvarez Sellers, 2008: 116-122], de los que se valen repetidas veces en el montaje de Veneziainscena, y con la característica burla de carácter amoroso de la pieza de Cervantes, advirtiéndose también que el amor constituye uno de los temas esenciales de las comedias italianas⁶. Huerta Calvo [2001: 90] y

⁵ «Como se ve, se trata de un material muy variopinto, que contiene desde sentencias graciosas, diálogos escénicos, prólogos, que muy bien podía recitar el mismo Bottarga, pero también otros compañeros actores —como es el caso del prólogo puesto en boca de una actriz—, hasta trazas de comedias (scenari)» [Ojeda Calvo, 1995: 123].

⁶ «El amor es un tema que no elude ninguna obra de la comedia italiana. En todas ellas este amor viene representado por los amantes que siempre encuentran obstáculos. Al final, los impedimentos se vencen y el sentimiento amoroso triunfa» [Farré Vidal, 2006: 79]. También Ojeda Calvo indica la integración entre *commedia dell'Arte* y teatro del Siglo de Oro español en el caso de las comedias urbanas de Lope de Vega, constatando la estrecha relación entre ambas tradiciones [Ojeda Calvo, 2006: 122-125].



[1992: 58] incide en este tipo de burla sobre la vida erótica en la que suele existir el triángulo mujer/ amante/ marido, en este caso Lorenza/ Horacio o galán/ Pantalón o Cañizares. Además, los personajes típicos suelen asociarse en estas dos tradiciones por sus rasgos físicos, morales, lingüísticos y de función dramática [Huerta Calvo, 2001: 108].

La escenografía, asimismo, presenta concomitancias entre *commedia dell'arte* y entremés, ya que en ambos casos se emplean elementos sencillos, son los actores las «máquinas humanas», como señala Fava [2007: 178] y no se abusa de tramoyas, como recuerda Cervantes en su «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* [ed. 2015: 10] en referencia a las representaciones que vio en su juventud. En esta puesta en escena del siglo XXI se comprueba que el escenario está prácticamente vacío, con la única escenografía de un telón con un hueco a modo de ventana para marcar el espacio esencial de la casa⁷.

Otro aspecto fundamental es el tratamiento del lenguaje, en el que la diversidad constituye la clave de comprensión, ya que en la tradición italiana los múltiples dialectos nos acercan a un mapa, no solo lingüístico, sino también social, además de proponer una gestualidad muy expresiva dramáticamente [Fava, 2007: 154-155]. Con ello se adecua al entremés de *El viejo celoso*, donde también contrasta significativamente el habla de unos personajes con otros, como indica Asensio⁸.

⁷ Sobre la importancia de la ventana en la escenografía de las obras de los siglos XVI y XVII del teatro italiano y español escribe Shoemaker [1934: 303]: «It was most frequently however, to represent a window or balcony, and as such appeared hundreds of *comedias de capa y espada* and any others where intrigue played an important part in the action». Se demuestra su empleo, por otra parte, en documentos iconográficos, como en los anónimos *The Comic Serenade* e *Historia de Zany y Arlequín*, que recoge Álvarez Sellers [2008: 113]. Además, en este montaje, como en los corrales de comedias del XVII, el decorado permanece desde el comienzo de la representación hasta el final de esta, como indica Ruano de la Haza [1988: 90].

⁸ «Cervantes exhibe una rara maestría en el arte del diálogo entremesil, dando a los personajes una a modo de segunda identidad mediante una diestra manipulación de los resortes del lenguaje. El habla del marido, sensata en su locura reflexiva, salpicada de cultura escolar, contrasta con la parla espontánea y apasionada de Lorencica y Cristina que aman los dichos y cantarcillos de la calle y saltan con ligereza de la injuria al lamento patético» [1993: 27].



2. Análisis comparativo entre obra y puesta en escena

2.1. Comparación estructural

El texto dramático de Cervantes y la puesta en escena de Veneziainscena no comparten plenamente la misma estructura debido, entre otros motivos, a las diferencias de extensión y duración. Resultan esclarecedoras las declaraciones del director Adriano Iurissevich, que expresa que se ha decidido «realizar una «operación alquímica y geométrica» para incluir «todas las palabras de Cervantes» en el montaje y, al mismo tiempo, ha ensanchado la historia para esta representación» [EFE, 2016]. Aunque la materia teatral de Cervantes está en el montaje de Iurissevich, no se organiza exactamente igual, y se le añaden distintos elementos que se tendrán en consideración para valorar el sentido y la aportación de la puesta en escena.

El viejo celoso de Cervantes presenta un solo acto compuesto por tres cuadros, cada uno situado en un espacio diferente (casa, calle y de nuevo casa) y una escena festiva final. En el primero aparecen los personajes principales –Lorenza, su criada Cristina y Ortigosa, de forma presencial, y el viejo Cañizares a través del diálogo de estas, burlón y crítico– y la situación problemática –el encierro de Lorenza por parte de su viejo y celoso marido y su deseo sexual insatisfecho, que conlleva la propuesta de adulterio–. En el segundo nos encontramos con el diálogo entre Cañizares y el Compadre, que sirve para conocer mejor el carácter del viejo y ridiculizarlo mediante sus propios parlamentos. En el tercero se manifiesta la terrible relación del matrimonio y se produce el conflicto con el galán expuesto en la escena erótica tras el guadamecí, de gran ritmo e intensidad. Finalmente, la escena festiva consiste en la irrupción del alguacil, los músicos y el bailarín ante el alboroto creado en la casa y la celebración con canciones de las paces entre el marido y mujer, señalando la hipocresía de la institución matrimonial ante el resto de la sociedad y siguiendo el esquema del burlador burlado [Baras Escolá, 2012: 178].



El viejo celoso de Venezia in scena, en cambio, se estructura en tres actos, como señalan los mismos actores, que utilizan el recurso de anunciar con sus palabras el final de cada uno de ellos y que introducen un momento musical de transición de carácter jocoso. En el primer acto también se presentan tanto la situación como los personajes, con la salvedad de que estos se multiplican, al igual que las subtramas, como en los siguientes casos: la relación entre Cristina y Arlequín, el deseo que manifiesta Lorenza a su esposo de tener un profesor de música o la introducción de Horacio y el Capitán. En el segundo asistimos a varias situaciones que amplían el diálogo entre Pantalón y el Doctor asimilable al del entremés, entre las que destaca la estrategia fracasada de entrar en la casa por parte de Arlequín y Horacio, que se disfrazan de profesoras de música. Asimismo, los enamorados Lorenza, desde su posición superior en la ventana, y Horacio, desde la calle, se encuentran de una manera farsesca: acercan sus manos con una sorprendente lentitud, lo que rompe con la verosimilitud del encuentro. En el último acto, como en el entremés, aparece el conflicto del guadamecí y la entrada furtiva del enamorado, pero se modifica completamente el final: el Viejo reconoce a Horacio como hijo perdido y a Ortigosa como antigua mujer, y acaba casando él mismo a Lorenza con su hijo recuperado. A pesar de estas diferencias, los personajes también terminan cantando y bailando en escena, aunque sin la irrupción de alguaciles o músicos.

Si se analiza lo que se ha añadido en la versión escénica, se puede comprobar que se pretende acentuar el enredo y la caricatura en todos los sentidos, apostando por el enfoque festivo de las tramas. Además, la misma temática con tratamiento similar se observa en «El viejo celoso», Jornada VI de *El teatro de las fábulas representadas*, de Flaminio Scala, uno de los *canovacci* editado por los cómicos del arte⁹. Como es característico de la

⁹ Aunque Iurissevich parta del entremés de Cervantes, se puede relacionar el argumento con esta obra de Scala por la relación sexual de Horacio e Isabella, la caracterización de Pantalón y la concesión de la esposa del viejo al joven, aunque presenta distintos personajes secundarios y contexto bucólico [Fernández Valbuena, 2006: 34-43]. También presenta un argumento similar *La Gelosia*, del repertorio recogido de Basilio Locatelli Romano en Ojeda Calvo, 2007: 647-659.



commedia dell'arte y de la línea temática de este entremés, se juega con lo obsceno y la lujuria en las relaciones entre personajes, en este caso, con el recurso de los polvos afrodisíacos como uno de los generadores de mayor comicidad¹⁰. Las situaciones inesperadas y los reencuentros constituyen una línea esencial para la obra, que, a pesar de ser más larga que la de Cervantes, no decae en ritmo gracias a estos giros sorprendentes y a la risa¹¹.

2.2. Personajes y tipos de la *commedia dell'arte*

Los personajes de *El viejo celoso* presentan una estrecha relación con los tipos de la *commedia dell'arte*, hasta tal punto que el director del montaje declara que fue la coincidencia entre Cañizares y Pantalón la que dio lugar a la producción dramatúrgica [EFE, 2016]. No obstante, no funcionan como meros tipos esquemáticos, como señala Canavaggio en referencia al entremés cervantino¹². Por otro lado, aparecen nuevas relaciones entre personajes, se añaden otros inexistentes en el entremés (Capitán y Arlequín) y se suprimen el alguacil, los músicos y el bailarín del final al modificar la última escena.

El viejo Cañizares se asemeja, como se ha mencionado, a Pantalón, del que se pueden señalar los siguientes rasgos característicos: viejo avaro, desconfiado e impotente; presentado como serio, pero ante el espectador resulta ridículo y centro de escarnio; se comunica con monólogos sobre sospechas, maldiciones, y muestra un mayor nivel retórico que los criados

¹⁰ Lo erótico es una de las categorías de la risa en el Siglo de Oro según Robert Jammes [1980]. Iurissevich también ha dirigido otras obras con características similares, como *La reunión de los Zanni*. De ella señala estos rasgos el prologuista José Antonio Ramos Arteaga, 2011: 5.

¹¹ Sobre la complejidad y los cambios en la *commedia dell'arte*, reflexiona Robert Henke [2002: 14]: «Following the *commedia erudita*'s taste for intrigue and complexity, the plots and counterplots of the *arte* scenarios can become dizzyingly complex, involving disguises, misunderstandings, plots within plots, impersonations, and magical deceptions (usually, but not always, proving to be verisimilar)».

¹² «¿Debe concluirse, entonces, que, al pasar de la novela al entremés, los personajes quedaron convertidos en títeres de retablo? La secuencia que acabamos de examinar no aboga, ni mucho menos, en este sentido: el rico semantismo, aprovechado aquí por Cervantes, del vocabulario de la burla, así como las múltiples lecturas originadas por el uso de este vocabulario, determinan, al contrario, un perspectivismo irreductible a cualquier esquematización» [Canavaggio, 2005: 597].



[Mouguet-Renault, 2002: 12; Fava, 2007: 163; Erenstein, 1989: 123]. Un ejemplo de sus sentencias en el montaje es la siguiente: «El viejo: hay sol, hay viento, hay humedad. Para la casada la casa es el templo del matrimonio¹³.» En ella se equiparan los fenómenos naturales con el encierro de la mujer casada, considerando así la falta de libertad como algo implícito en la unión matrimonial.

En cuanto al físico, el Pantalón de Venezia in scena se presenta con unos rasgos que le identifican: máscara de nariz aguileña, barba blanca, cuerpo curvo y larga túnica¹⁴. Se insiste de esta manera en la vejez y la falta de vitalidad del personaje, que además protagoniza con el Capitán una escena de lucha patética, con una pantomima en la que ambos se cansan y asestan golpes desgastados. Sin embargo, como ocurre con gran parte de los personajes cervantinos, en el montaje se introduce también su transformación a través de un disfraz: con una peluca rubia y unas telas se convierte en un esperpento¹⁵. Trata de imitar a Lorenza para espantar a sus pretendientes desde la ventana –el único enclave de contacto con el exterior para la joven esposa–.

Frente al entremés, donde se le presenta primeramente a través del diálogo de las mujeres, en la puesta en escena aparece antes él mismo narrando su historia de enriquecimiento como mercader y de «compra» de Lorenza, como ocurre también en la novela de *El celoso extremeño*. No obstante, ello no supone que se le otorgue mayor autoridad, sino que se enfoca como núcleo de ridiculización y, como señala Clamurro [1980], se

¹³ Cito el texto a partir de mis propias anotaciones de lo escuchado en la función a la que asistí el 16 de julio de 2016 en la Antigua Universidad Renacentista de Almagro, en la XXXIX edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, ya que el texto de Iurissevich todavía no está publicado. En adelante: Almagro, 2016.

¹⁴ Casi todos los personajes de la *commedia dell'arte* utilizan máscaras, situándonos en un ambiente del fingimiento del mundo, de las mil caras de la sociedad. No obstante, según la codificación establecida, los Enamorados o los Criados no suelen llevarla. Sobre la caracterización física de los personajes de *commedia dell'arte* ver Fava, 2007: 143-163.

¹⁵ El disfraz se enumera como uno de los *lazzi* característicos en los *Pasos* de Lope de Rueda con la misma función que aquí: «Disfraz con intención de ocultarse. El actor maneja también a la vez el lenguaje oral y el del vestuario, alterado con la idea evidente de engañar. De esta manera el protagonista cambia de tipo, a la vista del espectador, que espera con emoción el seguro redescubrimiento por parte de otros personajes» [Oliva, 1988: 73].



subvierte el orden social al desestructurar su poder establecido con el engaño de la esposa.

En cuanto a la Lorenza del entremés, la comparación que se establece es con Isabella, una de las enamoradas canónicas de la *commedia dell'arte* cuyo nombre proviene de la famosa actriz y dramaturga italiana Isabella Andreini [Fernández Valbuena, 2006: 49], aunque en la producción de Iurissevich se conserva el de Lorenza. Se representa en la puesta en escena ataviada con ampulosos trajes y joyas que manifiestan la riqueza con la que el Viejo la tiene vestida –aunque estos le sobran a la joven, como se queja en uno de los diálogos del entremés¹⁶–y sin máscara, como es propio de los Enamorados, por lo que se presta particular atención a sus gestos faciales, que en este caso suelen oscilar entre la rabia, la desesperación, la curiosidad y el placer. Lo que distingue especialmente al personaje de Veneziainscena frente al tipo italiano es la desinhibición verbal y la victoria del deseo, aunque no se llega hasta los extremos de Cervantes, ya que el amor y el matrimonio con Horacio marcan un sentimiento que se combina con la pulsión sexual¹⁷. En el entremés el desconocimiento total del galán indica que el verdadero motor de Lorenza es el ansia de libertad sexual frente a la opresión que sufre, y no el amor.

Lorenza constituye un dúo dramático junto con Cristina, con la que, como señala González Maestro [1998: 18-19], establece diálogos de personajes homologables, ya que presentan la misma funcionalidad: romper con las cadenas que asfixian a la mujer y su experiencia erótica. Se asocia con Colombina o Franceschina en la *commedia dell'arte*, ya que es una criada, no presenta máscara y tiene una relación con Arlequín¹⁸, inexistente

¹⁶ «Que no quiero riquezas, señora Ortigosa; que me sobran las joyas, y me ponen en confusión las diferencias de colores de mis muchos vestidos; [...]» [Cervantes, ed. 1993: 205].

¹⁷ No obstante, la escena farsesca de acercamiento entre ambos desmitifica cualquier sublimación idealizada.

¹⁸ La comicidad de la relación reside en el falso juego de pudor de Cristina y en las «palabras amorosas» de Arlequín, antítesis del discurso trovadoresco. Además, en relación con la improvisación propia de la *commedia dell'arte*, se añaden parlamentos dependiendo de las circunstancias de representación, como en el caso de Almagro:



en el entremés, donde Cristina pide a Ortigosa un «frailecico» sin obtenerlo finalmente¹⁹. Colombina se define como «bella y revoloteadora» [Fava, 2007: 140], lo que encaja con la desenvoltura lingüística de la Cristina de *El viejo celoso*, tanto con sus expresiones exaltadas como con su capacidad de fingir asombro y consternación, como se observa en el siguiente diálogo: «LORENZA. ¡Qué galán me ha dispuesto! Si le vieses, se te alegrase el alma. CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!» [Cervantes, 1993: 215].

La otra importante presencia femenina en la obra es la de Ortigosa, la vecina alcahueta con rol de herencia celestinesca que logra que se produzca el adulterio de Lorenza. En la puesta en escena amplía las dimensiones de participación respecto al entremés, ya que terminamos averiguando que se trata de la madre de Horacio y la esposa perdida de Pantalón en la anagnórisis final. En cuanto al tipo de la *commedia dell'arte* al que se asimila se podría mencionar a Stella, la bruja, teniendo en cuenta su apariencia física: una máscara con nariz de cuervo, un voluminoso vestido negro con múltiples faldas y una capa oscura. Su comportamiento también manifiesta similitudes con el de La bruja, ya que presenta poderes para manipular la realidad y conoce ungüentos y polvos para conseguir sus objetivos [Obra social la Caixa, 2012: 11].

En el montaje de Iurissevich Ortigosa ofrece a Lorenza unos polvos que provocan sueño, demostrando así uno de sus oficios, que también se suele atribuir a Celestina. No obstante, no muestra únicamente el entusiasmo por urdir amores y su exaltación del *carpe diem*, como ocurre en el entremés, sino que también se suma su nostalgia ante su hijo perdido y ante el retrato de juventud de su madre que este lleva. A pesar de ello, la

CRISTINA. Dime qualcosa.

ARLEQUÍN. ¡Macaroni! ¡Berenjenas de Almagro!

CRISTINA. Cosa más dulce

ARLEQUÍN. ¡Colacao! [Almagro, 2016].

¹⁹ La edición de los *Entremeses* de Baras [2012: 123], señala en la nota al pie 41 una doble interpretación sexual interesante de este «frailecico»: «Puede verse en este *frailecico* con el que quiere *holgarse* Cristinica a un niño vestido como tal o a cierto juguete erótico alusivo al miembro viril, o quizá tenga ambos sentidos.» También el Arlequín de Venezianiscena tiene, entre otras funciones, incentivar el deseo de la criada.



melancolía no tiene espacio en la estética carnavalesca, y su lenguaje corporal, con movimientos lentos y torpes²⁰, llega a ridiculizar su vejez, como se aprecia con Pantalón.

Uno de los grandes cambios de esta versión de *El viejo celoso* conectada con la *commedia dell'arte* es la conversión del galán silencioso del entremés, cuyo único fin es el de satisfacer los deseos de Lorenza, en uno de los enamorados de la tradición italiana: Horacio, que también se diferencia del ingenioso cantor Loaysa de *El celoso extremeño*, que no conocía previamente a la mujer del viejo y la consideraba un mero reto. Como en el tipo italiano, es de clase social alta, galante, hermoso y no lleva máscara [Fernández Valbuena, 2006: 48], pero no solo se mueve por la aspiración al amor, sino que también busca la verdad de su pasado y por ello se aleja de su querida Lorenza antes de que esta se case por voluntad paterna. No obstante, él tampoco escapa a la ridiculización general de los personajes de la obra, como se demuestra en la citada escena de la ventana. Como ya se ha comentado, finalmente recupera a sus padres y a su amada mediante una solución rápida del conflicto.

El otro personaje masculino que modifica al del entremés es el Doctor de la *commedia dell'arte*, consejero de Pantalón, similar al Compadre en la obra de Cervantes. En ambos casos se le caracteriza como pedante de gran verborrea que incluso incorpora frases en latín en su discurso [González de Sande, 2007: 78]. En la *commedia dell'arte* y en esta versión en particular se le representa con atuendo y capa negras y cierta curvatura corporal que lo sitúa entre los personajes viejos de la obra, junto a Pantalón y a Ortigosa. Aunque ambos se burlan del viejo en apartes, el de Veneziainscena, como conocedor de la medicina, le ofrece unos polvos contra su impotencia que acaban dando lugar a un episodio grotesco cuando

²⁰ La ridiculización del personaje en el entremés también se destaca en la siguiente cita, corroborando su interconexión con la *commedia dell'arte*: «Así, la memoria, la gestualidad y el dominio de la voz como valores sobre los que se sustenta la tecné del actor, se ridiculizan en estos géneros breves mediante, por ejemplo, movimientos desacompasados, voces en falsete» [Farré Vidal, 2006: 21].



Pantalón toma una cantidad excesiva. Sus parlamentos en el texto de Cervantes y en la versión de Iurissevich coinciden prácticamente en su totalidad, ya que pretenden interrogar al viejo para retratarlo ante los ojos del espectador desde otra perspectiva.

El montaje de Venezia in scena introduce dos personajes nuevos propios de la *commedia dell'arte* (Capitán y Arlequín) que otorgan dinamismo y más subtramas a una obra de mayor extensión que la del entremés. El Capitán lleva máscara, un traje a rayas y guarda parecido con el soldado fanfarrón de Plauto, que a pesar de que se envalentona y se jacta de sus logros, acaba siendo vencido y burlado [Mouguet-Renault, 2002: 10]. En la puesta en escena aparece por primera vez montado encima de Arlequín a modo de caballo y es otro de los pretendientes de Lorenza, aunque esta lo rechaza. Su función, además de la crítica a la arrogancia que presenta al principio y se desvanece, es la de ridiculizar al viejo, que se bate en un duelo cargado de patetismo con él, como ya se comentó anteriormente. Así, sus movimientos paralelos con Pantalón permiten contemplar a ambos personajes como en un espejo de caricatura.

Arlequín, por su parte, con su colorido atuendo de rombos, su máscara y sus constantes acrobacias y vivacidad de movimientos, constituye uno de los recursos cómicos principales dentro de la obra, fuente de numerosos *lazzi* y equívocos del lenguaje [Fernández Valbuena, 2006: 62]. Su relación con Cristina y con sus amos (el Capitán y, posteriormente, Horacio) y su capacidad de adaptarse a cualquier situación –incluso a vestirse de profesora de música o a fingir los efectos especiales de la naturaleza con sus pulmones– permiten presentarlo con múltiples facetas.

Finalmente, frente a los alguaciles, músicos y bailarín del entremés, aquí los mismos personajes del resto de la obra son los que cantan (no siempre bien, en consonancia con el carácter de cada uno), tanto en las transiciones como al final de la puesta en escena, engarzando con la estética carnavalesca.



Los personajes, por tanto, han experimentado en general un proceso de ampliación de funciones y de insistencia en sus características cómicas con el fin de generar mayor enredo y despertar la risa del espectador. Al mismo tiempo se plantea un modelo de sociedad renacentista al revés, donde la libertad acaba venciendo y donde los papeles masculinos no presentan mayor poder que los femeninos, aunque sea desde el tono de la farsa.

2.3. Frente a la honra, la jocosidad

En *El viejo celoso*, tanto en el entremés como en la puesta en escena, la transgresión del concepto barroco de la honra constituye un punto clave de interpretación, ya que se puede extraer la crítica a la sociedad establecida mediante el humor y la jocosidad de una lectura o visión detenida de la obra²¹. Además, en el entremés el concepto de honra no alcanza un valor ético, sino puramente funcional, como señala Clamurro²². Iurissevich amplía el interés de Cervantes por las escenas procaces, no limitándose únicamente a la del guadamecí, sino inventando otras nuevas que se fijan en la desinhibición corporal²³. Entre ellas, podemos mencionar una relación de instintos casi animales (en un juego proxémico, saltan acercándose y alejándose mientras emiten onomatopeyas de perros, gatos o pollos) entre

²¹ «El tema en que ambos géneros chocan más es, sin duda, el estelar para la sociedad del barroco: la honra. Si esta rige el universo de la comedia, en el entremés prima lo contrario, el principio del placer, la necesidad de holgarse, como dice la pícara Cristinica en *El viejo celoso*, de Cervantes. De ahí que frente a la mujer cuidadosa de su honra de la comedia, tengamos la casquivana del entremés, heredera de la malmaridada del folclore; frente al marido celoso y, a veces, cruel de la comedia, el flemático, cornudo y contento; frente al arrogante y antipático noble deshonorador, el potente y pintoresco sacristán, flor del *ars amandi*» [Huerta Calvo, 2001, 186].

²² «“La honra” tiene poco que ver con el sentido más profundo del valor personal, interior; tampoco significa la opinión o reputación. Simplemente se refiere al problema de Cañizares y de lo que haría si supiese de la desviación amorosa de su esposa». 1980: 319.

²³ «podría establecerse una homología más entre lo bajo, como cualidad estética intrínseca a los géneros menores, y la serie de imágenes relativas a lo inferior corporal dentro de la cultura popular y que también acceden al universo del entremés: los chistes escatológicos, los regüeldos y actos sucios de ciertos personajes, las pruebas médicas de la orina, los gestos procaces, los meneos y abrazos lascivos, los instrumentos de significación fálica, las frecuentes alusiones a las llamadas “alegres enfermedades” como la sífilis y, sobre todo, el fresco lenguaje verbal que, pese a lo inocente de su apariencia, encierra claves eróticas no tan ingenuas» [Huerta Calvo, 1985-1986: 696].



Arlequín y Cristina, cuyo deseo se manifiesta sin ningún tipo de fingimiento²⁴.

También destaca, en una de las transiciones musicales entre los actos, la canción de Pantalón en la que el ideal amoroso se equipara a acciones escatológicas, rebajando su concepción tradicional: «cuando ando, cuando cago, pienso en Lorenza.» [Almagro, 2016]. Asimismo, se encuentra entre las escenas más grotescas la de los efectos que producen en el Viejo la combinación de los polvos afrodisíacos que le ofrece el Doctor/ Compadre para solucionar su impotencia con los somníferos que Ortigosa introduce en la casa. Su ingesta supone que Pantalón se vaya durmiendo vigilando la puerta a la vez que presenta una erección exagerada y hasta dolorosa que afecta también indirectamente a Arlequín, ya que siente su presencia genital al intentar colarse en la casa junto con Horacio, despertando la risa del espectador ante la incómoda situación.

Además de estas escenas en las que lo sexual y lo escatológico crean *lazzi* o *gags* cómicos y se oponen al recato, la esencia de la ruptura con lo establecido yace en el juego de burlas y veras de la consumación del adulterio y el final festivo²⁵. Ni en la obra de Cervantes ni en la versión de Venezia inscena el Viejo venga la traición, como marcan los cánones de la época, aunque en la primera se resuelve con naturalidad, al considerar que son pendencias habituales entre marido y mujer y en la segunda Pantalón acepta rápidamente que el burlador de su mujer es su hijo perdido y cede la mano de esta, sin ni siquiera provocar su enfado o asombro.

La jocosidad también se manifiesta a través del juego lingüístico, que parte de las dilogías que Cervantes domina, en las que gran parte de las

²⁴ En las farsas de Lucas Fernández encontramos un comportamiento similar, como se indica a continuación respecto a la *Farsa de Doncella, Pastor y Caballero*: «Este juego de malicia, identificador de la violencia verbal y obscenidad propia de la farsa, requiere, para que surta el efecto cómico buscado por el texto, una acción actoral precisa en gestos [...] y tonos intencionados. Pero se completa con la construcción de un espacio lúdico que incluye los movimientos implicados en el texto dramático: el salto [...]» [San José Lera, 2016: 10].

²⁵ «CAÑ. ¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas. LOR. Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores» [Cervantes, ed. 1993: 215].



palabras poseen un doble sentido sexual, como en el siguiente ejemplo que emplean en la puesta en escena: «Lorenza. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?» [Cervantes, 1993: 203].

Más allá de esto, Iurissevich utiliza el lenguaje como fuente de comicidad empleando recursos como el multilingüismo, el uso de diferentes registros o dialectos y la burla autoconsciente de los sobretítulos. En lo referente al multilingüismo la conexión con la *commedia dell'arte* resulta esencial, ya que en la Italia del Cinquecento existían numerosos dialectos que perviven hoy en día (el florentino urbano, el florentino montaños, el boloñés montaños, el boloñés urbano, el modenés, el reggiano, el parmesano, el piacentino, el cremontés, el lodigiano, el milanés) [Fava, 2007: 153] y esta variedad se traslada a la escena, aunque la gestualidad hace posible la comprensión del espectador, como también ocurre con el entremés, que incluye «hablas individuales, sociales, profesionales y jergas de todo tipo, convenientemente distorsionadas por los espejos cóncavos y convexos de la farsa» [Huerta Calvo, 1995: 97].

En el caso de *El viejo celoso* se introducen algunos parlamentos en italiano dentro de una obra en español para jugar con la estética propuesta y crear un montaje plenamente intercultural. Además, se rompe la cuarta pared al preguntar los personajes acerca de unos sobretítulos inexistentes en el escenario que traduzcan al español sus palabras en italiano, conocedores de la problemática lingüística para el asistente a la función (llegan incluso a cuestionar en voz alta: «¿pero el público nos entiende?») [Almagro, 2016]. Llaman la atención del espectador sobre un panel que no aparece, de forma que muestran su propia conciencia de un elemento técnico ajeno a la trama.

2.4. Metateatro

Enlazando con la autoconciencia de los sobretítulos citados, conviene apuntar una de las dimensiones que el director de Veneziainscena



resalta con más interés en su versión: la de la metaficción y el metateatro, sobre los que Brito Díaz reflexiona en referencia a Cervantes²⁶.

Cervantes ya juega en el entremés de *El viejo celoso*, como se ha comentado, a representar una escena falsa a los ojos de Cañizares dentro de la obra, ya que para él Lorenza está actuando con sus exclamaciones de placer, aunque en realidad le engañe con la verdad. Iurissevich también recrea este momento cumbre del entremés, pero además introduce otras escenas en las que los personajes se disfrazan y realizan su propia representación dentro del teatro —aunque no se puede considerar como *mise en abyme*— con un fin determinado²⁷.

Así, Horacio y Arlequín, que desean pasar las inexpugnables puertas de la casa para encontrarse con sus amadas Lorenza y Cristina, ante el reclamo de profesoras de danza y canto que pide Pantalón para su esposa, se disfrazan con vestidos y pelucas y tocan instrumentos musicales. El intento, no obstante, no tiene éxito debido a la desconfianza del viejo, que les hace probar su arte delante de él y descubre que son hombres, por lo que les impide rotundamente el paso.

El viejo, en este mundo de disfraz, protagoniza, asimismo, dos escenas en las que lo utiliza. En una de ellas se coloca una peluca rubia y se tapa con telas para disimular su barba con el fin de rechazar desde la ventana a uno de los pretendientes de su mujer haciéndose pasar por ella. En la otra él mismo canta como un enamorado más bajo la ventana para comprobar la resistencia de Lorenza ante los que anhelan su amor, pero la respuesta que obtiene es la más dolorosa posible: la ridiculización que hace de él su esposa llamándolo «junco no erguido» [Almagro, 2016].

²⁶ «Y llegamos a la *commedia dell'arte*, que quizá sea la forma más próxima y cara a Cervantes de formular un teatro metafictional en la dimensión contemporánea del término: las viejas máscaras italianas desarrollan mejor que ningún otro recurso la dramaturgia del doble, la simulación del disfraz y el disfraz de la simulación en ese repertorio de tipos estáticos que nos representan» [2006: 845].

²⁷ «Deception and entrapment and disguises and changes of costume, both in comedy and also in tragedy, have been spotted as significant clues in recognizing a metatheatrical embodiment» [Rosenmeyer, 2002: 96].



Además de estos ejemplos de insistencia en el disfraz, la metaficción se distingue claramente en las escenas en las que se menciona el entremés de Cervantes, como en la que Horacio lo lleva en la maleta como un libro o en la que exponen lo ocurrido al final: «*TODOS. ¿Dónde está escrito? ARLEQUÍN. Aquí, en El viejo celoso, de Miguel de Cervantes.*» [Almagro, 2016]

Como Veneziainscena modifica completamente el final de *El viejo celoso*, manifiesta así la naturaleza de artificio de la adaptación, donde el clásico no permanece estático, sino que se presta a nuevas visiones. En este caso, a través de la anagnórisis familiar se agudiza el carácter farsesco y la necesidad del final feliz, que marca la falsedad social.

Por otro lado, también revelan que nos encontramos ante un constructo artístico los parlamentos introducidos de obras de Shakespeare (*Hamlet* y *Macbeth*), las alusiones a la actualidad e incluso a la realidad de producción de la obra. Las referencias que podemos citar que conectan con el espectador y distancian del conflicto dramático abarcan desde la búsqueda de Lorenza de un *personal trainer*, pasando por comentar la Eurocopa de fútbol, atribuirle a Moisés una novela llamada *Los diez mandamientos* o hablar de una promoción de *Facebook*. Enlazando con la influencia de la improvisación en la *commedia dell'arte*, estas referencias pueden variar dependiendo de cada representación.

Acerca del contexto de producción, se refleja indirectamente el trabajo conjunto entre la compañía italiana Veneziainscena y la canaria Reymala con el viaje del Capitán de Canarias a Venecia, indicando los dos puntos de conexión artística. Con todo ello se pretende provocar la sorpresa del público y su sonrisa al introducir elementos disonantes en una obra que recrea otra época pero que resulta universal.

3. Conclusión

Tras el estudio de la propuesta escénica de *El viejo celoso*, de Veneziainscena y Reymala, se puede concluir que la obra de Cervantes no



ha perdido vigencia en nuestros días. Las tradiciones de la *commedia dell'arte* y el entremés presentan personajes que reflejan defectos e imperfecciones tan humanos como los celos, la impotencia, el engaño o la hipocresía.

En esta puesta en escena se incide en una visión farsesca del mundo, ya presente en el entremés de Cervantes, aunque se exagera todavía más gracias al espacio lúdico entre personajes, sus movimientos, su proxémica y kinésica, que alcanza a todos los estatutos sociales, afectando tanto al rico Pantalón como al criado de la *commedia dell'arte* Arlequín, reflejando el poder igualatorio del teatro, donde la posición económica no libra de la burla. Se añaden personajes y subtramas con el fin funcional de ampliar el tiempo escénico de la obra, el tiempo de representación, ya que en su origen el entremés tenía una función subordinada a una comedia y para que constituya una obra en sí misma es necesario modificarlo.

No obstante, no solo las condiciones de producción afectan a este montaje, sino que también juega con la doble naturaleza lingüística de la compañía y mezcla el uso del español y el italiano en las tablas. De este modo provoca la reflexión del espectador sobre la importancia de la comunicación y de la incomunicación, además de despertar la risa por el caos representado en la escena y la inexistencia de los sobretítulos.

Por otro lado, la máscara y el disfraz siguen atrapando al espectador de todas las épocas, con una estética carnavalesca que demuestra que la identidad se ve fragmentada socialmente y que el fingimiento constituye una constante en el ser humano. Asimismo, nos encontramos con la mentira, la desconfianza, la subordinación del amor al dinero, y, sobre todo, con la falta de libertad de la mujer, cuestiones que siguen presentes en la actualidad.

Acabo citando al director de esta puesta en escena, ya que no solo resume su concepción de la *commedia dell'arte*, sino que sus palabras se pueden aplicar perfectamente al entremés en general y a *El viejo celoso*, de Cervantes, en particular. En este, la risa que nace de los instintos primarios



esconde un deseo implícito de transformación de la injusticia, una voluntad mucho más profunda de lo que aparenta:

La Comedia del Arte es la comedia en su estado esencial y de energía primordial. De este modo, cada vez que afronto una nueva trama, quizá asumiendo ya el cansancio de las convenciones y los estereotipos, descubro movimientos inesperados y soluciones impensables, y me encuentro, de nuevo, encantado de gozar del juego siempre fresco y de la vitalidad imperante de la Comedia del Arte, así como del refinamiento técnico y de la sabiduría teatral de los cómicos que la definieron. Entonces, me sorprende a mí mismo riéndome como un niño de un teatro muy adulto [Jurissevich, 2016].

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO, Sergio, «Una “commedia all'improvviso” para tiempos de bancarrota» [en línea] en *Sergio Adillo. Actor* <<https://sergioadillo.com/2012/09/28/una-commedia-allimprovviso-para-tiempos-de-bancarrota/>>, 28-09-2012 [consultado el 1-05-2017].
- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, «Documentos iconográficos de la Commedia Dell'Arte en España», en *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, 41-148.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971 (1ª edición 1965).
- BRITO DÍAZ, Carlos, «Retablo de maese Cervantes: la escena baciyélmica», Parodi, Alicia; Vila, Juan Diego; D'Onofrio, Julia. (eds.), en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires: Asociación de cervantistas, Universidad de Buenos Aires, 2006, 841-848.
- CANAVAGGIO, Jean, «Del "Celoso extremeño" al "Viejo celoso" aproximación a una reescritura», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 2005, vol. 82, núm. 5, 587-599.



- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1993 (1ª edición 1970).
- _____, *Entremeses*, Alfredo Baras Escolá (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2012.
- _____, *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2015.
- CLAMURRO, William H., «El viejo celoso y el principio festivo del entremés cervantino», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1980, 317-324.
- EFE (Agencia), «Iurissevich, con 'El viejo celoso', acerca a Cervantes a la comedia del arte», [en línea] en *El Diario.es*, <http://www.eldiario.es/cultura/Iurissevich-celoso-acerca-Cervantes-comedia_0_537547160.html>, 15-07-2016 [consultado el 20-11-2016].
- ERENSTEIN, Robert, «The humour of *Commedia dell'Arte*», en Christopher Cairns (ed.), *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Ontario, Conference of the Society for Italian Studies, 1989, 118-141.
- FALCONIERI, John V., «Historia de la *Commedia dell'Arte* en España», en *Revista de Literatura*, 1957, 11-21.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje en algunos fragmentos del teatro breve», en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2006, nº 20, 12-33.
- FAVA, Antonio, *Maschera comica nella Commedia dell'Arte*, L'Aquila, Ars Cómica, 2007.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (ed.), *La Comedia del Arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*, Madrid, Fundamentos (RESAD), 2006.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.



GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, «La *commedia dell'arte*: fuente literaria del teatro español del siglo XX», en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, Universidad de Oviedo, 2007, nº 57, 69-90.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Construcción e interpretación del diálogo en los «entremeses» de Miguel de Cervantes», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), 1998, 591-610.

_____, «Sobre el diálogo y la "*commedia dell'arte*" en los entremeses de Cervantes. "La Cueva de Salamanca"», en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 1998, núm. 14, 15-44.

HENKE, Robert, *Performance and literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HUERTA CALVO, Javier, «*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1985-1986, vol. 2, núm. 34, 691-722.

_____, «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», en *Cervantes y el teatro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 1992, núm. 7, 55-68.

_____, «Arlequín español (entremés y "*commedia dell'arte*")», en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo, 1995, 125-134.

_____, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

IURISSEVICH, Adriano, «Adriano Iurissevich. Director de Veneziaainscena centro di formazione e produzione teatrale» [en línea], <<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/participantes/adriano-iurissevich>> [Consultado el 21-11-2016]

JAMMES, Robert, «La risa y su función social en el siglo de oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Actas del Tercer Coloquio del G.E.S.T.E., Centre national de la recherche scientifique (ed.), Toulouse, 1980, 3-12.



- MOUGUET-RENAULT, Madeleine, «La commedia dell'arte», en *Regardes sur les Lettres*, 2002, núm. 295.
- OBRA SOCIAL LA CAIXA, «La commedia dell'arte», [en línea] en *eduCaixa*, <https://www.educaixa.com/microsites/CaixaEscena/Commedia_dell_Arte_ES/contenidos/es/ud1/sco01/xml/base.xml>, 2012, 1-11. [consultado el 3-05-2017]
- OJEDA CALVO, M^a del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga», en *Criticón*, 1995, núm. 63, 119-138.
- , «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómico italianos: El mesón de la corte», en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)* (Pescara, 25-26 de noviembre de 2004), M. Trambaioli, Pescara (ed.), Libreria dell'Università Editrice, 2006, 121-138.
- , *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa, Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Prima parte, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- OLIVA, César, «Tipología de los lazzi en los Pasos de Lope de Rueda», en *Criticón*, 1988, núm. 42, 65-79.
- RAMOS ARTEAGA, José Antonio, «La reunión de los Zanni», prólogo, en *La reunión de los Zanni*, Barcelona, Anagnórisis, 2011, 3-17.
- ROSENMEYER, Thomas G., «Metatheater: an essay on overload», en *Arion, Journal of Humanities and the Classics*, 2002, vol. 10, núm. 2, 87-119.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en teatros comerciales del siglo XVII» en *Criticón*, 1988, núm. 2, 81-102.



SAN JOSÉ LERA, Javier, «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las *Farsas profanas* de Lucas Fernández», en *Criticón*, 2016, núm. 126, 31-52.

SHOEMAKER, William H., «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», en *Hispanic Review*, 1934, vol. 2, núm. 4, 203-318.

VENEZIAINSCENA, «The International Company» [en línea] en *Veneziainscena*, <http://www.clodd.it/01SitiWeb/_VEinSCENA/INSCENA/ENG/indexEng.html> [consultado el 14-11-2016].



Introduutores e introducciones: El contexto europeo del prólogo de Torres Naharro¹

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca
mencux@gmail.com

Palabras clave:

Torres Naharro. Introito. Prólogo dramático.

Resumen:

Frente a la renovación que se ha operado, o que está en estado de ejecución, en los estudios del Primer Teatro Clásico Español, el abordaje de las piezas liminares que marcan la comedia que desciende de Torres Naharro apenas ha experimentado cambios desde las magníficas monografías de los años 70 del siglo pasado. Nuestra comprensión de este tipo de textos sigue ligada al modelo de la comedia romana clásica, que deja sin respuesta importantes cuestiones. Por ello revisaré la posible deuda de los introitos de Torres Naharro con sus posibles fuentes italianas de la comedia erudita italiana y la de corte popular, que ha pasado más inadvertida para quienes han abordado de su estudio.

Introducers and Introductions: The European context of the prologue of Torres Naharro

Key Words:

Torres Naharro. Prologue. Dramatic prologue.

Abstract:

The study of Spanish early modern theatre has experienced an extraordinary development in the last years, although not all its fields have profited from the same amount of critical interest. This is particularly perceptible in Prologue's studies, a subject that endures an almost absolute lack of revisions and new approaches in the last forty years.

¹ Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y competitividad «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P) y de la Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) GOTA (Grupo Olmedo de Teatro Áureo).

The reasons for this want are well known: the assumption that the classical latin theatrical practice of Prologue is the most clear or, at least, substantiated model for Torres Naharro's introito, although it leaves important questions unanswered; it's high time to revisit the possible italian models, learned and popular, for those unanswered questions.

Pese a ser una de sus características morfológicas más distintivas, el estudio del introito en las comedias de Torres Naharro y sus continuadores ha concitado menos atención de la que cabría suponer²; no es de extrañar que la parquedad de reflexiones haya afectado también al problema del origen de la pieza liminar, una eficacísima herramienta de construcción del primer teatro clásico, dada la extensión de su empleo, la evolución del personaje que la recita según estudió Brotherton [1975] y su existencia posterior, muy distinta, metamorfoseada en la loa pero igualmente importante para el espectáculo teatral³.

Un aspecto que nunca ha sido dejado de lado por quienes se acercaron a estas piezas introductorias es el de su origen, aunque no se ha localizado un autor o un tipo de textos dramáticos en los que pudiera haberse inspirado Torres más allá de algunos modelos italianos que no reunían las particularidades que tiene el texto en las representaciones del extremeño, ni en lo referente al personaje que lo declama ni en la materia de sus intervenciones. Esa ausencia de antecedentes contrastados se ha tratado de paliar proponiendo un análisis más global del fenómeno del introito y revisando otros posibles modelos dramáticos, aunque todavía quepa hacer alguna observación a esas dos cuestiones, como se verá en estas líneas.

² Sin duda a este estancamiento en el estudio del introito ha contribuido la existencia de varios excelentes estudios, algunos tan tempranos como el de Cotarelo, 1911 o el de Meredith, 1928, y otros posteriores y de difícil ya no superación sino emulación, como los de Brotherton, 1975, Flechniakoska, 1975 y Surtz, 1979. Para no repetir el panorama de los estudios que lo abordan, véanse las noticias que recojo en 2017.

³ Según pone de relieve sintéticamente Arellano, 2000: 8; una historia de su empleo en distintos momentos de la actividad dramática la realiza Zugasti, 2006. El análisis de su efecto en la representación barroca muestra una interesante continuidad, y mutación, de las funciones y recursos que ya ostentaban sus antepasados los introitos, como ponen de manifiesto las reflexiones de Antonucci & Arata (eds.), 1995: 9-16.



Convendría tener presente que el prólogo de las comedias es, en algunas ocasiones, la unión del introito y el argumento, separados textualmente en cuatro ocasiones, casos que presento con sus extensiones desglosadas entre corchetes, y en otras tantas piezas no, lo que reflejo presentando su extensión entre paréntesis. Su longitud es variable en Torres Naharro⁴, aunque su importancia sea capital. Compárese en la siguiente tabla con la longitud de los actos de las comedias de Torres -que presento separándolas con signos (+)- y apréciase que no dejan de tener una extensión equivalente e incluso, en ocasiones, superior a la de las jornadas.

Título	Extensión prólogo (vv.)	Extensión jornadas (vv.)	Fecha aproximada de redacción
<i>Diál. del Nacimiento</i>	129 (99 + 30)	645	ca. 1505
<i>Comedia Serafina</i>	272 [144+128]	440+472+520+408+424	ca.1508-1509
<i>Comedia Jacinta</i>	144 (84 + 60)	276+120+192+252+317	ca. 1509 ó 1514
<i>Comedia Soldadesca</i>	189 [99+90]	269+244+324+219+212	ca. 1510
<i>Comedia Trofea</i>	304 [215+89]	322+352+280+268+316	1514
<i>Comedia Calamita</i>	244 (100 + 144)	550+430+502+472+598	ca. 1514 ó 1519
<i>Comedia Tinelaria</i>	172 [114+58]	469+464+514+454+388	ca. 1516
<i>Comedia Himenea</i>	228 (180 + 48)	312+319+300+168+371	ca. 1516
<i>Comedia Aquilana</i>	274 [179 +95]	544+499+624+734+536	ca. 1520

¿Qué conclusiones se puede extraer de la revisión de esta tabla? No todas son igualmente incontrovertibles pero de cualquier modo son un punto de partida para reflexionar y proseguir el análisis de este tema. Parece evidente que Torres fue concediéndole cada vez más importancia a esta

⁴ Citaré siempre al autor por la edición de Vélez-Sainz (2013).



pieza liminar, por su eficacia posiblemente, nacida tal vez de su separación de los modelos teatrales que sus espectadores podrían haber conocido.

El introito, la exhortación del pastor es más extensa que el resumen de la fábula en ocho de nueve casos, llamativamente en la *Trofea* (215 vv.), quizá por ser la pieza menos dramática y más relacionada con un triunfo medieval, lo que habría querido equilibrar su autor dando mayor protagonismo al personaje netamente dramático del pastor. Por lo que se refiere al argumento, cuando el tema de la comedia se inserta en una tradición literaria o textual conocida, como en la *Himenea* (48 vv.) y la *Jacinta* (60 vv.), y *mutatis mutandis*, el *Diálogo* (30 vv.), o en una circunstancia contemporánea muy conocida de los espectadores, como en *Tinelaria* (58 vv.), el argumento reduce notabilísimamente su extensión⁵. Por el contrario, las comedias *a noticia* que reúnen en su trama elementos diversos de la tradición literaria proporcionan una información más detallada de la acción a los espectadores, como es el caso de *Calamita* (144 vv.) y *Serafina* (128 vv.). En los demás casos habría que suponer que la extensión es la que deberíamos considerar

Como señalaban Gillet & Green [1961: 445]⁶, habitualmente se ha terminado por denominar a las dos piezas por el nombre de la primera, como aparece en ocasiones en los impresos, una simplificadora metonimia que ha contribuido a complicar el análisis de esta porción liminar, al perseguir modelos para el introito olvidando que es una parte del prólogo, no un objeto independiente.

Desde este simplificador punto de vista, la crítica se muestra unánime en distinguir varias procedencias a los elementos que integran el

⁵ En el caso de las comedias *a noticia*, sus materias amatoria y cortesana explican la parquedad de explicaciones; el oficio de pastores navideños que aprovecha el *Diálogo* invitaba a proporcionar parquísimos detalles de la acción, apenas la procedencia de los dos peregrinos, interlocutores principales de la acción.

⁶ «The *Introito*, first put together from various materials by Torres Naharro— was brilliantly developed by him. It was distinctly *not* "a sort of argument of the play that follows" [Rennert, 1909: 28]. The *introito*, indeed should be distinguished from the *argumento* (summary of the plot) which follows on the *introito* proper and is generally shorter, with a pattern of its own. Combined, the *introito* and *argumento* (often appearing under the single title *introito*), can be long, sometimes longer than an act».



introito naharresco. En otro lugar [2017 en prensa] he apuntado mis objeciones a la teoría, presente ya en Cotarelo [1911] o López Morales [1968: 215], que supone precursoras del introito de Naharro las coplas de Gil Cestero incluidas en uno de los dos impresos carentes de datos tipográficos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. El análisis tipobibliográfico de los impresos conservados determina que se trata de impresos publicados no antes de fines de la primera década del siglo XVI⁷. Si las comedias de Torres Naharro, las siete, publicadas en la *Propalladia* de 1514 tienen todas introito y el *Diálogo del Nacimiento*, primera obra dramática del extremeño, cuya composición se puede datar con cierta seguridad, es de hacia 1505-1507, según Gillet & Green (ed.) [1961: 472] y Vélez-Sainz (ed.) [2013: 661-662], habrá que concluir que esa égloga tardía de Encina no pudo ser el modelo⁸. He propuesto, desarrollando y reformando las observaciones de Cotarelo [1911: I, vi], Meredith [1928: 9 y 11-17] o López Morales [1968: 214-215] que Torres se fijó en los primeros cuarenta versos de la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* con la que Encina abre la sección de representaciones de su *Cancionero* como plantilla básica para sus introitos: su función, el personaje del pastor e incluso el saludo inicial. Pero sobre esto se puede percibir la influencia de otros dos modelos en Torres Naharro: Terencio y los italianos.

El influjo de Terencio, así como de la labor de sus comentaristas, es perceptible en todo Torres Naharro, aunque se deje ver especialmente en su

⁷ De hecho, el impreso burgalés, el que contiene *de facto* las coplas de Gil Cestero habría sido impreso según Fernández Valladares 2005: I, §119, 525-527, hacia 1518-1520 y el segundo, impreso sin ellas, como propone Maurizi 1998: 1035, posiblemente en la segunda década del siglo XVI en Toledo.

⁸ Ya Menéndez Pelayo 1900: XCII y Gillet & Green (ed.) 1961: 452-453 propusieron que la influencia en el caso de los introitos pudo ser a la inversa de lo postulado hasta ahora, del extremeño sobre el salmantino; véanse las razones en contra que acumula López Morales 1968: 216-218, de naturaleza cronológica y temática, hoy poco sostenibles en vista de las noticias que se han ido desvelando sobre la cronología de las obras de Torres y el valor y sentido de los introitos.



Prohemio, como es sabido⁹. Con todo, la presencia en todas las comedias del extremeño de esta sección liminar también obedece, entre otras razones, al hábito intelectual y dramático, sancionado por la tradición cultural y escénica, del uso de un prólogo como encabezamiento de la obra literaria. Aunque estaba asentada ya desde el mundo clásico, fue en la Edad Media cuando la costumbre de disponer de una introducción dio lugar a llamativas adiciones textuales reseñadas por Hamesse (ed.) cuya función transcendía lo simplemente decorativo para ser: «une explication préliminaire et simplifiée d'une doctrine assez obscure ou le résumé d'un texte plus long [...]» [2000: XIII]. La finalidad del prólogo de la comedia romana se habría difundido también a través de otro tipo de textos, una presencia que da cuenta de la generalización de la función del texto liminar¹⁰, cuyos objetivos Dalarun sintetiza válidamente para todo tipo de textos medievales:

S'attirer la sympathie du lecteur, parer les critiques, plus fondamentalement se faire para avance pardonner l'audace, l'outrecuidance qu'il y a toujours à vouloir rompre le silence; car le prologue ne doit pas être seulement compris au regard du texte que le suit, mais aussi du silence qui le précède. La *captatio benevolentiae* a été citée à des nombreuses reprises, avec l'escorte de *topoi* qui en découle: l'indignité, la modestie [...] Mais toute littérature -et la médiévale plus que les autres- n'est qu'un immense remploi de lieux communs, qui ne prend sens que par rapport à des nuances, des inflexions, des insistances ou des silences, des configurations complexes qui, comme l'architecture antique réemployée dans l'art roman, édifient un sanctuaire radicalement différent du temple que en été la carrière [2000: 649-650].

Respecto de la posible influencia de los textos italianos sobre el prólogo teatral, ya Cotarelo [1911: I, vii] se mostraba calculadoramente

⁹ La difusión de Terencio también se pudo ver impulsada por factores tan ajenos a lo dramático como influyentes en la comprensión y desarrollo del teatro en España, como explica di Camilo 2005: 67-70.

¹⁰ Como apuntan las reflexiones de Bernardo de Utrecht en su *Commentaire aux Éclogues de Théodule*: «Praeterea titulis docilem, prologus vero docilem et attentum et benivolum reddit lectorem» 1970: 77, recogidas por Hamesse (ed.) 2000: XVIII, junto con otros lugares de sentido similar (XIX). En estas páginas se apunta también que la importancia concedida a estos textos movía a sus autores a poner de relieve la propiedad intelectual del trabajo realizado, lo que también es curiosamente coincidente con el hábito, por lo que sabemos, de Torres de encargarse de la representación de estas piezas prologales.



vago al señalar el posible parentesco de los introitos y loas españoles con los correspondientes italianos, cuando laxamente afirmaba que: «En el teatro italiano del siglo xvi, que tanto influyó en el nuestro de la misma época, es casi constante el empleo de esta suerte de introducciones». No proporciona ningún ejemplo concreto y, cuando llega a hablar, muy escuetamente, de las piezas de Torres Naharro apunta:

Las loas que Bartolomé de Torres Naharro incluyó en su *Propaladia* (1517) son todas por el estilo de la de Juan del Encina. Varias octavillas ó coplas de pie quebrado, en que un aldeano, con lenguaje harto grosero, aunque no sin gracia, cuenta sus amores y retozos con las muchachas sus vecinas, y acaba exponiendo el argumento de las piezas que habían de seguirse [1911: I, viii].

No era mucho más claro Gillet, tal vez por haberle sorprendido la muerte antes de poder finalizar su colosal edición del teatro del extremeño. Comenzaba por proponer algún nexo con Giovan Giorgio Alione (ca. 1460-1470-1529), poeta y dramaturgo piamontés, declarado partidario del bando francés, y por tanto adversario de los españoles, en el conflicto que sacude Italia en los primeros decenios del XVI. Su obra, escrita en italiano, francés y piamontés, se recoge impresa en 1521, en un ejemplar que fue castigado por la Inquisición¹¹. A pesar de su interés, por el dialecto que emplea en sus composiciones dramáticas solo cuenta con una edición moderna con una anotación incompleta que permita desentrañar el sentido final de numerosas expresiones del autor¹². Gillet & Green (ed.) [1961: 448, y nota 5] suponen que el contacto entre los dos autores pudo producirse en Lyon, sin entrar en más detalles. El motivo por el que se supone que pudo ser un modelo para el extremeño es que en una de sus nueve farsas, la *Farsa del braco e del milaneiso innamorato in Ast* [1953: 201-208], la obra se abre con un extenso *Introito del buffone* (275 vv.), un personaje protáctico que combina esta

¹¹ Sobre cuyas características e interés tipográfico y cultural se debe ver Botasso 1999: 129-132.

¹² Publicadas en 1953; hay dos ediciones decimonónicas de los textos (1865 y 1889), beneméritas pero igualmente parcas en su anotación.



pieza liminar con el argumento, en pareados eneasilábicos escritos en dialecto de difícil comprensión, incluso para un hablante italiano, por lo que parece lejos de la comprensión un Torres que da muestras de saber algo de italiano y de valenciano, pero no de francés o de dialectos italianos en sus comedias. Por otra parte, las diferentes facciones políticas en las que militaba cada uno serían también un motivo para suponer que no existe influencia reconocible de un declarado partidario de la causa francesa en un español que va buscando su lugar bajo el sol en la convulsa península italiana. El italiano había probado el empleo de esta pieza liminar en otro texto, su *Comedia de l'omo e de soi cinque sentimenti* [1953: 5-7], más breve (77 vv.), y en su *Farsa de Però e Cheirina jugalli, chi littigoreno per un petto* donde la denomina *Introitus* [1953: 125-126], al igual que en la *Farsa del lanternero chi acconciò la lanterna a el soffiato de doe done vegie* [1953: 151-154]. En esta última pieza la intervención del declamador del *introitus*, de 131 vv. de extensión, comienza con una fórmula de saludo rústica repetida, que guarda un cierto aire de familia con la que emplea Torres Naharro, «¡Dios mantenga!», a imitación de Encina:

*Bonum vesper, proficiat
et vobis, stè an derrer canaglia!*
Se non, ch'è pôrreò fer debat:
Bonum vesper, proficiat;
Tasive ch'el mal s-ciat ve s-ciat;
dè su l'auregle a còl chi braglia!
*Bonun vesper, proficiat
et vobis, stè an derrer canaglia* [1953: 151]

Igual nombre recibe la pieza en la *Farsa de Nicora e de Sibrina sôa sposa chi fece el figliolo in cavoo del meise* [1953: 175-177] de 73 vv. de extensión, donde también se repite el saludo con cierta sorna:

*Bona dies, e anca a vu,
e anca a mi. Fé larg, holá,
ch'è façò qui l'erbòr forcù!*
Bona dies, e anch'a vu.
Gl'è gnuna chi abia i cigl ercù



e veugl garder da ist alter là?
Bona dies, et anca a vu
 e anch a mi. Fè larg, holà! [1953: 175].

Hay ocasiones, como en la *Farsa de Zohan zavatino e de Biatrix soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto* [1953: 37-38], en que la pieza introductoria es mucho más breve (35 vv.) y no recibe ese nombre. En otras obras, como la *Farsa de doe vegie ripolite quale voliano reprimder le giovene* [1953: 65] simplemente desaparece. Así las cosas, haciendo balance de lo expuesto, de nueve piezas en cinco existe el introito pero solo en tres guarda cierto parecido con las obras de Bartolomé, aunque se perciban a simple vista importantes diferencias como la cancioncilla inicial que encabeza estas obras, la fusión del prólogo con el argumento, el tono popular y musical que le dan los pareados, el empleo de un dialecto real para las piezas o ser, en alguna ocasión, uno de los personajes que después desarrollan la acción quien recita estas piezas. En cambio ciertos tópicos, como el empleo de alusiones misóginas, la interlocución directa con el público, la petición de disculpas por adelantado, hacen su aparición en estas obras, aunque no dejan de ser lugares comunes del exordio.

Si revisamos otros autores y comedias contemporáneos italianos que pudo haber leído o a cuya representación pudo haber asistido Torres Naharro nos encontramos con la comedia *Timone*¹³ (1490) en cinco actos de Matteo Maria Boiardo, reimpressa en varias ocasiones a lo largo del XVI, como recoge Molinaro [1984: 45-46]. La obra, que traduce un diálogo de Luciano, tiene un prólogo seguido de un argumento donde no aparece ni la figura del pastor del introito naharresco ni sus temas. Próxima cronológicamente está la *Virginia* (1494) de Bernardo Accolti que de nuevo distingue entre argumento y prohemio, pero con un tono elevado radicalmente distinto al de Torres Naharro¹⁴.

¹³ Editada modernamente por Acocella & Anceschi (2009)

¹⁴ Sobre sus circunstancias vitales véase el artículo de Lilia Mantovani en Caravale & Bartoccini (eds.) 1960: I, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-maria-boiardo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-maria-boiardo_(Dizionario-Biografico)/). Transcribo de la edición de 1553: «Donne, che di



Cronológicamente la siguiente comedia sería la *Comedia de amicitia* de Jacopo Nardi (1476-1563)¹⁵, impresa hacia 1502-1503, publicada por Stefani [1986: 15-61] que de nuevo presenta la separación entre argumento y prólogo, pero en un tono radicalmente distinto al de Torres Naharro:

Una fabula nuova,
se di ascoltar vi giova,
vien nel vostro conspecto.
Chi ne prende dilecto
tener contento sia
silentio in cortesia.
Chi no, passi di fori,
benigni spectatori,
e ceda alli altri loco.
Ma se la piace poco,
di che più temo, a tutti,
scusate e' primi frutti
di questo nuovo auctore
e incolpate lo errore
del cieco secul nostro,
il qual non v'ha demonstro,
in questi nostri tempi,
di quelli antiqui exempì
de' poetici ingegni. (vv. 1-19) [1986: 20]

Publio Philippo escribe su *Formicone* en 1503 aunque no lo ve publicado hasta 1527 y 1534, según su editor (2012); fue la primera comedia redactada en italiano, en prosa, con un argumento extraído de *El asno de oro* de Apuleio [1978: IX, §17-21, 263-268], de tono cortés aunque con contenidos similares a los del extremeño; especialmente destaca la incorporación de siervos a la acción; de su interpretación se encargó el propio autor, cuya actuación agradó sobremanera a una de sus espectadoras,

bellezza e castitate / vincete il sole e vincete Diana. / E voi fam e honor di nostra etate. / non huomi, anzi Dei in carne humana, / Igual certar con ogni atiquitat / Potete e vincer la gloria romana, / Se mortal prego ha in voi loco o potentia, / Non ne negate benigna audientia» (<https://archive.org/details/virginia00acco>).

¹⁵ Sobre el autor y sus logros en otros campos literarios, que le proporcionaron mayor fama, véase el artículo de Stefano Dablio en Agosti & Romanelli (eds.) 2012: 72, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/accolti-bernardo-detto-l-unico-aretino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/accolti-bernardo-detto-l-unico-aretino_(Dizionario-Biografico)). Dejo de lado la comedia *I due felici rivali*, por haberse transmitido únicamente por vía manuscrita, como señala Stefani 1986: 152.



Isabella d'Este. Aunque el *Argomento* emplea la prosa, apréciense los elementos comunes con los textos de Torres Naharro:

Silenzio, vi prego, benignissimi spettatori. Lucio Apuleio nell'*Asino aureo* narra una elegantissima favola, la quale Publio Filippo adolescente, per esercitazione del suo ingegno, al presente ha composta in una comedia della quale, se benignamente m'ascoltarete, brevemente narrarovi l'argomento. Ora alongate gli orecchi tanto che gli asini de Arcadia superiate [2012].

Otros autores que habitualmente se ponen en relación con las piezas de Torres Naharro son Bernardo da Bibbiena y Ludovico Ariosto¹⁶. Si por fecha de composición de los textos entran dentro de la nómina de posibles influencias sobre Torres, en este apartado concreto de los introitos ya Gillet & Green (ed.) [1961: 452] señalaban que no podía tratarse de su fuente.

Un capítulo aparte lo constituyen las églogas rústicas sienesas de Pierantonio Legacci anteriores a la congregación de los Rozzi de 1531, impresos a comienzos del XVI, poco conocidos y sin edición moderna que se encuentran dispersos por las bibliotecas italianas¹⁷. Sus trece textos dramáticos conservados, reimprimos en un importante número de ocasiones, hasta setenta y nueve, aunque en solo ocho ocasiones fuera de Siena, como recoge de Gregorio [2005] del estudio de Valenti [1992: 74-81 y 265-344], presentan interesantes elementos que quedan para un futuro trabajo. Por el momento es de notar que los protagonistas ya son los rústicos que, como describe Pieri:

Nei loro arcaici testi della struttura poco più che dialogica predomina in larga misura quello che è stato definito il “grottesco pastorale”, cioè il gusto per un'erudizione favolosa e per intrecci avventurosi e regali confinanti con il modello dei cantari, dove il villano ha un ruolo subalterno di spalla comica, come il buffone o il matto dei vecchi intermezzi

¹⁶ Para la *Calandra* del primero y su relación con Torres puede verse Dovizzi 1986: 4-5; sobre la plausible relación del segundo con el dramaturgo extremeño, ya supuesto por Mazzei 1992 y Arróniz 1969, véanse Giordano Gramegna 1986, etc.

¹⁷ Véanse valiosas informaciones en el artículo de Mario de Gregorio en Caravale & Bartoccini (eds.) 1960 2005: 64, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierantonio-legacci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierantonio-legacci_(Dizionario-Biografico)/)



cortigiani, sulla scena si dipanano storie romanzesche con intarsi lirici e musicali di repertorio, sfoggi nomenclatori ed eruditi, squarci di vita popolare, dove il carattere bucolico, appena alluso, si connota di nobiltà ed eticità, e il classicismo mitologico resta puramente onomastico [1989: 117].

Como estudia Braghieri (1986: 68), en las «egloghe e farse rusticali» suelen faltar los prólogos:

L'uso del prologo si conforma quindi all'acquisizione di una prassi teatrale che rispetta una consuetudine ben determinata, alla quale i pre-Rozzi si attengono fedelmente. Solo sul versante prettamente rusticale, è ipotizzabile che la mancanza del prologo rispecchi il tentativo di esprimersi attraverso un genere che, per le sue caratteristiche di rusticità sia linguistica che interpretativa, non percepisce questo elemento come necessario. Nelle rusticali il prologo compare via via che la struttura, inizialmente semplice, tende ad arricchirsi di agnizioni e svolgimenti più complessi¹⁸.

Aunque no tengan ni prólogo ni argumento, los comienzos de algunas églogas de Pierantonio Legacci tienen cierto parecido con los introitos de Torres por la condición villana de los personajes que abren las piezas. En la *Egloga rusticale Mezzucchio*¹⁹ es el propio protagonista rústico, enamorado de Vica, quien abre la pieza con un monólogo salpicado de groserías, en el que introduce el argumento de la obra –su amor hacia Vica– y canta una canción acompañado de su cítara²⁰:

Non vo lagorar più chi lo disposto,

¹⁸ En su estudio del prólogo en las comedias italianas del 500, Riposio no se ocupa de estas piezas tempranas.

¹⁹ En 8º, 12 hs. Siena: Simone di Niccolo, 09.02.1418 [pero 1518]. Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (Raro A.38). Véase para esta pieza Valenti (1992: 287): «Definita egloga rusticale, o pastorale, o alla martorella, ossia da eseguirsi con inserti di ballo rusticale, o “in tondo”, il *Mezzucchio* presenta come nucleo strutturale il motivo della lite fra villani per questione amorosa, riconducibile alla forma del contrasto. Il genere del mogliazzo sembra l'ascendente della disputa e relativo giudizio per il possesso della donna. la soluzione triangolare è *topos* frequente della drammaturgia rusticale senese. Al repertorio villanesco appartengono la serenata al cetarino, il lazzo delle bastonate, il “ballo tondo” finale». La investigadora italiana señala que esta edición utilizó una de 1516 del mismo impresor.

²⁰ Véase Mazzi 1882: I, 190: «I villani innamorati nelle *rusticali*, o ancora delle commedie di altro genere, celebrano le loro innamorate, le “manze”, con più schietta semplicità, quasi sempre cantando col “cetarino” stanze, *strambotti*, non senza una grazia sgraziata, sebbene spesso con qualche indecenza. Così nel *Mezzucchio* [...]».



Potta del ciel. Mi so tanto affannato
 Che mi suda e calonaci el proposto.
 El babbo et fratel ma m'arán perdonato.
 Dispongo di cantar un canzoncino
 Vo pur che paia chi si è snamorato,
 I vo prgliare [sic] un poco el cetarino
 Et stemperare /c/ canti el bordellone
 So pur chi solevo esser cantarino
 Qual dico; horsù vo dire una canzone
 Ch'una volta imparai dal mio fratello
 Quando era innamorato da garzone;
Canta la canzona
 S'un dì t'havesse manza al mie domino
 Più di millanta baci ti darei
 Credo che gli occhi, la gola, el bochino
 Per tanto bacichiare te lograrrei,
 Cercando infine in Francia un serpollino
 Più galante di te non troverei
 Solo una cosa in te hai che mi spiaccia
 Se' cogli amanti troppo crudelaccia.
Finita la canzona Mezuchio seguita:
 Non so se è bono o tristo el mie giuiditio [38vº]
 E mi par oggi cantar tanto bene
 Che par ch'abbi manggiato el regralitio
 Ho si sapessi riste dove ellene
 Quella che m'a furato el paraquore,
 Perdie, non mi terrebben le catene
 Ma che le tanto schifa dell'honore
 Che gli è un renegar la pacientia
 Almanco mi sciogliesse o drento o fore
 Si la riscontro et folle riverenza:
 Mi manda el carboncello et l'acetone
 Pensa si godo a sì bella acoglienza
 Ma queste schife che fan sì di buone
 Chi le molesta molto ho intenso dire
 Che le fassetan come l'huom le pone.
 Io stare a questo modo è un morire
 I la voglio oggi a ogni mo' tronare
 Et quanto i' l'amo le vo far sentire.

¿Podría ser una fuente de la distintiva obscenidad que poseen los pastores que declaman los introitos naharrescos en una jerga no siempre comprensible? A la vista de estas noticias, queda claro que el origen de los introitos naharrescos hubo de ser múltiple y es difícil que se llegue a determinar con certeza si hubo una principal; la simultaneidad de la aparición por toda Europa de piezas y personajes que emplean recursos y



personajes similares a los de Torres Naharro fue puesto de manifiesto por Fosalba [1996: 427-428], que apuntaba interesantes coincidencias con procedimientos cómicos de piezas francesas (las *sotisses*) o incluso de los Países Bajos para la materia de los introitos, aunque la reflexión de Menéndez Pelayo sigue siendo difícil de rebatir: «No es que el prólogo sea exclusivo de la comedia antigua, terenciana o plautina; pero la verdad es que de allí le tomaron sus imitadores del renacimiento y no del *praecentor* de los dramas litúrgicos, ni del *protocolo* de los *Misterios* franceses [...]» [1900: XCV]».

Tal vez el pretender señalar una fuente directa se haya convertido en una cierta obsesión que no haya dejado ver que Torres Naharro procedió conforme a la mentalidad de autor formado en las letras de su tiempo. Tomando como modelo a Terencio en la composición, en el plano más general, adoptó su concepto de prólogo adaptándolo a su tiempo²¹, con Encina y otros materiales de procedencia varia que vamos conociendo.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNI BRACCESI, Simonetta & Mario CARVALE, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.

AGOSTI, Aldo & ROMANELLI, Raffaele (ed.), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 2012.

ALIONE, Giovanni Giorgio, *Commedia e farse carnavalesche nel dialetti Astigiano, Milanese e Francese misti con Latino Barbaro*, Milano, Daelli, 1865.

Accesible

en

línea:

https://archive.org/stream/bub_gb_AqElsOPrHMoC#page/n5/mode/2up

²¹ Como recordaba López Morales 1968: 209-211, el propio dramaturgo extremeño señalaba en su *Prohemio* sus fuentes: Acrón y su cuatripartición de toda comedia (*prologus*, *prothesis*, *epithasis* y *catastrophe*) a través de los *Praenotamenta* de Badius Ascensius, traducido ahora en Vélez-Sainz (ed.) 2013, e incluso después las reduce a dos (introito y argumento), donde el último no es la continuación del *prologus* terenciano cuanto la fábula en su desarrollo, como proponían Gillet & Green (1961: 443).



- ALIONE, Giovanni Giorgio, *L'opera piacevole*, ed. Enzo Bottasso, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953.
- ALIONE, Giovanni Giorgio, *Opera iocunda no. d. Iohannis Georgij Alioni Astensis metro macharronico materno: & Gallico composita*, Asti, per magistrum Franciscum de Silva, 1521.
- APULEYO, Lucio, *El asno de oro*, ed. Lisardo Rubio Fernández & Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Gredos, 1978.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La loa», *Ínsula*, 639-640 (2000), 8-9.
- BERNHARD & KONRAD, *Accessus ad auctores, Bernard D'Utrecht, Conrad D'Hirsau: Dialogus super auctores*, ed. Robert B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970.
- BOIARDO, Matteo, *Timone*, ed. Mariantonietta Acocella & Giuseppe Anceschi, Novara, Interlinea Ed., 2009. Accesible en línea: <http://www.gbv.de/dms/casalini/09/09741445.pdf>.
- BOTTASSO, Enzo, «L'edizione 1521 delle *Opera Iocunda* di Giovan Giorgio Alione», en *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?: definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy, Udine, 24-26 febbraio 1997*, Udine, Forum, 1999, 125-139. Accesible en línea: <http://digital.casalini.it/10.1400/122519>.
- BRAGHIERI, Raffaella, «Il teatro a Siena nei primi anni del Cinquecento. L'esperienza teatrale dei pre-Rozzi», *Bullettino senese di storia patria*, 93 (1986), 43-159.
- BROTHERTON, John, *The «Pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- CARVALE, Mario & BARTOCCINI, Fiorella (ed.), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1960. Accesible en línea: http://www.treccani.it/catalogo/catalogo_prodotti/la_biografia_italiana/dizionario_biografico_degli_italiani.html.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Bailliére, 1911, 2 vols. Accesible en línea:



<http://ia311204.us.archive.org/0/items/coleccindeentr0101cotauf/coleccindeentr0101cotauf.pdf>

COTRONEI, Bruno, *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione. Studio critico*, Reggio Calabria, Tipi di Paolo Siclari, 1889. Accesible en línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4611049;view=1up;seq=29>

DALARUN, Jacques, «Epilogue», en Jacqueline Hamesse (ed.), *Les prologues médiévaux: actes du colloque international; (Rome, 26 - 28 mars 1998)*, Turnhout, Brepols, 2000, 639-661.

DI CAMILLO, Ottavio, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en Ottavio di Camillo & John O'Neill (eds.), «*La Celestina*» 1499-1599. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, New York, November 17-19, 1999, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2005, 63-94. Accesible en línea: https://www.academia.edu/23386278/Consideraciones_sobre_La_Celestina_y_las_instituciones_dramáticas_del_humanismo_en_lengua_vulgar.

DIVIZIO, Bernardo, *La Calandra commedia elegantissima*, ed. Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985. Accesible en línea: <https://archive.org/stream/lacalandracommed00dovi#page/22/mode/2up/search/naharro>.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). Almagro (Ciudad Real) 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, 121-136.



GILLET, Joseph E., *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1961.

GIORDANO GRAMEGNA, Anna, «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», en Joan Oleza Simó (ed.), *Teatros y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, 11-25. Accesible en línea:

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12482061990139396310846/index.htm>

.

HAMESSE, Jacqueline (ed.), *Les prologues médiévaux: actes du colloque international ; (Rome, 26 - 28 mars 1998)*, Turnhout, Brepols, 2000.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

MANTOVANO, Publio Filippo, *Formicone*, ed. Daniele Lucchini, Mantova, Finisterre, 2012.

MAURIZI, Françoise, «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordón Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)* 2, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols. T. 2, 1033-1042. Accesible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_021.pdf.

MAZZEI, Pilade, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922. Accesible en línea: <https://ia600508.us.archive.org/0/items/contributoallost00mazz/contributoallost00mazz.pdf>.

MAZZI, Curzio, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI Con app. di documenti bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre Accademie e Congreghe Senesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia. Estudio crítico*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fé,



1900. Accesible en línea:
<https://ia902702.us.archive.org/12/items/bartolomdetorre00pelagoog/bartolomdetorre00pelagoog.pdf>.

MEREDITH, Joseph A, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, 1928.

MOLINARO, Julius, *Matteo Maria Boiardo: a bibliography of works and criticism from 1487-1980*, [Ontario], Canadian Federation for the Humanities/Fédération canadienne des études humaines, 1984.

PIERALLI, Alfredo, *La vita e le opere di Jacopo Nardi*, Firenze, G. Civelli, 1901.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

STEFANI, Luigina, *Tre commedie fiorentine del primo 500*, Ferrara, Corbo, 1986. Accesible en línea: <https://archive.org/details/trecommediefiore00stef>.

SURTZ, Ronald E., «The Function of the Dramatic Prologue», en *The Birth of a Theatre. Dramatic Convention in Castillian Drama from Juan del Enzina to Lope de Vega*, Madrid-Londres, Tamesis, 1979, 125-148. Accesible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/the-birth-of-a-theater-dramatic-convention-in-the-spanish-theater-from-juan-del-encina-to-lope-de-vega/>.

VALENTI, Cristina, *Comici artigiani: mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, F.C. Panini, 1992.

ZUGASTI ZUGASTI, Miguel, «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 6 (2006), 100-113. Accesible en línea:
http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume6/Zugasti.pdf.



Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universitat Autònoma de Barcelona
guillermo.gomez.sanchezferrer@uab.cat

Palabras clave:

Agustín Moreto. *El parecido*. Tomás Sebastián y Latre. Pascual Rodríguez de Arellano. Refundiciones.

Resumen:

En el presente trabajo nos proponemos analizar las reescrituras neoclásicas de un texto moretiano poco estudiado: *El parecido* (o *El parecido en la corte*). De él se conservan dos versiones adaptadas a los gustos del siglo XVIII, la primera impresa en el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre; y la segunda versión, «arreglada por don Pasqual Rodríguez de Arellano», conservada hoy en un manuscrito de la Real Biblioteca. A partir de ambas refundiciones profundizaremos en la conflictiva tensión que existió durante la Ilustración entre el teatro barroco y el teatro neoclásico, de clara influencia europea.

The Neoclassical versions of *El parecido* or the comedias of Moreto (re)written in Spain appealing to the taste of Europe

Key Words:

Agustín Moreto. *El parecido*. Tomás Sebastián y Latre. Pascual Rodríguez de Arellano. Theatrical adaptation.

Abstract:

In this paper I intend to analyse the Neoclassical rewriting of a *comedia* of Agustín Moreto insufficiently studied –*El parecido*, sometimes titled *El parecido en la corte*. We have two theatrical versions arranged to appeal to the taste of the 18th Century readers and spectators –the first version was printed as part of the *Ensayo sobre el teatro español* by Tomás Sebastián y Latre; the second version, «arranged by Mr. Pasqual Rodríguez de Arellano», is preserved in a manuscript held at the Real Biblioteca. Considering both adaptations, I will delve into the conflict that existed during the Enlightenment between the Baroque theatre and the Neoclassical theatre, shaped by European models.

No cabe duda, a la vista de la cartelera teatral del siglo XVIII [Andioc y Coulon, 2008], de que las comedias de nuestros dramaturgos áureos disfrutaron todavía del favor del público –sobre todo acomodado– de la época [véase Andioc, 1987: 24]. Pese a las limitaciones que imponían los cambios de mentalidad y de cultura, Calderón (y, en un segundo lugar, otros poetas como Moreto o Rojas Zorrilla) consiguió mantenerse como una constante sobre las tablas de los coliseos sin grandes fluctuaciones hasta la década de 1780 [véase Andioc, 1987: 13-16; Andioc y Coulon, 2008]. Sin embargo, es necesario matizar el éxito escénico que el teatro áureo supuso entre los ilustrados. Parece prudente pensar, tal y como nos recordaba René Andioc hace ya varias décadas, que «los madrileños no tienen mucha afición al teatro áureo y solo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración» [1987: 19]. Quizá porque – como bien saben los investigadores del género– en el Setecientos empezaron a ver la luz nuevas obras, originales o adaptadas a partir de las lenguas europeas de prestigio (sobre todo francés e italiano), que fueron forjando los gustos del público [véase Andioc, 1987: 22; García Garrosa, 1990: 75-98; Lafarga, 2003 y 2013; García Garrosa y Lafarga, 2004; Angulo Egea, 2009a y 2009b]¹. Poco a poco el teatro de tradición barroca se vio desplazado por las novedosas comedias de magia, de santos, historiales, de figurones... y, a partir de 1773², por los dramas sentimentales [véase García Garrosa, 1990; Palacios, 1998 y 2003; Angulo Egea, 2004].

¹ Recuerda Palacios [1990: 46-47], además, que la reforma ilustrada del teatro que vino con el Conde de Aranda siguió una estrategia bien definida para introducir las nuevas formas dramáticas en los teatros españoles, cuyo primer paso consistía en la traducción y adaptación de textos franceses (de Regnard, Destouches, Voltaire, Gresset...) que manifestasen las normas del «buen gusto» y pudieran –hipotéticamente, al menos– moldear la inclinación de los espectadores.

² Aunque sea un dato bien conocido, conviene recordar que ese año marca la primera producción original en español de la comedia sentimental con la composición de *El delincuente honrado*, de Jovellanos. Un año más tarde se puso en escena y comenzó una gira imparable, ya fuese en su versión original –de inspiración claramente ilustrada– o ya en sus diferentes refundiciones –de carácter claramente popular– [véase Caso González, 1964; García Garrosa, 1990: 57-59].



Con todo, aunque no nos cabe duda de que el panorama que acabamos de trazar –para el que nos hacemos eco de los juicios sobre los gustos de los espectadores expuestos por algunos de los mejores conocedores de la época– se ajusta bien a la poliédrica realidad del XVIII, siempre en tensión entre el gusto neoclásico y las formas populares, con él no se tiene en cuenta que el teatro barroco sobrevivió y triunfó también en gran medida gracias a las refundiciones de los comediógrafos ilustrados. Recientemente señalaba Lafarga que «en la mente de muchos estaba la idea de que, sin renegar de la tradición, había que renovar el repertorio apelando a nuevas fórmulas dramáticas que, por otra parte, se presentaban como más adecuadas para el planteamiento de situaciones “modernas”» [2013: 302-303]. Siguiendo esa línea de pensamiento, teóricos de corte marcadamente neoclásico como Tomás Sebastián y Latre (de quien trataremos más adelante) y dramaturgos profesionales de signo tan distinto como Cándido María Trigueros [véase Aguilar Piñal, 1987] o Luciano Francisco Comella [véase Angulo Egea, 2006] dedicaron su tiempo por igual a la lectura y reescritura del teatro barroco a partir de las claves de composición importadas de los países vecinos, dando así nueva vida escénica a unas obras denigradas hasta la saciedad por los preceptistas. Se mantenían de esta forma su esencia dramática y sus premisas argumentales enmascaradas por un especial énfasis ya en las ideas reformadas o ya en los aspectos espectaculares que marcan las dos principales tendencias teatrales del siglo de Moratín. Aunque no podemos entrar aquí en las diferencias estéticas que caracterizan a unos y otros dramaturgos (antes y después de 1700), no parece desdeñable constatar que fueron pocos, de entre los más importantes poetas dramáticos del XVII, los que no conocieron una nueva versión de sus textos en la centuria ilustrada. El teatro del mismísimo Lope de Vega, sin ir más lejos, tuvo pronto quien lo adaptase a los cánones de la época, pues fue una de las fuentes más frecuentes de los dramas tardobarrocos de José de Cañizares y Antonio de



Zamora³. Tampoco tuvieron mala fortuna, en este sentido, los otros dramaturgos del Parnaso áureo: desde los autos sacramentales de Calderón hasta las tragedias de Rojas Zorrilla, pasando por las comedias de Ruiz de Alarcón y –por supuesto– de Moreto, disfrutaron de su momento de gloria, a pesar de ser fieras de espíritu barroco que encajaban mal con el didactismo reformista [véase Coughlin, 1965; Aguilar Piñal, 1990; Pacheco y Costa, 2002; Álvarez Barrientos, 2007a]⁴.

El interés por las comedias escritas en el siglo XVII, pese a todo, no fue marginal. Sabemos que las obras moretianas tuvieron una gran difusión también entre los lectores del XVIII. Tal fue su alcance que, en el mercado de las sueltas, solo se vieron ensombrecidas por las piezas de Calderón [véase Vega García-Luengos, 2003: 1302-1304]. Sus textos formaron parte de los más importantes catálogos editoriales, incluidos los de las casas tipográficas del madrileño Antonio Sanz, la del valenciano José de Orga, la del sevillano Francisco de Leefdael, la salmantina Santa Cruz o la del barcelonés Pedro Escuder⁵. Ese auge del teatro barroco en las prensas

³ La importancia de la reescritura de obras previas en la producción de ambos dramaturgos se destaca, por ejemplo, en las historias de la literatura de Juan Luis Alborg [1972: 608-610] y de Francisco Ruiz Ramón [1983: 285]. Sin embargo, a pesar de la importancia de sus obras, todavía son muchas las lagunas que tenemos en su estudio. Así, para acercarnos a Cañizares sigue siendo inexcusable partir de la monografía de Ebersole [1975], aunque existen también otros trabajos –con el artículo de Manuel Machado [1924] a la cabeza– que inciden particularmente en la manera en que reaprovechó las comedias de Lope de Vega. Valgan como botón de muestra de tal actividad los recientes estudios dedicados a *La ilustre fregona* [Cañizares, ed. 2001; Vaiopoulos, 2011] y a las comedias de Julián Romero [Fernández Gómez, 1979; Sánchez Jiménez, 2015]. En el caso de Zamora, por el contrario, es necesario contentarse con acercamientos más generales a su obra [véanse Martín Martínez, 2002, 2008 y 2010]. La crítica apenas se ha detenido a analizar su labor como adaptador o versionador, con excepciones como en el caso de los autos calderonianos *El laberinto del mundo* y *Primero y segundo Isaac* [Pacheco y Costa, 2002: 1412].

⁴ Conviene tener en cuenta, como recuerda Checa Beltrán, que Luzán en su *Poética* había mostrado ya un juicio relativamente favorable a las comedias de Calderón, sobre todo en el caso de las de capa y espada, en las que considera el preceptista que «hallarán los críticos muy poco o nada que reprehender y mucho que admirar y elogiar» [Luzán, ed. 2008: 598; confróntese con Checa Beltrán, 1990: 18]. De igual manera, nos resulta especialmente relevante leer en las mismas páginas de la *Poética* que «merecen también aplauso algunas [comedias] de Moreto», a pesar de sus «faltas pequeñas» [Luzán, ed. 2008: 598].

⁵ Como botón de muestra se puede citar una de las comedias más exitosas de Moreto, *Caer para levantar*, escrita en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos, que recorrió casi toda la geografía española en sueltas y alcanzó la nada desdeñable cifra de



favoreció, pues, la existencia de un buen número de lectores de comedias. En el caso particular de la capital, cuando menos, sabemos que la situación propició la presencia de numerosos aficionados en la Biblioteca Real que acudían precisamente a transcribir, en unas cuantas hojas que la propia institución ponía a su disposición, alguna de sus piezas favoritas [véase Álvarez Barrientos, 2007b: 7-9].

Pese a la situación que presentábamos al comienzo de este trabajo, el gusto por el teatro barroco, que se deja notar tan claramente en testimonios como el de Cristóbal del Hoyo [ed. 1983: 219-220], también estuvo presente en la vida escénica de los coliseos madrileños. Las piezas de Moreto parecen ser nuevamente –junto con las de Calderón– las más apreciadas, y así lo prueba el hecho de que, a lo largo del siglo, hubiese más de cien representaciones de *El desdén, con el desdén*, *No puede ser el guardar una mujer* o *La fuerza del natural* (escrita en colaboración con Jerónimo de Cáncer) [véase Andioc y Coulon, 2008]. De acuerdo con lo que nos dicen los datos de la cartelera, las comedias más famosas del dramaturgo madrileño competían con algunos de los mayores éxitos del momento, si no en recaudación o número de representaciones, sí al menos en la cantidad de producciones que generaron⁶. En el caso particular de Moreto parece claro que fue una de sus obras menos recordadas la que mejor encarnó la conflictiva relación que se estableció en el siglo XVIII con el teatro de la centuria anterior. La obra a la que nos referimos, y cuya recepción nos proponemos estudiar en las páginas siguientes, es *El parecido* (o *El parecido en la corte*, con cuyo título se difundió más frecuentemente en el siglo XVIII), comedia urbana –o comedia de costumbres [MacKenzie, 1994: 128-129]– llena de enredos e

veinte ediciones (con fecha y pie de imprenta) entre 1700 y 1799 [ver Fernández Rodríguez, 2016: 5-6].

⁶ Las más exitosas comedias del siglo XVIII palidecen, de hecho, frente a las comedias moretianas en el número de producciones que se montaron en los coliseos madrileños. Aunque con un mejor rendimiento económico y unos periodos de representación más largos, las dos comedias de Cañizares dedicadas a *Don Juan de Espina* apenas pasaron de las veinticinco producciones y las cinco partes de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* llegaron tan solo a las cincuenta y seis puestas en escena durante el siglo [véase Andioc y Coulon, 2008].



identidades fingidas. En ella se pone en escena la historia de don Fernando de Ribera, quien es confundido nada más llegar a la corte con don Lope de Luján, hijo del acomodado don Pedro. Aprovechando la circunstancia, el protagonista se entregará al engaño de la mano de su criado, Tacón, y fingirá ser el caballero madrileño. De este modo, alegando que ha perdido la memoria debido a una extraña enfermedad, entrará en la casa de don Pedro, donde se desarrolla la mayor parte de la acción. Allí vive también doña Inés, que es la hermana del verdadero don Lope y la dama de la que Fernando está enamorado desde que la viese entrando a misa al principio de la comedia. Así, aprovechando la cercanía con ella, logrará ganarse su afecto, aunque aún bajo el disfraz de su hermano. El conflicto, con todo, no tardará en resolverse. Poco después que don Fernando, llega también a Madrid su hermana, doña Ana, persiguiendo a don Lope, con quien espera casarse. Mientras tanto, doña Inés desprecia a su otro pretendiente, don Luis (o don Diego, según aparece en algunas versiones del texto), en favor del recién llegado. Finalmente, bastará con esperar al día siguiente, cuando llegue el verdadero don Lope, para deshacer la confusión que se había creado en la casa de don Pedro. Tras un momento inicial de duda sobre las identidades de los personajes, el problema –como no podía ser de otra forma– se resolverá con las consabidas bodas finales: don Fernando se casa con doña Inés, don Lope con doña Ana y hasta los criados Tacón y Leonor se dan la mano.

El enredo de la comedia debía de gustar especialmente en el siglo XVIII, pues se subió a las tablas de los tres coliseos madrileños en hasta ochenta y ocho ocasiones distintas. Con todo, no fue este el único espacio en el que se pudo ver o leer la comedia moretiana (o alguna de sus refundiciones). Sabemos que tuvo cierta importancia también en otros centros neurálgicos de la vida teatral: se puso en escena hasta en cinco ocasiones entre 1704 y 1734 en Valladolid, ciudad donde además se imprimieron como sueltas diez comedias de Moreto [véase Alonso Cortés, 1922-1923; Vega García-Luengos, 1989]; en Sevilla lo hizo más tarde, en



otras seis ocasiones entre 1772 y 1778, aunque la fama del dramaturgo no fue menor allí a juzgar por las cien ediciones de sus comedias y entremeses que se compusieron a orillas del Guadalquivir [véase Aguilar Piñal, 1974; Vega García-Luengos, 1993]; de igual modo, aunque con menor profusión, la comedia también conoció cierta fortuna escénica en Valencia, Barcelona, Toledo o Pamplona [véase Par, 1929; Juliá Martínez, 1933; Montero de la Puente, 1942; D'Ors, 1974].

La presencia del texto en las prensas y, sobre todo, en los escenarios es sin duda notable. Ahora bien, su fama no parece en absoluto fortuita. Si nos remontamos a la década de 1760, podremos comprender fácilmente el auge que tuvo más allá de los escenarios madrileños, donde apenas dejó de representarse en las décadas centrales del siglo. El éxito escénico de la comedia, constatable sobre todo a partir de 1762⁷, coincide con el encendido debate que se dio sobre las comedias y los autos calderonianos [véase Checa Beltrán, 1990: 25-26]. Esa diatriba terminará, en 1767, con la puesta en marcha de las bien conocidas reformas del Conde de Aranda en lo relativo al repertorio de comedias, los cambios en la interpretación de los actores o las mejoras en la infraestructura de los teatros [véase Rubio Jiménez, 1998; Palacios, 1990; Álvarez Barrientos, 2003]. En la época casi todos los textos señalaban sin dudar un claro enemigo del ideal del teatro neoclásico: el teatro barroco [véase Checa Beltrán, 1990]. Sin embargo, la solución al desorden y los excesos de la «comedia nueva» fue sencilla:

⁷ Según el *Catálogo* de Andioc y Coulon [2008], hubo representaciones de la comedia casi todos los años entre 1708 y 1738. Desde entonces la comedia deja de representarse hasta 1762, periodo en el que realmente debió de ser difícil su puesta en escena. En 1738 el espacio de los Caños del Peral (y, un año más tarde, el teatro del Retiro) se dedicó en exclusiva a ofrecer óperas italianas, aunque tuvo que cerrar poco después y no hubo ninguna actividad entre 1746 y 1766. También el corral o coliseo de la Cruz se reedificó entre 1737 y 1743 y lo mismo ocurrió con el del Príncipe en los años 1744-1745. Como se puede comprobar, la ausencia de *El parecido* coincide precisamente con uno de los momentos más convulsos para los espacios teatrales madrileños, justo cuando presentan temporadas más cortas por la escasa disponibilidad de espacios, así como por las prohibiciones que tuvieron lugar a la muerte de Felipe V en 1746 o por las sequías de 1752 y 1753. Acaso el relativo olvido en el que cae la comedia se deba, en fin, a un deseo de priorizar otros textos más novedosos, dada la reducción de oferta que hubo en algunos de esos años [ver Álvarez Barrientos, 2003: 1479-1482; Andioc y Coulon, 2008].



[...] «refundir» las mejores obras barrocas, eliminando sus «irregularidades» y adaptándolas al gusto clásico [...]. El gusto, «buen gusto», que preconizaban los neoclásicos tenía como referentes teóricos más inmediatos a los autores italianos de los siglos XVI y XVII, los tratadistas franceses del XVII y algunos preceptistas españoles de esos siglos [Checa Beltrán, 2003: 1520].

Con esa intención aparece por primera vez la posibilidad de acomodar *El parecido* a los moldes importados desde Europa, corrigiendo Casi sus defectos y respondiendo al sentir de reformistas como Luzán, quien escribe:

[...] se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad y tan comprobada con tanto número de excelentes tragedias que los poetas de aquellas naciones han escrito en los siglos pasados y en el presente [Luzán, ed. 2008: 550]⁸.

Tras los motines de 1766, comenzó un plan de actuación con el que la administración afrontó decididamente la tarea de reformar el teatro (en sus edificios y en sus textos) para favorecer el espíritu neoclásico de inspiración europea. Uno de los ejemplos más claros de esa campaña restauradora del arte dramático –y uno de los más relevantes para nuestro propósito– es precisamente el que se encuentra en los *Informes* que varias personalidades de la talla de Gaspar Melchor de Jovellanos o José Manuel de Ayala le hicieron llegar al Conde de Aranda explicando las posibilidades de implantar una reforma poética que corrigiese los textos del XVII. Fue, sin embargo, Bernardo de Iriarte (hermano del conocido fabulista) quien mejor respondió al encargo institucional. En una carta al Conde de Aranda asegura haber revisado seiscientas comedias de la centuria anterior, de entre las cuales tan solo se atreve a rescatar algo más de siete decenas «orientad[o],

⁸ No en vano, la denigrante visión de nuestros dramaturgos áureos que desarrollarán posteriormente los ilustres hombres del XVIII provino en gran medida de la opinión de teóricos franceses como Du Perron du Castella, con sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) [véase Checa Beltrán, 1990: 20].



en líneas generales, por los criterios que se enumeran en *La Poética* de Luzán» [Palacios, 1990: 53]. El manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España y bien conocido por los investigadores, ofrece unas indicaciones «para acercar, en lo posible, las unidades a su debida observancia» [Iriarte, en Palacios, 1990, 56], con el fin de asemejarse así a los modelos literarios de Francia, «cuyo teatro blasona con razón de ser el más correcto entre todos» [Iriarte, en Palacios, 1990: 57]. A continuación don Bernardo da, en una lista aparte, los títulos de las obras del Barroco que considera útiles en las tareas del Conde de Aranda y son dignas, por tanto, de incluirse en:

[...] el único expediente que en el día de hoy podía adoptarse, mandando escoger y corregir ligeramente, en lo posible, un número de nuestras comedias menos irregulares para que se representen en nuestros teatros con exclusión de las que no hayan pasado por este prudente examen, prometiéndose así moderar, ya que no desterrar del todo, el mal gusto que domina en la escena española y abrimos el camino para llegar a la cumbre de la mayor perfección en este género [Iriarte, en Palacios, 1990: 59].

En ese contexto resulta relevante comprobar que, junto a las veintiuna comedias de Calderón «escogidas y corregidas para los dos teatros de la corte», se encuentran otras once de Moreto, acompañadas todavía de algunas más de Rojas (siete comedias), Solís (cuatro más), Cañizares o Lope de Vega (tres comedias para cada uno de ellos). No obstante, a poco que nos detengamos en esa lista de obras, lo primero que sorprenderá es comprobar que las comedias moretianas expurgadas –según el gusto neoclásico– para la escena se encabezan (por este orden) con *El parecido en la corte*, *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*⁹. Las dos últimas, representadas frecuentemente en el siglo ilustrado y bien conocidas entre los aficionados incluso hoy en día, no resulta tan llamativas como la preeminencia de *El*

⁹ Las recomendaciones de Bernardo de Iriarte coinciden también con el criterio de Vicente García de la Huerta a la hora de preparar su recopilación de obras del *Theatro hespañol*, pues en ella se incluyen las siguientes comedias de Moreto: *El parecido en la corte*, *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *Trampa adelante* y *No puede ser el guardar a una mujer*, todas ellas presentes en la lista enviada al Conde de Aranda.



parecido, que se erige así en 1767 en uno de los textos más sobresalientes de la dramaturgia de Moreto, a pesar de la mala suerte que ha tenido en su posterior integración en el canon.

Considera Palacios que «no tenemos conocimiento de si el trabajo de elección y corrección de Bernardo de Iriarte tuvo algún aprovechamiento práctico. Ni se han encontrado las comedias corregidas ni se sabe si tales se pusieron en escena» [1990: 54]. Sin embargo, en el caso de Moreto sí existen indicios suficientes para pensar que –cuando menos– su opinión se tuvo muy en cuenta, pues contamos con dos refundiciones muy distintas de *El parecido* preparadas para un público dieciochesco. La primera de ellas, de 1772, se imprimió además en un volumen de carácter teórico surgido en el entorno del Conde de Aranda y nacido de la polémica de esos años sobre el teatro áureo. Esa nueva versión de la comedia moretiana comparte espacio allí con otro ejemplo problemático de la dramaturgia barroca, la «tragedia» de Rojas Zorrilla *Progne y Filomena*. Ambas obras, convenientemente versionadas, se publicaron dentro del *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre (Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772 y Madrid, Pedro Marín, 1773), que defiende (como Clavijo y Fajardo en *El pensador*) un estricto clasicismo que respete las normas artísticas y enfatice la función didáctica del teatro [véase Checa Beltrán, 1990: 25-26]¹⁰. La aportación teórica del *Ensayo*, deudora de las ideas de Nasarre, Cascales, Fontenelle, Racine o Boileau, es –según Vellón Lahoz– «muy limitada», pero «encontró una rápida acogida en los círculos ilustrados» [1994: 165]. Aunque solo sea por eso, es necesario concederle un elevado valor sociológico, pues el libro alcanzó en poco tiempo los gabinetes de hombres

¹⁰ Indica Vellón Lahoz algunos datos de interés sobre la publicación de la obra que no nos resistimos a transcribir aquí: «En 1772 apareció en Zaragoza –Imprenta del Rey– el *Ensayo sobre el teatro español*, obra de Tomás Sebastián y Latre, Cronista de la ciudad de Zaragoza, y costeada por su paisano y célebre ministro de Carlos III, el Conde de Aranda, en el ámbito de una campaña, organizada por la administración ilustrada, cuyo fin era dar el impulso definitivo a la nueva política teatral que debía desterrar de la escena las “monstruosidades” populistas de tradición barroca» [1994: 165].



tan influyentes para el teatro dieciochesco como Pablo de Olavide [véase Vellón Lahoz, 1994: 166].

Por consiguiente, también en lo tocante a la comedia de Moreto parece justo concederle a Latre la importancia que merece por varios motivos. En primer lugar, porque –quizá influenciado directamente por las recomendaciones de Bernardo de Iriarte– escoge *El parecido* como modelo de comedia barroca digna de una refundición propia del gusto neoclásico, por encima de otras obras más famosas de su autor; en segundo lugar, porque ensaya con ella una adaptación conforme a las ideas ilustradas que se puede considerar un auténtico manual de dramaturgia *avant la lettre* y que convierte a Latre –en palabras de Menéndez Pelayo– en «el autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas [*i. e.* la (tardo)barroca y la neoclásica] y verdadero inventor del sistema de las refundiciones» [1974: I, 1291]; en tercer y último lugar, porque tenemos constancia de que su versión tuvo un moderado éxito sobre las tablas [véase Ganelin, 1994: 17], aunque si hemos de creer a Vicente García de la Huerta, el texto de Moreto que se puede leer «arreglado» en el *Ensayo* se representó:

[...] en uno de los teatros de Madrid una tarde solamente, con la desgracia de que todas sus perfecciones helenísticas parecieron tan mal que se vieron los comediantes obligados a dejarla y ofrecer para el día siguiente esta de Moreto, advirtiéndolo así al auditorio [1785: 203].

De poco le debió de servir al dramaturgo su buena intención, según la cual declara que «el motivo que tuve para elegir estas dos piezas [una cómica y otra trágica] fue el parecerme hacía un grande obsequio al público en procurar desterrarlas del teatro, especialmente la de Rojas» [1772: c3v].

El resultado de su intervención sobre la comedia moretiana, a juicio de Menéndez Pelayo, está hecho «con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir [*sic*] muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas antiguos» [1974: I, 1292]. Del mismo parecer es también Juana de José Prades, quien considera la nueva



versión como «una más de aquellas lamentables refundiciones que se hicieron durante el siglo XVIII de las obras de nuestro teatro clásico» [1965: 29]. Aunque se mantiene allí, en líneas generales, la fábula, lo que se publica en 1772 poco tiene que ver con lo que se había podido ver en los corrales de comedias un siglo antes, ya que apenas sobrevive verso alguno de Moreto en el nuevo texto. No solo eso, la refundición concentra toda la trama en un único lugar: «en Madrid, en una sala de la habitación de don Pedro de Luján» [Sebastián y Latre, 1772: 158]; la acción, por tanto, se desplaza únicamente al ámbito doméstico tras un comienzo *in medias res* que presenta el enredo cuando ya está urdido el engaño que se puede ver en la primera jornada de la pieza moretiana. Además, se incide mucho más en el conflicto moral que genera la falsa identidad de don Fernando y se enfatiza –en ocasiones, con exceso retórico– la disculpa que tiene el protagonista, pues la situación se presenta como un equívoco de don Pedro y no como fingimiento interesado de los protagonistas. El amor que sienten la dama y el galán también se desarrolla más detenidamente que en la obra original y, sobre todo, se omite cualquier rasgo de indecencia incestuosa¹¹.

Asimismo, en cuanto a los personajes, el criado del galán pierde su carácter de gracioso, exagerado y barroco, y pasa a servir como consejero de su amo bajo un nuevo nombre (de Tacón pasa a Lorenzo); a la par, los otros secundarios desaparecen con el fin de favorecer la trama y para evitar –es de suponer– situaciones inverosímiles. Finalmente, el desenlace de la obra se propicia por mediación de doña Ana, hermana de don Fernando (y no por su propia voluntad) en un alarde de buenas intenciones que se salda con la renuncia de don Diego a casarse con doña Inés, se descubre que don Fernando es hijo del amigo de juventud de don Pedro y se le perdonan a

¹¹ Recuerda muy oportunamente Aguilar Piñal que «nada escandaliza[ba] más a Luzán en el teatro antiguo que la falta de moralidad. En este punto niega toda libertad al poeta, que debe atenerse a las estrictas normas de la moral católica, harto descuidada en los dramaturgos del Siglo de Oro, pese a su condición sacerdotal: “Muchas serán aquellas comedias en las cuales se vean premiados y prósperos los vicios, abatida y menospreciada la virtud, y se inspiren los amores y las venganzas, y se enseñen máximas contrarias a las de nuestra Santa Religión [...]”» [1990: 36].



Lorenzo sus engaños por la lealtad que ha demostrado a la casa que lo acoge¹². Por si no fuera suficiente con esto para considerar la nueva versión propiamente como una «comedia neoclásica», la pieza se corona con un consejo del más anciano de los personajes, el padre de don Lope y doña Inés, que sentencia:

Todo ha de ser gozo y fiesta.
Vamos, hijos, y esperemos
a que el canónigo venga
a desposaros. ¡Qué día
tan alegre! Me enajena
solo el pensarlo. ¡Oh, vejez,
al término feliz llegas
de tu dicha! Mas, no obstante,
en estas y otras materias,
 hijos, caminad con tiento;
 no os fieis en apariencias
 para formar vuestros juicios,
como yo. Sírvaos de escuela
lo que advertís y admiráis:
dicha es hoy lo que debiera
ser estrago y escarmiento
de la nimia ligereza [Sebastián y Latre, 1772: 291-292].

La comedia se reconduce así hacia los problemas que más interesaban en el teatro de la centuria ilustrada. Se aprovecha la fábula, por ejemplo, para incidir en la necesidad de concertar un matrimonio estable, pues de él emanarán el amor y la estabilidad social [véase Pérez Magallón, 2001: 152-173]. Igualmente, se enfatiza la importancia de la figura paternal, encarnada por don Pedro, como referente de la autoridad y responsable de elegir justamente el futuro para sus hijos (fingidos o no) [véase Pérez Magallón, 2001: 208-228]. Además, aunque en un segundo plano, se deja notar también el valor de la amistad sincera en la relación que subyace entre don Fernando y el verdadero don Lope o entre don Pedro y el padre de su fingido hijo [véase Pérez Magallón, 2001: 184-190]. Sebastián y Latre, en opinión de Vellón Lahoz: «ha cumplido su propósito de apropiarse de un

¹² Vellón Lahoz [1994: 169 y 173] hace un sucinto análisis de la adaptación de Sebastián y Latre en el que incide también en algunos de los aspectos que indicamos aquí.



fragmento del pasado y, guiado por la lucidez de la razón, se permite devolver a la sociedad una obra transformada según las directrices ideológicas de la nueva clase dominante» [1994: 173].

Pese a sus esfuerzos, el texto que se deriva de su trabajo carece de un verdadero interés literario. Eso sí, su *Ensayo* deja abonado el campo para que en la década de 1780 un nuevo refundidor se detenga en *El parecido*. A caballo entre Pamplona (la tierra de Vicente Rodríguez de Arellano, uno de los dramaturgos y refundidores más prolijos de su generación) y Madrid se puede situar una nueva versión del texto firmada por Pascual Rodríguez de Arellano, «hijo de un alcalde de lo criminal en el Consejo de Navarra y navarro él mismo» [Pedraza Jiménez, 1998: 217]. Quizá su recuperación sea precisamente debida a la demanda popular de la comedia moretiana en ambos lugares. La ciudad navarra, al menos, había mostrado una clara inclinación hacia el teatro del dramaturgo madrileño. En su Casa de Comedias se pueden encontrar nuevamente las piezas más conocidas de Moreto: *Caer para levantar*, *El defensor de su agravio*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *El desdén, con el desdén*, *La fuerza del natural*, *Industrias contra finezas*, *El licenciado Vidriera*, *El lindo don Diego*, *La misma conciencia acusa*, *No puede ser el guardar una mujer*, *Primero es la honra* y, por supuesto, *El parecido*. Esta última se puso en escena en varias ocasiones entre 1749 y 1755, justo los años en que había desaparecido del repertorio madrileño. Aun así, lo más más elocuente para nuestro propósito es comprobar que su recuperación escénica se produce entre 1784 y 1789¹³, justamente cuando P. Rodríguez de Arellano tuvo que marcharse de Pamplona¹⁴. En esos mismos años, además, debía de estar ya preparando el

¹³ Según Miguel D'Ors [1974: 306], *El parecido en la corte* pasó por los escenarios de la Casa de Comedias de Pamplona de la mano de Bautista Miguel (1749), Pedro de Flores (1750), ¿Antonio García? (1755), Pedro Fuertes (1784) y Francisco Vega (1789).

¹⁴ A partir de la información de la súplica publicada por Pitollot [1923], considera Pedraza que «Don Pascual tuvo que abandonar Navarra porque el ascenso de su padre al cargo de alcalde de lo criminal le impidió optar a alguna de las “Abogacías pensionadas” del Consejo. En 1790, el suplicante lleva ya seis años de pretendiente forzoso en la corte, con mujer y dos hijos, “quedando ya en la penosa situación de mendigar o morir de hambre”» [1998: 221].



selecto corpus del *Teatro español arreglado* que intentó publicar en 1789. Los tres o cuatro volúmenes inicialmente proyectados no llegaron a ver la luz en letras de molde por falta de financiación [véase Pitollet, 1923; Pedraza Jiménez, 1998: 220-221], pero la existencia de tal proyecto editorial –que probablemente incluyese *El parecido*– nos deja con la duda de si su refundición tuvo más fortuna algunos años antes en el ámbito escénico, pues coincide con las fechas de la representación hecha en la Casa de Comedias de Pamplona. Desde luego, todos los datos parecen apuntar a que la labor de refundición de *El parecido en la corte*, acaso como respuesta a la primera versión difundida por Sebastián y Latre, se acometió en la primera mitad de la década de 1780, algún tiempo antes de que Rodríguez de Arellano planease recopilar su «teatro arreglado» y quizá –si consideramos la posibilidad de que se representase en Pamplona– antes incluso de 1784.

Sea como fuere, tenemos la suerte de poder dialogar directamente con el texto refundido, pues se ha conservado en la Real Biblioteca, en un manuscrito de 68 folios con *ex libris* real de la época de Fernando VII, bajo la signatura II/1556. Con él en la mano podemos entender mejor de qué manera se recibieron las comedias moretianas en pleno apogeo del teatro neoclásico. En la versión «arreglada por Dⁿ. Pascual Rodríguez de Arellano» [c. 1784: 1v] se vuelven los ojos al original (a diferencia de lo que había hecho Sebastián y Latre) y se limita la intervención casi en exclusiva a eliminar los aspectos que más claramente contravenían las unidades de tiempo, lugar y acción. Su trabajo, por tanto, responde más propiamente a lo que hoy consideraríamos una dramaturgia preparada para la escena. Para llegar a ella se parte de la «versión larga» de la comedia, que en tanto diverge textual y formalmente de la que se pudo leer por primera vez en la *Segunda parte* de las obras moretianas [véase Madroñal Durán, 2008]. Precisamente gracias a las disparidades entre ambas versiones (tanto en la fábula como en el desarrollo de las escenas y hasta en el nombre de los personajes), resulta fácil identificar la fuente de Rodríguez de Arellano. No en vano, esa redacción –más autorizada hoy por la crítica– era la que corría



impresa en un buen número de sueltas, como la de Madrid (Antonio Sanz, 1754) o la de Valencia (viuda de José de Orga, 1768).

La intervención sobre la obra es, sin duda, muy respetuosa con la comedia de Moreto y con el gusto del público, pero no cabe duda de que camina en la misma línea que había dejado trazada Sebastián y Latre. Tomaremos como referente, pues, en esta última parte del trabajo su *Ensayo* para comprobar la manera en que actúa Rodríguez de Arellano sobre la comedia moretiana y su modo de resolver las tensiones que existían entre ambas estéticas.

Lo primero en lo que insiste el tratado de 1772 es en que «la fecunda imaginación de nuestros dramáticos y la multitud de comedias que nos dejaron, en especial Lope de Vega, Calderón y Moreto, impidieron, sin duda, el ceñirse a los preceptos del arte» [Sebastián y Latre, 1772: b1v]. Esos preceptos, resumidos frecuentemente en el respeto a la ley de las tres unidades, se salvaguardan fielmente en el caso de la nueva refundición de *El parecido*. En ella, Rodríguez de Arellano declara desde el comienzo que «la escena es en Madrid. El primer acto representa la calle Mayor; el 2º, 3º y 4º una sala de don Pedro de Luján con dos puertas en el centro. El 5º otra sala de D^{na}. Félix con dos puertas. La acción empieza a las once del día y se concluye al dar las 6 del mismo día» [Rodríguez de Arellano, c. 1784: 1r-1v]. Aunque el resultado no es perfecto, con esta manera de actuar se omiten sistemáticamente todas las referencias al viaje que Fernando y Tacón han hecho desde Sevilla hasta Madrid, así como las innecesarias salidas y entradas de los personajes en escena. Las otras referencias espaciales más reconocibles, sin embargo, parecen teñirse de un cierto matiz costumbrista, pues la calle de las Infantas pasa a ser la calle Mayor y los Capuchinos de la comedia moretiana se trasladan a la popular iglesia de San Felipe, que daba cobijo a las vivas gradas donde toda la villa se reunía a escuchar las últimas noticias.

El tiempo, por su parte, se controla igualmente con esmero para que no se sobrepasen de ningún modo las veinticuatro horas preceptivas. De esta forma, aunque algunas menciones a «esta mañana», por ejemplo, resultan hartamente



inverosímiles –muy a pesar de Rodríguez de Arellano–, se siguen aparentemente las normas clásicas en el desarrollo de la acción. Especialmente elocuente para entender esta manera de trabajar resulta la supresión de cualquier mención a la oscuridad de la noche (y a las luces que los personajes llevan consigo) al final de la segunda jornada.

Igualmente, se acelera en parte el ritmo de la comedia al adelgazar en todo lo posible la trama secundaria, concerniente a doña Ana; aunque la razón última para tal decisión bien puede ser la falta de decoro y de decencia que demuestra el galán en relación con su hermana, tan contraria a las disposiciones que con ahínco promulgaban los ilustrados. De igual manera, desaparece por completo la extensa historia de don Fernando, en que cuenta sus pasadas acciones en Sevilla, haciéndose eco así Rodríguez de Arellano de una de las recomendaciones más claras de Sebastián y Latre, quien opinaba que:

La relación que hace don Femando a su criado Tacón en la primera jornada, informándole de los sucesos que lo traen de Sevilla a Madrid, es muy semejante a la jácara de un valentón. Más que para instruir al espectador en el asunto, parece se hizo para desprecio de la justicia, ultraje de sus ministros y dar paso franco a los delincuentes poderosos [1772: c4v-d1r].

También en ese sentido pueden entenderse algunas supresiones, como la que aparece al comienzo de la comedia original en boca de Tacón, que pregunta a su señor si, tras perseguir a la dama hasta la iglesia, «vas a obligarla a pecar / o a sacar alguna mancha» (vv. 67-68). No cabe duda de que ese tipo de lenguaje rayano en lo blasfemo no debía de ser del agrado de los hombres instruidos del XVIII, quienes valoraban que las piezas dramáticas fuesen, ante todo, «útiles y conformes a la moderación de un teatro cristiano y a la gravedad de la nación española» [Sebastián y Latre, 1772: b1v]. También se elimina la mención a un coro de médicos que en La Habana atendió –con muy pocos conocimientos pero con resultados muy jocosos– al olvidadizo don Fernando, según el cuento de Tacón; probablemente debido al mal lugar en que quedaban los galenos precisamente



cuando la ciencia y la razón eran quienes debían conducir hacia las reformas ilustradas.

Con todo, es de justicia señalar que, ideológicamente, son pocos los cambios significativos y resultan mucho más evidentes las cuestiones formales. Así, el mayor cambio en la estructura del texto pasa por la conversión –de manera totalmente artificial– de las tres jornadas en cinco actos, cada uno de ellos dividido en escenas. El texto conservado, no obstante, apenas modifica nada más que las referencias temporales y espaciales. Los únicos momentos en que Rodríguez de Arellano se atreve a enmendarle la plana a Moreto es al final de su segundo acto, en el que escribe una escena en la que don Fernando y doña Inés verbalizan nuevamente su incipiente amor, y –por supuesto– al final de la comedia, en donde la versión neoclásica se esmera por justificar el atropellado triple casamiento con el que Moreto (si es que los estragos de la imprenta no han hecho que se pierda parte del texto en su periplo hasta nuestros días) termina la obra en apenas una docena de versos.

En definitiva, podemos decir que el caso de *El parecido* es, en sí mismo, un resumen muy elocuente de la conflictiva relación que se vivió en los teatros españoles del siglo XVIII con las corrientes dramáticas de las épocas anteriores. Como fruto de las disputas que tuvieron lugar desde 1760, la comedia moretiana fue capeando el temporal con gracia, primero en los escenarios y, más tarde, en los gabinetes de los preceptistas. Estos últimos se esmeraron por hacer de ella una nueva muestra de lo que debía ser el teatro ilustrado, espejo de buenas costumbres y reflejo del buen hacer en la poesía dramática de toda Europa. Los resultados, sin embargo, fueron muy desiguales y, si bien resultan de especial relevancia desde el punto de vista de la recepción, nada podían aportar desde una perspectiva literaria. Podemos decir, en conclusión, que las nuevas propuestas fueron «parecidas» pero no iguales a la comedia escrita por Moreto, la única que consiguió mantenerse con éxito entre el público y los lectores del siglo XVIII.



BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

____, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.

____, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 33-41.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española: Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972.

ALONSO CORTÉS, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 1921, vol. VIII, 571-584 y 1922, vol. IX, 366-386.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El arte escénico en el siglo XVIII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1473-1518.

____, «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, 2007a, vol. LXIX, 141-162.

____, *Los Borbones y la política cultural: las instituciones literarias* [en línea], Madrid, Liceus, 2007b
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=384>>, [consultado el 10-2-2017].

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.

ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vol.

ANGULO EGEA, María, *El teatro popular del siglo XVIII* [en línea], Madrid, Liceus, 2004.
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=234>>, [consultado el 10-2-2017].

____, *Luciano Francisco Comella, 1751-1812: otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.



- ____, «“Traducido libremente y arreglado al teatro español”: de Carlo Goldoni a Ramón de la Cruz y Luciano Comella», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 2009a, núm. 32, 75-100.
- ____, «Traducir o adaptar: Comella y los dramas jocosos de Goldoni», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coord.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009b, 831-842
- CAÑIZARES, José de, *La ilustre fregona*, Marco Presotto (ed.), Rimini, Panozzo, 2001.
- CASO GONZÁLEZ, José, «El delincuente honrado, drama sentimental», *Archivum*, 1964, vol., XIV, 103-133.
- CHECA BELTRÁN, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 13-31.
- ____, «La teoría teatral neoclásica», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1519-1552.
- COUGHLIN, Edward Vincent, *Neo Classical refundiciones of Golden Age comedias (1772-1831)*, Michigan, Universidad de Michigan, 1965.
- D'ORS, Miguel, «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, 1974, núm. 134-135, 281-316.
- EBERSOLE, Alva V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1975.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan, «Sobre la comedia *El guapo Julián Romero* de José de Cañizares», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979, vol. IV, 407-417.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «Prólogo», en *Comedias de Agustín Moreto. Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, 5-29.
- GANELIN, Charles, *Rewriting theatre: the 'comedia' and the Nineteenth-century 'refundición'*, Lewisburg / London / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1994.



GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol. Parte segunda: comedias de capa y espada. Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Caja Salamanca, 1990.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, y FRANCISCO LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2004.

HOYO, Cristóbal del, *Madrid por dentro (1745)*, Alejandro Cionarescu (ed.), Las Palmas, Aula de Cultura de Tenerife, 1983.

JOSÉ PRADES, Juana de, «Introducción», en *El parecido en la corte*, Agustín Moreto, Madrid, Anaya, 1973, 7-30.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 1933, vol. XX, 113-159.

LAFARGA, Francisco, «La presencia francesa en el teatro neoclásico», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, 1737-1760.

____, «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 2013, núm. 5, 299-324.

LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, Russel P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.

MACHADO, Manuel, «*La niña de plata* de Lope, refundida por Cañizares (Contribución al estudio de la censura de teatros en el siglo XVIII)», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1924, núm. 1, 36-45.

MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 141-154.

MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael, «De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca», en Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y



Emilio Peral Vega (coords.), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, 45-60.

____, «Los autores y las obras. Zamora», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 650-661.

____, «ZAMORA, Antonio de», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. I*, Madrid, Castalia, 2010, 674-685.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, 2 vol.

MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro, «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, 1942, vol. XXVI, 411-468.

PACHECO Y COSTA, Alejandra, «Reescribir a Calderón: adaptaciones y refundiciones de *Primero y Segundo Isaac* durante el siglo XVIII», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, vol. II, 1411-1420.

PALACIOS, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico*, 1990, núm. 5, 43-64.

____, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.

____, «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1553-1576.

PAR, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, 1929, vol. XVI, 326-346, 492-513 y 594-614.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Una versión neoclásica de *Marta la piadosa: La beata enamorada* de Pascual Rodríguez de Arellano», en Ignacio



Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, 215-231.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto, 2001.

PITOLLET, Camille, «Datos biográficos sobre D. Pascual Rodríguez de Arellano y D. Rafael Floranes», *Revista de Filología Española*, 1923, núm. 10, 287-300.

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Pascual (adaptación), *El parecido en la corte* [Manuscrito], c. 1784, Real Biblioteca, II/1556.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1983.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Las comedias del capitán Julián Romero, héroe de Flandes», en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, 105-130.

SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

VAIOPOULOS, Katerina, «Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán», en Antonio Azaústre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella Aurea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, 499-511.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1989, 639-673.

_____, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de*



Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 1007-1016.

____, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 1289-1320.

VELLÓN LAHOZ, Javier, «El *Ensayo sobre el teatro español* de Sebastián y Latre: la refundición del teatro barroco como instrumento ideológico», *Dieciocho*, 1994, núm. 17, 165-176.



Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto¹

Debora Vaccari
Università di Roma La Sapienza
deboravaccari@gmail.com

Palabras clave:

Agustín Moreto. *Fingir y amar*. Reescritura. *Amare e fingere*. Siena.

Resumen:

En el marco del más amplio proyecto de investigación *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia* se analiza el caso de una reescritura italiana de la comedia moretiana *Fingir y amar*, a saber, el *dramma per musica* titulado *Amare e fingere*. La obra se representó a cargo de la Accademia delle Assicurate en Siena con ocasión de una visita (en 1676 o 1704) de la princesa de Farnese Maria Virginia Borghese –a la que va dedicada la obra– y de su marido. El objetivo de este trabajo, pues, es identificar qué vínculo guarda la pieza italiana con la de Moreto más allá de las novedades introducidas en el libreto debido a los gustos del público italiano así como al nuevo marco genérico, el del *dramma per musica*.

An Italian reescritura of the comedy of Moreto *Fingir y amar*

Key Words:

Agustín Moreto. *Fingir y amar*. Reescritura. *Amare e fingere*. Siena.

Abstract:

In the context of the wider research project *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia*, I analyze the case of an Italian reescritura of the comedy of Moreto *Fingir y amar*, the *dramma per musica* *Amare e fingere*. The work was performed by the Accademia delle Assicurate in Siena on the occasion of a visit (in 1676 or 1704) by the princess of Farnese Maria Virginia Borghese –to whom the work is dedicated– and by her husband. The aim of this work, therefore, is to identify

¹ Este estudio está vinculado con la participación en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P, IP: María Luisa Lobato).

the link between the Italian piece and Moreto's one beyond the novelties introduced in the *libretto* due to the tastes of the Italian public as well as the new generic framework, the *dramma per musica*.

0. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia* del que soy responsable y que ha sido financiado en 2015 por la Università di Roma La Sapienza. Este proyecto, que nace de la estrecha colaboración con el grupo *Moretianos* dirigido por María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos², tiene como objetivo llenar un vacío crítico todavía existente en los estudios sobre la circulación del teatro clásico español en Italia con respecto a la difusión de la dramaturgia de Moreto, tanto en la vertiente de su obra original, como en la de las traducciones y reescrituras elaboradas a partir de esta. Ya hemos presentado algunos resultados parciales de esta investigación en un coloquio internacional organizado por Marcella Trambaioli en Vercelli en 2015 [Alviti-Vaccari, 2016]. En aquella ocasión estudiamos el caso de una traducción italiana anónima de la pieza *Industrias contra finezas* fechada a comienzos del siglo XVIII, *La Dantea regina d'Ungaria, o sia le industrie opposte alle finenze*, y el de una reescritura más profunda del hipotexto español, la de *Amare e fingere*, compuesta en 1675 por Antonio Parrino a partir de *Fingir y amar*, una de las comedias de Moreto que más ha llamado la atención de los *rifacitori* italianos junto con *El desdén con el desdén*.

El caso del que me ocuparé en estas páginas es el de otra obra titulada también *Amare e fingere*, pero diferente de la mencionada de Antonio Parrino. Se trata de un *dramma per musica*, expresión con la que, como es sabido, en el siglo XVII y hasta el XVIII, los italianos indicaban una obra dramática destinada a ser puesta en música, lo que hoy llamaríamos el *libretto* de una ópera. El objetivo de este trabajo, pues, es averiguar si existen coincidencias con la pieza de Moreto más allá del título,

² Véase la página web del equipo: <http://www.moretianos.com/>

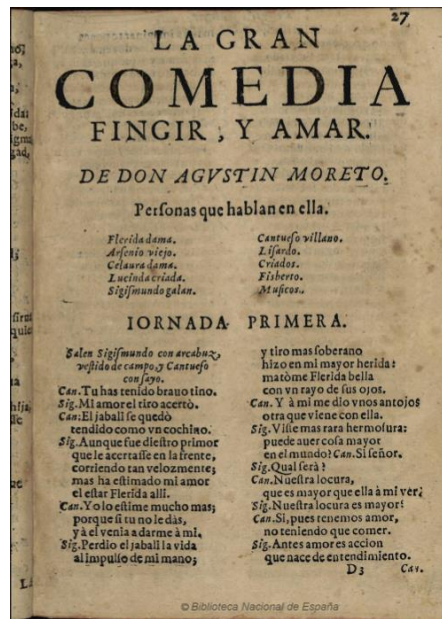


que calca el *Fingir y amar* del madrileño aunque con una significativa inversión de los términos (y por lo tanto de la relación causa-efecto), una inversión que, por otra parte, curiosamente encontramos en todos los *rifacimenti* italianos (véase la mencionada *Amare e fingere* de Domenico Antonio Parrino de 1675, la de Giovanni Andrea Spinola de 1695 o la de Biagio de Calamo de 1720).

1. Pero empecemos por el texto español. Según María Luisa Lobato [2010: 64, 67], Agustín Moreto habría escrito *Fingir y amar* alrededor del año 1657, en el segundo periodo de su producción teatral, el de la madurez (1655-1669). La comedia se imprimió en la Parte XV de *Escogidas*, publicada en Madrid por Melchor Sánchez a costa de Juan de San Vicente en 1661³, y luego en varias ediciones sueltas, la mayoría sevillanas, todas del siglo XVIII: dos de la imprenta sevillana de Leefdael, s.a., una de la también sevillana de José Padrino (¿entre 1741 y 1779?), una de la de Diego López de Haro (1735?), también sevillana, y dos de la valenciana de los Orga (1772). De todas estas ediciones, en las bibliotecas italianas se conserva un ejemplar de una de las sueltas de la viuda de Francisco de Leefdael en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (signatura: MAGL.60.4.222./o), y un ejemplar de la de Diego López de Haro en la Biblioteca Palatina de Parma (signatura: CC IV.28033 10).

³ Para este estudio uso una reproducción digital del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura TI/16/15, ff. 27-47.





Portada de la comedia en la Parte XV de Escogidas (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura TI/16/15, f. 27)

Con respecto al argumento de la pieza moretiana, se trata de una compleja comedia de enredo, basado en la duplicidad de los comportamientos de los personajes que se mueven entre sinceridad y simulación. La pieza, que está ambientada en los alrededores de Krujë, ciudad de Albania, empieza *in medias res*, con una escena de caza en la que aparecen Sigismundo y su criado Cantueso, y en la que el galán ve a Flérída, sobrina del rey, y se queda prendado de ella: «matóme Flérída bella / con un rayo de sus ojos» (f. 27r-a). A su vez, como Flérída confiesa a su prima Celaura, ella se ha enamorado de él a pesar de su condición y le da una plaza de montero. En realidad, como revela poco después el viejo Arsenio al propio Sigismundo, a pesar de haber sido criado como villano en una aldea, él es hijo natural del rey de Albania («Tú, señor, eres mi dueño / y el príncipe soberano / de Albania, y su real corona / será en tu frente su aplauso», f. 29r-b). De hecho, antes de morir, su padre había revelado su existencia, le había nombrado heredero del trono a condición de que se casara con su prima Flérída, y había concedido la mano de Celaura a Fisberto, otro sobrino suyo. Sin embargo, Fisberto, nada más ver a Flérída,



se había enamorado de ella dejando en el altar a su prometida, la pobre Celaura, con gran disgusto del rey. Ignorando por completo las últimas disposiciones de su tío, a su muerte Fisberto había usurpado el trono y declarado que solo consiguiendo la mano de Flérída (que se había opuesto desde el primer momento) cedería la posesión de la corona al legítimo heredero, el hijo del difunto rey, su primo Sigismundo. Así las cosas, este último, para reconquistar el trono y asegurarse el éxito en sus amores, decide «fingir amando» (f. 30v-b), simulando querer a Celaura, y, a su vez, Flérída hace lo mismo con Fisberto. Mientras, el plan (o «la fineza», como la designa Moreto más de una vez) de Sigismundo prevé pedir auxilio militar a su tío, rey de Hungría. Los dos enamorados engañan así al usurpador, no sin padecer grandes celos («Los celos nada perdonan», f. 40v-a) y arriesgar varias veces sus vidas. Con la llegada del rey de Hungría, los dos triunfan definitivamente sobre su opresor y se casan.

Se trata, pues, de una comedia palatina, con una trama bastante compleja que gira alrededor de «temas relacionados con la sucesión del poder [...] vinculado a la estirpe» [Lobato, 2015: 225], con personajes de alta nobleza, agniciones, una ambientación en un tiempo y un espacio indefinidos, y un feliz desenlace en bodas. En esta comedia, pues, se confirma la «clara predilección de Moreto por el género palatino serio, aún en mayor proporción que los últimos grandes autores que le precedieron en el tiempo y sirvieron de fuente, como es el Lope de los años 1627-1635» [Lobato, 2015: 228].

2. Del *libretto* de *Amare e fingere* se conservan dos ejemplares: uno en la Biblioteca Apostolica Vaticana con signatura Stamp.Chig.VI.1152 (int. 1) y otro en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma con signatura 35.4.K.3.2 (este último es el que he utilizado para mi análisis). En la portada se lee: «AMARE, E FINGERE / DRAMMA PER MUSICA / Fatto Recitare dall'Accademia / DELLE SIG. DAME / ASSICVRATE, / Con l'occasione della venuta in Siena / Dell'Illustrissima, & Eccellent.^{ma} / Signora Principessa /



DI FARNESE, / Et alla medesima dedicato. / IN SIENA / Nella Stamparia del Pubblico. / *Con licenza de' Superiori*».



Portada del ejemplar conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, signatura 35.4.K.3.2

Empecemos, pues, por lo que la portada nos dice de la obra.

El frontispicio ofrece algunas informaciones interesantes sobre las circunstancias de la representación: la obra fue puesta en escena en Siena por la Accademia delle Assicurate con ocasión de las celebraciones para la visita a la ciudad de Maria Virginia Borghese (1642-1718), esposa desde 1658 de Agostino Chigi (1634-1705), príncipe de Farnese, sobrino del papa Alejandro VII, y a la que, de hecho, está dedicado el *libretto*. Sin embargo, como se ve, no aparece ninguna fecha de publicación, lo que ha llevado a los estudiosos a formular diferentes hipótesis: según Leonardo Spinelli [2010: 139], la función a la que se refiere el texto se remontaría a 1704, cuando las Assicurate habían acogido como socias a la ya mencionada Maria Virginia Borghese, princesa de Farnese, y a la esposa del duque Altieri Albertoni di Monterano. Precisamente para celebrar su llegada a Siena se había organizado una fiesta en el palacio de los Piccolomini y la



representación de un *dramma in musica* probablemente en el teatro de los Intronati. Por su parte, Colleen Reardon [2016: 102-117]⁴ defiende que *Amare e Fingere* se escribió por encargo de Sigismondo Chigi y luego sí se representó en casa de Mario Piccolomini⁵, pero con ocasión de las fiestas por la visita de los príncipes en junio de 1676, las cuales comprendieron incluso un *palio* en la plaza principal de la ciudad. Considerando también la partitura de la obra, conservada en la Biblioteca Vaticana con la signatura I-Rvat, Chigi Q.VIII.175⁶, la estudiosa [2016: 105] propone como *terminus ante quem* para la redacción del libreto y la composición de la música de la obra el año 1678, cuando el título, sin indicación del nombre del autor, aparece en un inventario de partituras enviado a Lorenzo Onofrio Colonna, por aquel entonces en España. Finalmente, siempre en opinión de Reardon [2016: 105], el compositor de la música podría ser Alessandro Melani (1639-1703), uno de los protagonistas absolutos de la vida musical de la Roma de finales del siglo XVII, y muy vinculado a las producciones musicales de esa época promovidas por los Colonna y los Chigi. Melani, había nacido en Pistoia pero era romano de adopción al ser maestro de capilla de Santa María la Mayor desde 1667 y de la Iglesia de San Luis de los Franceses desde 1672 hasta su muerte [Morelli, 2009; Weaver, 2001]⁷.

⁴ De momento, el único análisis del libreto de *Amare e fingere* es el que incluye Colleen Reardon en su volumen de 2016; a este vamos a referirnos a menudo en las páginas que siguen.

⁵ «The same families who were involved in earlier operatic productions –the Marsili, the Savini, and the Piccolomini, to name just a few– were probably responsible for contributing money and selling tickets» [Reardon, 2016: 106].

⁶ Según Reardon [2016: 116], «The score for *Amare e fingere* is graceful, often charming, solidly constructed, and well within the grasp of Siena's professional musical class».

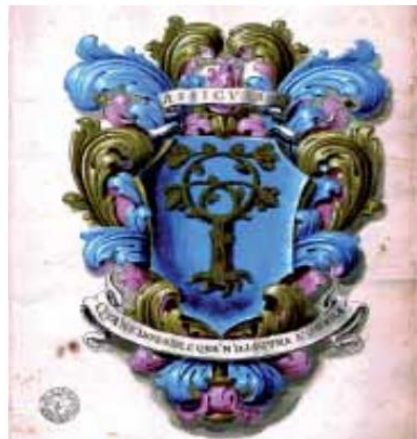
⁷ Reardon [2016: 106] nos da una información más: «Agostino Chigi y Maria Virginia Borghese doubtless asked Acciaoli to accompany them on their trip so that he could once again exploit his directorial and impresarial skills to whip the production into shape in the final weeks before it opened». No hay que olvidar que el propio Alessandro Melani ya había colaborado con Filippo Acciaoli (o Acciauli) para la composición de la ópera *L'empio punito*, la primera pieza musical sobre el mito de Don Juan, basada en *Il convitato di pietra* di Giacinto Andrea Cicognini (véase, solo por citar un par de ejemplos, Pirrotta, 1991, o Dolfi, 1996), y representada el 17 de febrero de 1669, a saber, en pleno carnaval, en el Palazzo Colonna de Roma [Weaver, 2001].



Sea como fuere, es un hecho que la representación de *Amare e fingere* corrió a cargo de la Accademia delle Assicurate, probablemente la primera asociación literaria italiana exclusivamente femenina del periodo:

L'esperienza delle Assicurate, seppure effimera e discontinua, fu singolare nel panorama accademico del tempo. Poche, infatti, le accademie che annoveravano donne fra i loro membri; tra queste i Ricovrati di Padova, e gli Spensierati di Rossano e soprattutto l'Arcadia romana fondata nel 1691 [Paoli, 2012: 104].

El siglo XVII es una época en la que, en palabras del citado Spinelli [2010: 137], «rispetto al Cinquecento le dame non erano più soltanto spettatrici e destinatarie privilegiate bensì parte attiva dell'intrattenimento divenuto ormai pubblico». De hecho, la Accademia delle Assicurate se fundó en Siena en 1654, bajo la protección de la gran duquesa Vittoria della Rovere, y de ahí que en el emblema se encuentre un roble, acompañado por el lema: «Qui ne difende, e qui ne illustra l'ombra» [Paoli, 2012: 98-99].



Emblema de la Accademia delle Assicurate
(Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Ms. Y.II.22; siglo XVII)

La asociación reunía a las damas de las principales familias de la ciudad, a menudo esposas o hermanas de conocidos miembros de la Academia de los Intronati y de la de los Rozzi, y se les consideraba como «le gentildonne più spiritose, e amanti delle Lettere» [Spinelli, 2010: 237] de toda Siena. Después de una fase de decadencia tras la muerte de Vittoria

della Rovere en 1694, la Accademia delle Assicurate volvió a su antiguo esplendor con la llegada de Violante Beatriz de Baviera, esposa de Ferdinando de' Medici, que fue *governatrice* de Siena desde 1717 hasta 1731. Una de las actividades a las que se dedicaban las *socie* era el teatro, así que cuando llegaron a Siena de visita el príncipe de Farnese Agostino Chigi y su mujer Maria Virginia Borghese (fuera en 1676 o en 1704) fue normal para ellas organizar un representación, la del *dramma in musica Amare e Fingere*⁸. Otro elemento que llama la atención mirando la portada del libreto es la falta de indicación del nombre del autor. Claudio Sartori [1990: 123] lo atribuye al genovés Giovanni Andrea Spinola (1625-1705), poeta, político y embajador en Madrid desde 1680 hasta 1688. En efecto, si se consulta la colección de sus obras publicada en Génova por Antonio Casamara en 1695 bajo el título de *Il cuore in volta e'l cuore in scena. Saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici [sic] dell'jllustrissimo sig. Giannandrea Spinola*, se encuentran varios *drammi per musica* (p. 1): *L'Ariodante, Gl'incanti di Ismeno. Intermedij, L'Europa, Il Sansone, L'Aspasia, Odoacre e Teodorico, colla diuisione del regno d'Italia*, y un *Amare e fingere, o'sia il Prasimene* (pp. 441-531). Sin embargo, al leer esta última obra de Spinola, se descubre que no coincide con el texto del drama representado en Siena bajo los auspicios de las Assicurate para homenajear a los príncipes de Farnese⁹.

⁸ En el carnaval de 1708, en el teatro público de la ciudad, se puso en escena *Non ha cuore chi non sente pietà*, reescritura de *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega [Marchante Moralejo, 2009: 26-27], obra también dedicada a las «Nobilissime e Virtuosissime Accademiche Assicurate» [Spinelli, 2010: 140].

⁹ De hecho, el *dramatis personae* es completamente diferente (como se puede ver en la p. 448: «Acrisio, re de' Medi; Judamora [sic], regina d'Armenia, amante di Prasimene; Meraspe, figlio d'Acrisio, amante d'Indamora; Aldimira, sorella d'Indamora, amante di Meraspe; Prasimene, segretario d'Indamora, amante della medema [sic], poi Adrasto fratello di Meraspe; Oronte, principe del sangue armeno, amante d'Aldimira; Narsete, capitano delle guardie d'Acrisio; Trespola, nodrice d'Indamora, e d'Aldimira; Trullo, scudiere di Prasimene [...]»); la acción se desarrolla «parte sotto la Città, e parte nella

Corte d'Ismara» y tiene como trasfondo el conflicto bélico entre Armenia y Media y los contrastados amores de los protagonistas: Meraspe está enamorado de Indamora, que lo rechaza; la reina está ocultamente prendada de su secretario Prasimene, que también la ama



Pero si pasamos a leer el primer paratexto incluido en *Amare e fingere*, la dedicatoria de la obra a la *Illustriss.ma & Eccell.ma Signora*, se nos ofrece un interesante indicio acerca del autor del *libretto*:

Giudichi dunque V.E. se arrivando lei in questa Città, benefico Sole, dal quale ha preso tanto incremento la nostr'Accademia, potevamo meglio al suo arrivo riverirla, che con le voci dei più armoniosi Cigni della nostra Patria. **Se la composizione non è nata fra noi, ma partorita da una celebre penna nelle rive del Tevere**, non sono però forestiere le voci che si sciolgono a questo canto. [...] Non dobbiamo valerci dell'altrui lingue, quando si tratta d'impiegarle all'ossequi di V.E.; ma se se [sic] gl'imbandisce un mantenimento pasto dell'ingegno, non può recarsigli più grato piacere, che condirgli un cibo proprio della sua Patria.

Es muy probable que con la palabra *composizione* el desconocido autor de la dedicatoria no se refiera al compositor de la parte musical del *dramma*, sino al *librettista*, el escritor de *Amare e fingere* que analizamos aquí, sobre cuya procedencia romana y cuyo valor literario, como se ve, se insiste especialmente. Por otra parte, como ya se ha apuntado, también el supuesto autor de la partitura, Alessandro Melani, se había establecido en Roma desde el año 1667.

De la misma forma, pero en sentido contrario, se señala el origen sienés de los cantantes involucrados en la representación: «Giudichi dunque V.E. se arrivando lei in questa Città [...] la potevamo meglio al suo arrivo riverirla, che con le voci dei più armoniosi Cigni della nostra Patria», y más adelante: «non sono però forestiere le voci che si sciolgono a questo canto».

También el otro paratexto incluido en la edición, la advertencia *A' Lettori*, es muy interesante por lo que afirma acerca de las circunstancias concretas de la representación de *Amare e fingere*:

L'Autore dell'Opera ha ormai in tanti altri Drammi dichiarati i suoi veri sentimenti intorno alle parole Deità, adorare, e simili, che non ha bisogno adesso di maggiori espressioni per quello che qui s'è valso per pura frase poetica, non già perché senta in contrario della vera fede Cattolica. **Se non sentirete recitare quest'Opera nel modo medesimo che la leggerete scritta, ciò procede, perché in molte cose è**

secretamente y es usado por Meraspe como intermediario; de este se enamora Aldimira, hermana de Indamora... y el enredo sigue por estos derroteros durante los tres actos.



bisognato adattarsi al luogo, & alle persone, e non s'è voluto toglier niente all'Opera della nativa vaghezza datagli dall'Autore. Non vi meravigliarete però se vedrete mutata la parte della Damigella in quella d'una vecchia, e se non vedrete il balletto delle Ninfe, cambiato col saltare nel cavallo, e trasportato nel fine dell'Opera, compatiteci di queste variazioni, e vivete felici.

En la Advertencia, pues, se pone de relieve algo que los estudiosos del teatro aurisecular conocen muy bien, a saber, la necesidad por parte de las compañías de actores de adaptar el texto de la obra a las específicas condiciones materiales tanto del lugar (el *luogo*) de la representación como de la propia compañía (las *persone*). Es por esto que el autor anónimo invita al lector a tolerar el cambio de la *damigella* en *una vecchia*, y el traslado de la danza de las Ninfas, también convertido en un *salto nel cavallo* (probablemente similar al salto del potro de la gimnasia actual), desde el final del primer acto al cierre de la obra. Sobre las razones de esta importante modificación, Reardon [2016: 109-110] formula una sugerente hipótesis: ya que este tipo de ejercicios físicos era típico de los ensayos de fin de año del Collegio Tolomei (en el que los jesuitas acogían y formaban a los jóvenes de la nobleza sienesa)¹⁰ y que, en su viaje a Siena de 1676, Agostino Chigi y Maria Virginia Borghese iban acompañados por su único hijo varón hasta aquel momento, Augusto, de catorce años, a lo mejor este se exhibió en el escenario con el fin de demostrar la virilidad del futuro heredero de la rama romana de la familia.

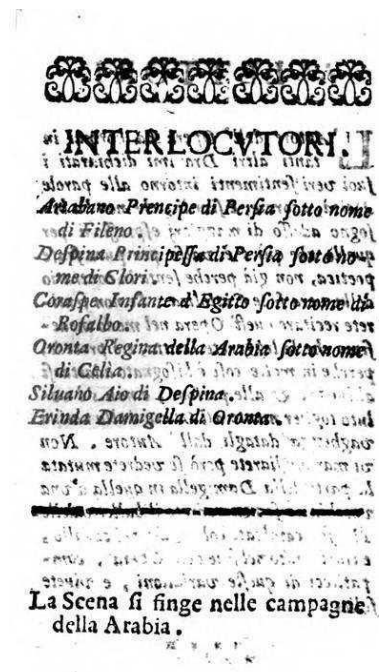
Con respecto al argumento del *dramma*, se retoma el tema de la comedia moretiana, ejemplificado por el binomio del título, *Fingir y amar*, con la inversión de los dos términos a la que ya he apuntado. A diferencia del caso analizado por Roberta Alviti [Alviti-Vaccari, 2016], que ha puesto de relieve cómo y cuánto Domenico Antonio Parrino sigue de cerca la comedia moretiana, la obra de la que nos ocupamos es una reelaboración bastante libre del texto de partida, del que, como veremos, se mantienen solo algunos aspectos, y cuya estrategia de composición se acerca más bien al

¹⁰ Sobre esta antigua y famosa institución sienesa, fundada en 1676, véase, por ejemplo, Giorgi, 2000.



trabajo sobre el teatro español que hace Giacinto Andrea Cicognini, estudiado a fondo por Fausta Antonucci en más de una ocasión¹¹.

Probablemente condicionada por el gusto italiano de la época, dominado por el *dramma pastorale*, la historia de pieza sienesa está ambientada en las «campagne della Arabia», a saber, en un marco bucólico, por lo que, para mantener el planteamiento palatino de la fuente, los personajes principales tienen una doble identidad, una real de reinas, príncipes e infantas, y otra fingida, pastoril:



Artabano (príncipe de Persia) = Fileno
Despina (princesa de Persia) = Clori
Coraspe (infante de Egipto) = Rosalbo
Oronta¹² (princesa de Arabia) = Celia

Amare e fingere, Dramatis personae

Al comienzo de la obra, Fileno confiesa a su amigo Rosalbo que en realidad su nombre verdadero es Artabano, que es el príncipe de Persia y que lleva diez años buscando a su hermana Despina, presuntamente raptada por los árabes. En sus viajes ha llegado a la corte de Oronta, heredera del trono de Arabia, que rechaza el amor («Libertà, libertà, canta il mio core»,

¹¹ Véase Antonucci, 2012, solo por citar un ejemplo.

¹² Este nombre, en su variante masculina Oronte, aparece también en el *dramatis personae* de *Amare e fingere, o' sia il Prasimene* de Giovanni Andrea Spinola.



p. 12) y vive en los montes cual «regia ninfa humile» (p. 4), dedicándose a la caza (en palabras de su ayo Silvano, es un «genio guerriero», p. 11) y haciéndose llamar Celia. Cuenta también que su padre quiere que se case con ella, pero que él está enamorado de Clori, sin ser correspondido. Al escuchar esta última confidencia de Fileno, Rosalbo empieza a temer por su vida, ya que él también quiere a Clori, y además es correspondido por ella. Para salir del «intricato meandro» (p. 5) en el que se encuentra, y permanecer fiel al amigo y a la vez al amor por Clori, Rosalbo decide «simular e amar» (p. 7), es decir, fingir que odia a Clori y ama a Celia. De la misma forma, Clori tendrá que disimular con Fileno para salvar la vida de Rosalbo y el honor de ella. La situación se enreda aún más cuando Rosalbo salva la vida a Celia durante una batida de caza y esta, muy sorprendida, empieza a sentir algo por él, aunque se da cuenta de su inferior condición social. Durante todo el segundo acto se suceden escenas de amor y de celos por parte de todos los protagonistas, hasta que, ya en el tercer acto, la situación se precipita. Artabano, que ha dejado definitivamente las prendas del pastor Fileno para recobrar las de príncipe de Persia, y Rosalbo, que revela ser en realidad Coraspe, infante de Egipto, se enfrentan por el amor de Clori, mientras que Celia finalmente decide volver a la vida de corte con su verdadera identidad de Oronta, reina de Arabia, asumiendo así sus responsabilidades políticas. Poco a poco se va descubriendo la verdad: Silvano revela que Clori es en realidad Despina, princesa de Persia y por lo tanto hermana de Fileno/Artabano, que no había sido raptada por los árabes, sino alejada de la corte para salvar su vida, ya que Apolo en Delfo había vaticinado a su madre que la niña acabaría siendo esclava y esposa de un hermano suyo. Y con esta agnición final, la obra acaba en bodas: la de Coraspe y Despina, y la de Artabano y Oronta.

Como queda patente por este breve resumen de la intriga, nuestro *Amare e fingere* no es una traducción, y tampoco una sencilla reescritura del modelo. En efecto, el *libretto* retoma (aun modificándolo) el título de la obra moretiana y, con él, el tema de la simulación amorosa que atañe a las dos



parejas protagonistas, además de algunas escenas concretas, como se verá, pero no reproduce mecánicamente el texto de partida, sino que lo usa como material dramático para construir una nueva obra, repleta de sugerencias procedentes de diferentes fuentes. En concreto, la impresión que se saca de la lectura de las dos obras es que en la italiana el eje del conflicto se desplaza hacia el polo sentimental en vez de hacia el político que, por el contrario, es mucho más relevante en la comedia de Moreto. Se trataría, pues, de un ejemplo más de esa *drammaturgia alla spagnola* «caracterizada por la transgresión de las unidades aristotélicas, por la presencia de dos (o incluso de tres) parejas de enamorados y de personajes bufos asimilables al gracioso» de la que habla Anna Tedesco [2009].

Desde el punto de vista de la estructura externa, *Amare e fingere* presenta una división en tres actos, cada uno repartido en escenas (el primero en ocho, el segundo en doce y el tercero en quince, con un total de treinta y cinco escenas), y se respetan las tres unidades aristotélicas. Llama especialmente la atención por su escasa frecuencia en las obras coetáneas el empleo del verso y de la rima, lo que confiere muchísima musicalidad al libreto que, de hecho, estaba destinado al canto. Por la misma razón abundan los monólogos líricos, a saber, los momentos en los que el solista podía lucir sus habilidades canoras. Por otro lado, la música ya está muy presente en *Fingir y amar* de Moreto¹³, donde, por ejemplo, en la segunda jornada Cantueso entabla un diálogo con los músicos y luego se oye un acompañamiento musical que, como reza la acotación, empieza «a cantar a media voz, poco a poco va sonando más» (f. 37r-a).

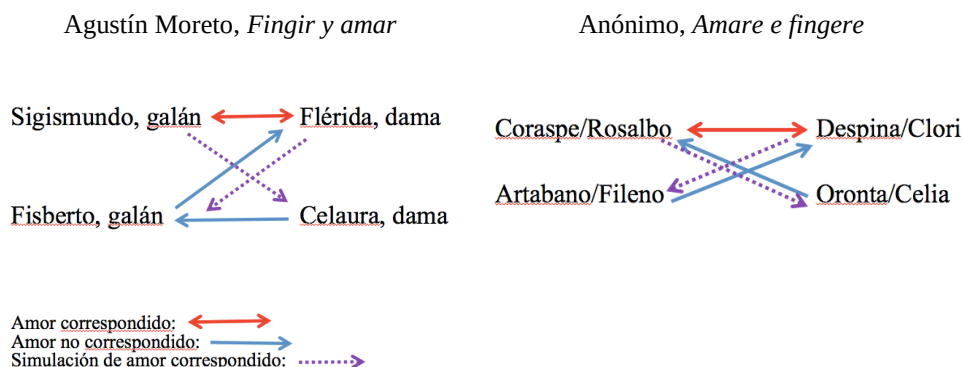
Con respecto al sistema de personajes, la diferencia más relevante entre las dos obras es, sin duda, la que atañe a la relación que une a Fileno y Clori respecto a la de Fisberto y Celaura: si en Moreto Fisberto no ama a Celaura, con quien debería casarse por voluntad de su tío, aunque sí es amado por ella, y, en cambio, quiere a Flérída, que lo rechaza porque está enamorada de

¹³ Sobre el uso de la música por parte de Moreto, véase, por ejemplo, Sáez Raposo, 2011: 444.



Sigismundo, en *Amare e fingere* Fileno ama a Clori sin ser correspondido, ya que ella está prendada de Rosalbo, pero, como se descubre al final, los dos, Fileno y Clori, también son hermanos. Y, claro está, la presencia de este vínculo familiar rompe completamente el más sencillo esquema moretiano, y acerca por un momento el *dramma* a la tragedia. No obstante, esta no se desata gracias a la agnición final a cargo de Silvano, que anula el riesgo trágico del incesto y garantiza el final feliz¹⁴.

SISTEMA DE PERSONAJES



Amare e fingere, de esta forma, se muestra coherente con la idea de *tragedia di lieto fine* formulada por Giraldis Cinzio en su *Discorso over lettera [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, a Giulio Ponzoni de 1554¹⁵, y así sintetizada por Fausta Antonucci:

si costruisce con personaggi, tematiche e linguaggi «alti», propri della tragedia, ma [...] evita la soluzione tragica del conflitto, proprio grazie a un uso sapiente dell'«inganno a fin di bene». Un inganno che si sostanzia in scambi di persona, equivoci, travestimenti, che finiscono col determinare [...] una estrema complicazione dell'intreccio, andando così a lusingare più il gusto del senso morale degli ascoltatori, inclinando insomma più verso il *delectare* che verso il *docere* [1996: 81].

¹⁴ Sobre el incesto en la comedia del Siglo de Oro, véase, por ejemplo, Sáez (2013: 620): «Claramente prima en el teatro el motivo del incesto fraterno, habitualmente reducido a amenaza. Es frecuente que derive de un temprano abandono o separación de los hermanos, que provoca la confusión al menos inicial de las fronteras entre el deseo y el amor familiar; un paradigma repetido en el tema del salvaje».

¹⁵ Véase, por ejemplo, Morace, 2013.



Otra novedad interesante en el sistema de personajes es la que concierne a la figura del donaire. En *Fingir y amar* este papel lo desempeña Cantueso, criado de Sigismundo, que, como ocurre a menudo en la comedia nueva, es protagonista de una historia de amor, paralela a la de su amo, con Lucinda, también criada. En cambio, en *Amare e fingere* la carga cómica la lleva exclusivamente Erinda, la *damigella* de Celia, cuyo papel, aun manteniendo algunas de las características típicas del gracioso (como el hambre acuciante o el miedo constante), resulta más colateral dentro de la intriga, sobre todo si lo comparamos con el del texto fuente. Por lo tanto, se realiza aquí también, como ocurre en la mayoría de las adaptaciones italianas de comedias áureas, lo que afirma Cesare Molinari:

lo spazio riservato alle maschere è spesso più marginale [...]: gli Zanni fanno da servi, da carcerieri, da funzionari, ma viene loro tolta l'iniziativa. La figura del primo Zanni, facitore d'intrecci, scompare. La loro presenza si risolve in un contrappunto all'azione degli altri personaggi [1986: 50].

De hecho, la función de Erinda en el sistema de los personajes es irrelevante y su único cometido es el de hacer el ridículo, y hacerlo bien, como demuestran estos versos, en los que la criada pusilánime se niega a seguir a los demás en la batida de caza al jabalí sobre la que volveremos luego.

Erinda e pastorelle che ballano.

ERINDA	Chiama Celia, se sai, grida e borbotta, che io non vengo sicuro. Amo la caccia anch'io, ma quando è cotta. A me non par diletto, da modesta fanciulla, cavar sangue a un cignale: se non m'ha fatto nulla, perché gl'ho da far male? E poi, mirando solo quelle zanne e quel grifo, reca la morte altrui prima che giunga.

(I.8, pp. 18-19)



Por el contrario, muy parecidos en las dos obras son los papeles del que llamaríamos «barba», a saber, Arsenio en *Fingir y amar* y Silvano (cuyo nombre es eco de la ambientación pastoril del libreto) en la obra italiana, ya que ambos son guardianes de importantes secretos acerca de la identidad de sus protegidos (tanto Sigismundo como Clori). Pero si Arsenio revela a Sigismundo las vicisitudes de su nacimiento y su destino como rey de Albania junto a Flérída justo al principio de la primera jornada, como ya se ha apuntado, Silvano calla la verdad sobre Clori durante todo el *dramma*, revelándola solo *in extremis*: en efecto, interviene justo antes de que Fileno y Rosalbo se enfrenten en duelo por el amor de la joven:

FILENO	Come a tempo giungesti per satiar con tuo sangue i sdegni miei. Ma perché chiaro io resti del tuo regio natal, dimmi chi sei.
ROSALBO	Qual già ti dissi, e come coll'armi sosterrò. Di te non temo, nacqui regnante anch'io. Se vuoi sapere il nome, su'l foglio del tuo seno con sanguinosi carmi lo scriverà il mio ferro.
FILENO	Alla prova, all'armi, all'armi.
ROSALBO	Al cimento, all'armi, all'armi.

SCENA DECIMATERZA

Silvano e detti.

SILVANO	Fermate, oh là, fermate.
FILENO	Parti.
ROSALBO	Lascia.
SILVANO	Cessate, o suspendete almen l'incominciata lite.
ROSALBO	Che vuoi?
SILVANO	Solo un momento udite, che troppo ad ambi voi, ed a Silvano insieme, ciò che per dirvi io sono, importa e preme.

(III.12-13, pp. 75-76)



y emplaza a los dos contrincantes para más tarde, en el palacio de Celia/Oronta, para revelar el secreto que solucionará definitivamente el conflicto causado por el amor de ambos hacia Clori. Es así como la agnición final restablece el orden moral y evita el cumplimiento de la profecía sobre el destino de Clori («Ecco veri i presagi, / ecco aperto il rigor che'l Cielo destina, / [...] vinto il Fato», p. 82).

Pero veamos algún otro ejemplo de las coincidencias entre la comedia de Moreto y el *libretto*.

La principal deuda del *dramma per musica* con el texto español es, evidentemente, el juego de «fingir y amar», a saber, la estrategia que los protagonistas se ven obligados a poner en marcha para salvar su vida ante una situación adversa: en la pieza moretiana, esta argucia les sirve a Sigismundo y Flérída para «defenderse» de las pretensiones de Fisberto para con el trono y la mano de la dama; en *Amare e fingere* son Rosalbo y Clori que disimulan su amor para librarse de Fileno (que es amigo del joven). Así Rosalbo, después de un intenso monólogo en el que se debate entre el amor por Clori y la lealtad para con Fileno, llega a la decisión de fingir:

Disamar? Non si può.
Scoprir? Né meno.
Tradir l'amico? No.
Simular y amar? Saggio consiglio.
Chi di voi m'insegna a fingere,
scintillanti deità?

(I.2, p. 7)

Y, más allá de las obvias implicaciones en el enredo (como comenta Clori; «Quant'è duro al mio core amare e fingere», p. 31), en ambas obras este juego posibilita la explotación al máximo del recurso dramático del aparte que continuamente interpela al público como cómplice y testigo mudo de la acción:

FLÉRIDA

Deteneos, Fisberto.
[...] Proseguid vos en quererme,



y para que os corresponda,
 buscad medios que me halaguen,
 no violencias que me enojan.
 Y aunque yo ahora no os quiera,
 perseverad, que no hay hora
 del tiempo que no suceda
 con diferencia a la otra.
 (¡Cielos! Sin alma lo digo. *Aparte*
 Ay, Sigismundo, perdona,
 que para excusarte un riesgo
 habla sin alma la boca.)
 SIGISMUNDO (¡Cielos! ¿Qué es esto que escucho? *Aparte*
 Muriendo estoy de congojas.)
 [...]
 FLÉRIDA Mas con una atención sola,
 que habéis de guardar secreto
 por excusar la zozobra,
 de Sigismundo digo.
 SIGISMUNDO (¡Ay, cielos, traición notoria!) *Aparte*
 (Moreto, *Fingir y amar*, f. 39v-b, f. 40-a)

Fileno, Rosalbo.

FILENO (Oh, Dio, che sento?) *[Aparte]*
 ROSALBO Qui si scrive in un tempo e si dipinge
 il più confuso enigma agl'occhi miei.
 Perché, mio cor, se questa è nuova Sfinge,
 nuovo Edipo non sei?
 FILENO (Confuso parla, *[Aparte]*
 estatico rimira.
 Oh s'io potessi...)
 ROSALBO Un core
 che amore
 uccider non sa,
 confuso, deluso,
 tra dubbi e inganni,
 oh cieli tiranni!,
 vi chiede pietà.
 FILENO (Si duole e non s'intende, *[Aparte]*
 quel confuso cordoglio
 più confuso mi rende.
 Ma perché non...)
 ROSALBO Vorria
 l'alma mia
 per vostra mercè
 fuggire,
 sortire
 da un giro ch'inganna,
 ma il filo d'Arianna,
 oh numi!, dov'è?



FILENO (Dell'Infanta di Persia [Aparte]
 parlò poc'anzi....).
 (Anónimo, *Amare e fingere*, II.9, pp. 40-41)

Los parecidos entre las dos piezas son muy numerosos, pero seguramente la escena de *Amare e fingere* que más debe a la pieza moretiana es la de la cacería en el monte: es la primera con la que se abre la comedia española, que empieza *in medias res* con la acotación «Sale Sigismundo con arcabuz, vestido de campo, y Cantueso con sayo» (f. 27r-a). De hecho, Sigismundo acaba de matar un jabalí, como remarca enseguida Cantueso: «el jabalí se quedó / tendido como un cochino» (f. 27r-a). A la escena ha asistido Flérída, de la que el galán se queda prendado: «matóme Flérída bella / con un rayo de sus ojos» (f. 27r-b), aun a sabiendas de que, con ella, «la distancia es tanta» (f. 27v-a). Solo más tarde Arsenio revela al joven su verdadera identidad de hijo bastardo del rey de Albania, las últimas voluntades de su padre concernientes a las bodas suyas con Flérída, su prima, y las de Celaura y Fisberto, y las pretensiones de este último para con el reino y Flérída, de la que se ha enamorado. Es entonces cuando Sigismundo decide disimular sus sentimientos. En la escena cuarta del primer acto de *Amare e fingere*, Celia decide organizar una cacería por el monte para matar «un cignal mostruoso / spaventoso» que «empie di tema la pianura e i monti» (p. 10), a saber, un jabalí que está sembrando el miedo por la selva (véanse también las escenas séptima y octava). Interesante es la reacción de Erinda que, al ver la bestia, exclama: «Oh che porco gigante, / par giusto un elefante» (II.2, p. 23), en la que parecen resonar las palabras de Cantueso: «el jabalí se quedó / tendido como un cochino» (f. 27r-a). El segundo acto empieza después de la batida, en la que Rosalbo ha salvado la vida a Celia y esta ha empezado a sentir algo por él. Pero si en *Fingir y amar* la caza al jabalí inicial es la ocasión en la que Sigismundo y Flérída se enamoran, aquí la escena sirve al dramaturgo para mover a la impasible Celia al amor por Rosalbo, que, sin embargo, nunca le corresponderá.



Asimismo, en el *dramma per musica* se acumulan situaciones y motivos sacados de otras fuentes pertenecientes al abundante patrimonio de la comedia áurea española que, como se ha demostrado ampliamente, estaba ya muy difundida en Italia a través de representaciones, traducciones y *rifacimenti*, o en otras palabras, de esa ya mencionada *drammaturgia alla spagnola*. Baste con mencionar algunos, como, por ejemplo, el motivo de la vida como sueño, que el *librettista* encuentra también en *Fingir y amar*, cuando, después de asistir a una escena en la que Sigismundo niega amarla delante de Fisberto, Flérída, preocupada, se pregunta: «Lo que me sucede aquí, / ¿es sueño o ilusión?» (f. 33v-a), donde son de sobra evidentes las reminiscencias calderonianas, por otra parte ya manifiestas a través de la elección del nombre del protagonista por parte de Moreto. En la pieza italiana, el motivo se amplía mucho, hasta llegar a ocupar tres escenas del segundo acto: en la quinta, Rosalbo, solo, pronuncia un monólogo en el que se queja de sus tormentos y, cuando nota que le está entrando sueño («Parmi che lieve sonno / dolcemente m'ingombre», p. 33), termina diciendo:

A bandirsi le pene,
forse mentre tu dormi
verrà in sogno il tuo bene.
Sì, sì, tutti i miei sensi, o sogni, o larve,
unitevi a sopire, e sia menzogna.
Che chi non può dormire,
dorme almen quando sogna.

(I.5, pp. 33-34)

y cae dormido en el escenario. En las dos escenas siguientes, Celia aprovecha de su sopor para dejarle un retrato suyo (otro motivo frecuente en la comedia nueva) causando los celos de Clori que, a su vez, deja a Rosalbo, todavía dormido, uno suyo de niña.

Muy fuerte también es la presencia del tema del decoro, estrechamente vinculado al del conflicto entre amor y poder tanto en la comedia moretiana como en el *dramma*. En *Fingir y amar* Sigismundo, que todavía desconoce



su verdadera identidad, al enamorarse de Flérída enseguida se da cuenta de lo imposibles que son sus sentimientos:

Aunque la distancia es tanta,
quien tiene gran corazón,
al más difícil blasón
su espíritu se levanta,
y el mío, aun a mi modestia,
esta vanidad le da.

(f. 27v-a)

En una situación parecida a la de Flérída¹⁶ para con Sigismundo se encuentran tanto Celia como Clori en *Amare e fingere*. Por un lado, Celia, en el segundo acto, después de ser salvada por Rosalbo, cuya verdadera identidad de heredero al trono de Egipto nadie conoce todavía, se enfrenta al dilema (tan frecuente en la comedia áurea) que le supone amar a un inferior:

Per qual molle sentiero
così facile e pronta
ad amori plebei, Amor m'inclina?
Questi nacque pastore, io son regina.
Che fo? Che penso?
[...]
Così vuole il destino, io così voglio.
Se la tema e l'onore
tolgano a me di palesar[g]li a pieno
l'incendio del mio seno,
nuovo pensier mi suggerisce Amore [...].

(II.6, pp. 36-37)

Más adelante, también Clori se enfrenta al mismo problema, como lo demuestra este diálogo con su ayo Silvano:

SILVANO	Così fiero ti punse lo stral del cieco dio, che per un vile oggetto

¹⁶ Flérída comenta así a Celaura el valor de Sigismundo, después de conocer que es su primo: «Celaura, gran dicha ha sido / que haya criado un sujeto / tan galán y tan discreto un monte», a lo que la dama le contesta: «Si él ha nacido / con el valor heredado, / de su sangre es el primor» (f. 29r-a), remarcando así la preeminencia de la sangre sobre la educación recibida en el monte por el joven, otro motivo recurrente en las comedias áureas.



CLORI il tuo ben poni in oblio?
 SILVANO Legge, o padre, non ha forza d'affetto.
 CLORI E t'abbassi a un pastore?
 SILVANO Dardi maneggia, e non bilance, Amore.
 CLORI Sì, ma profana all'onestà l'altare.
 SILVANO A' regi dunque è sacrilegio amare?
 CLORI Quando l'oggetto è basso, è fallo indegno.
 SILVANO Beltà, senno, valor, son scala al regno.
 CLORI Ma l'onor del tuo sangue?
 SILVANO Morrò pria d'li macchiarlo.
 CLORI La regia maestà?
 SILVANO Questa non langue.
 CLORI Troppo, o figlia, sei tu da te diversa.
 SILVANO Naufraga son ben'io, ma non sommersa.
 CLORI (III.2, pp. 52-53)

En resumidas cuentas: del análisis llevado a cabo sobre las relaciones entre el anónimo *dramma per musica Amare e fingere* puesto en escena en Siena por la Accademia delle Assicurate a finales del siglo XVII y la comedia de Moreto *Fingir y amar* se desprende que la pieza italiana guarda cierto vínculo de parentesco con la española, sobre todo respecto al juego amoroso sintetizado por el título y la consiguiente explotación del aparte como recurso dramático, además de algunas escenas (como la de la cacería en el monte) y de algunos motivos. Asimismo, las novedades introducidas en el libreto (la ambientación pastoril o el *lieto fine* como solución reconfortante ante la tragedia de giraladiana memoria) parecen responder a los gustos del público italiano así como al nuevo marco genérico, el del *dramma per musica* que tanto éxito habría de cosechar en toda Europa.

BIBLIOGRAFÍA

ALVITI, Roberta y Debora VACCARI, «Moreto en Italia: primeros datos y dos ejemplos de reescritura» en *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias. Anejos de Críticón*, 2016, vol. 21, 185-209.



ANÓNIMO, *Amare e fingere. Dramma per musica fatto recitare dall'Accademia delle sig. dame Assicurate con l'occasione della venuta in Siena dell'Illustrissima & Eccellentissima Signora Principessa di Farnese e alla medesima dedicato*, Siena, Stamparia del Pubblico, s.a.

ANTONUCCI, Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini» en Maria Grazia Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, 67-86.

ANTONUCCI, Fausta, «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini» en Debora Vaccari (ed.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV: *Teatro*, Roma, Bagatto Libri, 2012, 13-19.

DOLFI, Laura, «Il *Convitato di pietra* di Cicognini e la sua fonte spagnola» en *Studi secenteschi*, 1996, vol. 37, 135-55.

GIORGI, Roberto, *L'Istituto di Celso Tolomei: nobile collegio, convitto nazionale (1676-1997)*, Siena, Tipografia senese, 2000.

LOBATO, María Luisa, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)» [en línea], en *Studia Aurea*, <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Lobato.LaDramaturgia.pdf>>, [consultado el 27-4-2017], 53-71.

_____, «Moreto y la comedia palatina» en Miguel Zugasti (dir.), Mar Zubieta (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía del Teatro Clásico, 2015, 209-230.

MARCHANTE MORALEJO, Carmen, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*» en Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, 2009, 7-58.

MOLINARI, Cesare, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1986.

MORACE, Rosanna, «La teoria del tragico nel Giraldis (con alcune incursioni nell'epico)» en *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione*



teorica sul trágico. *Atti del Convegno di Studi (Salerno, 15-16 novembre 2012)*, Napoli, Liguori, 2013, 169-185.

MORELLI, Arnaldo, «Melani, Alessandro» en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.

MORETO, Agustín, *Fingir y amar en Parte quince. Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Melchor Sánchez a costa de Juan de San Vicente, 1661.

PAOLI, Maria Pia, «A veglia e in accademia. Le letterate senesi (secoli XVI-XVIII)» en Aurora Savelli y Laura Vigni (eds.), *Una città al femminile: protagonismo e impegno di donne senesi dal medioevo a oggi*, Siena, Nuova Immagine, 2012, 87-112.

PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica*, Marsilio, Venezia, 1991.

REARDON, Colleen, *A Sociable Moment. Opera and Festive Culture in Baroque Siena*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

SÁEZ, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2013, vol. LXI, núm. 2, 607-627.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto» en *Castilla. Estudios de Literatura*, 2011, vol. 2, 443-458.

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, 7 vols.

SPINELLI, Leonardo, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

SPINOLA, Giovanni Andrea, *Il cuore in volta e'l cuore in scena. Saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici [sic] dell'jllustrissimo sig. Giannandrea Spinola [...]*, Genova, Antonio Casamara, 1695.

TEDESCO, Anna, «Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance» [en línea] en *Criticón*, <<http://criticon.revues.org/515>>, [consultado el 11-12-2016].



WEAVER, Robert Lamar, «Alessandro Melani» en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001².



**Música, magia y risa:
el entremés de *La campanilla* de Moreto
y *A campainha encantada*, entremés anónimo portugués**

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València
Maria.R.Alvarez@uv.es

Palabras clave:

Entremés. Teatro breve. Agustín Moreto. Portugal. Galán de monjas.

Resumen:

En el Siglo de Oro, la primacía del teatro español lleva a los dramaturgos portugueses a seguir los parámetros dramáticos enunciados por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), e incluso la mayor parte de sus obras están escritas en castellano. Sin embargo, el teatro cómico, que también comparte intrigas y convenciones, mantiene en mayor medida la lengua portuguesa, probablemente inducido por su carácter popular. En el entremés de *La campanilla* y *A campainha encantada*, Moreto y el autor anónimo lusitano parten de una anécdota común, el uso con fines cómicos de una campanilla que posee el mágico poder de inmovilizar a cuantos la escuchan, pero aunque ambos aluden a un trasfondo religioso, analizaremos las diferencias de tratamiento y sentido entre las dos dramaturgias, pues el entremés portugués entronca con la tradición del galanteo conventual que, si bien prospera en la sátira lusa no parece, por el contrario, prodigarse en los entremeses españoles.

**Music, magic and laughter:
the entremés de *La campanilla* by Moreto
and *A campainha encantada*, entremés by anonymous Portuguese
author**

Key Words:

Entremés. Teatro breve. Agustín Moreto. Portugal. Galán de monjas.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias en colaboración*, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica. Ministerio de Ciencia y Tecnología. Proyectos I+D del Subprograma de Generación del Conocimiento (I+D Excelencia) FFI2014-58570-P.

Abstract:

In the Golden Age, the primacy of Spanish theatre led Portuguese playwrights to follow the dramatic parameters enunciated by Lope de Vega in the *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), and even most of their works are written in Spanish. However, comic theatre, which also shares similar intrigues and conventions, maintains to a greater extent the Portuguese language, probably induced by its popular character. In *entremés* de *La campanilla* and *A campainha encantada*, Moreto and the anonymous Portuguese author begin with a common anecdote, the comic use of a bell that has the magical power to immobilize all who listen to it. Although both allude to a religious background, we will analyse the differences of treatment and sense between the two dramaturgies, because the Portuguese *entremés* is connected with the tradition of convent gallantry, which, although it thrives in Portuguese satire, does not seem, however, to be lavished on the Spanish *entremeses*.

Muchacha más graciosa y esperada
que un entremés al fin de una jornada

[*La hechicera*, Quiñones de Benavente]

En su afán por ofrecer un espectáculo total que atrapase sin tregua la atención de los receptores, la Comedia Nueva, dividida en tres jornadas, evitó las interrupciones entre las mismas diseñando un teatro de menor duración que sirviese de complemento a la pieza principal.² Este «teatro breve» se articula bajo el signo de la comicidad y no responde a un único modelo, aunque su función sea semejante: entremeses, bailes, jácaras o mojigangas ofrecen un universo alternativo en el que la burla, el absurdo o la transgresión vedada a la comedia encuentran un espacio coherente que no resta empaque a aquella, pero que consigue obtener el favor del público por méritos propios. Su éxito en las tablas y en la imprenta, así como el ser producido por autores de renombre, muestra que no se trataba, en modo alguno, de un teatro secundario.³

² Según Rodríguez y Tordera, 1983: 25, aproximadamente sobre 1545-1550, «el término entremés ha alcanzado su plena acepción dramática al aludir a los pasos o pasajes heterogéneos en relación con el asunto principal y que animados por la presencia de personajes populares se representaban al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria con ella».

³ Tal y como sentencia Asensio, 1971: 9: «Teatro menor no significa teatro inferior».



Cervantes, por ejemplo, que tanto empeño puso en triunfar como dramaturgo, no pasa por alto el potencial del género en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), pero fue Quiñones de Benavente el que se convirtió en un especialista e, incorporando música y canciones como componente habitual, reunió cuarenta y ocho piezas en *Jocoseria. Burlas, veras o reprensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645), aprobado por Vélez de Guevara, que también escribió entremeses,⁴ así como Francisco de Quevedo o Jerónimo de Cáncer, quien colaboró además con Moreto y otros dramaturgos en la escritura de comedias.

El teatro breve de Agustín Moreto se sitúa entre 1655 y 1664, coincidiendo con el de Calderón [Lobato, 2003: I, 102-103] y compartiendo, por tanto, la herencia de personajes, asuntos y convenciones estructurales que ponen de manifiesto la existencia de una fórmula para el éxito incluso en un teatro que parece apoyarse en la sorpresa, pero que en realidad recurre a personajes arquetípicos para sustentar una tipología de situaciones burlescas que, con la complicidad y el beneplácito del público, pueden llegar a rozar el absurdo sin perder su primitivo diseño cómico ni su vocación de entretenimiento.⁵

Otra prueba del interés que despertaba el teatro breve la hallamos en que, siguiendo la estela de la Comedia Nueva, pasó a Portugal, donde la

⁴ *La burla más sazónada, La sarna de los banquetes, Los atarantados y Antonia y Perales* se publicaron póstumos en *Flor de entremeses* (1657) [Lobato, 2003: I, 102].

⁵ En el caso de Moreto, Lobato, 2003: I, 103, vincula la mayor parte de sus entremeses al tipo del «entremés de burlas» —las tres cuartas partes de un total de veinticinco—, habla de «series temáticas» y, en I, 37-62, establece una morfología de tipos y asuntos: «Esta adscripción de la dramaturgia breve de Moreto a un canon de época no significa que su producción carezca de rasgos originales, pues, dentro de la tradición de una escritura como la que ahora se trata, la huella del autor está presente en aspectos como el modo de establecer la arquitectura de la trama, la definición de los personajes, la calidad de los diálogos, el modo en que se desarrolla la acción y, en fin, en todo lo que conforma su realización práctica» [I, 103-104].

Véase también Lobato, 2006: 275, donde reitera la presencia de «personajes-tipo» y alude a una «fuerte mecanización sobre la que reposa en buena parte el efecto cómico de estas piezas» y a una «relativa unidad de sus acciones y de sus funciones».

Brioso, 2008, aplica dicha metodología al análisis de los entremeses moretianos que tratan el tema de la estafa amorosa.



lengua nunca fue un impedimento para la difusión del espectáculo. Como es sabido, a los *Pátios de Comédias* llegan las compañías españolas con los mismos repertorios que exhibían en el resto de la Península, y los dramaturgos lusos escriben gran parte de sus piezas en castellano.⁶ Sin embargo, esa superposición del paradigma teatral no resultó tan exacta en el caso del teatro breve para el que, a diferencia de lo que sucedía con comedias y tragedias, Portugal sí que contaba con una rica tradición que partía del primer dramaturgo reconocido y que tenía, además, una producción cuantitativa inusitada para la época, Gil Vicente –que escribe más de cuarenta obras entre 1502 y 1536–, en cuyos autos la comicidad, el retrato costumbrista y la crítica social eran elementos tan característicos como habituales.

A este acervo propio habría que añadir el carácter popular del teatro breve, ideado para hacer reír, necesitado por tanto de la confabulación con el público, que debía reconocer los tipos y entender los chistes. Y así, aunque Manuel Coelho Rebelo, autor de *Musa entretenida de vários entremezes* (1658), escribe en castellano y en portugués –*Um soldado e sua patrão*, protagonizado por João Rana, *Um almotacel borracho*, *Regateiras de Lisboa*, *Os conselhos de um letrado*, *O negro mais bem mandado*, *Dous cegos enganados*, *As padeiras de Lisboa*– encontramos toda una serie de textos en lengua portuguesa, pero curiosamente, anónimos, entre los que se incluiría el *Entremez da campainha encantada*, conservado en una colectánea manuscrita de entremeses de finales del siglo XVII o principios del XVIII.⁷

⁶ No solo la calidad y el éxito del teatro español, también las circunstancias históricas contribuyeron a aproximar cultural y lingüísticamente ambos países, unidos bajo la fórmula de la «Monarquía Dual» de 1580 a 1640. Véase el volumen dirigido por Bethencourt [2002]. También tratamos el tema en Álvarez Sellers [2016; 2017, en prensa], donde especificamos bibliografía al respecto.

⁷ La edición de los mismos está siendo preparada por José Camões en *Teatro de autores portugueses do século XVIII* [www.cet-e-setecentos.com], director asimismo de las valiosas bases de datos de *Teatro de autores portugueses do século XVI* [www.cet-e-quinhetos.com], *Teatro de autores portugueses do século XVII* [www.cet-e-seiscentos.com] y *Teatro proibido e censurado em Portugal no Século XVIII* [www.teatroproibido.ulisboa.pt], cuya consulta resulta imprescindible para conocer un patrimonio teatral que había permanecido en la penumbra hasta ese momento.



La abundancia de estos entremeses en lengua vernácula evidencia la popularidad o el éxito del género entre el público lusitano. Sin embargo, el hecho de ser anónimos lleva a pensar que pudieran ser contemplados como parte de una tradición dramática arraigada pero, en cierto modo, considerada de menor categoría que el teatro importado, pues los autores no muestran interés por firmar sus piezas —a diferencia de lo que sucede con los entremeses del canon castellano— y estas, suponemos, difícilmente podrían ser representadas por las compañías españolas, pues además de un idioma ajeno a los comediantes, empleaban un lenguaje coloquial en consonancia con los asuntos tratados que, como en los entremeses del otro lado de la frontera, giraban en torno a la burla, la manipulación y el engaño. Con todo, la riqueza de testimonios subraya su aceptación y nos induce a creer que debieron tener circulación manuscrita o impresa, y que quizá fueran representados por actores portugueses.

Si el teatro fue un firme punto de unión entre ambas culturas, el género cómico, díscolo en su lengua, no dejó de contribuir a la convergencia de patrones dramáticos, como prueban los dos entremeses objeto de estudio, *La campanilla* (ed. 2003)⁸ de Agustín Moreto y el anónimo *A campainha encantada*, que escenifican una anécdota común sustentada por protagonistas idénticos: el uso con fines burlescos por parte de un matrimonio de villanos de un objeto mágico, una campanilla que posee el poder de encantar dejando suspensos a cuantos la escuchan. En un momento determinado, cuando se disponen a disfrutar de una merienda ajena, la mujer decide hechizar también al marido, aunque con propósitos diferentes, como veremos. Finalmente, todos quedan desencantados y se acaba cantando. Se parte de un mismo suceso, pero creemos que no podemos decir que un entremés sea fuente del otro, pues el desarrollo del caso, pese a los puntos compartidos, difiere sustancialmente.

⁸ El entremés tuvo una amplia difusión, pues la Biblioteca Nacional conserva cuatro ejemplares procedentes, respectivamente, de la imprenta de Santa Cruz de Salamanca, de la real sevillana de don Diego López de Haro, de la imprenta de Agustín Laborda en Valencia y de la de Pedro Escuder en Barcelona [Lobato, 2003: I, 69].



La primera discrepancia que observamos entre ambas piezas es la forma de nombrar a las «personas» o «figuras» que las protagonizan. Moreto identifica a los personajes principales con los actores que les darán vida, [Antonio] Escamilla y Manuela [Escamilla],⁹ y da nombre a Don Braulio, Doña Rapia y Doña Elena, acompañados de un sastre, músicos, dos valientes, una dama y un galán. El autor anónimo, en cambio, convierte en tipos a todos los actantes: «dous vilões, dous galanes, duas damas, mulher, alfaiate» y Trapilho, único personaje con apodo.

Aunque a medida que vayamos leyendo ambos textos comprobaremos que la historieta es la misma, como hace prever un título tan semejante, el planteamiento es distinto desde el principio. En el portugués aparece a solas el Vilão 1º, que se jacta nada más y nada menos que de haber dejado embarazada a la fortuna:

Pode-se dar, acaiso, maior ventura
que chegasse um homem a emprenhar a fortuna
e que logo na primeira ida e venida
lhe fizesse inchar a barriga?
Apos fui eu, aqui onde me achei, (f. 296a)¹⁰

Y planea que, «se esta senhora macho me pare» (f. 296a) lo meterá fraile, al tiempo que presume de su suerte:

Saibam todos do meu gosto
que quem é um afortunado
de todos é muito buscado,
[...]
Ora passeio por meu gosto
[...]
Bom, tenho mais que justiça,
dessa me riu eu! (f. 296b)

⁹ Procedimiento habitual en sus piezas breves, según señala Lobato, 2003: I, 37, que podría ayudar a conocer la fecha de representación: «Solo con dudas podemos aproximar a 1661 la representación de los entremeses de *Los gatillos* y *La campanilla*, en los que actuaron Manuela [Escamilla] y [Antonio] Escamilla», pues «La compañía de Escamilla representó en las fiestas del Corpus de Madrid de ese año, como dijo RENNERT, 1909, p. 465. Quizá se podrían poner en relación con ella estos entremeses». [I, 23]

¹⁰ (FLUC CF D 6-22, ff. 296a-300a). Agradezco vivamente al Prof. José Camões (Universidade de Lisboa) su generosidad por haberme facilitado el texto de este entremés, cuya edición está preparando.



Su mujer, a la que reconoce por su olor, no aparece hasta el verso 39, e inician un largo diálogo de impropiedades recíprocos donde no faltan los términos groseros:

VILÃO 1º	Cago-vos na mão.	
MULHER	Dou já demo porco desvengonado.	
VILÃO 1º	Sabeis vós onde a bugia tem o rabo?	
MULHER	E então para quê?	
VILÃO 1º	Ui, inda agora aí ides para lho tapares c'os narices.	(f. 296c)

Moreto, por el contrario, entra directamente en materia, y presenta a Escamilla y a Manuela discutiendo porque él se ha gastado todo su dinero en una campanilla, punto de partida común que provoca idéntica reacción en las mujeres:

MULHER	Olhem o mal-aventurado, ai de mim, desgraçadinha, deste a minha probrezinha a ese homem do pecado.	(f. 297c)
MANUELA	Pues, ¿cómo habrá acertado, salvajón, un animal, que ha dado por una campanilla, ¡hay tan gran yerro!...	(vv. 5-7)

Aunque Escamilla evita justificarse –«Déjame, sea lo que fuere, / de mi bobada hacer lo que quisiere. / Yo me entiendo» (vv. 3-5)–, acaba por confesarle su gran valor: posee el poder de hechizar a cuantos la escuchan a no ser que lleven una cinta mágica, y el encanto solo podrá ser remediado «con las tretas / de guitarra, de arpa o castañetas» (vv. 31-32).

La primera situación en la que deciden probar el poder mágico de la campanilla es análoga: sale «o Primeiro Galã em vésia, e o Alfaiate com tisoura grande e casaca nas mãos» (f. 297c) o «don Braulio –“un galán / de medio relieve” (vv. 51-52) según Manuela– en jubón, y un sastre



poniéndole la ropilla u ongarina» (p. 586). Sin embargo, encontramos una significativa diferencia en esta muestra de vanidad masculina entre las intenciones de ambos galanes al encargarse un traje nuevo, pues mientras que don Braulio «vistiéndose sale / de nuevo, porque le espera / la procesión de esta tarde» (vv. 53-55), el portugués indica sin reparos que se acicala para visitar a una abadesa, y que la astucia de las monjas puede causar la perdición de cualquiera:

GALÃ 1º	Isto é para fazer, diga mestre? Aí há caso como este? Quer você que apareça à vista de ua abadessa dessa sorte?	
ALFAIATE	Tão mau está este corte que não possa aparecer?	
GALÃ 1º	Dê-me você a conhecer que cousa é vestir ao justo e mais à vista de freiras que no que tem de matreiras fazem perder o mais pulcro.	(f. 297c)

La segunda ocasión comparte los personajes, «Sai ua Dama e o Segundo Galã seguindo-a» (f. 297c), «Salen el galán y la dama, él con una bolsa» (p. 587), pero el desarrollo también es diferente, pues se invierten los papeles. Mientras que el galán portugués, imitando el lenguaje de la comedia española, solo pide un abrazo,¹¹ la dama de Moreto es la que pide, pero esta vez el dinero de la bolsa, y ante la resistencia del galán, amenaza con salir esa tarde aunque dejando en suspenso lo que va a buscar, lo cual hace cambiar de inmediato de opinión a su acompañante:

11	GALÃ 2º	Tirano amor, por que foges, se já me deixas corrido do disfavor que experimento do desprezo em que vivo?	(f. 297c)
Y ella lo saca bruscamente de su ensimismamiento:			
	DAMA 1ª	A outra porta, meu anjo, desperdice seus carinhos nem trate de rendimentos pois de balde os tem comigo.	(f. 297c)



Salen el galán y la dama, él con una bolsa
 GALÁN Mujer, ¿quieres destruirme?
 ¿Dos doblones, que es la hacienda
 de un hombre, pides?
 DAMA ¿No basta? ¡Reniego
 de él, estar hecha
 una esclava por su amor!
 Guárdelos, que yo iré fuera
 esta tarde y...
 GALÁN No, no salgas,
 que en este bolso se encierran.
 Tómalos. (vv. 71-79)

Recuerda esta dama a otras mujeres pedigüeñas que protagonizan entremeses de Moreto como el de *La bota* o *La Perendeca* y es, sin duda, un personaje arraigado en la tradición entremesil.¹² Aquí, sin embargo, no logra su propósito, pues al ser inmovilizados, es Manuela la que aprovecha para quedarse con el dinero, beneficiándose con picardía de la treta ideada por su marido. En cambio, el matrimonio portugués no ha obtenido nada hasta el momento, circunstancia que traducen mediante dichos referidos a la vida en el campo, comparando a los cuatro encantados con «asnos para a feira» (f. 297c) y aludiendo a la falta de ganancias con un lenguaje rústico: «Vacas não são bois» (f. 297c) dice la mujer, pero él la consuela anunciándole «que por minha traça / os cães vos hão de pôr ovos / de duas gemas, sem casca» (f. 298b).

En este punto, los dos entremeses toman caminos divergentes, y solo vuelven a asemejarse en la reacción de los burladores en la escena de la merienda. En la pieza de Moreto, al galán y la dama suceden «dos valientes» que riñen y quedan encantados al cruzar las espadas; Escamilla se alegra del efecto beneficioso de la campanilla:

¹² Aparece, por ejemplo, en *La casa holgona*, *El convidado* y *La pedidora* de Calderón, *Don Gaiferos y las busconas de Madrid* de Quiñones de Benavente, *La fregona* de Cáncer, *La buscona* de Navarrete y Rivera, *Las visitas o Muchas damas en una* de Villaviciosa y en bailes como *El cerco de las hembras* de Moreto [Lobato, 2003: I, 111].



ESCAMILLA La paz la campana sea.
 Si no les coge la hora,¹³
 ¡vive Dios que se atraviesan!
 MANUELA Cierta que hay horas menguadas.
 Mire por cuanto, aquí hubiera
 sucedido una desgracia. (vv. 98-103)

Por último, salen doña Elena y doña Rapia dispuestas a merendar mientras esperan a don Roque, que ha prometido venir «con música compuesta / de arpa y guitarra» (vv. 116-117). En medio del festín suena la campanilla y Manuela y Escamilla se apresuran a dar cuenta de la merienda, pero como el marido es tan rápido que apenas le deja alcanzar nada, ella lo hechiza para vengarse y poder comer a gusto:

MANUELA Yo me vengaré de ti
 contigo de esta manera.
 Si así siempre del marido
 la hora la mujer tuviera
 en la mano para todo,
 fuera grande conveniencia.
 ¡Qué famoso está el caldillo!
 Marido, vaya una presa. (vv. 131-138)

La llegada de los músicos que anunció doña Rapia los desencanta a todos de inmediato y, como conclusión, Manuela subraya cantando el lucro proporcionado por la burla:

Canta
 MANUELA A nadie le ha cogido
 mejor la hora,
 que al que por un acaso
 su bolsa embolsa. (vv. 155-158)

¹³ Cada vez que encantan a algún personaje con el sonido de la campanilla y lo dejan suspenso en el tiempo, Escamilla y Manuela aluden a que los ha cogido la hora en buen o mal momento. Según Covarrubias, 1993: 698, «Llegó su hora, el cumplimiento de alguna cosa buena o mala». El *Diccionario de Autoridades*, 1990: I, 398, precisa el concepto: «Le cogió la hora. Phrase que denota sobrevino algún accidente, que estorbó el curso de lo que uno deseaba executar o proseguir». Lobato, 2003: I, 121 y II, 585, lo relaciona con el Árbol del pecador y *La hora de todos* de Quevedo.



Y Escamilla concluye la pieza para evitar que el interés en lo sucedido disminuya:

ESCAMILLA El entremés se acaba,
 porque no sea
 que le coja la hora
 de ser friolera.¹⁴ (vv. 159-162)

El planteamiento del entremés portugués va más allá de los meros efectos de la chanza, y así, continúan las alusiones a los conventos. En lugar de los dos valientes enfrentados, sale un «segundo Vilão com ua cesta às costas» (f. 298b) que anda perdido y lamenta encontrarse con el matrimonio —«Ai, isto é cousa má / eu não intendo com inguém» (f. 298b)—, aunque les pide permiso para sentarse a esperar. Sin embargo, revela su propósito a la Segunda Dama, que acaba de salir a escena; trae un recado desde Barcelos y, quizá pensando que ella, a diferencia de los campesinos, sí podría ayudarlo, se atreve a preguntarle:

VILÃO 2º	Trago um recado de lá. [Barcelos] Conhecerá vossa mercdeia [sic] no mosteiro ua freira?	
DAMA 2ª	Bem se conheço, trezentas.	
VILÃO 2º	Não, que esta é abada, ou bodessa.	
DAMA 2ª	Poderá ser que conheça. E adonde é isso?	
VILÃO 2º	Sim, mas eu não sei o caminho. A senhora dona Maria de Azenção.	
DAMA 2ª	Esperai ora, tende mão, conheço perfeitamente.	
VILÃO 2º	Olhe ora, estou contente.	
DAMA 2ª	Deixai, que iremos ambos.	(f. 298b-298c)

Deciden compartir antes la merienda que trae el hombre en la cesta, mas quedan encantados por la campanilla, siendo sustituidos por la pareja de villanos; la mujer resuelve, como en la obra de Moreto, dar un

¹⁴ Según el *Diccionario de Autoridades*, 1990: II, 799, «friolera» es un «Dicho u hecho de poca importancia y que no tiene substancia, gracia ni utilidad alguna».



escarmiento al marido y lo hechiza, al tiempo que pronuncia la moraleja y se burla del burlador:

MULHER (comendo)	Ninguém faça mal que espere bem. Meu marido, não comeis? Está tão farto que lhe chega o comer até às orelhas. Não me fazeis companhia, home? Não me fala enquanto come.	(f. 298d)

Con sorpresa asistimos ahora a la llegada del dueño de la campanilla, «o Trapilho desprezível», que adivina donde está al ver a los «sete dormentes». Lleva una cinta, a la que se aludió en el entremés moretiano para evitar el encantamiento, pero que aquí no se había mencionado. Al ver comer a la Mujer, que lo invita, deduce que también están celebrando la fiesta de la abadesa:

MULHER TRAPILHO	Não coméis, homem? Tomai. O bom do meu vilão celebra tão bem a festa da senhora abadesa que não há mais armação.	(f. 298d)

Recupera la campanilla y lo desencanta tocándolo, al parecer, con la cinta – «Toca-o com a dita e o benze» (f. 299a)–, y lo primero a lo que alude el villano es precisamente a la fiesta de la abadesa:

VILÃO 1º	Quem duvida disso há de haver festa que eu sou muito da senhora abadesa.	(f. 299a)

Trapilho y el villano resultan ser grandes amigos, tanto que este insiste en que se abracen su mujer y el recién llegado, que pregunta por los encantamientos: «aí estão uns poucos de asnos / como bufões em silêncio» (f. 299c), responde el villano, que no da crédito a haber sido encantado por su mujer. Para probárselo, Trapilho toca la campanilla y vuelve a quedar



suspenso. Entonces sabemos que la mujer y Trapilho no solo se conocían, sino que eran amantes, y si Manuela hechizó a Escamilla para vengarse y poder comer tranquila, esta mujer lo que pretende es darle un escarmiento y corresponder a Trapilho, al que en presencia del marido se resistía a abrazar:

TRAPILHO	Fiz-lhe o gosto já, meu bem.	
MULHER	Agora nos abracemos muito bem	
	<i>Abraça-o</i>	
TRAPILHO	Estes, que são de amor, os agradeço,	
	que abraços de cumprimento não mereço,	
	que são dados sem carinho.	
MULHER	Estes são mais apertadinhos.	(f. 299c)

A petición de la mujer, Trapilho vuelve en sí al villano, que quiere ver desencantados a los otros, y de nuevo se alude al convento:

VILÃO 1º	Com condição que a senhora abadessa os libre do encanto, pena de obediência.	
TRAPILHO	A mais quero por meu gosto que bailem aqui hoje todos.	(f. 299c)

Recuperado el sentido, el Vilão 2º insiste en averiguar dónde vive la abadesa, «a senhora tal da Assunção» (f. 299d), pero Trapilho la confunde con la Virgen de agosto, «pois a senhora da Assunção eu aposto / que não vem cá senão no mês d'Agosto» (f. 299d), aunque luego dice que «todos a tenção mesma / trazemos» y presume de haber librado a los demás del encantamiento, urdido por «Encantadores tiranos» (f. 299d) según el Vilão 1º. El entremés acaba con los personajes cantando y bailando una *chançoneta* en loor de la abadesa:

MULHER (canta)	Assim, pis, acabamos com esta festa dando un victor mil vezes à abadessa.	(f. 300a)



A tenor de lo expuesto podríamos decir que las divergencias rivalizan con las semejanzas, pues ambos entremeses desarrollan por caminos distintos la misma intriga, que no tiene carácter exclusivo. El motivo del objeto mágico aparece en otras piezas del género, como *Las brujas fingidas y berza en boca*, atribuido a Quiñones de Benavente, donde se hace creer al criado bobo de un vejete que si se coloca una berza en la boca se volverá invisible, y en *Las brujas* de Moreto es un ungüento el que posee la propiedad de hacer invisible e inmortal a un alcalde simple. Por otro lado, la campanilla era un instrumento muy popular y fácil de tocar y adquirir: en la Edad Media figuraban campanillas en los conciertos de instrumentos, en los trajes, en los arneses y hasta en los techos de las casas y, junto a los cascabeles, solían usarse para adornar los trajes de los bufones de finales del siglo XV [Pedrell, 2009: 63] y más tarde las tarascas, como indica Bernárdez Montalvo [1983] a propósito de las tarascas de 1663 [p. 37], 1666 [p. 39] o 1685 [p. 65]. En su entremés de *Los instrumentos*, Calderón define la campanilla como: «Esta es tris, tras de los vivos, / el metintín de los muertos, / el brin bron de los nublados, / el tantarán de los fuegos, / el repique de las fiestas» (vv. 147-151; ed. 1983), la cual, junto a carracas, cascabeles, castañuelas, panderos o sonajas, solía formar parte del acompañamiento de las mojigangas [Flórez Asensio, 2006: 171-176].

Aparece también en ambos textos el motivo del «gorrón de meriendas» [Lobato, 2003: I, 109], presente en más de una decena de obras,¹⁵ pero con una puesta en escena diferente al tópico: no se trata aquí de un convidado aprovechado o indeseado, sino del momento en que los protagonistas arrebatan la merienda que iban a degustar doña Elena y doña Rapia o el Vilão 2º y la Dama 2ª, respectivamente, haciendo sonar la campanilla para privarles del sentido, y tanto Moreto como el anónimo

¹⁵ El *Entremés famoso del estudiante* de Quiñones de Benavente, *El hambriento* de Moreto, *La burla más sazónada* y *La sarna de los banquetes* de Vélez de Guevara, *El convidado* de Calderón, *El sargento Ganchillos* de Avellaneda, *El día de compadres* de León y Merchante, *Los burlados de Carnestolendas* de Francisco de Castro, *El detenido don Calceta* de Matos Frago, y otros anónimos como *La parida* o *El Hambriento* –atribuido por Urzáiz, 2002: 25-26, a Vélez de Guevara– [Lobato, 2003: I, 109-110].



lusitano coinciden en que la mujer encante también al marido en señal de escarmiento, añadiendo así a la trama el tema del burlador burlado, otro habitual del género.

Pero quizá el tramo más distante entre ambos sean las alusiones a la fiesta de la abadesa, que en la tradición española entroncaría con el «galán de monjas» [Gómez, 1990],¹⁶ la «monja enamorada» [Navarro, 2010] y las sátiras contra las monjas, frecuentes sobre todo en la literatura medieval.¹⁷ Alusiones o recreaciones de estos amoríos conventuales aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (ca. 1260; ed. 1987: milagro XXI, «La abadesa preñada»), en el capítulo «De las preguntas que hizo un padre a su hija, sobre los amores de las mujeres» del anónimo *Libro del Caballero Zifar* (ca. 1300; ed. 1990), en la lírica tradicional,¹⁸ en la poesía de Diego Sánchez de Badajoz,¹⁹ en el episodio de doña Garoza en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (ca. 1330-1350; ed. 1983), en el *Libro de los exemplos por a.b.c.* de Sánchez de Vercial (ca. 1400; ed. 1961), en la copla 189 de la *Vita Christi* (1482) de Fray Íñigo de Mendoza (ed. 1968), en el *Corbacho* (1498) de Alfonso Martínez de Toledo (ed. 1984, 2ª parte, capítulo 5), en *Diálogo de las mujeres* (ed. 1960: I, 172-173) de Cristóbal de Castillejo, en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arce

¹⁶ Alude Gómez también a la tradición de la «malmonjada» y cita una composición del *Cancionero musical de palacio*: «No quiero ser monja, no / que niña namoradica so» (p. 82) y algunos relatos de Boccaccio «donde aparecen religiosas sexualmente muy activas» (p. 86). Sin embargo: «El galán de monjas, esa figura híbrida entre lo sagrado y lo profano, se aleja tanto del erotismo desenfogado y “cazorro” de la lírica popular o de algunos cuentos de Boccaccio como de la corriente reformista que propugna un rigor absoluto en las formas conventuales de la vida religiosa. El amor del galán de monjas, a medio camino entre la *caritas* cristiana y el *eros* profano, es un ejercicio muchas veces retórico donde se agudiza el ingenio, al mismo tiempo que se depuran las inclinaciones espirituales, sin que sea necesaria la consumación sexual» (p. 90).

¹⁷ Rubio Arquez, 1993, 343, atribuye su nacimiento «a una cierta literaturización de la realidad», es decir, «la sátira contra las monjas basaba parte de su existencia en el hecho histórico de que algunas monjas no cumplían con sus votos». Y concluye que sus orígenes deben buscarse «en una serie de textos que persiguen no tanto la comicidad de la sátira como la moralización del ejemplo» (p. 345).

¹⁸ Véase Alzieu, Jammes, Lissorges, 1983, nº 34, 126 y 127.

¹⁹ «No me las enseñes más / que me matarás. / Estábase la monja en el monasterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, / que me matarás» (Frenk 1984, nº 180: 116).



de Otálora (ed. 1995; vol. II: 835 y ss.),²⁰ en las *Indulgencias concedidas a los devotos de Monjas* (ed. 1981: 103-105) y *El Buscón* (ed. 1980: 272-273) de Quevedo o en el *Guzmán de Alfarache* (ed. 1983: 500) de Mateo Alemán.

Y también en textos no literarios, como el capítulo XIX de los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey D. Sancho IV* (1293; ed. 1952), que prohíbe los amores de monjas, el *Rimado de Palacio* de López de Ayala (ca. 1378-1403; ed. 1978: I, estrofa 87), que indica que algunas monjas no cumplen con su voto de castidad, la carta que escribe Martín de Salinas a Carlos V informándole de la muerte, tras escalar de noche las tapias de un convento y «de haber holgado con su dama», de Francisco de Vargas, un alto funcionario de la corte (ed. 1903: 187-188), la autobiografía de Diego Duque de Estrada (ed. 1982: 141-153), que confiesa haber tenido relaciones con una monja dominica del convento de la Madre de Dios en Toledo, los *Avisos históricos* de José de Pellicer –31 de mayo, 1 de noviembre de 1639; 17 de diciembre de 1641, 1 de marzo de 1644–, que da a entender que era una práctica extendida: «correspondencia escandalosa, mal consentida de los Ministros espirituales y temporales», «absurdo mal permitido en estos Reynos» (ed. 1790: 20 y 92) o la *Guía de la virtud* (1644) del jesuita Alonso de Andrade, que condena «las correspondencias y amistades que llaman devociones de Monjas» –libro IV, capítulos XIX–XXV.²¹

Las alusiones a estos amores enclaustrados y los ataques contra las monjas aparecen también en la literatura catalana: en el *Facet* (ed. 1886), de mediados del siglo XIV, se aconseja, para salvar el alma, no buscar el amor de monjas,

²⁰ En el que los protagonistas cortejan con una retórica galante propia de la poesía cancioneril a las monjas clarisas de Tordesillas. García-Bermejo, 2016, 95, considera que esta anécdota de galanes de monjas «da una idea de la condición de juego de ingenio, y de su aceptación, de este tipo de textos»: «Los jóvenes perdularios aspiran, mediante ese saber amoroso, a conseguir un objetivo práctico muy diferente del que persigue Sor Juana, pero similar en cuanto que se trata de alcanzar un reconocimiento por parte del oyente de estos textos de tanto éxito» (p. 96).

²¹ Los dos primeros testimonios son citados por Rubio Arquez, 1993: 344, y el resto por Gómez, 1990: 83-84.



y en el *Espill* o *Llibre de les dones* (ed. 2006), escrito sobre 1460, Jaume Roig critica y censura sin atisbo de comicidad, al contrario que Francesc de la Vía en el *Libre de fra Bernat* (ed. 1968), obra satírica de principios del siglo XV.²² En la tradición portuguesa tiene también raíces medievales, y desde las cantigas satíricas²³ desembocaría en la llamada «literatura freirática», que es «*não a produção literária de monjas, mas aquela que tem por tema as supostas vidas paralelas de freiras e seus admiradores*», género que «parece ter florescido em Portugal mais do que

²² Ejemplos citados por Rubio Arquez, 1993, 345. Ya en los Siglos de Oro, encontramos los poemas del Rector de Vallfogona, las cartas eróticas dedicadas a monjas de conventos barceloneses que en los años cuarenta del siglo XVII escribe el poeta y dramaturgo Francesc Fontanella, así como la poesía del valenciano Pere Jacint Morlà, que también alude al tópico del galán de monjas. Agradezco al Prof. Gastón Gilabert (Universitat de Barcelona) el haberme facilitado estos datos.

²³ Afonso Eanes de Coton, https://pt.wikisource.org/wiki/Abadessa,_oí_dizer, acaba de casarse y pide a una abadesa que le dé lecciones sexuales:

E se eu ensinado vou
de vós, senhor, deste mester
de foder e foder souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder, direi
Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m'ensinou.

Como si se tratara de una cantiga de amor en la que el poeta agasajara a su dama, Fernand'Esquyo hace un particular regalo a una abadesa [Alvar y Beltrán, 1989: 388-389]:

A vós, dona abadessa,
de mim, don Fernand'Esquyo,
estas doas vos envyo,
porque ssey que ssodes essa
dona que as merecedes:
quatro caralhos franceses,
e dous aa prioressa.

Y D. Pedro de Portugal, Conde de Barcelos, degrada a los protagonistas de su cantiga hasta la animalización identificándolos con una camella y un verraco [Alvar y Beltrán, 1989: 392-393]: «Esta cantiga de cima foi feita a ua dona d'ordin, que chamavan Moor Martinz, por sobrenome Camela, e a un omen que avia nome Joan Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabelion de Bragaa»

Natura das animalhas
que son dua semelhança
é de fazeren criança,
mais des que son fodimalhas.
Vej' ora estranho talho
qual nunca cuidei que visse:
que emprenhass' e parisse
a camela do bodalho.

Dado que las cantigas se sustentan en procesos de repetición y paralelismo, transcribimos solo la primera estrofa de ambas.



em qualquer outra parte da Península Ibérica» [Camões, 2014: 9] sin dejar huella, en cambio, en el teatro breve español,²⁴ fenómeno que resulta, cuanto menos, curioso, dada la decisiva influencia que nuestro teatro ejerció sobre el de los vecinos peninsulares y las alusiones que, como muestran los testimonios enumerados, existían a este tipo de galanteos tanto en textos literarios como documentales.

Por el contrario, aunque en el entremés de *A campainha encantada* el tema solo sirva para enmarcar los sucesos, pues el pretendiente que se acicala no llega a encontrar a la abadesa ni los demás a asistir a la fiesta prometida, la vida conventual debía resultar atractiva para el teatro breve lusitano, pues José Camões ha localizado un *corpus* de doce entremeses dedicados a los amores no solo entre monjas y galanes, sino también entre monjas y frailes²⁵ –*Entremez verdadeiro*, *Os amantes nas grades das freiras*, *Entremez dos frades* o *Entremez da freira mouca*–, cuyo lenguaje obsceno y explícita gestualidad no corresponden en modo alguno con el ministerio piadoso al que tales figuras se consagraban,²⁶ pudiendo más bien

²⁴ Camões [2017: en prensa] indica que ha consultado el tema con Abraham Madroñal y, tras revisar los más de cuatro mil títulos que este último ha recogido en el catálogo de entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y otras piezas breves del Siglo de Oro, no hallaron rastro del galanteo monjil en las obras españolas.

²⁵ Existe un poema goliardesco de mediados del siglo XII en el que las monjas de Remiremont debaten sobre si es mejor tener por amante a un caballero o a un clérigo [Warren, 1907].

²⁶ José Camões, 2014: 10-11, y su equipo han localizado en bibliotecas y archivos algunos volúmenes manuscritos inéditos con entremeses, como por ejemplo el de la Biblioteca da Ajuda (BA; Cod. 50-I-35), que el rey D. Carlos ofreció a su padre, D. Luís, con una nota manuscrita –aunque la datación es incorrecta: «Carlos de Bragança, 20 de Novembro de 1882: Livro de autos e de entremeses dos princípios de 1500; veio de Alcobaça, onde pertencia a um padre que aí morreu». De sus veintiún entremeses, seis son de tema *freirático*, como podemos comprobar por el elenco de personajes: 1) *Entremez verdadeiro* (ff. 5-12): Frei Folgão das Chagas; Um Alcaide; Maria Benta, criada; Sousa, criada; Branca das Luzes, freira. 2) *Entremez dos Frades* (ff. 13-20): Um frade bento; Um frade trino; Um frade jerónimo; Um frade franciscano; Um clérigo; Ña freira. 3) *Entremez das Freiras* (ff. 22-26): Um capitão; Um criado; A Pinheira; 1ª freira; 2ª freira; 3ª freira; A rodeira. 4) *Entremez do Noivo* (ff. 26-30v): Escudeiro; Cura; Noivo; Vilão; Companheiro; Inês, freira; Isabel, freira; Rodeira; Maria, criada; Duas viloas. 5) *Entremez de seis figuras sobre os amantes nas grades das freiras* (ff. 95-96v): Pedro Fernandes Monteiro; Dois juízes; Duas freiras; Uma moça. 6) *Entremez de sete figuras* (ff. 101-105v): D. Brás; Um moço; Um frade; Um negro; Ña rodeira; e Ña freira; e Ña moça.

Procedentes de la biblioteca del convento de San Bento o San Juan Evangelista de Xabregas, en la parte oriental de Lisboa, se conserva en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo (ANTT) el volumen Manuscritos da Livraria 109, que recoge dos entremeses de monjas: 1)



hacerse eco de las monjas atrevidas del *Decameron* de Boccaccio o los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

El entremés de Moreto es ajeno, como el resto de la producción española, a este tema, y la única alusión al mundo religioso es el hecho de que don Braulio haya encargado el traje nuevo para asistir a la procesión, ocasión propicia para ver y ser visto, para lucir unas galas que hablan de un estatus social pero no esconden segundas y dudosas intenciones como en el caso del personaje portugués, el cual agrava el carácter transgresor de su galanteo corroborando que esa clase de agasajos son práctica habitual entre las monjas, tan astutas o *matreiras* que pueden hacer caer al más pulcro o remilgado.

Moreto, en cambio, sigue la línea cómica propia del género, y en este caso utiliza el poder de la magia y de la música para diseñar una situación esquemática animada por la variedad de personajes y la burla que todos sufren sin saberlo, haciendo de la complicidad con el público el principal recurso para alcanzar la comicidad prevista. El entremés portugués tiene mayor extensión y se recrea en los diálogos rústicos y a veces groseros de la pareja de villanos protagonista y, siguiendo la estela de las farsas de Gil Vicente, convierte en infiel a la mujer, la cual ya tenía amores con Trapilho, dueño de la campanilla, quien además contribuye a burlar al que se creía marido de la fortuna.

Aunque parten de una anécdota común procedente probablemente del folclore,²⁷ ambos entremeses ejemplifican tradiciones cómicas diferentes que

Entremez dos Frades (ff. 71-80v), en una versión ligeramente diferente de la contenida en el volumen de la Biblioteca da Ajuda, lo que permite suponer la circulación de los textos. 2) *Entremez do Estudante Freirático* (ff. 125-130): Estudante; Criado; Freira; Criada.

En otro tomo de la misma biblioteca (Manuscrito da Livraria 211) se encuentra el *Entremez da Freira Mouca* (ff. 170v-178v): Freira 1ª; Uma criada; Freira 2ª, mouca; Um frade; Um criado; O meirinho.

Por último, en un código de la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (CF D-6-22) aparecen tres: 1) *Entremez de Ana Gil* (ff. 103-106v): Figuras: Ña Freira; Sua Criada; Um Estudante; Ana Gil, velha. 2) *Entremez da Freira* (ff. 212v-216): Figuras; Estudante; Moço; Freira; Criada. 3) *Entremez do Freirático* (ff. 216v-219v): Figuras; Amo; Moço; Escrivão; Meirinho; [Freira].

²⁷ En el *Motif-Index of Traditional Folk-Literature* de Thompson, <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>, encontramos: D1210 *Magic musical instruments*



responden con coherencia al país que los produce. Si *La campanilla* de Moreto se encuadra con precisión en los parámetros del teatro breve español y encaja con esmero en el conjunto de la producción cómica del autor que la firma, *A campainha encantada*, a diferencia del teatro que constituía la Comedia Nueva en ambos lados de la frontera, no responde a la tradición dramática española para este tipo de piezas, sino que entronca con un teatro anterior cuyo punto de arranque serían los autos y farsas de Gil Vicente, mostrando que la risa no tiene un cariz universal, sino que se encuentra, al menos en el caso del teatro, estrechamente relacionada con el carácter, la ideología y el entorno, tocada por un nacionalismo que aproxima la burla a lo conocido para acrecentarla; de ahí la repetición de tipos y personajes que los dramaturgos conocen y saben explotar en aras de lograr unos efectos cómicos que no surgen por arte de magia, sino que son fruto de la observación y el ensayo.

Lástima que los autores portugueses no concediesen el justo valor para construir un canon a esta producción genuina escrita en su propio idioma, muestra de una dramaturgia que parece discurrir por sendas diferentes a las españolas –de las que tanto se quejó después la crítica lusitana– y que podría haberlos diferenciado del teatro que supo convertirse en hegemónico. Lástima que no vislumbrasen que estos entremeses podrían haber sido los verdaderos portavoces de la realidad nacional y, restándole importancia al logro quizá por proceder de cauces cómicos, sumergiesen sus obras en el proceloso mar del anonimato.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Planeta, 1983.

y, dentro de la sección dedicada a las funciones de los objetos mágicos (D1300-D1599), aparece: D1360 *Magic object effects temporary change in person*. Asimismo, incluido en la sección D1950-D2049 *Temporary magic characteristics*, figura: D1960 *Magic sleep*.



ALVAR, Carlos y BELTRÁN, Vicente (eds.), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. «La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera», en José Camões y José Pedro Sousa (eds.), *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2016, 215-232.

——, «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, New York, CUNY Graduate Center, 2017. En prensa.

ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSORGES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

ANDRADE, Alonso de, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora. Segunda parte*, Madrid, F. Maroto, 1644.

ANÓNIMO, *A campainha encantada*, en José Camões (coord.), *Teatro de Autores Portugueses do Século XVIII*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. www.cet-e-setecentos.com. En prensa.

ANÓNIMO, *Libro del Caballero Zifar*, Joaquín González Muela (ed.), Madrid, Castalia, 1990.

ARCE DE OTÁLORA, Juan, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, José Luis Ocasar Ariza (ed.), Madrid, Turner, 1995.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, Michael Gerli (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.

BERNÁRDEZ MONTALVO, José María. *Las tarascas de Madrid*, Mallorca, Consejo Insular, 1983.

BETHENCOURT, Francisco (dir.), *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane* (*Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV), Lisboa-Paris, Gulbenkian, 2002.



BRIOSO, Héctor. «La estafa amorosa en los entremeses de Agustín Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, 231-245.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los instrumentos*, en Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (eds.), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, 227-239.

CAMÕES, José, «Comunicação freirática», *Sinais de cena*, 22, dezembro 2014, 9-14.

——, «Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma», en *Actas del Congreso de la AISO*, Venecia, Editora Cá Foscari, 2017. En prensa.

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Diálogo de las mujeres*, en Jesús Domínguez Bordona (ed.), *Obras de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. I.

COTON, Afonso Eanes de, https://pt.wikisource.org/wiki/Abadessa,_oí_dizer. [Consultado 12/3/2017].

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1993.

DUQUE DE ESTRADA, Diego de, *Comentarios del desengañado de sí mismo*, H. Ettinghausen (ed.), Madrid, Castalia, 1982.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Colección Música Hispana Textos, Estudios, 2006.

FRENK ALATORRE, Margit (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1984.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «“Consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores”: Los saberes amorosos (¿impropios?) de Sor Juana Inés de la Cruz», en Folke Gernert (dir.), *Los malos saberes*, Mèridiennes, Presses Universitaires du Midi, 2016, 81-101.

GÓMEZ, Jesús, «La tradición literaria del galán de monjas», *Edad de Oro*, 9, 1990, 81-91.



LOBATO, María Luisa, «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», en Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, 267-287.

LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Rimado de Palacio*, Michel García (ed.), Madrid, Gredos, 1978.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Corbacho*, Joaquín González Muela (ed.), Madrid, Castalia, 1984.

MOREL-FATIO, A. (ed.), *Facet*, en «Mélanges de littérature catalane», III, *Romania*, XV, 1886, 199-221.

MORETO, Agustín, *La campanilla*, en María Luisa Lobato (ed.), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, vol I: Estudio, 1-134; vol. II: Edición crítica, 582-591.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «La monja enamorada», [en línea] Biblioteca Virtual Universal, 2010. www.biblioteca.orh.ar, [consultado el 8-12-2016], sin paginar.

PELLICER, José de, *Avisos históricos*, en el *Seminario erudito*, Antonio Valladares (ed.), Madrid, 1790, vol. 31.

PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Valladolid, Maxtor, 2009.

QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1980.

—, *Indulgencias concedidas a los devotos de Monjas*, en Pablo Jauralde (ed.), *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The De Vinne Press, 1909.

REY, Agapito (ed.), *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey D. Sancho IV*, Bloomington, Indiana University, 1952.



RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos, 1968.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, «El emperador Carlos V y su corte», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIII, cuadernos I-III, 1903: 5-240.

ROIG, Jaume, *Espill*, Antònia Carré (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 2006.

RUBIO ARQUEZ, Marcial, «La sátira contra las monjas en la Edad Media castellana», en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa, Cosmos, 1993, 343-346.

RUIZ, Juan [Arcipreste de Hita], *Libro de Buen Amor*, Alberto Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1983.

SÁNCHEZ DE VERCIAL, Clemente, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, J. E. Keller (ed.), Madrid, CSIC, 1961.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Traditional Folk-Literature*, [en línea], Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>, [consultado el 20-5-2017].

WARREN, F. M. «The Council of Remiremont», *Modern Language Notes*, XXII, 1907, 137-140.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Teatro breve*, Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

VÍA, Francesc de la, *Libre de fra Bernat*, Arseni Pacheco (ed.), Biblioteca Catalana d'Obres Antigues, 1968.



**Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?:
*Le baron d'Albikrac, De fuera vendrá y
¿De cuándo acá nos vino?***

Delia Gavela García
Universidad de La Rioja
delia.gavela@unirioja.es

Palabras clave:

Refundición. Intertextualidad. Estudio comparativo. Barroco. Neoclasicismo.

Resumen:

El presente estudio muestra la trayectoria seguida por un argumento creado por Lope de Vega (1612-14), reutilizado por Agustín Moreto (1653-54) y adaptado por Thomas Corneille (1668) en el último periodo de la moda francesa por versionar comedias hispanas. Se pretende mostrar la diferencia de planteamientos dramáticos, especialmente entre los autores españoles y Corneille, gracias al estudio comparativo de las tres obras. Por otro lado, a partir de ciertos indicios internos, bibliográficos y cronológicos se plantea, como novedad, la posibilidad de que el autor francés hubiera podido consultar la obra lopesca.

Thomas Corneille adapte à Moreto, et à Lope ? : *Le baron d'Albikrac, De fuera vendrá et ¿De cuándo acá nos vino?*

Mots clés:

Refonte. Intertextualité. Étude comparative. Baroque. Néoclassicisme.

Résumé:

La présente étude expose la trajectoire suivie par un argument créé par Lope de Vega (1612-14), réutilisé par Agustín Moreto (1653-54) et adapté par Thomas Corneille (1668) au cours de la dernière période de la mode française qui consistait à faire une nouvelle version des comédies hispaniques. Nous cherchons à montrer la différence des approches dramatiques, en particulier entre les auteurs espagnols et Corneille, grâce à l'étude comparative des trois oeuvres. Par ailleurs, à partir de certains indices internes, bibliographiques et chronologiques se pose comme nouveauté, la possibilité que l'auteur français aurait pu consulter l'oeuvre de Lope.

Mucho se ha avanzado en las últimas décadas en el estudio de la obra de Agustín Moreto, gracias, fundamentalmente, a la labor del grupo *Moretianos*¹. Muy lejos queda ya esa visión parcial y poco certera del dramaturgo madrileño como plagario de las obras de los autores que le precedieron. Por el contrario, la crítica reciente ha señalado que, en su tarea de refundidor, Moreto asume un papel fundamental y muy representativo de la forma de hacer teatro en España en la segunda mitad del XVII². Lo interesante es que el mismo proceso de reelaboración y reajuste está siendo llevado a cabo en el teatro francés, precisamente con comedias españolas que se versionan a partir de 1629³, pero principalmente entre los años 1640 y 1660, por diferentes autores como Charles de Beys, Pierre Corneille, Jean Rotrou, Antoine Le Métel d'Ouville, François Le Métel de Boisrobert, Paul Scarron, etc.

Esta confluencia de tratamientos del texto dramático de un lado y otro de los Pirineos hace más oportuno si cabe el análisis que quiero desarrollar a continuación, en el cual se pretende mostrar la trayectoria de un argumento creado por Lope de Vega, en el inicio de la consolidación de la comedia nueva (*¿De cuándo acá nos vino?*, 1612- 1614), reutilizado por Agustín Moreto en el auge de la refundición en España (*De fuera vendrá*, 1653-1654) y adaptado por Thomas Corneille en los últimos momentos de la moda por versionar comedias hispanas (*Le baron d'Albikrac*, 1668).

Corneille escribió once comedias basadas en obras de dramaturgos españoles: siete entre 1647 y 1656, en pleno apogeo del interés por lo

¹ Realizo este trabajo como miembro de los proyectos de investigación *Agustín Moreto (La obra dramática de Agustín Moreto (III). Comedias en colaboración*. Ref. FFI2010-16890 y *BITAE (II) Nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto multicultural*. Ref.: FFI2013-47806-R. Por otro lado, quisiera agradecer a Anne Bizien su inestimable ayuda con la interpretación del texto de la comedia francesa.

² Ignacio Arellano, 1995: 526, afirma, siguiendo a Vitse y Ruiz Ramón que «Moreto sería, desde esta perspectiva, y no Calderón –de técnica muy diferente–, el poeta dramático más representativo de la segunda mitad del siglo en el marco de la evolución teatral hacia XVIII».

³ Véase, Christophe Couderc 1998: 125-127 y Couderc 2017: 81, donde, no obstante, señala que en 1628 Alexandre Hardy publicó *Lucrèce ou l'Adultère puni*, sobre un tema sacado de *El peregrino en su patria*, gracias a una traducción de Vital D'Audiguier.



hispano, y cuatro más cuando comenzaba a decaer, a partir de 1660. Calderón, Solís, Rojas, Cubillo, Tirso y Moreto fueron los autores que centraron su atención, según Monserrat Serrano Mañes [1988: 62] porque «Corneille toma preferentemente como modelos a los autores modernos, más comedidos para su gusto, prescindiendo casi enteramente de la inspiración de Lope, ya un poco olvidado y mucho más violento y apasionado». Aunque, como se verá en las próximas páginas, quizás haya que matizar esta afirmación.

En el caso que nos ocupa, *Le baron d'Albikrac*, la crítica ha señalado como único antecedente la obra de Agustín Moreto *De fuera vendrá*. Existen varios trabajos comparativos de ambas comedias, enmarcados en el curso de investigaciones que incluyen más comedias como objeto de cotejo⁴. Aparte de los reajustes debidos a la adaptación a las reglas teatrales imperantes en Francia, todos estos trabajos coinciden en destacar la transformación sufrida por los personajes, que es también la modificación más original aplicada por Moreto a la fuente lopesca, tal como diferentes críticos hemos señalado⁵.

Parto, por tanto, de un campo ya trillado, en el que, como es obvio, cada investigador ha puesto su atención en los aspectos que le resultaban más significativos. En mi caso, quisiera aportar mi conocimiento de la obra primigenia del Fénix, que inspiró a Moreto en la redacción de *De fuera vendrá*, para tratar de reflejar los elementos evolutivos de un teatro que no solo sufrió transformaciones importantes dentro de nuestras fronteras en pocas décadas sino que superó barreras idiomáticas y culturales para adaptarse a los gustos transpirenaicos. Por otro lado, barajo la posibilidad de que Corneille hubiera tenido acceso a la obra original, *¿De cuándo acá nos vino?*, a juzgar por algunos rasgos dramáticos compartidos entre la obra francesa y la lopesca que se alejan de la moretiana, así como algún elemento

⁴ Rissel, 1995; Olivares Vaquero, 1996; Sánchez Imizcoz, 2004.

⁵ Kennedy, 1923: 159; Exum 1981: 837; Mackenzie, 1993: 20 y 1994: 119; Gavela, 2007: 147.



concreto ausente de la supuesta fuente directa. No obstante, antes de entrar en el análisis de estos componentes dramáticos internos, es necesario mostrar la viabilidad de esta posible doble inspiración, a la vista de la cronología y de las circunstancias de redacción.

El retraso en la publicación de la comedia lopesca, editada en 1633, en la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, a pesar de haber sido redactada entre 1612 y 1614, la aproxima cronológicamente a la reelaboración de Moreto, publicada en 1654, y hace plausible que esta primera edición hubiera caído en manos de Corneille, en un periodo en el que él y sus contemporáneos rastreaban el teatro español en busca de argumentos. Couderc [2017: 82-84 y 91-93], en un reciente trabajo sobre la presencia de Lope de Vega en el teatro francés del XVII, recopila un total de veinticinco obras escritas a partir de comedias del Fénix⁶, publicadas en España entre las *Partes II* (1610) y *XXV Perfecta* (1647), con especial proliferación de las de la segunda década (*Partes IV, IX, X, XI, XII, XIII y XIV*), pero con presencia de la *Parte XXII extravagante* (1632) y de la *Parte XXV Perfecta* (1635), ambas con fecha de publicación muy cercana a la de la *princeps* de *¿De cuándo acá nos vino?* Ciertamente no hay constatación de la utilización de la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, pero al menos sí de la presencia de un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Municipal de Lyon⁷, uno de los lugares que Christian Péligrý [2002: s.p.] señala como vía preferente de penetración en Francia, durante el siglo XVII, de los libros procedentes de Castilla y Aragón. En este último reino, concretamente en Zaragoza, fue editada esta *Parte XXIV de Lope [y otros]*, promovida por el librero Iusepe Ginobart, quien también estaba detrás de la *Parte XXII extravagante*, una de las posiblemente empleadas por Le Métel d'Ouville para leer *En los indicios la culpa*, fuente de *Les Soupçons sur les apparences*. Péligrý añade, además, que Lyon constituía una encrucijada hacia el resto de capitales alemanas,

⁶ Donde también documenta la utilización de *El Peregrino en su patria*. Sobre la reutilización de Lope en Francia, véase también Dumas, 2017: 104-130.

⁷ Signatura 346.052. Véase Profeti, 1988: 41.



flamencas e italianas, y un mercado del que se abastecían los libreros parisinos. En la capital francesa, en concreto en la Biblioteca de *Sainte Geneviève*, se encuentra otro ejemplar de esta *Parte XXIV de Lope [y otros]*⁸.

Por otro lado, en el mencionado artículo, Couderc ha descrito la variedad de métodos seguidos por estos dramaturgos en unas adaptaciones «que van de la operación de traducción a la transferencia cultural, que mezclan ejemplos de cuasi plagio maquillado por el paso de un idioma a otro con operaciones de libre reappropriación de un material ajeno» [2017: 85]. Entre los recogidos por el investigador, quiero señalar el de *La Céliane*, ejemplo de una reescritura a partir de una doble fuente (*El peregrino en su patria* y *Los ramilletes de Madrid*) y de una reutilización en cadena, que partiría de un texto de Lope (*El peregrino*), su traducción por Vital d'Audiguier, una adaptación de esta de A. Hardy y finalmente la mencionada comedia de Rotrou. Se trata, por tanto, de una sucesión y combinación de fuentes que, según Couderc [2017: 87], es un procedimiento muy común en el corpus integrado por las versiones francesas de obras lopescas.

Este método no es ajeno a Thomas Corneille, quien lo utilizó, en varias ocasiones⁹: cuando escribió *Les engagements du hasard*, basada en *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón; *Le feint astrologue* adaptación de *El astrólogo fingido* al que se suma la influencia de *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, de Mlle. Scudéry; *Les Illustres Ennemis* que contiene elementos de *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla y de *Amar después de la muerte* y *El pintor de su deshonra* de Calderón; *La Comtesse d'Orgueil* creada a partir de *El lindo don Diego* de Moreto, *El señor de Noches Buenas de Cubillo* y *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro; y finalmente *Dom César D'Avalos*, a la que se le han señalado como antecedentes dos obras de Tirso, *La villana de*

⁸ Signatura Y. 4º 552; inv. 911. Véase Profeti, 1988: 41.

⁹ El elenco de obras y fuentes está tomado de Montserrat Serrano Mañes, 1989: 57-58.



Vallecas, *El castigo del penseque* y, precisamente, sus reescrituras de Moreto: *La ocasión hace al ladrón* y *El parecido*¹⁰. En su modo de hacer entra, por tanto, la posibilidad de que también en el caso que nos ocupa manejara una fuente y su antecedente.

Pasemos ahora al análisis de los elementos dramáticos, partiendo del argumento original ideado por Lope de Vega. Cuando, hace ya más de una década, edité la mencionada comedia lopesca¹¹, precedida de una amplia introducción que concluía con un capítulo dedicado a la pervivencia del texto en obras posteriores, pude constatar una herencia interesante y variopinta: la comedia de Moreto, *De fuera vendrá*, y una zarzuela del siglo XX, musicada por el maestro Rodrigo. Sin embargo, si somos estrictos, en aquella línea genealógica faltaba un último descendiente: la reescritura que Thomas Corneille hizo de la obra de Agustín Moreto en 1668. Pretendo, por tanto, en este trabajo cerrar, mientras no aparezcan nuevos vástagos, el genograma de estas comedias.

Teniendo de fondo la orientación francesa, ya señalada por la crítica, hacia un teatro más neoclásico que barroco [Rissel, 1995: 75], quiero comenzar abordando una modificación trascendental, como es el respeto a las unidades de acción, lugar y tiempo que, como sabemos, no solo no era una prioridad en el teatro clásico español sino que muchos autores consideraban necesario transgredirlo para mantener la verosimilitud. El teatro francés era, sin embargo, estricto en su acatamiento. No hay más que leer el *Discours des trois unités*, escrito en 1660 precisamente por Pierre Corneille [1862], a quien su hermano pequeño, Thomas, tenía como referente vital y literario. Por eso no es de extrañar que encontremos en *Le baron d'Albikrac* una total obediencia a la regla de las tres unidades.

El autor francés somete a su obra a una importante adaptación que afecta al espacio y al tiempo. De los seis lugares de la acción utilizados por

¹⁰ Para esta segunda propuesta, véase el análisis comparativo de Couderc, 1998: 125-142. Serrano, 1989: 58, por su parte, menciona también la obra de Tirso *La celosa de sí misma*.

¹¹ Lope de Vega, ed. 2008.



Lope en *¿De cuándo acá nos vino?*, Moreto ya había hecho una sustancial reducción a los dos en los que se desarrolla *De fuera vendrá*, las Gradass de San Felipe y la casa de doña Cecilia, con la consiguiente disminución de cambios de lugar. No obstante, más llamativa me parece la simplificación de Corneille, quien sitúa todo el desarrollo de la acción en casa de la tía. Si bien numéricamente es mayor la diferencia entre los dos dramaturgos españoles, desde un punto de vista dramático es mucho más significativa la elección de Corneille respecto a su fuente, pues no solo implica el mencionado cumplimiento de la unidad de espacio sino la desaparición de otra de las dicotomías más simbólicas del teatro áureo, como es el juego entre los espacios interior y exterior¹².

Resulta interesante señalar además que si siempre se ha alegado que nuestro teatro áureo es parco en la información que ofrece en las acotaciones, por lo que el contexto espacio-temporal se suele conocer a través de las didascalías implícitas, Thomas Corneille es aún más escueto en este tipo de indicaciones escénicas. En ninguna acotación se señala el lugar de la acción y solo a través de un puñado de alusiones, puestas en boca de los personajes, deducimos dónde y cómo se está produciendo el movimiento escénico. El exterior está presente únicamente a través de las menciones de quienes están en escena y comentan la permanencia de otros personajes en un, otra vez único, espacio exterior: el jardín. Más información es irrelevante, una vez que el público sabe dónde se desarrolla la ficción y tiene asumido que esta no se desplazará.

Estrechamente vinculado a lo anterior, por constituir otro de los criterios básicos para la estructuración de la obra dramática, debemos aludir al número de veces que queda vacío el escenario durante los actos: de las

¹² Arata, 2002; Gavela, 2016. Para ser estrictos debemos decir que existen algunas menciones del espacio exterior: como lugar de encuentro para el galanteo o como zona peligrosa que puede poner en riesgo la reputación de una dama, si se la ve acompañada por dos caballeros. No obstante son, como decimos, comentarios verbalizados por los personajes, que el espectador no presencia.



once en la obra lopesca —no incluimos las de final de jornada—, pasamos a tres en *De fuera vendrá*, y a ninguna en *El Barón de Albikrac*.

¿Y qué ocurre con el tiempo? Como era de esperar, el comportamiento es similar: en la obra lopesca, hay un avance cronológico significativo, que se produce, además, no al concluir la jornada sino en el desarrollo del primer acto, ya que el protagonista está en Flandes en el primer cuadro y en las Gradas de San Felipe (Madrid) en el tercero. A partir de indicios indirectos, deducimos que el resto del acto se desarrolla en dos días y que al inicio de la siguiente jornada ha transcurrido, al menos, un día más. Respecto a la tercera no hay indicaciones temporales de ningún tipo. Moreto introduce un íterin de varios días entre el primer y segundo acto, pero cada uno de ellos bien podría desarrollarse en una misma fecha, aunque no hay datos para confirmarlo. Respecto a Corneille, aplica rigurosamente las indicaciones de Chapelain [2007: 224], quien en su *Lettre sur les vingt-quatre heures*, afirmaba que:

Considérant le spectateur [...] présent à l'action du théâtre comme à une véritable action, j'estime que les anciens qui se sont astreints à la règle des vingt-quatre heures, ont cru que s'ils portaient le cours de leur représentation au-delà du jour naturel ils rendraient leur ouvrage non vraisemblable au respect de ceux qui le regarderaient, lesquels pour disposition que pût avoir leur imaginative à croire autant de temps écoulé durant leur séjour à la scène que le poète lui en demanderait.

Las pocas referencias temporales de *Le baron d'Albikrac* confirman que el primer acto comienza muy temprano (acto I, escena IV), en el tercero (escena IV) se alude a lo que sucederá esa tarde y a la altura del cuarto (escena IV) se menciona que esa misma noche vendrá un notario para celebrar la boda de los protagonistas.

En relación con la organización de la comedia, es necesario considerar un aspecto más: la métrica. Moreto utiliza cuatro tipos de estrofas diferentes (endecasílabos, romances, redondillas y quintillas), frente a los seis empleados por Lope (que suma a los anteriores octavas reales y un soneto), quien además los alternaba con mayor frecuencia en todos los actos



(9, 6 y 7 veces, frente a 4, 3 y 5 en la obra moretiana), marcando de nuevo una tendencia a la simplificación que será definitiva en Corneille, quien, utilizará exclusivamente el alejandrino, verso habitual del drama francés de la época.

Todo lo anterior nos muestra una evolución desde un teatro dinámico hacia una concepción más continuativa, pero significativamente más estática de la acción. Respecto al empleo de las fuentes, con lo expuesto hasta el momento puede constatar que Thomas Corneille no hace más que rematar un proceso dirigido a la contención de la exuberancia de la primera época de la comedia nueva, ya iniciado por Moreto en estos aspectos, y al respeto de las reglas clásicas.

La segunda transformación importante, que tiene que ver con la redistribución de los sucesos en cinco actos, nos va a servir para comparar las modificaciones introducidas en el argumento. En el caso de las obras españolas nos encontramos ante dos comedias urbanas protagonizadas por soldados recién retornados de sendas acciones militares, que buscan abrirse camino en la corte, cuando se les cruza el amor y, por supuesto la casualidad, que tanto ha contribuido a crear enredo en la comedia áurea. La dama de la que se enamoran vive con su madre, en el caso de Lope, o con su tía, en el de Moreto, y resulta ser sobrina del capitán al que servían en el frente y del que traen una carta de recomendación. Con ligeras variaciones —entre las que se cuentan que el personaje lopesco se finge por escrito hijo del capitán, mientras que el moretiano lo hará verbalmente más adelante—, ambos falsifican la carta y consiguen que la madre y la tía de la dama, respectivamente, los alojen en su casa, para desesperación de otros pretendientes antiguos que ven escapar sus opciones de matrimonio. Es entonces cuando Lope introduce el aspecto más original de la obra, aprovechado por Moreto: la madre o la tía se enamoran del galán y pasan de representar la figura de autoridad que debe controlar a su hija o sobrina, a convertirse en su rival. Asistimos, a continuación, a lo largo del segundo acto y parte del tercero de las dos comedias a los múltiples lances típicos del



enredo amoroso, como el utilizar al camarada del galán como enamorado fingido de la madre o la tía para distraerla, represiones de las *senex amans* hacia las jóvenes, escenas de celos entre las damas, que desembocan en que el galán protagonista se hace con el mando de la casa, tal como rezan los títulos paremiológicos de ambas comedias. El desenlace se produce cuando el capitán, hermano de la madre o la tía, vuelve del frente y restablece el orden, aceptando la fingida paternidad de los galanes y casándolos con la dama más joven, mientras que la madre o la tía han de conformarse con los galanes sueltos.

A pesar de las similitudes en el argumento, como ya señalamos en otro lugar [Gavela, 2007: 132-135], Moreto transforma la fuente sometiéndola a un proceso de simplificación que afecta no solo a su estructura, sino a la introducción y desarrollo de la acción. El adaptador se muestra menos prolijo en la presentación de los personajes y del contexto: Lope dedica todo el primer acto al planteamiento, mientras que Moreto lleva a cabo una caracterización verbalizada y resumida en los primeros trescientos versos y adelanta el nudo a esta primera jornada.

¿Cómo se materializa la acción en la obra francesa? Nos encontramos en una casa acomodada de París, donde residen la tía con su sobrina Angélique, en un ambiente que podríamos calificar de costumbrista. En el primer acto, Philipin, el criado del galán, conversa con la joven para intentar conseguir una cita con su señor, Oronte. Angélique se muestra esquiva. Aparece Lisette, la criada de la dama, anunciando la llegada de la tía y la joven huye a esconderse. Los dos criados se quedan hablando y nos presentan la acción y a los personajes principales: caracterizan a la tía, de forma descarnada, como una mujer poco agraciada, que se viste de manera estrafalaria para su condición de viuda y los sesenta años que tiene; aunque ella se finge más joven y está ansiosa por conseguir un marido. Leandro el amigo del galán la corteja para distraerla y dejar vía libre a la relación de los jóvenes, pero está ya harto de hacer este papel. También se menciona a otro candidato, el barón d'Albikrac, que debería llegar de Bretaña y estaría



interesado en la viuda por su dinero, pues está arruinado. Ante el retraso del verdadero barón, La Montagne se hace pasar por él, sobreactuando y exagerando su atracción por la tía. Los actos segundo a cuarto aprovechan al máximo el enredo provocado por la avidez de la tía por casarse, su rivalidad con la sobrina, el rechazo de los galanes que la esquivan esgrimiendo todas las excusas posibles y la presión del fingido y extravagante barón d'Albikrac para casarse con ella. En el último acto el barón termina por engañarla para que se comprometa con él y acceda al matrimonio de los jóvenes, a cambio de no matar a Oronte por, supuestamente, haber deshonrado a su hermana en el pasado.

Si Moreto supo identificar el elemento más original de su fuente lopesca, la rivalidad amorosa entre madre e hija, que transformó en un enfrentamiento tía-sobrina, Corneille recoge el testigo y convierte este motivo en uno de los dos ejes centrales de su obra. El otro es el relativo a la suplantación, muy del gusto del dramaturgo¹³, que lleva a cabo el personaje de La Montagne, quien se apropia de la identidad del barón d'Albikrac, papel fundamental que, incluso, da título a la obra.

No obstante, es muy revelador repasar el resto de elementos que retoma el autor francés, así como su procedencia y su reubicación en la adaptación, pues los vemos diseminados en diferentes momentos que no coinciden necesariamente, por su situación en el desarrollo de la acción, con los originales. Invitamos al lector a que consulte el cuadro final y compruebe visualmente lo que decimos. Tanto en *¿De cuándo acá nos vino?* como en *De fuera vendrá* están presentes los siguientes motivos aparecidos en el primer acto cornelliano: una dama añosa ansiosa de marido cuyo comportamiento está fuera de lugar; la utilización del amigo del galán (soldado y camarada en las obras españolas) como distracción para los amantes protagonistas; los escauceos amorosos de los criados (que en Lope

¹³ Serrano [1991: 870] señala, como recurso básico que se repite en casi todas las obras, el equívoco, voluntario o no, de personalidades, que es el eje fundamental de *Le feint astrologue* y de su antecedente calderoniano *El astrólogo fingido*. También lo destaca Couderc [1998: 133] en *Dom César D'Avalos*.



desarrollan una acción secundaria completa, simplificada en Moreto y en Corneille); la carta enviada por el hermano de la primera dama para que ayude al galán; las sospechas de la tía (madre en el caso del original lopesco) de que su sobrina está enamorada del galán; la represión hacia ella; el hartazgo del amigo por servir reiteradamente de tapadera en los enredos amorosos del galán. Además de algunos de los anteriores, en el segundo acto se plantean: el encuentro secreto de los jóvenes y la invención de Angélique de que el galán venía a ver a la tía, cuando la pareja es sorprendida por esta. En el acto tercero, Corneille reutiliza los siguientes lances: emplear una excusa cuando los jóvenes son sorprendidos cogiéndose las manos, que es en Moreto fingir una sesión de quiromancia y en Lope la compra de unos guantes; la premura por casar a la hija o sobrina para eliminarla como rival; la excusa del galán de que su amigo quiere a la tía para librarse de ella; la invención de que el galán es hijo natural del hermano de la tía (de la madre, en Lope), por lo que no pueden casarse. En el acto cuarto recrea el abrazo que le pide la tía al galán, movida por «llamada de la sangre», pero por el que reconviene a su sobrina cuando esta se lo da con demasiada efusividad. Finalmente, en el último acto, el desenlace se repite en las tres obras, cuando se empareja a los galanes jóvenes y los criados, mientras que la madre y la tía han de conformarse con el galán suelto.

Como consecuencia de la redistribución de estos elementos, algunos de ellos tampoco tienen la misma funcionalidad que poseían en las fuentes. Fijémonos, por ejemplo, en el abrazo de los jóvenes, propiciado por las supuestas relaciones de parentesco y autorizado por la tía, que se produce tanto en la obra moretiana como en la lopesca al comienzo, y sirve para afianzar un amor incipiente de la pareja, que en ese momento solo se ha visto en una ocasión en la calle. Corneille, sin embargo, lo reubica en el cuarto acto donde su repercusión en la relación entre Oronte y Angélique es mucho menor, pues estos ya han tenido varios encuentros y se han declarado su amor. El autor francés selecciona, por tanto, los motivos que le



resultan más atractivos y los reutiliza con libertad donde le place. El resultado es un argumento menos trabado, en el que los elementos de la fuente han perdido cohesión y resultan una suma de lances sueltos con una finalidad cómica. Si bien es cierto que la obra intenta conservar la complejidad del enredo con constantes virajes de la acción, uno de los logros de la comedia de capa y espada que los autores franceses pretendieron imitar.

Quedan por señalar, no obstante, un par de elementos presentes en la obra de Lope, que Moreto no utiliza, pero sí Corneille. En primer lugar cabe destacar la coincidencia onomástica de las damas jóvenes: la Ángela de Lope y la Angélique de la comedia francesa. Este reciclaje de nombres, tomados no de la fuente directa sino del antecedente de esta, ha sido señalado también en *Dom César d'Avalos* por Couderc, quien coincide también en sugerir «que Thomas Corneille pudo haber leído directamente la comedia que había sido fuente lejana de su fuente inmediata»¹⁴. Podemos movernos en el terreno de la casualidad pero, aparte de la reutilización que Corneille hace de los nombres de las fuentes secundarias, la vinculación entre ambas damas atañe también al desarrollo dramático del personaje, como comentaré más adelante. No obstante, quiero destacar ahora un lance puntual de la actitud de Ángela materializado con mayor proximidad en las comedias lopesca y cornelliana: en el segundo acto de ambas obras, doña Bárbara, la madre enamorada, se queda a solas con el galán y Ángela es invitada a marcharse, pero permanece escuchando al paño y entra de nuevo para interrumpir un abrazo entre ellos, con la excusa de haber sido llamada, lo que provoca la impaciencia de su madre:

[Reaparezca Ángela]

¹⁴ Lo señala en relación al nombre César d'Ábalos que aparece en la comedia de Lope *Mirad a quien alabáis*, refundida por Moreto con el título de *Lo que puede la aprehensión*, que fue posteriormente adaptada por Thomas Corneille en *Le charme de la voix*. También destaca la coincidencia del apellido de otro personaje de la obra, Girón, que aparece en *El castigo del penseque*, obra de Tirso que sirvió de antecedente a Moreto para escribir *El parecido*, fuente directa de Corneille para *Dom César d'Avalos* [Couderc, 1998: 139].



suprime a sendos capitanes —Fajardo en la obra lopesca, Maldonado en la moretina—, y, en cierto modo, los sustituye por el propio barón d'Albikrac, quien se impone a los deseos de la tía y consigue que se casen los jóvenes. No obstante, no podemos olvidar que es un farsante, con un comportamiento histriónico, que obedece a las indicaciones del galán y su amigo, y que consigue sus fines no por el sometimiento de la tía a su autoridad sino mediante el chantaje, por lo que su actuación cae en lo burlesco y con ella el tono de la obra.

Si la modificación anterior está motivada por la diferencia cultural de una sociedad, la francesa, entre cuyos principios no está el honor, existen otras que, aparentemente, tienen más que ver con lo dramático, como es la eliminación del contexto y de la condición de militares de los protagonistas. Detrás de ella, tanto Lope como Moreto disfrazaban otro de los componentes básicos de nuestro teatro: el clientelismo y la autopromoción ejercidos a través del homenaje a personalidades del momento¹⁶. Por otro lado, en el caso de la obra primigenia, *¿De cuándo acá nos vino?*, donde el galán mantiene una mayor integridad que el moretiano, su condición de soldado y el valor demostrado en el frente son un eximente de los errores cometidos¹⁷.

Finalmente un tercer grupo de innovaciones sí parece estar motivado por el ya mencionado respeto a la unidad, en este caso de acción, que lleva a Corneille a suprimir a los galanes rivales del protagonista y a reducir la ya escueta relación amorosa de los criados moretianos a la mínima expresión.

Si los críticos que hemos cotejado las obras lopesca y moretiana hemos destacado que la mayor originalidad residía en la transformación experimentada por los personajes¹⁸, aquellos que han comparado *De fuera vendrá* y *Le baron d'Albikrac* también han dedicado una buena parte de sus estudios a analizar las innovaciones introducidas por Corneille en la caracterización de los personaje¹⁹. Me corresponde ahora establecer puentes

¹⁶ Véanse Gavela, 2001: 227-240 y Gavela, 2013: 319-336.

¹⁷ Véase Gavela, 2008: 337-358.

¹⁸ Véase la nota 5.

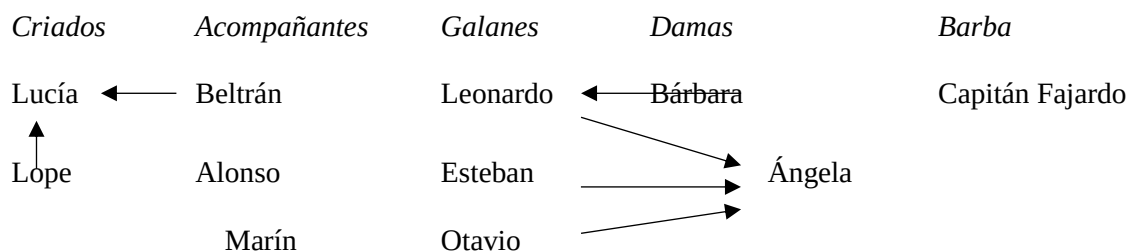
¹⁹ En especial Rissel, 1995: 61-94.



entre las tres comedias. Siguiendo la tónica general, hay que señalar, en primer lugar, una reducción progresiva de la nómina desde los veintiún miembros (más los músicos) del elenco lopesco, pasando por los diez, más un par de notarios, de la obra moretiana, hasta llegar a los ocho de la comedia francesa. Los motivos internos de la supresión hay que buscarlos en alguno de los aspectos comentados arriba, como la eliminación de los personajes que tenían una función de contextualización (soldados: Perea, Zamudio, Toledo, Cervantes, Rosales, Meléndez) y la de los acompañantes del barba y de los galanes secundarios de la obra de Lope (Alfaro, de Fajardo; Marín, de Octavio y Alonso, de Esteban). El paso final llevado a cabo por Corneille tiene que ver con la eliminación de dichos galanes rivales y con ellos de la intriga secundaria; aunque la razón última es el proceso de estilización de la comedia española experimentado entre las dos fechas de redacción (1612-4 y 1653-4) y la vinculación de Corneille a la corriente neoclásica y con ella al respeto de la unidad de acción.

El cuadro principal quedaría, por tanto, integrado por los siguientes personajes, donde las flechas marcan la dirección de los intereses sentimentales de cada uno:

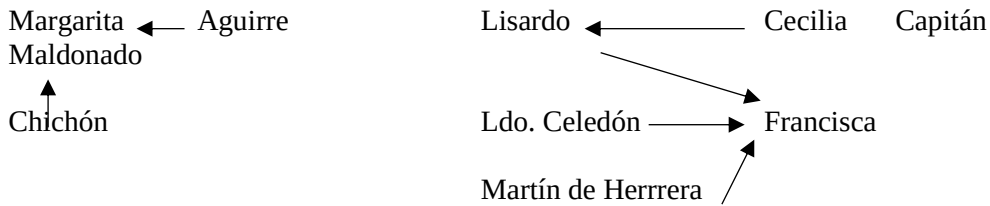
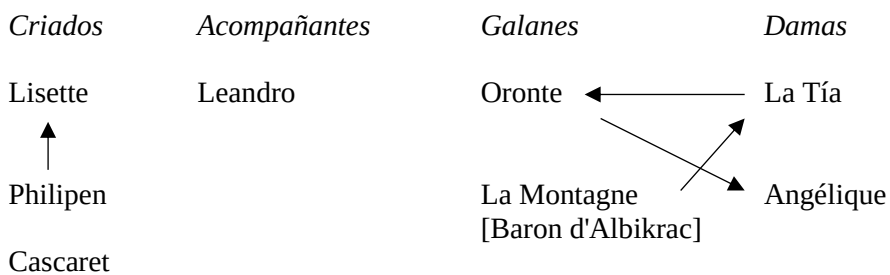
¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?



DE FUERA VENDRÁ

<i>Criados</i>	<i>Acompañantes</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Barba</i>



**LE BARON D'ALBIKRAC**

Si comenzamos por los galanes protagonistas, encontramos que Moreto había potenciado en Lisardo ciertas características solo apuntadas por Lope en Leonardo, que van en la dirección de mostrar un galán inteligente, pragmático, cínico, materialista, con grandes aptitudes para el engaño, que lleva las riendas del enredo, pues es él quien va inventando las excusas para salvar las situaciones comprometidas. Su antecedente lopesco presentaba mayores escrúpulos y le adornaban algunas buenas cualidades — valor, ingenuidad, entrega a su dama, respeto hacia su superior, signos de remordimiento— que servirán para exculparle. Por otro lado, Leonardo no detenta el liderazgo visto en Lisardo sino que con frecuencia se deja aconsejar por su camarada Beltrán²⁰. En esto Oronte, el galán creado por Corneille, se parece más al antecedente lopesco que a su *alter ego* moretiano, pues también se deja llevar por las invenciones que otros personajes van ideando y su actitud titubeante da muestras de una

²⁰ Para una comparación más pormenorizada, véase Gavela, 2008.



disculpa por las consecuencias que esto ha tenido para Oronte. Su astucia la lleva a mantener el engaño urdido en torno a La Montagne hasta el final, fingiéndose decepcionada cuando no la casan con el supuesto barón sino con Oronte. Esta implicación discreta, pero explícita, en los sucesos, ya señalada por Rissel²², la vemos también en la Ángela de Lope, cuando se compromete ante Leonardo con la frase «¡Engañemos esta madre!» (v. 2157). A ello habría que sumar que salvaguarda mejor su reputación que Francisca —quien recibe al galán en su aposento durante varias noches²³—, pues, aunque termine por rendirse, muestra sus reticencias a recibir a Oronte (acto I, escena I y acto II, escena I) y comenta en más de una ocasión la inconveniencia de que la vean a solas con algún galán. Su falta de vehemencia y su mayor respeto a las normas de nuevo la acercan a su homónima lopesca, más que a Francisca. Lo anterior podría ser el resultado de la adaptación al drama francés «que demanda que las emociones y sentimientos estén subyugados a una disciplina y moderación» [Sánchez, 2002: 1606]; no obstante, no es descartable que, en la búsqueda de esa contención, se hubiera cruzado en el camino de Corneille la Ángela de Lope, que se muestra también resolutiva, pero menos pasional que Francisca.

Sea como fuere, no se puede negar que los personajes más originales de la obra cornelliana son el supuesto barón d'Albikrac y la tía. Probablemente esta última fue la que motivó la selección de la fuente por parte del dramaturgo francés, quien mostró en su última época de reescritura una especial querencia por las comedias de figurón que derivaban en obras burlescas²⁴. Quizás también por esta focalización, el antecedente lopesco quede más diluido. Bárbara, la madre de *¿De cuándo acá nos vino?*, a pesar

²² Rissel, 1995: 78-79, destaca entre las diferencias de la dama cornelliana respecto a su *alter ego* su racionalidad y su mayor obediencia a las normas sociales, así como su papel más activo en el control de los sucesos de la trama.

²³ A pesar de que se hace explícito que los encuentros son honestos: «LISARDO Ya sabéis que Margarita / todas las noches me mete / de su ama en el retrete, / donde amor no me limita / el favor, la estimación, / que a doña Francisca debo. / A pintaros no me atrevo / el primor, la discreción / de su amor casto y discreto» (vv. 1015-1023). [Moreto, ed. 2011: 63]

²⁴ *Dom Bertran de Cigarral* (1652), *La Comtesse d'Orgueil* (1671) y *Dom César d' Abalos* (1674) formarían parte de este grupo. Véase Couderc, 2012: 88.



de su enajenación transitoria por el amor hacia Lisardo, mantiene cierta dignidad, pero Moreto la transforma en una figurona ridícula, libidinosa y extravagante, obsesionada por cazar un marido que no le corresponde por edad y Corneille recoge el testigo al crear a una tía que desde el comienzo es objeto de burla y compasión: «PHILIPIN: Je le sais; mais du moins on n' a point la figure / D'une Ostrogote faite en dépit de nature, (acto I, escena III). Cecilia y la tía corneilliana son perfectamente equiparables salvando las distancias culturales que transforman a una dueña sujeta a las restrictivas normas que la España del XVII tenía para las mujeres solas, en una «dama de salón», que disfruta de cierta independencia en el contexto francés, al carecer de una figura masculina a la que obedecer.

Corneille ha eliminado la figura del donaire²⁵, representada por el personaje de Lope en *¿De cuándo acá nos vino?* y por Chichón en la obra moretiana, quien había dado ciertas muestras de excentricidad (manifestar el honor de su linaje, por ejemplo), provocadas por el contexto farsesco que genera la figurona. También contribuían a crear comicidad los dos galanes sueltos eliminados: don Martín, un lindo, y Celedón, un pedante engreído. Aunque no se pueda calificar de gracioso, Corneille reúne toda la vena cómica en La Montagne, quien en su papel de suplantador del barón adopta un comportamiento extravagante que da perfecta réplica al de la tía. Se muestra implacable en su asedio a la viuda, agresivo e incluso ofensivo, al dedicarle a ella y a la sobrina calificativos como «mona fea» o «gata ambiciosa», que a buen seguro perseguían la hilaridad del público. A pesar de lo anterior, también desempeña un papel autoritario con el que consigue, en los actos finales, atemorizar a la tía, que vive bajo la amenaza de que mate a Oronte por una supuesta antigua afrenta contra su familia. Este sometimiento de la tía y el empoderamiento de La Montagne de la casa recuerdan al núcleo del enredo en las comedias españolas, cuando Leonardo

²⁵ A este respecto, véase Picciola, 2012: 27-52. Para la posible influencia del teatro italiano en el manejo de la comicidad, véase Pavesio, 2014: 31-44.



y Lisardo se erigen, hasta la llegada del barba, en cabezas de familia y el resto de personajes acatan su autoridad, no sin lamentarse utilizando la paremia que da título a las obras: *¿De cuándo acá nos vino?* o *De fuera vendrá*. No obstante, la función principal de *La Montagne* es sin duda la de crear una comicidad que se inclina hacia lo burlesco, superando el tono farsesco de la obra de figurón, por el hiperbólico comportamiento de este personaje y por el hecho de que, a pesar de ser un impostor, decida el desenlace. Se obvia la restitución del orden imprescindible en las comedias españolas, por lo que el regusto final del espectador se mantiene en el terreno de la broma.

Como conclusión, en estas páginas he planteado la posibilidad de que Thomas Corneille hubiera manejado la fuente lopesca, además de la obra de Agustín Moreto. Para defender esta posibilidad, he aludido a aspectos relacionados con el amplio y diverso fenómeno de la intertextualidad en un periodo literario muy concreto, en el que los autores franceses ensayaban diferentes sistemas de adaptar obras dramáticas españolas, que, en casos como el que nos ocupa, ya eran resultado de una refundición foránea. En este contexto, no parece descabellado que el método de reescritura utilizado por Corneille incluyera el empleo de dos fuentes conectadas entre sí. Para justificar esta hipótesis, he aludido a motivos puntuales —la reacción de la tía ante la aparición inoportuna de su sobrina, la concesión de una recompensa final a los galanes—, a elementos dramáticos, como la caracterización de la pareja joven —más próxima a la de *¿De cuándo acá nos vino?* que a la de la obra moretiana— y la evidencia de la reutilización del nombre de la dama lopesca, recurso empleado por Thomas Corneille en otras ocasiones. También he utilizado argumentos bibliográficos y cronológicos que hacen viable el contacto de Thomas Corneille con la primera edición de *¿De cuándo acá nos vino?*, editada en la

Parte XXIV, de 1633, en pleno periodo de efervescencia del empleo de diferentes comedias de Lope o a él atribuidas en las ediciones manejadas por los autores que le antecedieron —Jean Rotrou, Charles de Beys, Antoine Le



Métel d'Ouille o su hermano Pierre Corneille—, los cuales utilizaron obras lopescas publicadas entre 1610 (*Parte II*) y 1641 (*Parte XXIV*). Este indicio se hubiera consolidado si entre las colecciones manejadas por estos dramaturgos se encontrara la *Parte XXIV de Lope [y otros]*, dada la limitación de la circulación material de comedias españolas en Francia. Mis pesquisas para confirmar la exportación de este volumen a Francia no han dado más resultado que la constatación de que se conservan dos ejemplares es esta edición, —uno en la Biblioteca Municipal de Lyon y otro en la biblioteca Sainte Geneviève, de París— en dos centros neurálgicos de la recepción de libros procedentes de Castilla y Aragón durante el XVII. A partir de aquí, invito al lector a que juzgue por sí mismo el peso de estos argumentos.

Sea como fuere, espero haber mostrado el interés, y el potencial didáctico, de confrontar tres planteamientos diferentes de dramatizar un mismo hilo argumental: el de las españolas más próximas por el contexto y por apoyarse en lo simbólico, en un exigente pacto enunciativo con el espectador; pero diferentes entre sí por el progresivo nivel de convencionalización logrado por el género de la comedia de capa y espada en las sucesivas décadas del XVII. El de la francesa, asentada en un sector de los preceptistas que pedían que la representación imitara lo más posible la realidad, en una consolidación de la fórmula neoclásica. Por otro lado, queda constatado el saber hacer de Thomas Corneille, quien, a pesar de esta distancia de planteamientos dramáticos, ha sabido seleccionar y reutilizar los motivos, personajes y lances de enredo más útiles para producir una comedia con tintes burlescos, acorde con las que predominan en su última época de imitación española.



COMPARACIÓN ARGUMENTAL: DISTRIBUCIÓN DE MOTIVOS

<i>¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?</i>		<i>DE FUERA VENDRÁ</i>	<i>LE BARON D'ALBIKRAC</i>
MOTIVOS		MOTIVOS REUTILIZADOS	MOTIVOS REUTILIZADOS Y REUBICADOS
A C T O S	Tres escenas de escarceos amorosos de los criados.	La tía reprime a Francisca para que no hable con ningún galán, por envidia. Lo repite en varias escenas.	La tía ridícula y ansiosa de marido provoca las burlas de los demás.
	Falsificación de la carta.	Falsifican la carta para instalarse en casa de las damas.	Escarceos amorosos de los criados.
	Beltrán se inventa que Leonardo es hijo natural del capitán Fajardo.	Beltrán muestra interés por Margarita, la criada.	La utilización de Leandro, el amigo del galán, como distracción para los amores de los protagonistas.
	Bárbara regaña a Ángela por generar una situación poco decorosa con los galanes.	Abrazo permitido por parentesco.	La carta enviada por el hermano desde Inglaterra para que ayude económicamente al galán, a Oronte.
	Abrazo permitido por el parentesco.	La tía se siente atraída por Lisardo.	Las sospechas de la tía de que su sobrina quiere a Oronte.
			Represión de la tía contra la sobrina.
			Hartazgo de Leandro, el amigo, por servir de tapadera.
			El encuentro secreto de los jóvenes.
			Angélique inventa la excusa de que Oronte no venía a verla a ella sino a la tía.
			Angélique interrumpe los flirteos de la tía y esta se enfada.
			Utilizan la sesión de quiromancia como excusa.
			La tía propone matrimonio a Oronte.
			De nuevo Leandro como excusa.
			Leandro se inventa que Oronte es hijo natural del hermano de la tía, por lo que es su sobrino y no pueden casarse.



Bárbara se ha enamorado de Leonardo. Represión de Bárbara contra su hija. Sospechas de Bárbara de que Leonardo quiere a Ángela. Bárbara quiere obligar a su hija a casarse. Bárbara engaña a Ángela diciéndole que Leonardo es su hermano. Leonardo le pide a Beltrán que sea su tapadera y este rechaza la idea. Escena de celos entre los criados. Ángela interrumpe los flirteos de Bárbara y esta se enfada. Ángela y Leonardo se quedan a solas.	Encuentros amorosos de Lisardo y Francisca en los aposentos de esta. Cecilia propone matrimonio a Lisardo. Excusa de la quiromancia. Lisardo pide a Aguirre que sea su tapadera y este rechaza la idea. Lisardo inventa la excusa de que viene por amor a la tía. Lisardo dice ser hijo natural del capitán. Celos de la tía. La tía quiere obligar a Francisca a casarse con los galanes sueltos.	Abrazo permitido por parentesco. Nuevas muestras de los celos de la tía. La tía intenta casar a su sobrina con La Montagne.
Nueva escena entre los criados. Fajardo restablece el orden. Leonardo recibe un hábito y Fajardo lo reconoce como hijo. Bárbara se casa con Beltrán.	Maldonado restablece el orden. La tía se casa con el licenciado Celedón.	Philipin, el criado, manifiesta querer a Lisette, la criada de la dama. La Montagne “restablece el orden”. La Montagne concede el título de sobrino de barón a Oronte. La Montagne dice que casará con la tía, pero se marcha.



BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, STEFANO, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega» en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1 a 3-4-1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, 91-115.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- CHAPELAIN, Jean, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», *Opusques critiques*, Alfred C. Hunter (ed.), Genève, Droz, 2007: 222-233.
- CORNEILLE, Pierre, «Discours des trois unités» en Marty-Laveaux (ed.), *Œuvres*, París, Librairie Hachette et C^o, 1862, vol. 1, 98-122.
- THOMAS CORNEILLE, *Le baron d'Albikrac*, Paris, Compagnie des Libraires, 1774.
- COUDERC, Christophe, «Refundición de refundiciones: *Dom Césard'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española» en *Criticón*, 1998, núm. 72, 125-142.
- _____, «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique» en C. Couderc (dir.) *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, 85-100.
- _____, «Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII» en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2017, núm. XXIII, 78-103.
- DUMAS, Catherine, «Lope de Vega et ses adaptations françaises: le traitement dramatique et la réappropriation culturelle dans trois tragi-comédies de Rotrou», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2017, núm. XXIII, 104-130.
- FRANCES B. EXUM, «Dos comedias de Lope de Vega refundidas por Moreto: *¿De cuándo acá nos vino?* y *El mayor imposible*» en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6*, 1981, 835-841.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «El contexto cortesano en *¿De cuándo acá nos vino?* Lope de Vega y el duque de Pastrana» en *Actas del III coloquio Mira de Amescua (Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, 227-240.
- _____, «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá* de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*» en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, 129-147.
-



_____, «Un replanteamiento de la figura del galán a partir de alguna comedias de enredo de Moreto» en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2008, 337-358.

_____, «La historia reciente, la ficción y la materia bíblica en la reescritura de Agustín Moreto» en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 2013, vol. 29, núm. 2, 319-336,

_____, «La escena urbana en el teatro lopesco y sus antecedentes italianos: reinterpretando la *scena aperta*» en Christophe Couderc y Marcella Trambaioli (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*. *Anejos de Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, 57-77.

KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), The Collegiate Press, 1932.

MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University, 1993.

_____, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

MORETO, Agustín, «De fuera vendrá. Edición crítica, introducción y notas de Delia Gavela García» en María Luisa Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, Kassel, Reichenberger, 2011, vol. II, 1-180.

OLIVARES VAQUERO, María Dolores, «El teatro de Moreto en Francia, o ¿Thomas Corneille seguidor de Moreto?» en Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos y Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, (Murcia, 9-11 de noviembre de 1995)*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1996, 383-388.

PAVESIO, Monica, «Una ricezione controversa: la commedia spagnola nella Francia del XVII secolo» en *Francia e Spagna a confronto*, ed. Stefano Torresi, Macerata, EUM, 2010, 137-156.

_____, «Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille» en *Thomas Corneille (1625-1709). Une dramaturgie virtuose*, ed. Myriam Dufour-Maître, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 31-44.

PÉLIGRY, Christian, «La difusión del libro español en Francia y particularmente en París durante el siglo XVII (aspectos históricos y bibliométricos)» en *Exposición Fortuna de España. Textos españoles e imprenta europea (siglos XV a XVIII)*. Centro Virtual



Cervantes, [2002] <http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/peligry.htm> [Consultado el 10-10-2016, s.p.].

PICCIOLA, Liliane, «L'habillage à la française du gracioso et la création de la grâce comique» en C. Couderc (dir.) *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 27-52.

PROFETI, Maria Grazia, *La Collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.

RISSEL, Hilda, *Three plays by Moreto and their adaptation in France*, New York, Peter Lang, 1995.

SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth, «La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra» en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, (Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002)*, 2004, vol. 2, 1599-1607.

SERRANO MAÑES, Montserrat, *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Granada, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada, 1989.

_____, «La tónica del lenguaje y de las situaciones en *Le Feint Astrologue* de Th. Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El astrólogo fingido*, de Calderón» en Roberto Dengler Gassin (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad, 1991, vol. 2, 859-871.

VEGA, Félix Lope de, *¿De cuándo acá nos vino? Edición y estudio de Delia Gavela García*, Kassel, Reichenberger, 2008.



Moreto en Polonia

Reflexiones en torno a la presencia del repertorio clásico español en el teatro decimonónico polaco

Beata Baczyńska
Uniwersytet Wrocławski (Polonia)
beata.baczynska@uwr.edu.pl

Palabras clave:

Teatro polaco. Teatro del Siglo de Oro español. Moreto. Calderón.

Resumen:

La recepción de Moreto en Polonia se limita a dos títulos (*El desdén, con el desdén* y *El valiente justiciero*) y se inscribe en el panorama más amplio de la presencia de autores del Siglo de Oro español en el teatro polaco a lo largo del siglo XIX. Ese trabajo presenta el contexto histórico de la recepción teatral de dramas clásicos españoles en Polonia y realiza un repaso de los directores, actores y actrices polacos. Solo tres textos dramáticos españoles lograron permanencia en la cartelera decimonónica polaca: *El desdén, con el desdén* de Moreto en la versión teatral de Joseph Scheryvogel y dos dramas calderonianos, *El médico de su honra* adaptado también por Scheryvogel y *El príncipe constante* en la traducción de Juliusz Słowacki. Sin embargo, ofrecen un interesante preludio a la recepción del teatro del Siglo de Oro español en el siglo XX, que culmina con el memorable montaje de Jerzy Grotowski y su Teatr Laboratorium de Wrocław.

Moreto in Poland

Reflections on the presence of the Spanish classical repertoire in the 19th-century Polish theater

Key Words:

Polish theatre. Spanish Golden Age theatre. Moreto. Calderón.

Abstract:

The reception of Moreto in Poland is limited to two titles (*El desdén, con el desdén* y *El valiente justiciero*) and forms part of a larger panorama of the Spanish Golden Age drama in the Polish theater throughout the 19th century. The article presents the historical context of the theatrical reception of Calderón and Moreto in Poland naming Polish directors, actors and actresses. Only three Spanish dramas translated to Polish managed to remain on the billboard before 1900: Moreto's *El desdén, con*

el desdén adapted for the Viena stage by Joseph Scheryvogel, and two dramas of Calderón – *El médico de su honra*, also rehased by Schreyvogel, and *El príncipe constante* translated by Juliusz Słowacki. However, they offer an interesting prelude to the reception of the Spanish Golden Century Theater in the twentieth century in Poland and its most universally known performance – the memorable *The Constant Prince* by Jerzy Grotowski and the Laboratory Theater from Wrocław.

En Polonia disponemos de una base de datos dedicada a la presencia de la dramaturgia extranjera entre los años 1765-2002, fruto de años de trabajo de un grupo de investigación del Departamento de Teatro y Drama de la Universidad Jaguellónica en Cracovia¹. Aunque se limita a un catálogo de dramas (9476 registros) y tres índices, de personas (7196 registros), teatros (591 registros de teatros según el lugar de estreno) y títulos (21255), la base *Dramat obcy w Polsce* se ofrece como un instrumento sumamente útil para estudiar la presencia del repertorio clásico español en Polonia. Tres entradas corresponden a Agustín Moreto². En realidad se trata de las dos comedias de Moreto, *El desdén con el desdén* y *El valiente justiciero*: la primera estrenada en varias ocasiones a lo largo del siglo XIX y la otra publicada en versión polaca con el título *Król, sędzia, rycerz* (*Rey, juez, caballero*) en 1874. Mi propósito es presentar la recepción de Moreto en el teatro decimonónico polaco tomando en cuenta la presencia del repertorio clásico español en la historia del teatro polaco y señalando sus implicaciones europeas.

El teatro polaco celebró su 250 aniversario en 2005. El año cero de su historia se considera el estreno de la comedia *Natęci* (*Enojosos*), en 1765, por la primera compañía profesional polaca fundada por el último rey

¹ *Dramat obcy w Polsce 1765-2002. Przedstawienia. Druki. Egzemplarze*, <http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php> [consultado el 17-2-2017]; el catálogo recoge datos referentes a estrenos (fecha, compañía), versiones impresas de dramas traducidos al polaco, y copias teatrales (manuscritas e impresas). La búsqueda se puede realizar a partir de la versión original del título. Se publicó también en forma impresa en dos entregas: Michalik, 2001, y Hałabuda, Michalik, Stafiej, 2007.

² Véase la entrada Agustín Moreto y Cavaña: <http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/php/do_form.php?title=moreto&dzial=2&ID2=2&sort=AUT,TYT&s=1> [consultado el 17-2-2017].



de Polonia Stanisław August Poniatowski (1732-1798). Valga observar que muchos de los actores y dramaturgos de aquel primer teatro público polaco estaban relacionados con las Escuelas Pías, muy activas en la Polonia del siglo XVIII. Tanto el teatro escolar como el cortesano gozaban de una larga y rica trayectoria. La profesionalización del teatro como institución pública fue un fenómeno relativamente tardío, fruto del Siglo de las Luces. Sin embargo, tres décadas resultaron suficientes para fundamentar una tradición teatral capaz de enfrentarse a la pérdida de la independencia. Cuando en 1795 Prusia, Rusia y Austria decidieron borrar del mapa de Europa lo que quedaba de Polonia, el teatro polaco supo mantener vivas sus actividades a pesar de las desfavorables circunstancias institucionales y económicas, ya que el teatro nacional polaco fue en su origen un teatro comprometido con la Ilustración. El proyecto promovido en 1765 por el rey polaco se parecía en esto a la reforma teatral emprendida –en las mismas fechas– en España por el Conde Aranda a instancias de Carlos III.

El repertorio del teatro nacional polaco en la primera época lo formaban refundiciones de comedias de gusto neoclásico acomodadas a las circunstancias locales. Ese era el caso de la obra arriba citada: una libre versión de la *comédie-ballet* de Molière, *Les Fâcheux*. Stanisław August Poniatowski, rey ilustrado, se proponía modernizar la sociedad reformando las costumbres. En 1779 fue inaugurado un nuevo edificio teatral llamado Teatr Narodowy (Teatro Nacional) que ofreció más comodidad tanto a las compañías teatrales como al público. La empresa teatral patrocinada por el rey Stanisław August Poniatowski comprendía –además de los actores polacos– dos compañías extranjeras, francesa e italiana, la última especializada en ópera y ballet. Además, debido a la afluencia de la burguesía de habla alemana, en Varsovia actuaban también grupos alemanes. Por lo tanto, era fácil que el repertorio del teatro polaco se nutriese de diferentes inspiraciones. A ello se debe que contamos con una muy interesante versión –ilustrada y burguesa– de *El alcalde de Zalamea*.



El 25 de noviembre de 1782 la compañía Aktozy Narodowi (Actores Nacionales) estrenó un drama titulado *Burmistrz poznański* (*El alcalde de Poznań*). Las circunstancias del estreno fueron estudiados en detalle por Zbigniew Raszewski, quien confirmó que se trataba de una lejana adaptación del drama de Calderón a través de las reelaboraciones francesas, en concreto de la versión de Jean Marie Collot d'Herbois titulada *Il y a bonne justice, ou le Paysan magistrat*, estrenada e impresa en Marsella en 1778 y reeditada en París en 1780 [Raszewski 1954 y 1963: 99-125]³. La versión polaca apareció en una época de tensiones políticas entre la nobleza polaca y la burguesía naciente que abogaba por mejorar su estatus. Raszewski en su brillante estudio destaca su implicación francmasónica. *Burmistrz poznański* fue el primer estreno calderoniano en el teatro polaco. La refundición localizaba la acción en Poznań, una villa real regida por la comisión *Boni Ordinis* que se inscribía en la reforma del sistema de regimiento de las ciudades impulsada por el rey Stanisław August Poniatowski. El texto manifiesta aspiraciones de burgueses extranjeros que habían tomado el Reino de Polonia por su país adoptivo. Valga mencionar que el frontispicio del manuscrito autógrafo (perdido durante la Segunda Guerra Mundial) informaba: «Burmistrz poznański. Comedia en cinco actos. Imitada del español, adaptada a las costumbres polacas. Escrita para el teatro de Varsovia en 1782»⁴. La comedia fuente francesa indicaba claramente que se trataba de un drama en cinco actos en prosa «imitado del español Calderón a través de la traducción de M. Linguet»⁵.

La versión impresa polaca –que forma parte del volumen 13 de la serie *Teatr Polski* editada por Piotr Dufour en Varsovia (1779-1794)– no

³ Véase Śmieja, 1968; Baczyńska, 1996b y Nowicka, 2007; el singular contexto de la recepción de *El alcalde de Zalamea* en la Europa ilustrada lo estudian Franzbach, 1982: 114-120; y Sullivan, 1998: 162-173.

⁴ «Burmistrz poznański. Komedia w pienciu aktach. Imitowana z hiszpańskiego, a do obyczaju polskiego przystosowana. Dla teatru warszawskiego napisana w roku 1782», cito por Raszewski, 1963: 267; la traducción del polaco es de la autora del artículo.

⁵ Sobre la versión de Collot d'Herbois y su relación con la traducción de Simon N. H. Linguet, véanse Franzbach, 1982: 114-115, y Sullivan, 1998: 164-168.



menciona la procedencia del texto. Resalta el carácter festivo del estreno. En el frontispicio se lee: «Comedia en cinco actos. Hecha para el Teatro Nacional. El día del aniversario de la Feliz Coronación del Ilustrísimo Señor, representada por primera vez el 25 de noviembre de 1782»⁶. Raszewski identificó al autor de la refundición: Jan Baudouin. Se supone que al año siguiente los actores varsovianos pudieron estrenar *Burmistrz poznański* en Poznań, cuando Wojciech Bogusławski (1757-1829) –actor, dramaturgo y empresario teatral, conocido como «el padre» del teatro polaco– solicitó el permiso para abrir el primer teatro público en la historia de la ciudad contratando a sus colegas de la compañía *Aktorów Narodowych*⁷. Probablemente volvió a ser representado en Varsovia, en los años 1790-1794, con Andrzej Mierzyński (¿?-1811) en el papel del alcalde Redlich. En 1799 fue representado en Vilna, en 1817, por la compañía polaca en el teatro de Leópolis (pol. Lwów, alem. Lemberg) con Jan Nepomucen Kamiński (1777-1855) en el papel del general.

Kamiński fue una de las personas clave en la historia del teatro polaco en la primera mitad del siglo XIX y –en especial– el principal promotor del repertorio calderoniano. Él mismo se consideraba alumno de Bogusławski quien, en los años 1795-1799, tras la derrota de la sublevación de Kościuszko, abandonó Varsovia y se asentó en Leópolis⁸ que desde 1772 (tras la primera partición de Polonia) pertenecía a la monarquía austríaca. Pronto se hizo con la empresa teatral de la capital de la Galicia austríaca, dirigiendo a la vez la compañía alemana y polaca. El joven Kamiński colaboró entonces –como traductor, apuntador y extra– con el gran Bogusławski, cuyo teatro era la única institución polaca que sobrevivió el

⁶ El drama está disponible en línea en la biblioteca virtual Polona (Biblioteca Nacional en Varsovia), véase <<https://polona.pl/item/21412316/8/>> [consultado el 17-2-2017].

⁷ Sobre Wojciech Bogusławski y los demás directores y actores polacos nombrados en el presente estudio véase AA.VV., *Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765-1965*, Warszawa, PWN, 1973; disponible en línea en el portal *Encyklopedia teatru polskiego*, <<http://www.encyklopediateatru.pl>> [consultado el 1-3-2017].

⁸ Leópolis (pol. Lwów) se encuentra actualmente en Ucrania (ucr. Lviv).



desastre de 1795 cuando Polonia fue definitivamente repartida entre Prusia, Rusia y Austria (tercera partición de Polonia).

Los historiadores del teatro polaco subrayan la importancia de la actividad de Bogusławski en Leópolis. Entonces aparecen en el repertorio polaco las primeras tragedias de Shakespeare –*Romeo y Julieta* y *Hamlet*– adaptadas al gusto de la época. Además Bogusławski entonces se inspiró en el relato de Marmontel sobre los incas para componer un drama *à grand spectacle* titulado *Iskahar, król Guaxary* (*Iskahar, rey de Guaxara*). El texto nada tiene que ver con la realidad histórica y geográfica del Perú, pero que, sin embargo, ofrece una singular visión de la resistencia de los incas contra los españoles. Al volver a dirigir la compañía polaca del Teatr Narodowy en Varsovia, en 1799, por aquel entonces bajo el dominio de Prusia⁹, Bogusławski puso en escena toda una serie de dramas de tema incaico, entre otros, los dramas de Kotzebue, *Espanoles en el Perú* y *Las vírgenes del sol*, la ópera de Peter Winter, *El sacrificio interrumpido*, cuyo libreto adaptó al polaco el mismo Bogusławski. Al año siguiente, en 1800, Bogusławski estrenó la tragedia de Voltaire *Alzyra, czyli Amerykanie* (*Alzire, ou les Américains*, 1736) en la versión de un joven crítico, poeta y traductor, Ludwik Osiński. Resulta al menos curiosa la popularidad de los incas en el teatro polaco, porque la tragedia de Voltaire –aunque *toute d'invention* en palabras de su autor– también presenta el enfrentamiento entre los conquistadores españoles y los indígenas del Perú colonial¹⁰. Varsovia era en aquel entonces una de las capitales de provincia del Reino de Prusia, por lo tanto los dramas que exponían la lucha de los incas con los españoles se inscribían en el contexto de la pérdida definitiva de la independencia de

⁹ Varsovia fue capital de la Prusia del Sur, provincia del Reino de Prusia, en los años 1795-1806. Creo importante mencionar que coincidieron entonces en Varsovia –como funcionarios de administración prusiana– Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann y Julius Eduard Hitzig, editor de *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca* en la versión de August Wilhelm Schlegel (Berlín 1803-1809). E.T.A. Hoffmann empezó utilizar el nombre Amadeus en Varsovia, colaboró con Bogusławski como compositor; la ópera *Liebe und Eifersucht* (Amor y celos) inspirada en *La banda y la flor* de Calderón la compuso en Varsovia, véase Baczyńska, 2002: 60-62; Sullivan 1998: 266, 315.

¹⁰ Véase Sánchez, 1992.



Polonia en 1795: los incas simbolizan una nación unida en la defensa de su identidad y religión frente a la invasión del imperio.

Valga decir que Ludwik Osiński (1775-1838) pronto se convertiría en una de las figuras más destacadas del panorama intelectual y cultural de Varsovia¹¹. Recordemos que se trataba de una época muy turbulenta en Europa. En 1806 los polacos –con la llegada de Napoleón– reviven con la esperanza de recobrar la independencia que en pocos años se ve frustrada. El congreso de Viena (1815) restablece la paz en Europa tras la derrota de Napoleón. Varsovia –tras un breve ínterin como capital del Ducado de Varsovia bajo la protección de Napoleón (1807-1815)– es incorporada al Imperio de Rusia como capital del Reino de Polonia, cuyo soberano es el zar de Rusia. En todos esos años Bogusławski siguió activo como empresario teatral, actor y dramaturgo. Dirigió el Teatr Narodowy hasta el año 1814, cuando traspasó la empresa teatral a su yerno, Ludwik Osiński, quien insistió en promocionar el repertorio neoclásico, tanto con obras traducidas principalmente del francés, como con la tragedia nacional de tema histórico y la comedia de costumbres. Ludwik Osiński dirigió el teatro en los años 1814-1825. Osiński fue también profesor de Lengua y Literatura polacas en la Escuela Dramática fundada por Bogusławski en 1811. A partir del año 1818 dictaba el curso de Literaturas comparadas en la Universidad de Varsovia congregando un amplio público. Sus gustos neoclásicos influyeron en su modo de presentar la literatura dramática española. Se oponía a las opiniones de August Wilhelm Schlegel, el principal promotor de la causa calderoniana en el teatro europeo. Defendió la superioridad de *Le Cid* de Corneille frente a Guillén de Castro (él mismo tradujo el drama de Corneille que fue estrenado por Bogusławski en el Teatr Narodowy en 1801 con gran éxito). Sin embargo, su neoclasicismo ortodoxo tuvo un inesperado efecto: entre sus alumnos se encontraba el primer hispanista polaco, Leonard Rettel (1811-1885), quien confesaría –en repetidas ocasiones– que su interés por la lengua

¹¹ Véase Skreż, 1979.



y cultura españolas fue despertado por Ludwik Osiński y su feroz crítica del teatro áureo¹².

Para nuestro propósito de reflexionar sobre la presencia de dramaturgia española en el repertorio del teatro polaco a lo largo del siglo XIX debe resultar interesante que ya en el año 1815 el anuario del *Teatr Narodowy* publicase una nota sobre el teatro español. El anónimo autor les daba la razón a los españoles por haberse arrogado «la primacía en restablecer la verdadera comedia». A continuación resumía la historia del teatro español:

Primero se hacían unas farsas llamadas *journadas* [sic.], y también escenas que representaban historias del Antiguo Testamento, de martirios y milagros de los santos. El espectáculo se iba mejorando. Ya a la mitad del siglo XV hubo buenas comedias en España, cuando en Francia e Italia pudieron celebrarlas unos cien años más tarde. Los escritores dramáticos españoles más famosos son: Lope de Vega, Calderón, Moreto, Solís, Salazar, [Tirso de] Molina. Ellos son el origen de millones de obras dramáticas, es decir, la fuente de la cual bebieron los franceses, italianos, y después de ellos, los ingleses y alemanes. Corneille elaboró incluso su hermoso *Cid* a base de una sola comedia española. Lo mismo hicieron Rotrou, y sobre todo Molière. En España los edificios teatrales son casi cuadriláteros, durante la representación el intendente de policía se encuentra en el aposento central. Allí el público es el más tranquilo entre todos los de Europa. Sin embargo, extraña que –siendo la literatura dramática en este país tan célebre– no se mencione a ningún famoso y excelente actor.¹³

Cinco años más tarde la compañía polaca del *Teatr Narodowy* estrenó por primera vez *El desdén, con el desdén* de Moreto. El diario varsoviano *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, con fecha de 7 de noviembre de 1820, anunciaba:

el próximo viernes, es decir, el día 10 de noviembre, a beneficio del señor Wolski se dará la primera representación de una comedia muy nueva, traducida del alemán, del señor West, en tres actos, titulada *Donna Diana, księżniczka Barcelony* (Doña Diana, princesa de Barcelona).¹⁴

¹² Véase Strzałkova, 1960: 13-54.

¹³ «Wzmianka o teatrach zagranicznych. Teatr Hiszpański», *Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego*, 1815, 41-43; cito por la biblioteca virtual Polona, véase <<https://polona.pl/item/28431515/45/>> [consultado el 4-3-2017].

¹⁴ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, 1820, núm. 152 (7 de noviembre), p. 2142; cito por la versión digital (Biblioteca de la Universidad de Varsovia): <<http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=22376>> [consultado el 3-3-2017].



Józef Franciszek Wolski (1786-1838) era un actor y cantante (bajo-barítono) muy apreciado en la compañía por su noble gesto y voz grave. En el elenco de *Donna Diana* le correspondió el papel de don Diego, el conde de Barcelona¹⁵. Es probable que el mismo Wolski tradujera al polaco *Donna Diana* añadiendo al título una expresión que permitía ubicar su acción: «princesa de Barcelona». Valga decir que España en el año 1820 estaba en el punto de mira de todos: los diarios –la varsoviana *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* incluía– seguían al detalle el desarrollo de los acontecimientos del brote liberal. La variante del título *Donna Diana, księżniczka Barcelony* la he podido localizar solo en las versiones polacas. La comedia no volvió a ser representada en Varsovia hasta el año 1869.

Donna Diana era el título de la adaptación de la comedia de Moreto estrenada con éxito en Viena en noviembre de 1816¹⁶. Su autor, Josef Schreyvogel, dramaturgo y director del *Burgtheater* vienes, la publicó –como otros dramas españoles que adaptó para la escena austriaca– con el seudónimo Carl August West. En abril del año siguiente la revista *Zeitung für die elegante Welt. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* publicó una selección de escenas sacadas de la comedia (Berlín, núms. 77-80). En 1819 salió a luz en Viena, editada por Wallishausser¹⁷, y en Leipzig, en el almanaque que publicaba textos dramáticos para teatros de aficionados: *Almanach für Privatbühnen* de Adolph Müllner. Con toda la probabilidad el autor de la versión polaca estrenada en Varsovia se sirvió de una de estas publicaciones.

El centro de la recepción polaca del teatro clásico español era la austriaca Leópolis, donde Jan Nepomucen Kamiński –siguiendo el modelo de la empresa teatral de Bogusławski– dirigía la compañía de actores polacos que actuaban junto con la compañía alemana. *Donna Diana*, en la versión de

¹⁵ Véase Szwankowski, 1973: 62.

¹⁶ Véase Yates, 2005: 53.

¹⁷ «*Donna Diana. Lustspiel in drei akten. Nach dem Spanischen des Don Agustín Moreto von Carl August West*», cito por el ejemplar disponible en versión digital (Biblioteca Nacional de Austria): <<http://data.onb.ac.at/rec/AC07687164>> [consultado 3-3-2017].



Kamiński, fue estrenada el 16 de diciembre de 1825. Fue la segunda comedia española en el repertorio de actores polacos de Leópolis. Kamiński el año anterior estrenó la adaptación vienesa de *El secreto a voces* de Calderón con el título polaco *Miłości dworskie, czyli otwarta tajemnica* (*Los amoríos cortesanos, o secreto abierto*), que volvió a representar en el año 1826 con el título *Głośna tajemnica* (*El secreto a voces*). Se trataba de la versión firmada por J. W. Lambert, en realidad Johann Wilhelm Trempler, y titulada *Das öffentliche Geheimniss. Lustspiel in vier Aufzügen nach Calderón*, que el adaptador basó en la anterior refundición italiana de Gozzi y la reciente traducción del drama por Johann Dietrich Gries [Sullivan, 1998: 287]. De la misma época proviene la primera versión polaca de *La vida es sueño* que fue estrenada, el 25 de enero de 1826, por la compañía de Kamiński. El autor de la versión polaca del drama calderoniano anunciada con el título *Władysław, królewic polski, czyli Życie snem* (*Ladislao, príncipe de Polonia o La vida es sueño*) fue el actor Leon Rudkiewicz¹⁸. Es importante observar que se trataba de su *benefis*, es decir, de la función benéfica en su honor. Resulta curioso que Rudkiewicz no se sirviera de la versión elaborada por Schreyvogel, publicada en 1820, sino de la traducción de Gries. Es más, mientras que el estreno de *Donna Diana* en polaco fue precedido por la representación alemana de la comedia en Leópolis, ya en el año 1822, con el motivo de la celebración del cumpleaños del Kaiser [Got, 1997: I, 225], *Das Leben ein Traum* sería representado en alemán en 1828 [Got, 1997: I, 248]. La primera versión polaca de *La vida es sueño* se conserva en dos copias manuscritas que ofrecen un singular testimonio de la recepción temprana de la obra en Polonia:

Rudkiewicz se empeñó a traducir palabra por palabra y –por no ser un poeta demasiado hábil– el resultado no pudo ser más que mediocre. Alteró los nombres de los personajes: Segismundo es Ladislao; Astolfo, Jaroslaw; Estrella, Helena; Clotaldo, Zawisza; Rosaura, Ludomilla. Sería difícil buscar alguna clave histórica que justificase el cambio. A la vez transformó el título, asemejándolo a los que se veían por entonces en las carteleras: *Ladislao, príncipe de Polonia o La vida es sueño* (un título típico para la tragedia de la época). Desapareció del todo la tan bien cuidada

¹⁸ Véase Baczyńska, 1991: 26-35; Baczyńska, 1996a.



por Gries polimetría de *Das Leben ein Traum*, Rudkiewicz tradujo el drama sirviéndose del verso de trece sílabas con rima pareada, el metro –paradójicamente– de la tragedia neoclásica polaca. [Baczyńska, 1991: 30]

Sin embargo, el más sonado estreno de Kamiński fue su versión de *El médico de su honra* calderoniano llevada a las tablas del teatro de Leópolis el 16 de febrero de 1827, precedida por una campaña en la prensa local y la publicación del drama. Resulta al menos curioso el frontispicio de *El médico de su honra* polaco que lee «tragedia en cinco actos de las obras de Pedro Calderón de la Barca por Jan Nepomucen Kamiński para el teatro polaco refundida»¹⁹.

Se trata de la refundición de Joseph Schreyvogel, estrenada en el Burgtheater en Viena el 18 de enero de 1818. Kamiński tuvo que disponer de una copia manuscrita de la versión de Schreyvogel, ya que su *Don Gutierre* no saldría impreso hasta el año 1834 [Sullivan 1998: 284]. Sin embargo, en la revista *Rozmaitości*, suplemento de la local *Gazeta Lwowska*, con fecha del 9 de febrero de 1827, Wincenty de Thullie presentó un largo resumen de la obra basándose en las reseñas vienesas de las representaciones de *Don Gutierre* [Baczyńska, 2002: 77-78]. Kamiński abiertamente presumía de haber introducido a Calderón en la escena polaca. En total fueron cuatro títulos calderonianos: *El secreto a voces* (Cracovia, 8 de julio de 1824; Leópolis, 8 de octubre de 1824 y 13 de octubre de 1826); *La vida es sueño* (Leópolis, 25 de enero de 1826, función única a beneficio de Leon Rudkiewicz); *El médico de su honra* (Leópolis 16 de febrero de 1827, reestrenado en 1828 y 1830) y probablemente *Los empeños de un acaso* –el 23 de marzo de 1828 hubo representación única a beneficio de la actriz Aniela Starzewska de una comedia de Calderón titulada *Zawiłości przypadków i pomyłek*, cuya copia teatral no se conserva a diferencia de los demás títulos. *El médico de su honra* fue ampliamente comentado por los

¹⁹ «*Lekarz swojego honoru. Tragedia w pięciu aktach z Dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka. Przez J.N.Kamińskiego dla teatru polskiego przerobiona*», cito por la biblioteca virtual Polona, véase: <<https://polona.pl/item/697086/0/>> [consultado el 3-3-2017].



críticos: la publicación de la versión polaca despertó interés entre los jóvenes literatos de corte romántico²⁰.

Sin embargo, la repercusión teatral del repertorio calderoniano fue modesta: tan solo *El médico de su honra* volvería a los carteles. El catálogo del drama extranjero en Polonia registra una representación en Cracovia el 27 de enero de 1828. Bolesław Ładnowski (1841-1911), actor trágico del teatro cracoviano, eligió el papel de don Gutierre para la representación a su beneficio el 29 de enero de 1870 [Got, 1962: 139]. Cuando Ładnowski abandonó Cracovia para trasladarse a Lwów en 1872 también llevó a las tablas *El médico de su honra*: se conserva una copia teatral con la anotación del censor fechada el 8 de julio de 1872. El 18 de febrero de 1871 la tragedia fue representada por la recién fundada compañía polaca en Poznań. El título calderoniano lo eligieron para su función benéfica dos actores de la compañía. Stanisław Dobrzański (1847-1880) hizo el papel de don Gutierre y Marceł Zboiński (1846-1898) —el de don Arias [Kurek, 2013: 502]. Helena Modrzejewska (1840-1909), la actriz polaca más emblemática del siglo XIX, quiso representar *El médico de su honra* en el teatro de Varsovia en la temporada 1870/71 [Szczublewski, 2015: 85].

El interés por Calderón en la segunda mitad del siglo XIX estuvo relacionado con la traducción de *El príncipe constante* por el poeta romántico Juliusz Słowacki (1809-1849), cuyo estreno en Cracovia el 17 de octubre de 1874 con Bolesław Ładnowski en el papel de don Fernando inició uno de los más importantes capítulos en la historia del teatro polaco²¹. Hasta el final del siglo hubo tres montajes más: en Leópolis en 1875 (con Bolesław Ładnowski) y dos en Poznań, en 1878 y 1886 [Baczyńska, 1999 y 2007]. En Varsovia la censura zarista impedía la aparición del nombre de Juliusz Słowacki, poeta prohibido, en la cartelera teatral. *El príncipe constante* tuvo que esperar, por tanto, hasta el año 1918, cuando en un memorable montaje de Juliusz Osterwa (1885-1947) el estreno del drama

²⁰ Véanse Baczyńska, 1996a, y 2002: 74-81.

²¹ Véanse Baczyńska, 2007; y la edición bilingüe de *El príncipe constante*: Baczyńska, 2009.



calderoniano abrió la temporada del Teatr Polski (Teatro Polaco) en una Varsovia que veía inminente la anhelada independencia del estado polaco [Baczyńska, 2007: 26-27].

Donna Diana de Moreto fue la obra dramática española con más estrenos en los teatros polacos a lo largo del siglo XIX. En Leópolis estuvo en el cartel por lo menos cuatro veces: el 16 de diciembre de 1825, el 12 de octubre de 1827, el 11 de febrero de 1829 y el 18 de octubre de 1857. En Cracovia *Donna Diana* fue representada por primera vez el 20 de abril de 1828. Volvió a las tablas en 1843 y 1847 [Got, 1969: 115]. Habría que destacar la representación cracoviana en 1867 con Antonina Hoffman (1842-1897), una de las más grandes personalidades del teatro XIX, en el papel de Diana. La comedia fue estrenada el 9 de marzo de 1867; hubo dos funciones. Los actores cracovianos presentaron *Donna Diana* ese mismo año en Poznań: el 12 de junio de 1867. Wiktoryn Doleżan hizo una nueva traducción de la versión de Joseph Scheryvogel que seguía teniendo éxito en el Burgtheater vienés. Cracovia – recordemos – como Leópolis pertenecía entonces al Imperio Austrohúngaro. En 1869 –casi medio siglo después del estreno varsoviano en 1820– volvió al cartel en Varsovia. Resulta al menos significativo que el papel de Diana correspondiese a Helena Modrzejewska, que en septiembre de 1869 se incorporó a la compañía teatral de los *Warszawskie Teatry Rządowe* (Teatros Estatales de Varsovia), que dependía de las autoridades de la Rusia zarista. Modrzejewska fue impulsora del repertorio clásico, sobre todo de obras dramáticas de Shakespeare, en el teatro polaco. De ahí probablemente provenga el interés por el teatro español. El estreno de *Donna Diana* coincidió con la publicación de la comedia de Moreto en la versión de Schreyvogel –traducida al polaco por Kazimierz Kaszewski– en el semanario ilustrado para mujeres *Bluszcz*, una de las revistas más populares de la época²². Se conserva una serie de fotos que presentan a Modrzejewska

²² *Donna Diana. Komedja we trzech aktach. Pierwowzór hiszpańskiego poety, Moreto (El desdén, con el desdén)*. Według niemieckiego tekstu K. A. Westa, *Bluszcz*, 1869, pp. 258-259; 264-266; 273-275; 279-281; 289-292; 295-298.



en el papel de Donna Diana²³. Forman parte de un proyecto del álbum –nunca realizado– que iba a recoger sus roles teatrales más destacados: Julieta de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, Mary Stuart de Schiller y Aniela en *Śluby panieńskie* (*Los votos de doncellas*) de Aleksander Fredro, un comediógrafo decimonónico polaco. Por cierto, el papel de Aniela comparte características con el de Donna Diana: se trata de una joven que junto con su amiga decide no casarse nunca.

Modrzejewska fue una estrella del teatro polaco decimonónico. En 1876, cansada por las intrigas y la envidia, decidió emigrar a Estados Unidos acompañada de su marido, Karol Chłapowski, noble de alta alcurnia, y un grupo de amigos para llevar una finca en California. Sin embargo, en 1877 volvió al teatro y presentó en inglés, en San Francisco, *Adrienne Lecouvreur*, un melodrama de Scribe y Legouv  . Con el nombre de Modjeska se convirtió en una diva del teatro decimonónico de Estados Unidos y de Europa. Cuando en 1880 llegó por primera vez a Londres entre los dramas que pensaba representar figuraba *Donna Diana* de Moreto junto a dos dramas de Schiller (*María Estuardo*, *Intriga y amor*) y cuatro títulos de Shakespeare (*Measure for measure*, *Cymbeline*, *Romeo y Julieta*, *Antony and Cleopatra*) [Sienkiewicz, 1880].

La recepción teatral de Moreto en Polonia se limita tan sólo al siglo XIX. Sin embargo, los datos que hemos podido recoger y contextualizar presentan una interesante dinámica que corresponde claramente con la compleja situación del teatro polaco, que hasta el año 1918 funcionaría dentro de los límites impuestos por las autoridades, respectivamente, de Rusia, Prusia y Austria. *El desdén*, con *el desdén* en la adaptación de Joseph Schreyvogel para el Burgtheater en Viena fue popular en todos los países de la Europa Central. En 1894 el *Neues Deutsches Theater* en Praga estrenó la ópera cómica *Donna Diana* compuesta por Emil von Reznicek que tuvo mucho éxito en teatros de habla alemana.

²³ Helena Modrzejewska como Donna Diana, fotografía de Jan Mieczkowski, véase biblioteca virtual Polona: <<https://polona.pl/item/5613749/0/>> [consultado el 10-3-2017].



Hubo al menos cuatro traducciones polacas de la versión de Schreyvogel, aunque el seudónimo del director del Burgtheater –K. A. West– no siempre aparecía en los carteles que anunciaban «la comedia traducida del español». Se conservan tres versiones del texto, dos manuscritas y una impresa, que hemos mencionado arriba. La del año 1825 –hecha por Jan Nepomucen Kamiński– ofrece una curiosa variante: Polilla es llamado *Polita*, mientras que en la versión alemana aparece con el nombre Perín (se trata de una copia teatral manuscrita que data del año 1857²⁴). El Museo del Teatro en Varsovia posee una copia teatral de la versión polaca hecha por Wiktoryn Doleżan probablemente para el estreno cracoviano del año 1867.

Aquel mismo año el semanario *Kłosy*, una de las más apreciadas revistas de la época, publicó la traducción de la versión original de la comedia de Moreto con el título *Klin klinem. (El desdén con el desdén)* traducida en verso por K. P.²⁵, es decir, por Karol Pieńkowski (1836-1877) quien desde 1863 –tras la fallida insurrección de enero– estaba exiliado en el sur de Europa. Pieńkowski era dramaturgo y poeta. Su traducción es muy fiel al original moretiano. Es muy interesante la breve introducción que anticipa la primera entrega de la comedia:

En el año 1858 o 1859 el corresponsal parisino de *Gazeta Warszawska*, el señor Jan Zamostowski, comunicó que había un proyecto de traducir las obras de Calderón al polaco. La labor la iban a llevar a cabo hombres célebres de nuestra literatura. Con la empresa pasó lo mismo que con muchas otras entre nosotros, obstáculos materiales la abortaron en el origen. Sólo el señor Baliński tradujo un drama de valor extraordinario *Los amantes del cielo* [*Kochankowie nieba*]; otros textos, hechos en parte, quedaron en los cartapacios de sus autores. Después de muchos años pasados, el intento revivió. Llamado, me puse a la labor. Su fruto son dos obras de Moreto *El valiente justiciero* [*Król, sędzia i rycerz*], drama, y *El desdén con el desdén* [*Klin klinem*], comedia. Una de las revistas varsovianas compró el drama, sin embargo, ignoro qué hizo con él. Ahora le pido al lector un momento de paciencia para escuchar unas palabras

²⁴ Véase el análisis comparativo de Hahn, 1920: 120-140.

²⁵ «*Klin klinem (El desdén con el desdén)*. Komedia Augusta Moreta w 3-ch aktach wierszem, przełożył z hiszpańskiego K. P.», *Kłosy*, 1867, núms. 111-120, pp. 83-85, 94-96, 106-107, 121-123, 138-140, 1523-157, 166-168, 178-180, 188-189, 198-200.



sobre el autor de la comedia *El desdén con el desdén*. [Pieńkowski, 1867: núm. 111, p. 83]

La nota de Pieńkowski ofrece un enlace con la recepción temprana del teatro clásico español en Polonia, en especial, con Ludwik Osiński y el curso de literaturas comparadas que daba en la Universidad de Varsovia. Jan Zamostowski era uno de los seudónimos literarios de Leonard Rettel que fue su alumno antes de tener que abandonar la patria por haber participado en la sublevación de noviembre (1830-1831). En los años 1858 y 1859 *Gazeta Warszawska* publicó una serie de artículos titulada *Literatura dramatyczna hiszpańska* (*Literatura dramática española*). Valga decir que Rettel –cuando estalló en Polonia la insurrección de enero contra el poder zarista (1863-1864)– se fue a España como agente del gobierno insurrecto polaco²⁶. Karol Baliński (1817-1864), poeta, en los años 1851-1863 también estuvo exiliado en París. En 1858 salió a la luz, en Poznań, su traducción de *Los amantes del cielo* de Calderón. El interés por la obra calderoniana entre los polacos exiliados, en especial, aquellos pertenecientes a la secta de Andrzej Towiański como Baliński, se debió principalmente a la traducción de *El príncipe constante* por Juliusz Słowacki, publicada en 1844 en París.

Resulta interesante también la presentación de Moreto que viene a continuación. Pieńkowski comenta al respecto:

Moreto no destaca por la originalidad de invención: la fábula de sus comedias la tomaba prestada de otros autores (*El desdén con el desdén* es una imitación de la comedia de Lope de Vega *Los milagros del desprecio*). Hay que subrayar el excelente dominio de los corazones y la escena, la gracia del estilo y el planteamiento de caracteres. Lo he elegido, porque es el menos conocido entre nosotros y a la vez se adapta de la mejor manera a las exigencias de la dramaturgia actual. [Pieńkowski, 1867: núm. 111, p. 83]

Pieńkowski no podía saber que la adaptación decimonónica de la comedia de Moreto, *Donna Diana*, ya desde 1820 aparecía en la cartelera de los teatros polacos, cuyos directores solían buscar inspiración en el repertorio de los teatros austriacos y alemanes. Su cabal juicio sobre *El desdén, con el*

²⁶ Véase Konarska, 1988-1989.



desdén parece coincidir con el de Antonina Hoffman y Helena Modrzejewska, dos grandes actrices polacas que optaron por el papel de Donna Diana.

La traducción polaca de *El valiente justiciero/El rey justiciero* de Karol Pieńkowski empezó a salir a la luz en la revista *Tygodnik Wielkopolski* en septiembre de 1874²⁷. Sin embargo, aparecieron tan solo tres entregas, porque la revista quebró y cerró a finales de ese mes. La breve nota de Pieńkowski que precede el texto del drama (por cierto, fechada en París, el 23 de enero de 1866) insiste en la falta de interés por las obras dramáticas. Las palabras del traductor polaco de Moreto pueden servir como colofón para nuestras reflexiones en torno a la presencia del teatro clásico en Polonia en el siglo XIX:

La literatura dramática española se conoce poco entre nosotros. Podemos enumerar solo un par de traducciones: de Kamiński, Baliński y Stanisław Budziński. Y casi exclusivamente de Calderón. En la crítica se destacó el señor J. Zamostowski (seudónimo) con su amplio panorama del drama español en los artículos publicados en los años 1858-1861 en *Gazeta Warszawska*. La indiferencia frente a las obras dramáticas no se limita tan solo a una nación o autor, sino que es –¡qué lástima!– universal. Como ejemplo pongo la excelente traducción de Shakespeare por Paszkowski, que a pesar de sus innegables virtudes hasta hoy día no ha sido editada. Lo mismo pasa con Schiller, y con cualquier otro poeta dramático. Para mí esa indiferencia es tan impensable que no me atrevo a buscar su causa, ni preguntar por ella. [Pieńkowski, 1874: 294]

Resulta al menos significativo que los literatos polacos en el exilio (entre ellos Pieńkowski) –aprovechando las grandes bibliotecas europeas– se dedicasen al estudio del teatro clásico español para promocionar a los dramaturgos áureos entre sus paisanos. Sabemos que Rettel (que publicaba en la prensa polaca con el nombre Zamostowski) frecuentaba la Biblioteca Nacional en París. Muy llamativo es el testimonio de Słowacki, quien –estando en Florencia en 1837– escribió a su madre: «voy a veces por la mañana para leer

²⁷ «*Król, sędzia, rycerz*. Dramat w 3 aktach Augustyna Moreta. Przetłumaczył Karol Pieńkowski», en *Tygodnik Wielkopolski*, 1874, vol. IV, núms. 37-39, pp. 294-296, 302-303, 308-311.



a Calderón en español, y me embriago con su imaginación brillante y llena de santidad» [Baczyńska, 2009: 18].

El 17 de octubre de 1874 fue estrenado por primera vez *El príncipe constante* calderoniano en la versión de Juliusz Słowacki, exactamente treinta años después de que la traducción polaca viera la luz en París. Empezaba «una conquista *sui generis* de don Fernando, que avasalla un público ajeno»²⁸. Hasta el final del siglo hubo al menos cuatro diferentes representaciones del drama en los teatros polacos, sin contar las lecturas dramáticas del texto [Baczyńska 2002: 207-208, 2007]. Se trataba a menudo de funciones benéficas, es decir, la elección del título dependía de los mismos actores y el mismo espectáculo tenía un carácter celebrativo. Parece que de esa manera los actores querían manifestar su interés por la gran literatura dramática europea y halagar al público más selecto.

La verdad es que fueron los directores –como Kamiński en la Leópolis prerromántica– y actores –como Antonina Hoffmann, Helena Modrzejewska y Bolesław Ładnowski– los que optaron por el repertorio clásico español que se representaba en las capitales europeas, en especial, en Viena. En Polonia cierta permanencia en la cartelera teatral decimonónica la lograron tan solo tres títulos españoles, dos de ellos procedentes del teatro vienés: *Donna Diana*, es decir, *El desdén, con el desdén* de Moreto en la versión teatral de Schreyvogel; y dos dramas calderonianos, *El médico de su honra* adaptado por Schreyvogel y *El príncipe constante* en la versión de Juliusz Słowacki.

Los nombres y fechas que forman la base argumental de este artículo –en especial a quienes desconocen el contexto histórico, social y cultural de la Polonia decimonónica– pueden resultar a primera vista algo dispersos y poco concluyentes. Sin embargo, ofrecen una red de datos que manifiesta una permanente –eso sí, limitada– presencia de los dramas del Siglo de Oro español en los repertorios de teatros polacos, en una clara coherencia con la

²⁸ Cito las palabras de Władysław Folkierski (1890-1961), romanista polaco, quien en 1930 editó *El príncipe constante* para la serie Biblioteka Narodowa (Biblioteca Nacional) como una obra maestra de literatura universal, véase Baczyńska 2009: 44.



recepción europea del patrimonio teatral español. Falta el nombre de Lope de Vega, mientras que Calderón y Moreto consiguieron cierta notoriedad en la cartelera teatral polaca del siglo XIX. Importante es que no se trata de una serie de fenómenos aislados, sino de un interés constante por parte de los más célebres directores, actores y actrices polacos por la gran tradición del teatro español en una época en la cual el teatro seguía siendo la única institución nacional en una Polonia cuyos territorios estaban repartidos entre Prusia, Rusia y Austria. *El príncipe constante* calderoniano –en la versión de Juliusz Słowacki, poeta romántico que murió en el exilio– se convirtió en todo un símbolo del *fatum* de la nación polaca para seguidamente, ya en el siglo XX, destacar como símbolo de la modernidad de Calderón y de las obras maestras del teatro áureo español gracias a Jerzy Grotowski y su Teatr Laboratorium²⁹.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Dramat obcy w Polsce 1765-2002. Przedstawienia. Druki. Egzemplarze* [Base de datos: Drama extranjero en Polonia 1795-2002. Estrenos. Impresos. Copias teatrales], Kraków, Uniwersytet Jagielloński / Księgarnia Akademicka, <http://sowiniec.nazwa.pl/public_html/dramat_o/index.php> [consultado 17-2-2017].

AA.VV., *Słownik biograficzny teatru polskiego, 1765-1965*, Warszawa, PWN, 1973; disponible en línea en el portal *Encyklopedia teatru polskiego*, <<http://www.encyklopediateatru.pl>> [consultado el 1-3-2017]

BACZYŃSKA, Beata, «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia», *Castilla: Estudios de literatura*, 1991, vol. 16, 19-38.

²⁹ Véase Baczyńska, 2009.



_____, «Lecturas románticas de la obra de Pedro Calderón de la Barca. Una apreciación polaca», en Ana I. Blanco Picado y Teresa Eminowicz (eds.), *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico. Simposio Internacional de Hispanistas. Cracovia, 26-28 de octubre de 1995*, Kraków, Wydawnictwo Abrys, 1996, 73-84.

_____, «Vicisitudes de la recepción teatral: *El alcalde de Zalamea* de Calderón francmasónico (Varsovia, 1782)», *Estudios Hispánicos*, 1996, vol. 5, 167-176.

_____, «Losy teatralne *Księcia Niezłomnego* Calderona-Słowackiego na ziemiach polskich do końca XIX wieku», *Pamiętnik Teatralny*, 1999, vol. 48, núms. 3/4, 69-95.

_____, «*Książę Niezłomny*». *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

_____, «*El príncipe constante* de Calderón y los actores polacos (1874-1965)», *Theatralia*, 2007, vol. 9, 21-33.

BACZYŃSKA, Beata (ed.), Pedro Calderón de la Barca / Juliusz Słowacki, *El príncipe constante / Książę niezłomny*, edición bilingüe, Wrocław, Grotowski Institute, 2009; en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn8944>> [consultado el 3-3-2017]

[BAUDOUIN DE COURTENAY, Jan], *Burmistrz poznański*, Warszawa, Pierre Dufour, s.f.; [en línea] Warszawa, Polona, <<https://polona.pl/item/21412316/8/>> [consultado el 17-2-2017].

FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.

GOT, Jerzy, *Teatr krakowski pod dyktando Adama Skorupki i Stanisława Koźmiana 1865-1885. Repertuar*, Wrocław, Ossolineum, 1962.

_____, *Repertuar teatru w Krakowie 1871-1843*, Warszawa, IS PAN, 1969.

_____, *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*, vol. 1-2, Wien, Verlag Österreichischen Akademie de Wissenschaften, 1997.



HAHN, Wiktor, «Tłumaczenia J. N. Kamińskiego z języka hiszpańskiego», *Pamiętnik Literacki*, 1920, vol. 17-18, núms.1-4, 93-141.

HAŁABUDA, Stanisław, MICHALIK, Jan, STAFIEJ, Anna, *Dramat obcy w Polsce 1966-2002. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2007.

KAMIŃSKI, Jan Nepomucen (trad.), *Lekarz swojego honoru*. Tragedia w pięciu aktach z *Dzieł* Don Pedra Kalderona de la Barka, Lwów, Piotr Piller, 1827; [en línea] Warszawa, Polona, <<https://polona.pl/item/697086/0/>> [consultado el 3-3-2017].

KASZEWSKI, Kazimierz (trad.), «*Donna Diana*. Komedja we trzech aktach. Pierwowzór hiszpańskiego poety, Moreto (*El desdén, con el desdén*). Według niemieckiego tekstu K.A.Westa», *Bluszcz*, 1869, núms. 40-45, 258-259, 264-266, 273-275, 279-281, 289-292, 295-298.

KONARSKA, Barbara, «Leonard Rettel», en *Polski Słownik Biograficzny*, 1988-1989, vol. 31, [en línea] Warszawa, Narodowy Instytut Audiowizualny, <<http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/leonard-rettel>> [consultado el 10-3-2017].

KUREK, Krzysztof, *Teatry polskie w Poznaniu w latach 1850-1875. Repertuary, artystyczne idee, polityczne konteksty*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.

MICHALIK, Jan (coord.), *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, vol. 1 (A-K), Kraków, Księgarnia Akademicka, 2001.

MICHALIK, Jan (coord.), *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery. Druki. Egzemplarze. Informator*, vol. 2 (L-Z), Kraków, Księgarnia Akademicka, 2004.

NOWICKA, Justyna C., «El honor emancipado: el universo moral en *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *Burmistrz poznański* de Baudouin de Courtenay», *Theatralia*, 2007, vol. 9, 77-93.

[PIEŃKOWSKI, Karol] (trad.), «*Klin klinem (El desdén con el desdén)*. Komedya Augusta Moreta w 3-ch aktach wierszem, przełożył z



hiszpańskiego K. P.», *Kłosy*, 1867, núms. 111-120, 83-85, 94-96, 106-107, 121-123, 138-140, 153-157, 166-168, 178-180, 188-189, 198-200.

PIEŃKOWSKI, Karol (trad.), «*Król, sędzia, rycerz*. Dramat w 3 aktach Augustyna Moreta», *Tygodnik Wielkopolski*, 1874, vol. IV, núms. 37-39, pp. 294-296, 302-303, 308-311.

RASZEWSKI, Zbigniew, «*Burmistrz poznański*. Notatka bibliograficzna», *Pamiętnik Teatralny*, 1954, vol. 3, núms. 3/4, 200-205.

_____, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765-1865*, Warszawa, PIW, 1963.

_____, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa, PIW, 1977.

SANCHEZ, Jean-Pierre, «Voltaire et sa tragédie américaine *Alzire* (1736)», *Caravelle*, 1992, núm. 58, 17-27; [en línea] <http://www.persee.fr/issue/carav_1147-6753_1992_num_58_1?sectionId=carav_1147-6753_1992_num_58_1_2484> [consultado el 3-3-2017].

[SCHREYVOGEL, Joseph], *Donna Diana*. Lustspiel in drei akten. Nach dem Spanischen des Don Agustin Moreto von Carl August West, Wien, Wallishausser, 1819; [en línea] ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria: <<http://data.onb.ac.at/rec/AC07687164>> [consultado el 3-3-2017].

SIENKIEWICZ, Henryk, «Wiadomości bieżące, rozbiory i wrażenia literacko-artystyczne», *Gazeta Polska*, 1880, núm. 202, [en línea] <<http://www.sienkiewicz.ovh.org/16/153.html>> [consultado el 9-3-2017].

SKRĘT, Rościsław, «Ludwik Osiński hr. Junosza», en *Polski Słownik Biograficzny*, 1979, vol. 24, [en línea] Warszawa, Narodowy Instytut Audiowizualny, <<http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/ludwik-h-junosza-osinski>> [consultado el 10-3-2017].

STRZAŁKOWA, Maria, *Studia polsko-hiszpańskie*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1960.

SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. del inglés por Milena Grass, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998.



SZCZUBLEWSKI, Józef, *Wielki i smutny teatr warszawski. 1868-1880*, Warszawa, Teatr Narodowy, 2015.

SZWANKOWSKI, Eugeniusz, *Repertuar teatrów warszawskich: 1814-1831*, Warszawa, IS PAN, 1973.

ŚMIEJA, Florian, «*The Lord Mayor of Poznań: an Eighteenth-Century Polish Version of El alclade de Zalamea*», *Modern Language Review*, 1968, vol. 63, núm. 4, 869-871.

«Wzmianka o teatrach zagranicznych. Teatr Hiszpański», *Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego*, 1815, 41-43; [en línea] Warszawa, Polona, <<https://polona.pl/item/28431515/45/>> [consultado el 4-3-2017].

YATES, W. Edgar, *Theatre in Viena: A Critical History. 1776-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.



Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini

Ilaria Resta
Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma3.it

Palabras clave:

Giacinto Andrea Cicognini. *La moglie di quattro mariti*. Teatro áureo. Tirso de Molina. Lope de Vega. Intertextualidad.

Resumen:

El presente trabajo se centra en la figura del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini y en su comedia *La moglie di quattro mariti*, pieza del siglo XVII en la que se reelaboran libremente algunas obras del patrimonio dramático español coevo. A partir de un análisis comparado se tratará de verificar en qué comedias se inspiró Cicognini, discriminando entre las varias propuestas e hipótesis que la crítica ha venido avalando hasta ahora.

The Spanish dramatic models in the Italian adaptations: *La moglie di quattro mariti* by Giacinto Andrea Cicognini

Key Words:

Giacinto Andrea Cicognini. *La moglie dei quattro mariti*. Golden Age theatre. Tirso de Molina. Lope de Vega. Intertextuality.

Abstract:

This work focuses on the comedy *La moglie di quattro mariti*, a play written during the XVII century by the Florentine dramatist Giacinto Andrea Cicognini, a playwright who tends to re-elaborate dramas of the Spanish Golden Age theatre. This paper intends to offer a comparative analysis of *La moglie* to establish which Spanish comedies Cicognini adapts, by examining also the different critical perspectives and hypothesis that critics defended previously.

¹ Este trabajo se encuadra en las líneas de investigación del proyecto PRIN Bando 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

Al hablar de las interferencias del teatro áureo español en la dramaturgia italiana coeva hay que tener en cuenta la figura de Giacinto Andrea Cicognini, uno de los autores del XVII que en mayor medida recupera temas y motivos del teatro del Siglo de Oro. El discurso sobre la recepción de Lope, Tirso, Calderón y de otros dramaturgos españoles en la producción de Cicognini está lejos de darse por clausurado, lo que en parte se debe a la habilidad exquisitamente cicogniniana de llevar a cabo un diálogo entre su propia creación y la de los dramaturgos españoles de la época, que va más allá de la simple imitación o traducción. Cicognini, en cambio, demuestra una habilidad peculiar a la hora de manipular la materia española y readaptarla al nuevo contexto literario: la fuente o, en más de un caso, las fuentes de que se surte constituyen un arranque para una creación que es solo en parte deudora de similitudes circunstanciales, pero que, a la vez, mantiene su originalidad y su independencia. A tal propósito, el marqués Bartolommei ya en 1668, en el prefacio de su obra *Amore opera a caso*, hablando de Cicognini y de su repertorio ponía sobre aviso a los lectores defendiendo la originalidad del trabajo cicogniniano y de sus obras de inspiración española que, en sus palabras, habían «acquistato dal Cicognini tanto di vaghezza, d'ornamento e splendore che sue, più tosto anzi che non, amano di esser chiamate dal mondo» [Bartolommei, 1668: 8].

Sin duda, esta inclinación hacia la dramaturgia española se enraíza en un ascendiente paterno². El padre Jacopo Cicognini fue uno de los primeros dramaturgos italianos en arrimarse a la praxis lopesca y en romper con el rigor de la preceptiva clásica, tal como se manifiesta claramente en el prefacio *Ai cortesi lettori* que encabeza la edición de 1633 del *Trionfo di David*, una de las primeras obras de Jacopo en que se atisba esta metamorfosis de sabor lopesco. Es aquí donde se refiere un supuesto intercambio epistolar entre el florentino y el Fénix: es una correspondencia sumamente significativa para el desarrollo posterior de la trayectoria del

² Sobre la relación de Jacopo Cicognini con el teatro español véase Profeti, 1996a.



italiano ya que, según nos informa el anónimo autor (quizá el mismo Antonio del Soldato, a quien se debe la dedicatoria a los miembros de la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello), Lope animaría a Jacopo a abandonar el estilo clásico para abrazar las nuevas tendencias procedentes de España. Pese a que no se pueda sostener la autenticidad de este testimonio que, en palabras de Cancedda y Castelli [2001: 46, nota 72], habría que considerar más bien como «una sorta di 'licenza poetica'», no se puede negar un cambio paulatino en el *usus scribendi* de Jacopo, una elección que, a todas vistas, tuvo una acogida favorable:

Si attenne l'autore al consiglio del Vega [...], e così bene divise queste azzioni con l'intervallo da un atto all'altro e così bene intrecciò il grave con il ridicolo, il diletto con l'utile, l'istoria con l'invenzione [...] che li spettatori intelligenti confessorno averne sentito gusto non ordinario, e finalmente si vede che l'uso de' moderni, fondato nella compiacenza di chi ascolta, ha dilatato l'anguste e severe leggi della Poetica [Cicognini, 1633: h. 7-8].

Giacinto Andrea calca las huellas paternas: los cánones aristotélicos y la rigidez clásica no parecen congeniar del todo con su forma de configurar el texto dramático, y la práctica lopesca le ofrece una alternativa en la que se ampara, tal como se desprende, entre otros, de los paratextos de *Celio* y de *Giasone*, dos de sus *drammi per musica*³.

La fórmula del *delectare et prodesse*, así como la trascendencia y supremacía del público y la necesidad de inclinarse a su voluntad representan el eje medular de la praxis cicogniniana que se acompaña de una reinterpretación de argumentos y motivos de inspiración ibérica. Vale la pena señalar desde ahora que la aproximación de Cicognini al teatro áureo no ha de identificarse como un mero saqueo de temas; Cicognini no calca ni traduce a Tirso, Lope y los demás. Según Antonucci, Cicognini emplea una técnica de escritura emparentada con la combinación y la contaminación; al referirse, por ejemplo, a *Don Gastone di Moncada*, *Orontea*, *Giasone*, *Celio*

³ Sobre la presencia del *Arte nuevo* lopesco en los paratextos de las obras de Cicognini considérense los trabajos de Tedesco, 2013 y Antonucci, 2013b.



y *Gli amori di Alessandro Magno e Rossane*, en sus palabras, Cicognini «realiza cosí una sorta di *collage* di sequenze e situazioni d'intreccio provenienti da diverse *piezas* del teatro spagnolo coevo» [Antonucci, 2012a: 62]. Por esta razón, la determinación de los posibles hipotextos para la mayoría de las obras del repertorio cicogniniano resulta una tarea especialmente ingrata, ya que las conjeturas no siempre encuentran unanimidad.

Antes de pasar a profundizar en *La moglie di quattro mariti*, quisiera remarcar la relevancia de la presencia española en la producción de este autor, una presencia constante que abarca más de tres cuartos de su repertorio total hasta ahora conocido. Ya desde el elenco de Bartolommei de 1668, el marqués menciona dieciocho comedias de Cicognini, siete de las cuales, según nos informa, «sono tolte dallo spagnolo» [Bartolommei, 1633: 8]. En las recientes investigaciones de Cancedda y Castelli [2001] y de Símini [2012], a las que me acojo para muchos de los datos que estoy proporcionando, se aumenta esta nómina. En especial, Símini incorpora dos obras más que con toda probabilidad hay que atribuir a la pluma de Giacinto Andrea: *L'innocenza calunniata* y, precisamente, *La moglie di quattro mariti*. Tenemos, por lo tanto, un total de veinte comedias: dieciocho de segura atribución y dos probables. Con respecto a la producción de inspiración española, resulta que las obras emparentadas con comedias españolas son quince de veinte⁴. Es un número que, evidentemente, delata la fascinación de Cicognini por la comedia española, pero que, además, evidencia su amplio conocimiento de los dramaturgos ibéricos, si consideramos que en muy pocas ocasiones el florentino se ciñe a la adaptación de una obra solamente. *Il maggior mostro del mondo*, por

⁴ Se trata de: *Adamira ovvero la statua dell'onore*, *Gli amori di Alessandro Magno*, *L'amorose furie d'Orlando*, *Celio*, *Il Cipriano convertito*, *Don Gastone di Moncada*, *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte*, *La forza dell'amicizia ovvero l'onorato ruffiano di sua moglie*, *La forza dell'innocenza nei successi di Papirio*, *Le gelosie fortunate del re di Valenza*, *Giasone*, *Il maggior mostro del mondo*, *La moglie di quattro mariti*, *Orontea*, *Santa Maria Egiziaca*. He extraído estos datos a partir del catálogo «Opere teatrali in cui Cicognini compare come autore» que aparece en Símini, 2012: 51-99.



ejemplo, ya desde su título muestra una patente relación con *El mayor monstruo del mundo* calderoniano; sin embargo, ya hacia finales del siglo XIX Teza [1885: 183] reconoce que «traduzione non è», sino «solo imitazione liberissima», un argumento defendido unas décadas más tarde por Belloni [1904b: 2-3] quien, además, identifica en esa misma pieza la presencia de un segmento escénico que evoca *El alcaide de sí mismo*. En este caso y en muchos otros, las reverberaciones áureas atañen a un grupo de comedias distintas e incluso pertenecientes a varios autores: es paradigmático el caso de *Don Gastone di Moncada*, que ha examinado Antonucci [1996: 65-84], para el que ha señalado una relación con *La corona merecida* de Lope, *Cómo han de ser los amigos* de Tirso y *Gustos y disgustos son no más que imaginación* de Calderón.

Pasando al caso específico de *La moglie di quattro mariti*, es una comedia en la que, según veremos, es posible reconocer una idéntica marca cicogniniana que apunta a la mescolanza de piezas distintas⁵. Es una obra que no aparece en el catálogo de Bartolommei y de la que, sin embargo, Símini sostiene la probable autoría de Cicognini especialmente por el tratamiento de la materia española y por una modalidad de escritura afín a otras obras de irrefutable paternidad cicogniniana. Trataré de corroborar esta hipótesis a partir de un análisis contrastivo de algunos fragmentos de esta comedia relacionándolos con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina, así como con *El perro del hortelano*, de Lope de Vega.

De esta obra poseemos un manuscrito anónimo incluido en un códice misceláneo del XVII junto con otras obras del mismo Cicognini: *L'Adamira* y *La forza del fato*. Se remonta a 1656, en cambio, la primera edición del texto que sale en Perusa de las imprentas de Zecchini, un editor ya

⁵ Mazzardo [1997: 78, nota 24] refiere una relación entre *La moglie di quattro mariti* e *Il marito delle quattro moglie* de Arcangelo Spagna. Sin embargo, esta comedia sigue una trama muy distinta y las reminiscencias de la obra de Cicognini son muy leves y se circunscriben a una declaración en el tercer acto en boca del criado Cencio: «E così pigliatele tutte e quattro e potrete chiamarvi il marito delle quattro moglie, giacché di un'altra fu detto la moglie di quattro mariti» [Spagna, 1712: 90].



familiarizado con Giacinto Andrea: en 1654, de hecho, ya había publicado *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* y en 1656, además de *La moglie*, publica *Il maggior mostro del mondo*. Desde 1654 hasta 1663 en total saldrán de su imprenta diez títulos cicognianos: de estos, siete son primeras ediciones de obras seguramente atribuidas al autor. El hecho de que la comedia se imprima con Zecchini ya podría ser una posible evidencia de la casi segura atribución a Cicognini: el editor Sebastiano Zecchini edita muchas primeras ediciones y también reediciones de obras ciertas del florentino. Además, como señala Símini [2012: 88], *La moglie di quattro mariti* sale en una época bastante temprana: no es la del *boom* de los años Sesenta, y todavía en 1656 no se justifica la necesidad de generar falsas atribuciones para aprovechar la fama del dramaturgo. En el repertorio de este editor hay tan solo una duda relacionada con *I due prodigi ammirati*, de atribución incierta, que se edita en 1663, pero vale la pena recordar que esta publicación ya no se debe a Sebastiano, sino a sus herederos.

Entrando en cuestiones de intertextualidad, la identificación en *La moglie di quattro mariti* de algunos elementos del teatro áureo se remonta hacia finales del XIX cuando Farinelli [1894: 3, nota 2] plantea por primera vez el tema sosteniendo una afinidad con *Los palacios de Galiana*, relación que, con razón, Croce [1953: 124] rechazará posteriormente. Quizás puedan reconocerse algunas reminiscencias de cara al tema de la dama pretendida a la vez por un soberano o un príncipe y por uno o más validos suyos, pero es esta una situación fácilmente detectable en otras comedias del Siglo de Oro; se trata, en definitiva, de una correlación demasiado tenue para sostenerla. Por otra parte, Grashey [1909: 110] es el primero en detectar una proximidad con *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*, pero sin entrar de lleno en la cuestión, y respaldando todavía la tesis de una posible vinculación con *Los palacios de Galiana*. El análisis contrastivo, del que proporcionaré unos ejemplos más adelante, no me ha permitido identificar ninguna analogía con *Los palacios*; según explicaré, tampoco *El castigo* parece vincularse de manera fehaciente con la comedia



cicogniniana: existen algunas afinidades de cara a la construcción de la trama (la relación de amor entre el secretario y su señora, el motivo de la ocultación de la identidad por parte del protagonista), pero estamos ante unos vínculos tenues y genéricos, que bien podrían reconocerse en muchas otras obras enmarcadas dentro del subgénero de la ‘comedia de secretario’. Por otro lado, se comprueban ciertas similitudes con *El vergonzoso* y, sobre todo, he podido detectar algunos fragmentos sacados de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, un parecido que, según me consta, no se había remarcado hasta ahora.

En *La moglie di quattro mariti* la corte de Inglaterra es la ambientación donde se desarrolla una intrincada historia de amor. Ya desde el título se intuye que la dimensión erótica constituye el eje de toda la acción, con una evidente voluntad por parte del dramaturgo de captar la atención del público estimulando su fantasía a través de la alusión a una situación aparentemente poco ortodoxa de cara al contexto social de la época. En realidad, el texto no revela absolutamente nada que pueda contrariar la moral católica: la *moglie* del título es, en realidad, la princesa Ernelinda, pretendida por tres cortejadores. La referencia al número cuatro es simplemente una alusión que anticipa el epílogo, cuando Ernelinda, en un enrevesado juego teatral en el que se alternan en sucesión las agniciones y los cambios de identidad, será la prometida primero del rey Enrico, luego de su amado Ferramondo, sucesivamente del caballero Filandro y finalmente podrá coronar su sueño convirtiéndose en la mujer de Ferramondo. La trama principal gira alrededor del tema erótico y de las dificultades de la pareja de enamorados, Ernelinda y su secretario, el caballero Ferramondo, que al final triunfará a pesar de los obstáculos que interponen los demás pretendientes, especialmente el rey.

Con relación a este tema principal, a lo largo de los tres actos sobresalen tres líneas argumentales:
el repentino enamoramiento de Ferramondo y Ernelinda, y su dificultad para expresar mutuamente sus sentimientos;



el empecinamiento del rey Enrico hacia Ernelinda y su voluntad de casarse con ella, lo que estorbaría los proyectos de los dos enamorados que no pueden rebelarse a la autoridad real;

la contrariedad de la reina Isabella, madrastra de Enrico, ante las bodas de su hijo Enrico y de Ferramondo con Ernelinda.

El enfrentamiento entre madre e hijo a causa de la princesa es el que da comienzo a la obra y el que se reitera en más ocasiones en los tres actos. Es evidente que la oposición de la reina ante una posible relación tanto de su hijo Enrico con Ernelida como de Ferramondo con la misma princesa encubre algún secreto inconfesable y, sin embargo, Cicognini nos deja en suspenso hasta el final cuando, a la par que los otros personajes de la comedia, nos vamos enterando del misterio de Isabella, un secreto que desembocará en un epílogo trágico para ella y una inevitable renuncia por parte de Enrico y de Filandro a sus proyectos iniciales. Descubrimos que la reina se ha suicidado dejando una carta en la que confiesa haber tenido en el pasado una relación carnal con su hijastro Enrico, sin que este se enterara, gracias a una artimaña que la llevó a sustituir a una criada suya de la que el joven príncipe se había prendado. La reina tuvo dos mellizos, un niño y una niña. La niña es Ernelinda, que el príncipe de Norforc crio como si fuera su hija, mientras que al otro le dio el nombre de Ferramondo y lo encomendó al gobernador de Liestre, el marqués Filiberto. Por esta razón, le dice a Enrico, «non la prender», refiriéndose a Ernelinda, «perché non può esser tua per esser troppo tua» [Cicognini, 1656: 104]; además, prosigue su amonestación aludiendo a la necesidad de impedir también las bodas entre Ferramondo y su presunta hermana: «procura, o Re, che dopo le nozze del padre non rimanga moglie d'un fratello» [Cicognini, 1656: 109]. Cuando finalmente parece que nos estamos acercando a un epílogo doloroso para la pareja de enamorados, Cicognini introduce otro *coup de théâtre* que da un giro sorprendente a la intriga: la llegada repentina del marqués Filiberto resulta oportuna para la resolución del problema, ya que el noble relata una segunda parte de la historia y refiere un intercambio de identidades que



hasta la reina ignoraba. Cuando algunos años antes el rey le había pedido que enviara a la corte como servidor a su propio hijo Filandro, un hijo natural del marqués que por ese entonces apenas tenía cinco años, Filiberto decidió mandar al hijo de la reina haciéndole pasar por Filandro, mientras que él se quedó con su verdadero hijo que, a partir de ese momento, se llamaría Ferramondo. Tenemos, en definitiva, una conclusión del tremendo impacto teatral que conlleva un suicidio, una larga serie de anagnórisis inesperadas y, sobre todo, el final feliz para Ferramondo y Ernelinda.

Este final tan efectista que tanto se parece a los intercambios de identidad, a los juegos entre verdad y apariencia y los *quid pro quo* que entreteje especialmente Tirso de Molina en sus obras, en realidad es la parte que menos tiene que ver con Tirso o, por lo menos, con las obras que Grashey ha individuado por su relación con Cicognini: *El vergonzoso en palacio* y *El castigo del penseque*. Como ya se ha subrayado, Cicognini no traduce; las correlaciones que su obra guarda con Tirso, en especial por lo que se refiere a la comedia palatina *El vergonzoso en palacio*, se ciñen exclusivamente a algunas escenas, sobre todo a las que se vinculan con el hilo primordial de la trama: el enamoramiento de Ferramondo y Ernelinda.

Tanto en *El vergonzoso en palacio* como en *El castigo del penseque* Tirso introduce una pareja de enamorados socialmente dispar: se trata del motivo del secretario enamorado de su señora y, a su vez, amado por ella, un tópico sumamente aprovechado en el teatro áureo. En el caso de *El vergonzoso* esta diferencia social solo es aparente, ya que Madalena se prenda al instante de un caballero que se presenta con el nombre de don Dionís (y que al comienzo de la obra conocemos como el pastor Mireno), pero finalmente descubrimos que, en realidad, es el hijo del conde de Coímbra. El joven ignoraba su identidad ya que su padre, injustamente perseguido por el rey, se había escondido en el campo con su hijo todavía pequeño y lo había criado como un pastor con la esperanza de recobrar algún día el perdón real. Es una agnición que finalmente favorece la unión de Madalena y don Dionís tal como en *La moglie di quattro mariti*. En *El*



castigo del penseque, en cambio, la diferencia social entre la condesa Diana y el caballero Rodrigo, su secretario, se remarca desde el comienzo y finalmente llevará a una conclusión muy distinta con unas bodas socialmente más ecuanímes: la condesa se casará con su par, el conde Casimiro, mientras que el caballero don Rodrigo lo hará con la dama Clavela.

Siempre en conexión con la pareja de enamorados, es posible identificar más elementos de correlación entre Tirso y Cicognini; en especial, se evidencia una caracterización análoga de los dos amantes: procedencia, actitud y el tipo de relación que mantienen uno con otro. Tal como en *El vergonzoso* y en *El castigo*, en *La moglie* la mujer posee al comienzo un papel socialmente más elevado que el hombre al que ama (o por lo menos eso nos deja creer el dramaturgo), y para poder disfrutar más cómodamente de la presencia de su amado lo convierte en su secretario. Ferramondo, además, encubre su identidad tal como don Rodrigo en *El castigo* (todos lo toman por otro caballero) y como don Dionís en *El vergonzoso*: en este último caso, sin embargo, el juego tirsiano es mucho más articulado porque tenemos a un personaje que cree ser un humilde pastor y finge ser él mismo sin saberlo; es decir, Mireno simula ser don Dionís y no sabe que realmente es don Dionís. Igualmente, en *El vergonzoso* y *La moglie* el protagonista ama a la dama que sirve pero hay especialmente dos razones que le impiden revelar su amor: la conciencia de su linaje más bajo y la indecisión sobre si ella corresponde a su amor. Véase, a tal propósito, la forma en que Ferramondo y Mireno (don Dionís) expresan su desasosiego:

FERRAMONDO Amo ma non so quali speranze, perché quantunque io abbia sortito riguardevoli i natali non per questo ardisco di palesarmi se non per un privato cavaliere e in questa forma resta disuguale la mia dalla sua condizione.

[Cicognini, 1656: 30]

MIRENO

Un laberinto intricado



es, Tarso, el que temo y dudo.
 No puedo determinarme
 que me prefieran los cielos
 al conde de Vasconcelos,
 pues llegando a compararme
 con él, sé que es gran señor,
 mozo, discreto, heredero
 de Berganza y desespero
 viéndome humilde pastor,
 rama vil de un tronco pobre,
 y que tan noble mujer
 no es posible quiera hacer
 más favor que al oro al cobre.
 (vv. 2603-2616)

El diferente estamento social también es un freno para Ernelinda, quien se ve metida en el dilema entre declarar lo que siente o bien callarlo:

ERNELINDA Oh onor e amore, crudelissime deità, perché tanto mi tormentate? Se volevi farmi parer bello Ferramondo, perché non farlo uguale alla mia condizione? [...] Convien che io tenga il mio decoro, ma dall'altra parte non posso non mostrarmeli affettuosa, e è anco impossibile che altra immagine che la sua possa mai penetrarmi nell'anima [Cicognini, 1656: 44-45]

MADALENA ¿Qué novedades son estas,
 altanero pensamiento?
 ¿Qué torres sin fundamento
 tenéis en el aire puestas?
 ¿Cómo andáis tan descompuestas,
 imaginaciones locas? [...]

Al conde de Vasconcelos,
 o a mi padre di, en su nombre,
 el sí, mas porque me asombre,
 sin que mi honor lo resista
 se entró al alma, a escala vista,
 por la misma vista un hombre.
 (vv. 1111-1116; 1125-1130)

El recato y la prudencia de Ernelinda, como es de esperar, descolocan a su enamorado y a la vez provocan toda una serie de equívocos y producen tantas inseguridades en el protagonista masculino hasta el punto de que, a su vez, este duda si llegar a confesar su amor:



FERRAMONDO Sono stato un pezzo in paradiso e in un subito mi truovo precipitato nell'abisso. [...] Son confuso se non mi scopro amante. Mi sento rimproverare come timido, s'io m'inoltro mi sento respingere come ardito; osservo la principessa, la servo rispettoso, con timore le parlo, ella ridente mi comanda, io pronto obbedisco, affabilmente discorro, dolcemente m'affido e subito mutandosi scena una comedia allegra mi si converte in tragedia. [...] Oh Dio, come tra questi stravaganti affetti vive tumultuante l'agitato mio cuore
[Cicognini, 1656: 43]

MIRENO ¿Agora sales con eso?
Cuando sube mi esperanza
carga el desdén la balanza
y se deja en fil el peso.
¿Con palabras tan resueltas
dejas mi dicha mudada?
¡Qué mala era para espada
voluntad con tantas vueltas!
¡Por qué varios arcaduces
guía el cielo a queste amor!
Con el desdén y favor
me he quedado entre dos luces.
(vv. 2965-2976)

Apremiada por la necesidad de comunicarle a Ferramondo sus sentimientos y, a la vez, de obligar a este último a confesar lo que siente por ella, Ernelinda pone en marcha toda una serie de estratagemas para animar al otro a que se declare. Es en este momento cuando en la comedia de Cicognini empiezan a reconocerse también algunos elementos enlazados con las artimañas de Diana en *El perro del hortelano*, de que se sirve la protagonista para manifestarle a Teodoro sus sentimientos. En especial, en el primer acto de *La moglie*, Ernelinda finge haber escrito una carta por petición de una amiga enamorada y se la entrega a su secretario para que se la corrija; este ardid se convierte en un medio de declaración ambiguo que deja a Ferramondo en un estado de confusión. Es evidentemente la misma estratagema de que se sirve Diana en *El perro*.

Asimismo, en el I acto Ernelinda se las ingenia tratando de acercarse más a su secretario y le regala sus guantes:

ERNELINDA Perché inginocchiarsi in terra?
FERRAMONDO Per maggiormente esprimerli la mia divozione.



ERNELINDA Non sta bene quel ginocchio sul nudo suolo. Tenete, mettetevi almeno questo guanto.
 FERRAMONDO Non è dovere che quello che ha ricoperto la sua mano che fu cred'io formata in cielo abbia ad abbassarsi a ricoprire la terra. [...]
 ERNELINDA Ohimè, cadei. Che state a guardare? Porgetemi la mano per sollevarmi.
 FERRAMONDO Il rispetto mi tiene d'offerirla.
 ERNELINDA Che sciocca cerimonia offirmela coperta con il ferraiolo.
 FERRAMONDO Non ardi porgergliela scoperta.
 ERNELINDA Se pur volevate coprirla, prendete quest'altro guanto che vi do. Tenete a mente questa caduta s'avete pensiero d'innalzarvi [Cicognini, 1656: 46-47]

El momento de la falsa caída también se halla en *El vergonzoso*:

MADALENA (*Aparte*) Un favor me manda amor que le dé.
 (*Tropieza y dala la mano Mireno*)
 ¡Válgame Dios! Tropecé...
 (*Aparte*) Que siempre tropieza amor.
 El chapín se me torció.
 MIRENO (*Aparte*) ¡Cielos! ¿Hay ventura igual?
 ¿Hízose acaso algún mal vuesaencia?
 MADALENA Creo que no.
 MIRENO Que la mano la tomé...
 MADALENA Sabed que al que es cortesano le dan, al darle una mano, para muchas cosas pie.
 (vv. 2253-2264)

Por otra parte, más allá de las similitudes con la comedia tirsiana, es indiscutible el parecido entre esta escena en la pieza de Cicognini y el ardid de Diana en *El perro del hortelano*:

DIANA Caí. ¿Qué me miras? Llega, dame la mano.
 TEODORO El respeto me detuvo de ofrecella.
 DIANA ¡Qué graciosa grosería que con la capa la ofrezcas!
 (vv. 1144-1148)



Una última escena paradigmática se relaciona con la enésima pantomima de Ernelinda para que finalmente su amado se declare. Ya harta del recato de Ferramondo, Ernelinda finge haberse quedado dormida y hablando en sueños le desvela su amor. En la reacción de Ferramondo se aprecia una conducta casi idéntica a la de Mireno en *El vergonzoso*:

FERRAMONDO Signora son qui. Ella dorme. Oh Dio, se potessi contemplare almeno fra le nubi del sonno i raggi di quel sole che nel mezzogiorno del suo splendore mi accesero [Cicognini, 1656: 53]

MIRENO Don Dionís, señora, soy.
No me responde. ¿Si duerme?
Durmiendo está. Atrevimiento,
ahora es tiempo; llegad
a contemplar la beldad
que ofusca mi entendimiento.
Cerrados tiene los ojos,
llegar puedo sin temor;
que si son flechas de amor
no me podrán dar enojos.
(vv. 2759-2768)

Volviendo por un momento al comienzo de este fragmento en Cicognini, cuando la protagonista decide llamar a su secretario y dar comienzo a su pantomima de ‘durmiente habladora’, es casi idéntico a la escena IV del acto II que se propone como alternativa en el apéndice de *Il can dell’ortolano*, traducción de la comedia lopesca por parte de Teodoro Ameyden⁶:

ERNELINDA Oh là, chiamate il segretario. Noiosi miei pensieri lasciatemi, e già che su la veglia de’ miei lunghi tormenti non oso confessar gl’errori miei (*si pone a sedere sopra ad una sedia, finge di dormire*) lasciatemi almeno, perché nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi noiosi pensieri, lasciatemi [Cicognini, 1656: 52-53]

(*Diana finge di dormire, e si fa dare una sedia, e vaneggiando in sonno*)

⁶ Sobre las traducciones del teatro áureo por parte de Ameyden véanse los estudios de Profeti, 1996b y Fiorellino, 2007.



DIANA Chiamate il segretario, e lasciatemi, e già che ivi la veglia de' miei gravi tormenti non oso confessar gl'errori miei, lasciatemi almeno che nel mezzo del sonno possa parlare a suo talento il cuore. Lasciatemi noiosi pensieri, lasciatemi [Ameyden, s.f.: 101]

Pese a que esta escena en *Il can dell'ortolano* se proponga como alternativa «quando non piacesse quella che vi è» [Ameyden, s.f.: 101], según acota el epígrafe que la encabeza, y pese a que las características expresivas de la misma no congenien con las modalidades de escritura de Ameyden, más próximas a la traducción, descarto la posibilidad de que el texto en el apéndice pertenezca a Cicognini y que, por ende, represente una especie de maniobra editorial. Las indicaciones acerca de la transmisión impresa de *Il can dell'ortolano* parecen, de hecho, poco claras: la obra sale en Viterbo sin indicaciones de publicación ulteriores; tan solo en la portada se alude a 1642, fecha de la primera puesta en escena [Fiorellino, 2007: 70]. Analizando en detalle las dos secuencias, he llegado a la conclusión de que, con toda probabilidad, Cicognini calca a Ameyden, o a quienquiera que haya escrito esa escena, a raíz de algunos elementos que se evitan en el texto del florentino y que, por otro lado, encuentran una justificación plena en Ameyden. Tras escuchar las palabras de Diana, Virbio se queda confundido y, todavía incapaz de entender si la dama realmente está dormida, alude a un momento anterior de su historia cuando Diana se había puesto celosa al asistir a una conversación entre su secretario y Marcella: «Virbio, tu perdi il senno, s'ella non perde il sonno, o sogna, vuol piccarmi con le parole ch'io dissi a Marcella, acciò ch'io viva tra il gelo e il fuoco» [Ameyden, s.f.: 103]. En el fragmento de *La moglie*, además de la sustitución del nombre del protagonista, se elimina cuidadosamente la referencia a las «parole ch'io dissi a Marcella», una alusión que, de hecho, no tendría coherencia en la obra del florentino, y se altera levemente la segunda parte de la oración: «Ferramondo, tu perdi il senno se ella non perde il sonno. O sogna, o vuol piccarmi con le parole; così men vivo tra'l gelo e'l fuoco» [Cicognini, 1656: 54]. Plantear la idea de un posible contacto con la comedia de Ameyden por



parte del florentino justificaría ciertos ecos de *El perro del hortelano* también en *Oronte*, otro producto seguro de la pluma cicogniniana: se trata en este caso de unas reminiscencias enraizadas en algunos segmentos escénicos que, recientemente, ha detectado Antonucci [2013b].

Por lo que se refiere a la conclusión inesperada del III acto con el suicidio de la reina, el descubrimiento de su secreto y la anagnórisis de los dos hijos, estos elementos no guardan relación ni con *El vergonzoso* ni con *El castigo* y, desde luego, tampoco con la comedia lopesca. La estructura y la intrincada complejidad de la trama final recuerdan mucho a Tirso y, sin embargo, no he llegado a reconocer una comedia española de la que Cicognini haya podido extraer la escena final para *La moglie di quattro mariti*. Lo que sí pude identificar es un parecido con una *novella* de Matteo Maria Bandello, la 35 de la II parte, pero en el cuento bandelliano estamos ante un verdadero caso de incesto, ya que la madre natural se acuesta con su hijo sustituyendo a una criada suya acosada por el chico. ¿Es posible que Cicognini haya recuperado y reelaborado parte de esta historia de Bandello para el epílogo? No parece una idea del todo descabellada si consideramos que, más allá de la materia ibérica, Cicognini también se sirve de varias fuentes italianas. Además, es cuando menos sorprendente que, en diferentes ocasiones, Cicognini escoja comedias españolas, a su vez inspiradas en algunas *novelle* de Bandello: *Don Gastone* y *La reina doña María* y *Gustos y disgustos*, *Giasone* y *La viuda valenciana* [Antonucci, 1996: 75; 2012: 60; 2013]. Representaría, sin duda, una hipótesis sugestiva a la que, de momento, no es posible dar todavía una respuesta satisfactoria.

En definitiva, se puede decir que *La moglie di quattro mariti* guarda relación con *El vergonzoso en palacio* de Tirso y *El perro del hortelano* de Lope (quizá en este último caso por la mediación de Ameyden). Con respecto a *El castigo del penseque*, esta vinculación se circunscribe tan solo a unas similitudes en la estructura profunda, pero me parecen demasiado tenues para hablar de una correlación efectiva y tangible.



El análisis contrastivo, además, sostiene la validez de la propuesta sobre la atribución de esta comedia a Cicognini como consecuencia de una praxis compositiva que se asimila a la de otras obras anteriormente analizadas por Antonucci y Tedesco; lo que se suma a las reflexiones sobre el editor Zecchini y su inclinación a la publicación tan solo de obras seguramente cicogninianas. Se ha podido identificar, además, un *usus scribendi* que desvela una cadena de nexos intertextuales no solo con España, sino también con los textos teatrales de los contemporáneos, tal es el caso de la relación con *Il can dell'ortolano*. Por último, hay que remarcar la consideración de Cicognini como un gran conocedor de la dramaturgia española, con la que se confronta sin renunciar a su creatividad. A diferencia de algunos escritores coevos que se mantienen pegados a la fuente, Cicognini opta por una confrontación menos servil y más sorprendente e inusitada, va en busca de una nueva clave interpretativa de los textos que para él no representan un punto de llegada, sino más bien un punto de partida para una creación eficaz. Al fin y al cabo, rememorando a Lope, «si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo» [Lope, 1989: vv. 209-210].

BIBLIOGRAFÍA

AMEYDEN, Teodoro, *Il can dell'ortolano comedia di Theodoro Ameyden tratta dallo spagnuolo*, Viterbo, s.f.

ANTONUCCI, Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini» en Maria Grazia



Profeti (coord.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, 65-84.

_____, «Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini. Il caso di *Adamira*» en Valentina Nider (ed.), *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2012a, 61-77.

_____, «Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*» en Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, «*Por tal variedad tiene belleza*». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze, Alinea, 2012b, 259-270.

_____, «Los dramas musicales de Giacinto Andrea Cicognini y la circulación del teatro áureo español en la Italia del siglo XVII: el caso de *Oronte*» en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013a, 721-728.

_____, «Echi del teatro spagnolo coevo negli altri drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini: una strategia di scrittura» en Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Filippo Apolloni, Francesco Cavalli, Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, partitura in facsimile ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di F. Antonucci, L. Bianconi, N. Usula, Milano, Ricordi, 2013b, XXIV-XXXIV.

BARTOLOMMEI, Mattias Maria, *Amore opera a caso*, Firenze, All'insegna della Stella, 1668.

BELLONI, Antonio, «Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII», en *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 1904a, vol. X, núm. 5, 1-3.

_____, «Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII», en *Biblioteca delle Scuole Italiane*, 1904b, vol. X, núm. 11, 1-3.

CANCEDDA, Flavia y CASTELLI, Silvia, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.



CICOGNINI, Giacinto Andrea, *La moglie di quattro mariti. Opera tragica di Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, Perugia, Sebastiano Zecchini, 1656.

CICOGNINI, Jacopo, *Trionfo di David. Rappresentazione sacra del dot. Jacopo Cicognini Accademico Instancabile*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1633.

CROCE, Benedetto, «Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al *Convitato di pietra*» en Benedetto Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, vol. II, Bari, Laterza, 1953, 116-133.

FARINELLI, Arturo, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, Verlag von Emil Felber, 1894.

FIORELLINO, Barbara, «Fra traduzione e adattamento: Ameyden, Lope, Tirso e l'ascesa del segretario» en Fausta Antonucci (coord.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, 2007, 69-89.

GRASHEY, Ludwig, *Giacinto Andrea Cicogninis Leben und Werke. Unter besonderer Berücksichtigung seines Dramas La Marienne* ovvero il maggior mostro del mondo, Leipzig, Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf, Münchener Beiträge zu Romanischen und Englischen Philologie, 1909.

MAZZARDO, Stefano, «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura» en Maria Grazia Profeti (coord.), *Percorsi europei*, Firenze, Alinea, 1997, 63-95.

PROFETI, Maria Grazia, «Jacopo Cicognini e Lope de Vega: "attinenze strettissime"?» en Maria Grazia Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996a, 1-31.

_____, «Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden» en Maria Grazia Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996a, 33-51.

SÍMINI, Diego, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

TEDESCO, Anna, «Cicognini's *Giasone*. Between Music and Theater», en Ellen Rosand (ed.), *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate, 2013, 229-260.



TEZA, Emilio, «Italiani e spagnoli. Appunti bibliografici» en *Rivista critica della letteratura italiana*, 1885, vol. 2, núm. 6, 183-187.

TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.

VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Víctor Dixon, London, Tamesis, 1981.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Maria Grazia Profeti, en Lope de Vega, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1989, 955-984.



El teatro áureo español en las escenas búlgaras

Mariana Dimitrova
Universidad de Sofía
«San Clemente de Ojrid»
mardimdim@yahoo.com

Palabras clave:

Teatro Clásico Español. Montajes búlgaros.

Resumen:

El artículo da a conocer la representación del teatro clásico español en los escenarios búlgaros desde el primer montaje de una pieza española hasta la década de los años 80 del siglo pasado. Después de citar unos datos sobre la formación y los grandes temas del teatro búlgaro, se mencionan las primeras puestas en escena de diferentes obras de Calderón y Lope de Vega para pasar luego a la dramaturgia de Cervantes. A partir del año 1957 comienza el «boom» de las escenificaciones de piezas del teatro áureo, siendo Lope el autor mejor conocido y más aplaudido por el público búlgaro. El artículo termina con un breve análisis de la memorable dirección y escenografía de *La vida es sueño* de Calderón que fue un remate espectacular del período examinado.

The Spanish Golden-Age Theater in the Bulgarian scenes

Key Words:

Spanish Classical Theatre. Bulgarian Performances.

Abstract:

The article covers the representation of the classical Spanish theatre on the Bulgarian stage from the first performance of a Spanish play to the 1980s. After presenting the foundation and the main topics in the Bulgarian theatre, the article reviews the first staging of different works of Calderón and Lope de Vega as well as the ones by Cervantes. The «boom» of the staging of Golden theatre plays begins in 1957, with Lope being the best known and most acclaimed author by the Bulgarian audience. The article ends with a brief analysis of the memorable production and stage design of *La vida es sueño* by Calderón, which was a spectacular ending of the reviewed period.

Desde el principio quisiera subrayar que pasar revista a todo lo que se ha ido representando en Bulgaria del teatro clásico español hasta la fecha sería una tarea demasiado ambiciosa y la lista de las obras montadas, muy larga. Por eso he decidido que mis indagaciones abarquen el período que va desde la primera escenificación de una pieza española hasta la década de los años 80 de la centuria transcurrida, fragmento de un tiempo ya muy lejano, parte del cual recuerdan pocas personas, entre las que no suelen estar los jóvenes que han nacido después de 1980. Gracias a mi larga vida y, también, a mi interés por las artes y, más especialmente, por el teatro, he tenido la suerte de observar de cerca los eventos de la vida cultural de Sofía durante varios años de dicho período. Sin embargo, me parece que, antes de iniciar este artículo sobre el tema concreto, sería oportuno dar a conocer el contexto histórico en el que nació y tuvo su primer desarrollo el arte teatral búlgaro. Todo ello me permitirá explicar mejor el interés y la necesidad de poner en nuestros escenarios las grandes creaciones de la dramaturgia española áurea.

Debido al dominio otomano que perduró durante cinco siglos, el Renacimiento búlgaro comenzó muy tarde, unos decenios antes de la Liberación del país en 1878, y junto con él dio sus primeros pasos el arte teatral. A diferencia del teatro europeo occidental que nació en las iglesias, el búlgaro debió su formación a la actividad de las escuelas, las casas de la cultura y las asociaciones educativas, primeros hogares espirituales de la conciencia nacional. Las funciones de las compañías de aficionados que se formaron allí, perseguían cuando comenzaron un fin más bien ético: recoger medios para la construcción de escuelas. Poco antes de la Liberación fueron creándose también conjuntos de actores semiprofesionales y profesionales y ya en el año 1883 empezó a funcionar en la ciudad de Plóvdiv una auténtica compañía profesional. Algo más tarde –en 1888– el núcleo de esta compañía llegó a fundar en la capital el Teatro Nacional búlgaro. Los grandes temas de nuestro primer arte dramático trataban, como es de esperar, los destinos de la patria, las luchas y la libertad. Las ideas



principales que lo animaban eran la vida del pueblo y sus necesidades espirituales, las aspiraciones de la nación y un expreso interés por el hombre. Además de las obras dramáticas, creadas en aquella época que presentaban los anhelos de todos, aparecieron en el repertorio de las compañías piezas de distintos autores del Occidente Europeo, algunas de las cuales gozaron de un éxito notable. Se escogían para ser traducidos y representados sobre todo dramas que seguían la línea heroico-romántica y, también, melodramas de carácter social, lacrimosos a veces. Sería tal vez interesante mencionar a los autores, por los cuales el espectador búlgaro de la época manifestaba gran predilección: eran Schiller con *Los bandidos*, *Intrigas y amor*, *María Estuardo* y Victor Hugo con *Hernani*, *Ruy Blas*, *María Tudor*, *Lucrecia Borgia*. Gozaron de buena acogida también Corneille con *El Cid* y Alejandro Dumas-padre con *La torre de Nesle*, entre otros.

Resultó muy difícil encontrar datos precisos acerca del año en que una primera obra española había aparecido en los escenarios búlgaros. La falta de documentación, la pérdida de los textos de piezas representadas, el carácter inestable de las compañías y la elección a menudo casual del repertorio hacen, por el momento, este intento imposible. No obstante, he podido descubrir que en 1894 fue traducida y realizada por un grupo de aficionados la comedia religiosa *La devoción de la Cruz*, obra juvenil de Pedro Calderón de la Barca. *El médico de su honra*, otra pieza de este gran dramaturgo, fue traducida en 1898, pero no he podido averiguar si fue llevada a las tablas. Teniendo en cuenta el hecho de que en aquella etapa de la evolución del teatro búlgaro regía el principio de montar el mayor número de obras de diferentes autores a fin de enriquecer el repertorio, así como para mostrar al público los alcances artísticos de la civilización europea, es dudoso que haya sido traducida solo para ser leída. Se supone que fue interpretada por alguna compañía ambulante. La obra *El alcalde de Zalamea*, uno de los mejores dramas calderonianos, fue representada en 1907 en la escena del flamante y magnífico edificio del Teatro Nacional de



Sofía. La traducción de esta comedia de 1921, que se conserva en la Biblioteca Nacional, hace conjeturar que probablemente hubieran existido dos versiones: de 1907 y de 1921, hechas del francés o del ruso, tal y como se solían traducir en aquel entonces todas las piezas españolas. La representación de *El alcalde de Zalamea* en nuestro primer teatro era, a mi modo de ver, de gran importancia, ya que significaba un grado más alto de interés social y probaba, al mismo tiempo, la existencia de una conciencia cívica en el espectador búlgaro. En su memoria aún seguían grabadas las escenas de violaciones, arbitrariedades y asesinatos, vividas durante el yugo otomano, por lo cual debe de haber acogido esta obra como el triunfo de la justicia, sintiendo al personaje del villano español, con su protesta contra los abusos y la violencia, muy cerca de sí. Nuestro público debe de haberse dado cuenta, también, de que la figura de Pedro Crespo, creada por Calderón, era portadora de las mejores virtudes del pueblo español. Mas, por razones de varia índole, la producción dramática de este brillante autor tuvo que esperar decenios enteros para volver a los escenarios búlgaros. Sin embargo, una cosa es cierta: que en aquellos tiempos despertaba gran interés en nuestros hombres de teatro.

Siempre en la misma época aparecieron en las escenas de la capital dos obras de Lope de Vega: *El anzuelo de Fenisa* (1895) y *El castigo sin venganza* (1921) y, más tarde, la divertida comedia de enredo *El perro del hortelano* (1936). Sin la menor duda, dichas obras hicieron más rica la cartelera de las compañías pero no ejercieron influjo en el desarrollo del teatro búlgaro.

Tras el radical cambio político y social, ocurrido en el año 1944, comenzó una nueva etapa en la evolución del arte dramático y escénico búlgaro; por consiguiente, los repertorios fueron adaptados a los nuevos imperativos éticos y estéticos. Los teatros llegaron a ser estatales y poco a poco iban fundándose otros nuevos –tanto en Sofía como en el interior del país–. Una de las primeras comedias españolas realizadas en la escena de nuestro primer teatro –el Nacional, que ya llevaba el nombre de Iván Vazov, patriarca de la literatura búlgara– fue *Fuenteovejuna* (1946). Con su final que muestra el heroísmo del



pueblo convertido por el autor en protagonista colectivo, esta famosísima obra maestra de Lope de Vega correspondía al momento histórico en que vivía el país. Al tratar, entretejiéndolos, los temas principales del teatro clásico español –el histórico, el del honor, de la justicia y, también, del amor–, el gran dramaturgo supo crear una acción llena de tensión, impetuosas pasiones y profundo lirismo que debió gozar del favor del público de la capital. Más tarde la obra pasó a los teatros provincianos donde tuvo siempre éxito por ser su tema central próximo al espíritu y al ansia de libertad de los búlgaros. Sin embargo, no fue posible averiguar si la última escena de la obra, en la que aparecen los Reyes Católicos para hacer justicia a favor de los villanos, había sido eliminada siguiendo el modelo de la puesta en escena soviética.

Gracias al montaje de los entremeses *La guarda cuidadosa*, *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca* los espectadores de Bulgaria tuvieron la oportunidad de conocer a Cervantes dramaturgo. El primero en cobrar vida escénica fue *La guarda cuidadosa*, interpretado en 1954 por los estudiantes del Instituto Superior de Arte Teatral (la actual Academia Nacional de Arte Teatral y Cinematográfico). En 1955 *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa* fueron realizadas en el teatro de la ciudad de Shumen y, algo más tarde, su ejemplo fue seguido por la compañía teatral de Vidin (1959). Las funciones de *La cueva de Salamanca* en el Instituto de Arte Teatral fueron recibidas con aplausos tan entusiastas que los futuros actores tuvieron que renovar los espectáculos el año siguiente. La compañía del Teatro de Televisión no quedó a la zaga, representando y transmitiendo *La guarda cuidadosa* en 1955 y *El viejo celoso* en 1961. Al mejor conocimiento de la dramaturgia cervantina en nuestro país contribuyó en alto grado la escenificación de la gran tragedia *El cerco de Numancia*, realizada también por el Teatro de Televisión. En 1981 en el Libro 12 de la serie «Teatralna biblioteka» aparecieron los seis mejores entremeses de Cervantes, ya traducidos del original.

Digno de mención es el hecho de que a comienzos del siglo pasado el Teatro Nacional puso en escena una versión dramatizada del *Quijote*, creada por el



francés Jean Richepin, y tras las funciones en la capital el Teatro hizo una gira por otras ciudades búlgaras. En 1994 el Teatro Nacional estrenó de forma muy espectacular una nueva teatralización del *Quijote*, hecha por el eminente director Alexándér Mórfov. La compañía de gitanos «Romá» de Sofía también rindió homenaje a Cervantes inaugurando en 1949 su temporada con una versión escénica de la encantadora novela ejemplar *La gitanilla*.

Se puede decir que a partir del año 1957, año en que yo empecé a seguir lo que se representaba en los teatros de Sofía, comenzó el «boom» de la puesta en escena de obras de la dramaturgia áurea española en los escenarios tanto capitalinos como provincianos. El «Teatro del Ejército Búlgaro» montó *La dama duende* de Calderón, bella comedia de capa y espada, realizada más tarde también en Burgás (1964). Pero el dramaturgo que en ese período prácticamente invadió las escenas de Bulgaria, fue Lope de Vega. En la realización de la deliciosa comedia *La discreta enamorada* los directores compitieron en ingeniosidad: Plóvdiv, Yámbol y Vidin (1957). En el «Teatro de la Juventud» de Sofía la misma obra fue representada en 1958, en Jáskovo en 1976, en Burgás en 1979 y en Gábrovo en 1981. Con las puestas en escena de dicha obra rivalizaron los montajes de *El maestro de danzar*: Vidin (1959), Veliko Tárnovo (1964), el teatro «Sofía» (1970), Rázgrad (1979) y Jáskovo (1980). La comedia *La moza de cántaro* tuvo vida escénica primero en Varna (1956), luego en el Instituto Superior de Arte Teatral (1957) y, más tarde, en Gábrovo (1960) y Stara Zagora (1965). Otras piezas del gran «Fénix de los ingenios», representadas en ese período, fueron la maravillosa comedia *El perro del hortelano* en el teatro «Sofía» (1958) y dos obras que muestran costumbres de la vida española de la época: *Los melindres de Belisa* en el escenario de Pérnik (1959) y *La viuda valenciana* en el Instituto de Arte Teatral (1961).

Entre la producción de los demás comediógrafos españoles de los Siglos de Oro fue escogida y llevada a las tablas del teatro de Stara Zagora *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, uno de los autores dramáticos que seguían la formula teatral de Lope. Más tarde en esta obra se inspiró



Corneille para escribir *Le menteur*. De las piezas de Tirso de Molina se montó *Don Gil de las calzas verdes*: primero en el teatro «Sofia» y el de Jáskovo (1969) y, después, en la escena del Instituto de Arte Teatral. *El burlador de Sevilla* de Tirso apareció en la pequeña pantalla en 1979 gracias a la labor del conjunto de actores del Teatro de Televisión. La única realización de este drama podría tal vez ser explicada con la preferencia de nuestros directores por el *Don Juan* de Molière, basado también, igual que *Le menteur* de Corneille, en la original pieza española. La mejor obra *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto y Cavana, miembro del círculo de autores de comedias contemporáneos de Calderón, fue llevada a escena en 1965 con la interpretación de los alumnos del Instituto de Arte Teatral.

Me abstengo de citar más datos, pero solo el número de las piezas y de los montajes durante el período en cuestión es suficientemente elocuente para comprobar el vivo interés de nuestros directores de escena y la calurosa acogida por parte de nuestro público de la dramaturgia española áurea. Importa subrayar, además, que fue no solo el afán de contribuir a la diversidad de los repertorios teatrales el que hizo posible la representación de tantas obras, sino más bien sus propias características: gracia, vitalidad, capacidad de deleitar y profunda esencia humanística, que cautivaban a los espectadores. Muy lógico era también el lugar preeminente que ocupó la producción dramática de Lope en las escenas de Bulgaria. Perfecto intérprete de las aspiraciones y esperanzas de su pueblo, este dramaturgo hizo revivir la historia y las bellas tradiciones de su patria, por lo cual no podía dejar impasible a nuestro público. Con su optimismo, amor e identificación con los seres humildes y firme fe en los valores del hombre, plasmados en todas sus obras, Lope de Vega era y seguirá siendo para nosotros uno de los más grandes dramaturgos y poetas de todos los tiempos. El teatro búlgaro, por su parte, encontró en las creaciones del Fénix el dinamismo de la acción, la diversidad y autenticidad de los sentimientos y el poder subyugador del lenguaje poético, así como el espíritu de justicia y libertad, dos grandes ideales de todos los hombres.



Hace falta destacar, igualmente, que la representación de las comedias de los autores dramáticos de la época dorada ofrece posibilidades ilimitadas para desarrollar la técnica interpretativa, así como para perfeccionar los recursos de expresión en el comportamiento escénico de los actores. Por lo tanto, no es casual el hecho de que desde la misma fundación del Instituto Superior de Arte Teatral en 1948 y tras la inauguración de su maravillosa sala en 1956, los alumnos del Instituto ensayaban y representaban casi todos los años obras del teatro clásico español. A los futuros actores y actrices se imponía utilizar accesorios y objetos considerados en aquellos tiempos como «extraños» en nuestro país, tales como castañuelas, abanicos, espadas... Los jóvenes tenían que aprender a manejar armas, llevar capas y disfraces, jugar al escondite, bailar danzas españolas, hablar con versos y rimas, es decir, adquirir una maestría nada fácil, pero, al mismo tiempo, tan divertida. Me acuerdo todavía del impacto que me causó un espectáculo montado en la recién abierta sala del Instituto de Arte Teatral. Se representaba *La moza de cántaro*, la primera obra dramática española que yo veía en un escenario nuestro. Eso fue en el lejano año 1958, a partir del cual me hice fiel aficionada al teatro de la época áurea. Los estudiantes actuaban con mucha gracia y gran entusiasmo, y se veía que se entretenían a la vez. Nunca podré olvidar la jovialidad y la frescura que emanaban de la escena, ni tampoco los bailes, los vivos colores de los trajes... Fue todo un «banquete de los sentidos», por usar la acertada expresión de Tirso de Molina. Además, en una ocasión el catedrático Liubomir Ténev, quien era miembro del Jurado de los exámenes de selectividad a los candidatos que aspiraban a estudiar en dicho Instituto, comentó que casi todos los años por lo menos una chica entre cinco se presentaba con el famoso monólogo de Laurencia, protagonista de *Fuenteovejuna*, con el que pedía venganza a sus vecinos y apoyo y protección para su novio.

Me gustaría terminar esta exposición hablando un poco más de la memorable puesta en escena de la magistral obra de Pedro Calderón de la Barca *La vida es sueño* que, en la opinión tanto de los espectadores como de los



especialistas, fue lo mejor de la inmensa dramaturgia clásica española que se ha representado hasta hoy en los escenarios búlgaros. Iván Dóbchev, uno de nuestros más destacados directores, y la compañía del «Teatro del Ejército Búlgaro» realizaron esta obra en 1981 y la estrenaron a comienzos de 1982, dedicando la puesta en escena al tricentenario de la muerte del autor. Cabe mencionar que el excepcional interés del público por la obra y su montaje, en que los efectos visuales se combinaban con la magia del verbo, hizo que *La vida es sueño* se mantuviese largos años en la cartelera del teatro. El éxito extraordinario del que gozaron todas las funciones se debía también al trabajo de tres brillantes actores: Naúm Shópov, Yósif Sárchadzhiev y Kíril Yánev en los papeles de Basilio, Segismundo y Clotaldo. En 1984 toda la compañía junto con el director fue invitada a realizar una gira por España, donde dio un remate espectacular a la Muestra Teatral de Valladolid, tuvo tres funciones en el VII Festival de Teatro Clásico de Almagro y una en Zaragoza, mereciendo en todas partes las vivas ovaciones del público y los altos elogios de la crítica. En una conversación que tuve (en mi calidad de traductora de nuestro Teatro) con el director de la Muestra Teatral de Valladolid, él expresó su gran asombro y admiración por la puesta en escena, al igual que por el trabajo de los actores, añadiendo: «Es que no llego a comprender cómo una compañía exótica para nosotros ha podido captar tan hondamente la esencia del Barroco español». Enseguida hace falta aclarar que en 1984 Bulgaria era todavía un país «exótico» para la mayoría de los españoles.

Con vistas a un mejor entendimiento de la puesta en escena a cargo de Dóbchev y su equipo, he juzgado pertinente dar a conocer con más detalles cuál era el mensaje principal que el director deseaba hacer llegar al público con su lectura de los años 80 del texto calderoniano (hoy en día las circunstancias políticas y sociales, así como el ambiente espiritual en Bulgaria difieren radicalmente). En la interpretación de Dóbchev las funciones dominantes en la acción dramática las asumía Basilio —rey, sabio, padre—, todo comenzaba y todo terminaba con él. Desde la cumbre del poder a Basilio



le resultaba fácil ser juez de la historia, dictar la marcha de los acontecimientos y tratar de conservar inmutable el *statu quo*, manipulando a todos y decidiendo su destino. Con su fe sin reservas en el designio de los astros el rey consideraba a su hijo Segismundo como una grave amenaza cuya energía destructiva podría ser funesta para la paz en el reino. Por eso lo había eliminado, guardándolo rigurosamente encerrado en una torre siniestra. La realización de la obra tendía a sugerir la espera de la muerte del tirano que, en cierta medida, coincidía también con la espera de Dóbchev, quien reconoce haberse sentido en la década del 80 como Segismundo, sospechoso y censurado en sus actos y mensajes. En aquel entonces al director de escena le pareció imposible representar el final calderoniano de *La vida es sueño*, por lo cual hizo que, antes del término del espectáculo y los últimos aplausos, Basilio y Segismundo jugasen tirando cada uno para sí la corona real: un mero guiño al público.

Este fondo ideológico encontró su solución visual en una realidad escénica de altísimo valor estético donde los momentos principales de la acción dramática eran reforzados por signos y accesorios de gran plasticidad. La construcción de la escena se caracterizaba por una extrema sencillez, pero los pocos elementos que la constituían adquirirían una honda significación simbólica. Fieles a la visión dual que Calderón tenía del mundo, el escenógrafo y el director crearon el escenario partiendo del concepto de que la luz juega con la sombra y la vida, con la muerte. Dándose perfecta cuenta de la importancia que revestía la localización de la acción dramática para el tratamiento del tema central, como también para la solución del conflicto, los dos realizadores pusieron gran atención a la adecuada distribución del escenario. Por consiguiente, a cada uno de los tres lugares de la acción –el monte con la torre, el palacio real y el campo de batalla– le fue asignado un espacio determinado.

La representación de *La vida es sueño* era y, sin duda alguna, sigue siendo sumamente importante para los afortunados que lograron verla, así como para la evolución de nuestra dramaturgia y nuestro arte escénico, con los



problemas filosóficos y éticos que la obra plantea, con su riqueza metafórica, alta poesía y hondo patetismo humanístico. El teatro y el público de Bulgaria necesitan conocer y ver llevadas a escena aún más piezas como la de Calderón. Estoy plenamente convencida de que las buscarán y encontrarán en el inmenso repertorio del gran teatro español de la Época de Oro.



Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille y Donneau de Visé

Folke Gernert
Universität Trier
folkegernert@googlemail.com

Palabras clave:

Astrología. Magia. Teatro español y francés del siglo XVII.

Resumen:

En 1586 Sixto V prohibía el ejercicio de la astrología judiciaria y de otras formas de adivinación. En 1631, Urbano VIII repite la condena de las artes divinatorias en la bula *Inscrutabilis iudiciorum Dei*. La renovada necesidad de actuar en contra de las prácticas adivinatorias y mágicas por esas fechas es ilustrada también por la bula *Omnipotentis Dei*, expedida en 1623 por el papa Gregorio XV. En *El astrólogo fingido*, redactado entre 1623 y 1625, Calderón se burla abiertamente de la ciencia del cielo. Hubo numerosas reescrituras de esta temprana comedia de capa y espada en Francia, Inglaterra e Italia. En mi comunicación, me propongo, por una parte, analizar una de ellas, *Le feint astrologue* (1648) de Thomas Corneille haciendo particular hincapié en el estatus epistemológico de las ciencias adivinatorias. En un segundo paso quisiera analizar forma y función de las artes mágicas en la comedia *La Devineresse* (1679) de Thomas Corneille y Donneau de Visé y comparar la protagonista Madame Jobin y su modelo histórico, la supuesta bruja y asesina en serie Catherine Deshayes, con algunas magas calderonianas, portadoras de saberes herméticos desde los distintos contextos socio-culturales en Francia y España en el siglo XVII.

Astrologie et magie en scène: Calderón, Métel d'Ouville, Thomas Corneille et Donneau de Visé

Mots clé:

Astrologie. Magie. Théâtre espagnol et français du XVII^e siècle

Résumé:

En 1586 Sixto V interdisait d'exercer l'astrologie judiciaire et d'autres formes de divination. En 1631, Urbain VIII condamne à nouveau les arts divinatoires dans *Inscrutabilis Iudiciorum Dei*. La nécessité renouvelée d'agir contre la divination et les pratiques magiques lors de ces dates est également illustrée par l'*Omnipotentis*

Dei, publié en 1623 par le pape Gregoire XV. Dans *El astrólogo fingido*, écrit entre 1623 et 1625, Calderón se moque ouvertement de la science du ciel. Il y avait de nombreuses réécritures de cette première comédie de cape et d'épée en France, en Angleterre et en Italie. Dans mon article, je vous propose, tout d'abord, d'analyser l'une d'entre elles, *Le Feint Astrologue* (1648) de Thomas Corneille en portant l'accent particulièrement sur le statut épistémologique des sciences divinatoires. Dans une deuxième étape j'analyserai la forme et la fonction des arts magiques dans la comédie *La Devineresse* (1679) de Thomas Corneille et Donneau de Vise et comparer la protagoniste Madame Jobin et son modèle historique, la présumée sorcière blanche et tueuse en série Catherine Deshayes, avec certaines magiciennes calderonniennes, porteuses de savoirs hermétiques depuis différents contextes socio-culturels en France et en Espagne au XVIIe siècle.

En 1586 Sixto V prohibía el ejercicio de la astrología judiciaria y de otras formas de adivinación¹. En 1631, Urbano VIII repite la condena de las *artes manticae* en la bula *Inscrutabilis iudiciorum Dei*. La renovada necesidad de actuar en contra de las prácticas adivinatorias y mágicas por esas fechas es ilustrada también por la bula *Omnipotentis Dei*, expedida en 1623 por el papa Gregorio XV². Las reprobaciones papales de las artes mágicas son, evidentemente, un fenómeno de relevancia europea que en distintos países no se pusieron en práctica de la misma manera. Antes de hablar del teatro como arma en la lucha contra la superstición y la magia, quisiera llamar la atención sobre algunas estrategias que se utilizaron en Francia y en España.

En 1679, el teólogo francés Jean Baptiste Thiers (1636-1703) publica un *Traité des superstitions* en el que nos proporciona valiosas informaciones acerca del alcance de la bula papal en Francia recogiendo condenas de las prácticas mágicas por distintos concilios:

Le Concile Provincial de Toulouse en 1590 ordonne *Que l'on punisse rigoureusement selon les Canons de l'Eglise tous les sorciers, soit ecclésiastiques, soit laïques; et que l'on avertisse souvent le peuple de ne pas se servir de leur art, de ne pas leur demander des remèdes dans les maladies et de ne pas consulter les trompeuses divinations des diseurs d'horoscopes*. Il ordonne aussi ensuite aux confesseurs et aux prédicateurs, de déraciner des esprits des fidèles par fréquentes exhortation et par de bonnes raisons, les vaines pratiques qui se sont introduites

¹ Véase la bula *Coeli et Terrae Creator Deus* en el *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum*, 1883: 646-650.

² *Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum*, 1867: 795-796.



dans l'Eglise par l'ignorance et la simplicité des hommes, pour chasser les maladies d'une manière superstitieuse. [Thiers ed. 1697: 50-51]³

Como veremos más adelante, ni las amenazas ni las buenas razones surtieron el efecto deseado.

En España, la bula sixtina, redactada en latín, tuvo, además, amplia difusión, en una traducción al castellano que se publicaba como apéndice de distintos tratados antisupersticiosos, a saber, en el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de Juan de Horozco y Covarrubias (1540-1608), publicado en 1588 (Segovia, Juan de la Cuesta) así como más tarde en la reedición de la *Reprobación* de Pedro Ciruelo de 1628 (Barcelona, Sebastián de Cormellas)⁴.

Al igual que en Francia, en España las autoridades no consiguieron combatir el interés por el ocultismo y su difusión a manos de charlatanes e impostores. La omnipresencia de astrólogos⁵ y magos⁶ en la literatura áurea y especialmente en el teatro⁷ es un indicio del alcance contemporáneo de la polémica. Es de sobra sabido que Calderón se hace eco de la posición ortodoxa de la Iglesia escenificando el conflicto entre predeterminación y libre albedrío en obras como *La vida es sueño* (1635)⁸ o *Apolo y Climene* (1661) o bien repitiendo el listado de las artes prohibidas por las bulas que se reproduce en la enumeración de las prácticas de las magas malvadas

³ Véase para el tratado antisupersticioso de Thiers Cameron, 2010: 287-290.

⁴ Véase la edición moderna de Herrero Ingelmo, 2003.

⁵ Véanse Hurtado Torres, 1984 y Vicente García, 2008, así como para Quevedo Martinengo, 1983.

⁶ Véase para la magia y el ocultismo en el teatro áureo español Pavia, 1959, para Calderón Tobar, 2005 y 2006 así como para Alarcón Foley, 1972. Véase para la magia en el teatro francés Friedrich, 1908 con amplia documentación sobre sínodos y concilios, así como Gutierrez-Laffond, 1998. Courtès, 2004 dedica un amplio estudio a la magia en la literatura francesa del siglo XVII que se ocupa también del teatro.

⁷ Hay estudios sobre la astrología Cervantes –Armas, 2005–, Lope de Vega –Halstead, 1939, Andrés, 1996 y Vicente García, 2009–, Tirso de Molina –Halstead, 1941–, Alarcón –Armas, 1993– así como sobre *La Estrella de Sevilla*: Sturm, 1969 y Armas, 1980.

⁸ A propósito de la astrología en Calderón véanse Dunn, 1953, Lorenz, 1961, Hurtado Torres, 1983 y para *La vida es sueño* (y *El astrólogo fingido*) consúltense Armas, 1986 y, 2001, Thiengo de Moraes, 2003 y Brewer, 2011.



Circe, Medea y Falerina en las comedias mitológicas *El mayor encanto amor*, *Los tres mayores prodigios* y *El jardín de Falerina*, respectivamente⁹.

La omnipresencia de la cuestión se hará patente tras estudiar, en primer lugar, la recepción de una comedia calderoniana en Francia, *El astrólogo fingido*, haciendo particular hincapié en las circunstancias de las reescrituras¹⁰, para a renglón seguido abordar el análisis de una comedia francesa en la que la protagonista es una famosa adivina y asesina histórica.

***El astrólogo fingido* y su recepción en Francia**

Calderón debió de escribir su comedia *El astrólogo fingido* poco después de la mencionada bula del papa Gregorio XV. La redacción de esta temprana comedia de capa y espada calderoniana, impresa en 1632, se suele fechar aproximadamente entre 1623 y 1625¹¹.

Conviene recordar, por brevemente que sea, cómo en *El astrólogo fingido* se combina la intriga amorosa con el tema astrológico¹²: Don Juan y Don Diego aman a una Doña María que favorece al primero de los galanes, hecho que su criada Beatriz revela a Morón, el criado del otro pretendiente, que tarda poco en informar a su señor de su mala fortuna. Enfadado, don Diego se lo reprocha a su adamada, de manera que ella tiene que sospechar de la discreción de su criada. Para salvar la situación, Morón improvisa la mentira de los conocimientos astrológicos de su amo que, a su vez, se

⁹ Véase Gernert, *en prensa* a.

¹⁰ Para la recepción de la literatura española en Francia y su contexto histórico sigue siendo fundamental Cioranescu, 1983 y particularmente el capítulo VI. 5 «La mode espagnole: Ouville, Carron, Boisrobert, Thomas Corneille, Quinault», 273-281; véase también Pavesio, 2006.

¹¹ Véanse la introducción de la edición de Rodríguez-Gallego, 2011: 11-12 y Vitse, 2005: 345: «Aunque queda alguna duda sobre la fecha exacta de la primera de ellas, no es nada aventurado afirmar que las primeras tres comedias de capa y espada son, sucesivamente, *El astrólogo fingido*, de hacia 1623-1625, *El hombre pobre todo es trazas*, de 1627, y, finalmente, *La dama duende*, de 1629»; las dos versiones de *El astrólogo fingido* fueron impresas en 1632 y en 1637, respectivamente. Véase para los detalles el estudio textual en la edición de Rodríguez-Gallego, 2011: 33-176. Para las dos redacciones de la comedia véanse Rodríguez-Gallego, 2011 y Vitse, 2011.

¹² Consúltase sobre la burla en esta comedia Oppenheimer, 1948a.



inventa rápidamente un relato autobiográfico dando cuenta de una formación astrológica en Nápoles donde nada menos que Giovanni Battista Della Porta¹³ habría sido su maestro¹⁴. Calderón presenta con don Diego un personaje oportunista y embustero que simula tener conocimientos astrológicos. El primer indicio de su ignorancia es el hecho de que menciona como su maestro a un científico que no es astrólogo, una sutileza que no siempre entendieron los traductores de la obra y sus editores. Pero vamos por partes.

Nuestra comedia calderoniana tuvo un enorme éxito también fuera de España como documentan las rescrituras y adaptaciones en italiano¹⁵, francés e inglés¹⁶. En Francia hubo varias reescrituras de la comedia calderoniana, a saber, tres obritas adaptadas en francés para los cómicos italianos parisinos¹⁷, dos comedias –*Jodelet astrologue* de Métel d’Ouille de 1646 y *Le feint astrologue* de Thomas Corneille de 1648–, así como un episodio, la *Histoire du feint astrologue*, de la novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, publicado ente 1641 y 1644 bajo el nombre de Georges de Scudéry,

¹³ Algunos investigadores interpretan la mención del napolitano como estrategia para crear un *effet de réel*: Hurtado Torres, 1989: 930 y Schizzano Mandel, 1988: 163; para la problemática mención del erudito napolitano como autoridad en materia astrológica véase Gernert, en prensa b.

¹⁴ *El astrólogo fingido*, Versión de QC, ed. 2011: 256-254, vv. 1063-1106, compárese con el texto de la Versión de Z, 384-386, vv. 1188-1231 que no presenta variantes que afecten a nuestro análisis.

¹⁵ Véase para las adaptaciones italianas –*L’astrologo non astrologo* (1665) de Carlos Costanzo Costa y *Il finto astrologo* (antes de 1711) de Arcangelo Spagna– Antonucci, 2007 y 2008. La investigadora italiana no se detiene, desgraciadamente, en cuáles son las autoridades en materia astrológica en las reescrituras de Costa y Spagna, ambas de difícil acceso fuera de Italia. Para la reescritura de la novela de Scudéry en el teatro de Costa véase Pompejano, 2007.

¹⁶ Hay dos adaptaciones inglesas, la comedia anónima *The Feign’d Astrologer* (1668) y *An evening’s love, or the mock-astrologuer* (1671) de John Dryden, estudiados por Zambrana Ramírez, 2004.

¹⁷ Pavesio, 2002: 731: «Hay también tres obras escritas por el teatro de los cómicos italianos: *Le valet astrologue* de Grandval, *Arlequin feint astrologue* del Nouveau Théâtre Italien y *Arlequin astrologue* de Lisle de la Drevetière». De estas últimas dos piezas tenemos, según Pavesio, solo los resúmenes de los críticos contemporáneos, mientras que el manuscrito de la comedia de Grandval del 1697 se encuentra en la Biblioteca de París (ms. Fr. 9248).



pero escrito probablemente en parte por su hermana Madeleine¹⁸. En el *roman précieux* un narrador homodiegético hace las veces del protagonista enamorado calderoniano Don Diego¹⁹. En cuanto a los detalles de la narración hay que destacar unos pequeños cambios que afectan al mundo de la magia. Al igual que en la comedia, el caballero se inventa una biografía de astrólogo cambiando el nombre del maestro:

[...] j'avois passé par la Provence, où m'estant trouvé logé proche du grand Nostradamus [...] j'avois esté si heureux que de toucher son inclination, et d'acquérir son amitié jusques au ponct de m'apprendre une partie des belles choses qu'il sçait, soit pour l'Astrologie, la Phisionomie, ou la Chiromancie [Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, ed. 2003: 413-414]²⁰.

Con Michel de Nostredame (1503-1566) la novela nombra el judicario más emblemático de su tiempo, a quien, sin embargo, se atribuyen unos conocimientos fisiognómicos y quirománticos que no tenía. Al igual que en Calderón²¹ sobreviene el padre de la dama (María/Livie), un hombre «fort affectionnée aux hommes de mérite, et aux amateurs des sciences ignorées du vulgaire» [Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, ed. 2003: 415] que se había dedicado en su juventud a la astrología judiciaria sin que se mencione autoridad de referencia ninguna.

A diferencia de la comedia calderoniana, la novela francesa plantea en detalle el problema de cómo el fingido astrólogo podía prepararse para su tarea. Su amigo Valere le recomienda:

¹⁸ Véase para la atribución de la obra el prólogo de la edición de Galli Pellegrini & Arrigoni, 2003: 47-49 que proponen una autoría compartida; el responsable de la adaptación calderoniana sería Georges.

¹⁹ Véase para esta adaptación Oppenheimer, 1948b: 547-549, Pavesio, 2000: 124-134 y 2010: 120-124.

²⁰ Los estudiosos de la adaptación se fijan en este detalle desde Steiner, 1926: 28-29 y Oppenheimer, 1948b: 548; véase también Pavesio, 2000: 128. John Dryden elige en *An evening's love* (1668) a William Lilly, mientras que Carlos Costanzo Costa se inventa en *L'astrologo non astrologo o gli amori sturbati* a un tal Gran Brandimadest. Véase Zambrana Ramírez, 2004: 108-109 para las autoridades en *The Feign'd Astrologer*.

²¹ *El astrólogo fingido. Versión de QC*, ed. 2011: 261, vv. 1231-1237, compárese con el texto de la Versión de Z, ed. 2011: 392, vv. 1238-1244.



Que je n'avois qu'à parler tousjours obscurement; n'affirmer jamais rien avec certitude; considerer un peu la qualité et l'âge des personnes; ne parler guere du passé ny du present sans estre bien informé; et pour l'advenir, en discourir tousjours par Emblemes et par Enigmes, et prédire d'ordinaire plus de bonheur que d'infortune. [Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, ed. 2003: 417].

Además, se procura bibliografía, para preparar el engaño:

Cependant, La Roche m'estoit allé chercher un livre de Centuries pour former mon stile, un Almanach pour m'apprendre les noms des Signes et des Planettes, et un autre livre qui traittoit confusément de la maniere de faire des Horoscopes, de la Sphere, et de la Chiromancie. [Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, ed. 2003: 417]²²

Esta novela y sus peculiaridades arrojan luz sobre detalles interesantes de las reescrituras dramáticas de la obra calderoniana.

La primera adaptación dramática de *El astrólogo fingido* es de Antoine Le Métel d'Ouille, un personaje de importancia primordial para la difusión del teatro español e italiano en Francia²³. Solo muy recientemente, la crítica ha dedicado la atención que merece al hermano del abbé François Le Métel de Boisrobert. En 2013 se publicó la edición de su *Théâtre complet* en dos volúmenes al cuidado de Monica Pavesio que observa en su introducción:

D'Ouille est le premier adaptateur de la *comedia de capa y espada* en France, le responsable de la fortune française de Calderón, l'initiateur d'une importante campagne d'appropriation qui sera suivi par d'autres dramaturges. Il est aussi l'un des principaux artisans du renouveau du genre comique au moment décisif de son évolution [...]. [2013: 9]

La investigadora italiana explica, además, cómo seleccionó Métel

²² Hay toda una serie de libros que corresponden con la descripción: la traducción francesa de Jean de Indagine (*La Chiromance et physiognomie par e regard des membres de l'homme*), publicada en reedición en 1638; *Les oeuvres contenant la chiromence, physionomie, l'art de memoyre de Raymond Lulle* de Jean Belot, publicado en reedición en 1640 y, en latín, el *Opus mathematicum* (1563 y 1584) de Jean Taisnier – los tres combinan la quiromancia y la astrología judiciaria.

²³ Según Cioranescu, 1983: 275 Métel D'Ouille «est considéré comme le véritable introducteur de la *comedia* en France». Poco sabemos sobre la vida de este hombre que pasó muchos años en Italia y en España; véanse Armas, 1973 y Pavesio en la introducción a su edición del teatro completo, 2013: 10 *passim*. Además de obras teatrales, tradujo las novelas de María de Zayas al francés. Véase para sus adaptaciones del teatro español Bourqui, 1996 y para *Jodelet astrologue* Pavesio, 2000: 134-150 y 2010: 124-127.



d'Ouville las obras españolas que adaptó²⁴. Fue a través de los cómicos *dell'arte* que, a su vez, adaptaron modelos españoles²⁵. Pavesio localizó dos colecciones napolitanas de *scenari* (*Zibaldone comico di vari soggetti di commedie ed opere bellissime* y *Gibaldone di soggetti da recitarsi all'impronto*), en los que encontramos seis de las diez comedias adaptadas: *En los indicios la culpa*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas*, *La doncella del labor* y *El astrólogo fingido*²⁶.

Jodelet astrologue fue estrenado muy probablemente en 1645 en el Théâtre du Marais²⁷. A grandes rasgos, Métel d'Ouville sigue muy de cerca a su modelo castellano²⁸. En su adaptación, el autor francés introdujo, sin embargo, un cambio importante en la macroestructura de la comedia que Pavesio denomina 'valorización'²⁹: Puesto que construye su texto dramático pensando en un actor especial, Julien Bedeau, conocido por su papel de una especie de gracioso llamado Jodelet³⁰, Métel d'Ouville asigna al personaje

²⁴ Pavesio, 2002: 727: «Los biógrafos afirman que d'Ouville trajo consigo de España las comedias de Calderón que imitó algunos años después; pero el dramaturgo, que fue a España desde 1615 hasta 1622, no pudo conocer durante aquella estancia las comedias de Calderón *La dama duende*, *El astrólogo fingido* y *Casa con dos puertas*, que fueron escritas después de 1622».

²⁵ Pavesio ha dedicado toda una serie de trabajos al papel de los italianos para la apropiación del teatro español en Francia, véase Pavesio, 2000, 2002, 2007 y 2012; no he podido consultar Pavesio, 2005.

²⁶ Los *zibaldoni* fueron publicados por Cotticelli que transcribe el *Finto astrologo* del ms. Napoli, Biblioteca nazionale XI.AA.40, 151v-154v, 2001: 423-426. Véase para un cotejo de las versiones italianas con *Jodelet astrologue* Pavesio, 2000: 731-732.

²⁷ La pieza fue imprimida dos veces, en 1646 y 1647, por Cardin Besongne y dedicada por el impresor a Messire Nicolas Bourdin, Seigneur de Villennes «because of the latter's interest in Astrology» según observa Oppenheimer, 1948b: 550.

²⁸ Oppenheimer, 1948b: 550-551 ha llegado incluso a identificar la edición que utilizaba: la *Parte veinte y Cinco de Comedias* impresa en 11632 a Zaragoza, véase también Pavesio en su Introducción a *Jodelet astrologue*, 2013: 366.

²⁹ Pavesio, 2013: 33: «Quant à *Jodelet astrologue*, il montre un cas de ce qu'on nomme *valorisation* d'un personnage: le valet joue le feint astrologue à la place de son maître et il est donc au centre du dispositif de la pièce».

³⁰ Véanse para este actor Cosnier quien le compara al gracioso español, 1962: 332: «Les caractéristiques de ce type tenaient en quelques qualificatifs peu flatteurs: c'est un valet glouton, vantard, poltron et grossier. Il apparaît à la fois comme un descendant du parasite des comédies antiques, sacrifiant tout à son insatiable gourmandise, et comme un fils de Matamore fort; vaillant en paroles, mais peu courageux quand il s'agit de passer à l'action. En fait, il ressemble surtout au valet des comédies espagnoles, au *gracioso*» y Emelina, 1975: 146-150.



del criado la tarea de fingirse astrólogo³¹. En cuanto a los detalles, me voy a fijar solo en lo que concierne a la magia. Tras haberse Jodelet presentado como astrólogo, Timandre se inventa una biografía mágica de su criado:

Vous avez dans Paris autrefois vu paraître
Un qui dans ce métier était l'unique maître,
Qu'on appelait César, en cet art si fameux,
Qu'ainsi que dans un Livre il lisait dans les cieux; (vv. 523-526)

A la zaga de la novela de los Scudéry, la autoridad sigue siendo Nostradamus, o bien, su hijo César quien –según Pavesio [2013, nota 4] – «contribua à faire connaître l'œuvre de son père. C'est souvent le prénom du fils qui reste à l'esprit lorsque l'on pense au grand astrologue Nostre-Dame». Creo que la mención de César Nostradamus tiene otra explicación que muestra cómo Métel d'Ouille ha compaginado sus modelos y cuán bien ha entendido a Calderón, porque, como apunta el historiador decimonónico Mouan, «ce personnage [...] jouit, de son temps, d'une grande réputation comme historien, poète et peintre distingué» [1873: 410]. Su mención como autoridad en astrología sirve –al igual que en *El astrólogo fingido*– para ilustrar la ignorancia del embaucador y de quienes le dan crédito³².

Tampoco estoy de acuerdo con la editora italiana en cuanto a la identificación del libro mencionado, que ella misma edita con mayúscula, con las *Centuries* (1555). El texto dice más bien que 'leía en el cielo como en **un** libro', es decir que descifraba el libro de la naturaleza. De hecho, los conocimientos del maestro son los siguientes:

³¹ Pavesio, 2002: 731: «Esta feliz innovación se encuentra ya en todos los *scenari* italianos, como señalan sus títulos: *Le valet astrologue*, *Arlequin feint astrologue* y *Arlequin astrologue*». Véase también Pavesio, 2009: 31 donde la investigadora italiana caracteriza al criado de la comedia como personaje a medio camino entre el *gracioso* y los *zanni* italianos.

³² Sabemos, además, que el hijo mayor de Nostradamus heredó la biblioteca paterna, que vendió, según estudiaron Chomarat, Dupèbe & Polizzi, 1997: 10.



Il savait la vertu des pierres et des plantes,
Et par l'oblique cours des étoiles errantes,
Joint aux astres brillants cloués au firmament,
Faisait de nos destin un certain jugement.
Ce prodige étonnait une simple cervelle,
Estimant que la cause en fût surnaturelle,
Ce qui faisait qu'aucuns l'estimaient un pipeur,
Les un magiciens, les autres enchanteurs. (vv. 535-542)

En la octava escena del cuarto acto, Arimant, el padre de la dama sorprende a la criada Nise con Jodelet, que le es presentado como sabio, «le plus grand esprit qui se trouve en France» (v. 1445): «Il prédit l'avenir, il connaît toutes choses, / Et même est très savant dans les métamorphoses» (vv. 1449-1450). Los intentos de Jodelet de salir del apuro son realmente graciosos por la falta de conocimientos del personaje:

Pour connaître les cieux, employé quelque temps,
Sachant que les effets dépendent de leurs causes,
J'ai voulu pénétrer dans les Métempsycoses. (vv. 1464-1466)

El criado no es capaz de reproducir el término metamorfosis, utilizado por Nise, y lo confunde con el que designa la transmigración de las almas. A diferencia del Leonardo calderoniano, Arimant está a la altura de Jodelet, a quien cuenta sus experiencias ocultistas:

Et j'ai dans mon jeune âge été si curieux
Que j'ai voulu savoir la science des cieux.
Maître Imbert de Billy, docte en ce haut mystère,
M'a donné dans cet art déjà quelque lumière,
Je voudrais avec toi repasser mes leçons. (vv. 1483-1487)

El maestro del Leonardo calderoniano era, en cambio, nada menos que Ginés de Rocamora y Torrano, autor de la *Sphaera del Universo* (1599)³³, un verdadero especialista en astronomía como cuenta el padre de la dama:

³³ Lo que observa Hurtado Torres, 1983: 930, a propósito de esta mención es evidente: «Este hecho puede hacernos pensar que Calderón pudo conocer la obra de Ginés de Rocamora, caballero de Murcia y del Hábito de Santiago, quien publicó en Madrid en 1599 su *Sphaera del Universo*, única obra de tema astronómico, por otra parte, que le conocemos».



También yo en mi mocedad,
 si he de deciros verdad,
 alguna cosa estudié,
 y con deseos pequé
 en esta curiosidad.
 Don Ginés de Rocamora
 me enseñó tiempos atrás³⁴.

Esta caracterización del padre de doña María como poseedor de conocimientos auténticos asusta tanto al falso astrólogo como a su criado Morón. Pavesio [2013: 479, nota 4] compara la mención de Billy con la de Ginés de Rocamora, que caracteriza erróneamente como «célèbre astrologue espagnol». La diferencia entre la escena calderoniana y su imitación francesa radica justamente en las autoridades elegidas: Leonardo es un hombre culto que ha estudiado la obra de un reconocido astrónomo. La gracia de la escena reside en el miedo que pasa el embustero frente al auténtico sabio. En el texto francés, el padre ha leído las obras de un charlatán como Imbert de Billy, autor de almanaques³⁵. Arimant deja ver, así, que no es más que otro pobre iluso deslumbrado por charlatanes. Su ignorancia da pie a Jodelet a soltar un discurso estrafalario que divierte al público al igual que la torpeza del anciano:

Pour vous rendre savant dedans l'astrologie,
 Il vous faut commencer par la mythologie,
 Cette science est rare, et fait plus d'une fois,
 Pour s'y rendre congru, suer dans le harnois.
 L'étoile qui paraît à nos yeux la première,
 Dessus notre horizon, s'appelle poussinière,
 De mine mordicante, et d'un aspect hagard,
 Excusez-moi, Monsieur, ce sont termes de l'art. (vv. 1501-1508)

Con razón se excusa el pretendido astrólogo, aunque no como dice por emplear la jerga profesional, que desconoce y substituye por términos

³⁴ *El astrólogo fingido. Versión de QC*, ed. 2011: 261, vv. 1231-1237, compárese con el texto de la Versión de Z, ed. 2011: 392, vv. 1238-1244.

³⁵ Véase para este personaje Longeon, 1975: 56.



tan poco propios como ‘poussinière’ (‘la gallina con sus pollitos’) para denominar a la constelación de las Pléyades. Estos procedimientos cómicos que se explican por la substitución del galán por el criado en el papel del falso astrólogo ganan eficacia y verosimilitud por las menciones de autoridades que sirven para caracterizar a los personajes.

Thomas Corneille (1625-1709)³⁶ escribe su propia adaptación del *Astrólogo fingido* de Calderón dos años después de Métel d’Ouville sin mencionar a su antecesor más directo³⁷. La diferencia más llamativa es que deshace la substitución del galán por el criado en el papel del falso astrólogo y, como en Calderón, el *feint astrologue* es el caballero enamorado mismo³⁸. A pesar de ello, el hermano menor del gran Corneille escribió el papel del criado a la medida de un actor determinado, Claude Deschamps dit De Villiers, llamado Philippin, el competidor de Jodelet³⁹, que encarnaba otro tipo de sirviente⁴⁰. En cuanto a la biografía del falso astrólogo, Thomas Corneille, nombra –al igual que Georges de Scudéry y Métel d’Ouville– a Nostradamus:

Madame, j’advoüeray qu’en mon voyage en France

³⁶ Véanse para este autor de teatro Serrano Mañes, 1989b, Gossip, 2000, 2011 y 2012 y Prest, 2009 así como el volumen de actas editado recientemente por Dufour-Maître, 2014. Serrano Mañes, 1989a dedicó su tesis a las comedias Thomas Corneille inspiradas en Calderón.

³⁷ En el *épître* que precede la versión impresa, Thomas Corneille menciona tanto a Calderón como a la novela de los Scudéry, pero –como observa Conan en la introducción a su edición, 2006: sin p.– «il ne mentionne jamais l’adaptation de son prédécesseur d’Ouville. Peut-être est-ce parce que Thomas Corneille a finalement peu emprunté à la pièce de d’Ouville et qu’il a cru inutile de l’évoquer et de rappeler ainsi qu’un autre avant lui avait déjà puisé à cette même source; ou bien encore simplement par refus de reconnaître l’apport de son rival dont il a pourtant repris quelques vers entiers».

³⁸ Véanse para las particularidades de la reescritura de Thomas Corneille Serrano Mañes, 1989a: 192-330 y 1991, Pavesio, 2000: 150-170 y 2010: 127-130.

³⁹ Pavesio, 2013: 365-366 «Lorsqu’il choisit de nommer le valet de sa pièce Philippin, qui est le nom de scène de l’acteur de Villiers, émule de Jodelet à l’Hôtel de Bourgogne, le plus jeune des frères Corneille veut très clairement rivaliser avec d’Ouville».

⁴⁰ Véanse Emelina, 1975: 151: «Ainsi commence à s’effacer la disparité choquante eu nous avons relevée à propos de Jodelet entre la participation comique et la participation dramatique. L’audace et l’esprit d’initiative vont de plus en plus prendre le pas, chez le serviteur «vedette», sur la couardise et le ridicule» y Pavesio, 2014: 37: «Dans *Le Feint astrologue*, ... Thomas renforce encore le caractère comique du valet mais il n’arrive pas à en faire le protagoniste de la pièce: son Philippin a un rôle précis à côté de son maître dans l’organisation de la feinte et l’aide pour jouer l’astrologue, mais il n’est pas le “feint astrologue”».



Du grand Nostradamus j'acquis la cognoissance,
 Avec tant de bonheur qu'il m'enseigna son Art,
 Et n'eut point de secrets dont il ne me fit part.
 Ce fut donc à hanter ce rare et grand Genie
 Qu'en assez peu de temps j'appris l'Astrologie (vv. 500-505)

Vuelve a mencionar al astrólogo emblemático en la escena con el padre que pierde eficacia escénica y comicidad tanto frente a Calderón como frente a Métel d'Ouville⁴¹. No sorprende, que esta pieza haya tenido menos éxito que *Jodelet astrologue* que saca mucho más partido del discurso astrológico. Creo, sin embargo, que Thomas Corneille se ha inspirado adaptando la comedia calderoniana para escenificar prácticas mágicas.

Los investigadores que se han ocupado de *Le feint astrologue*, no están de acuerdo en cuanto a la intención de Thomas. Según Conan [2006: sin p.], «*Le Feint astrologue* est une comédie d'intrigue, non une satire des mœurs du temps, et à ce titre, le thème de l'astrologie n'y apparaît que comme moteur de cette intrigue et source de comique: telle est sa fonction dans cette comédie, et nous ferions un contresens en y cherchant une quelconque visée critique et démystifiante du thème»⁴². Para Gutierrez-Laffond [1998: 256] se trata, en cambio, de «une comédie particulièrement intéressant en raison de son ambiguïté». La investigadora insiste en que la pieza representa tanto la magia culta como la popular y tematiza la caracterización de la astrología como ciencia y como magia negra. Es llamativo en este sentido cómo el criado Philippin describe las competencias de su amo que, según él, es un nigromante que sabe hablar con los muertos

⁴¹ «D. FERNAND. Tout s'y voit si changé depuis quelques années, / Qu'en autre caractere on lit les destinées, / Mesme Nostradamus mon maistre en ce grand Art / Avoit et son langage et ses regles à part, / C'est pourquoy le discours où mon esprit s'applique, / Tient un peu de l'obscur et de l'enigmatique, / Je dois suivre ses pas comme son escolier» (vv. 599-605). Véase al propósito también la introducción de Conan, 2006: sin p.: «Cet exposé fantaisiste s'inscrit en tout cas dans la tradition de la parodie du jargon savant des pédants de la comédie italienne ou des comédies françaises qui l'imitent: ignorant en la matière, Don Fernand s'applique à éblouir Léonard par un discours improvisé émaillé de termes savants, cautionné par l'autorité "du grand Nostradamus" et dont il ne comprend pas lui-même la signification».

⁴² No se debe olvidar que Thomas Corneille se ocupa, aunque sea mucho más tarde, de la redacción del *Dictionnaire des arts et des sciences* (1694) para la Académie Française; véase el estudio de los términos astronómicos en este diccionario de Cormier, 2011.



(«Je pense qu'il feroit mesme parler les morts», v. 473) y que puede observar los asuntos ajenos en un espejo mágico. Estas supuestas destrezas del falso astrólogo son objeto de las historias mentirosas que cuentan don Fernand y Philippin en esta temprana comedia de Thomas Corneille. En otra obra, mucho más tardía y escrita en colaboración, el hermano menor de Corneille lleva a escena estas prácticas como obra de una *sorcière* histórica.

***La Devineresse* (1679) de Thomas Corneille et Donneau de Visé y el estatus epistemológico de las ciencias adivinatorias**

El personaje de madame Jobin, la protagonista de la comedia *La Devineresse* (1679)⁴³ de Thomas Corneille (1625-1709) et Donneau de Visé (1638-1710)⁴⁴, se inspiró en la supuesta bruja y asesina en serie Catherine Deshayes, uno de los protagonistas de la llamada *affaire des poisons*⁴⁵. Para analizar la forma y función de las artes mágicas en esta comedia, es preciso recordar, por brevemente que sea, el contexto histórico: Cuando se sabe que la marquesa de Brinvilliers ha envenenado a su marido, Louis XIV encarga esclarecer el crimen al jefe de la policía parisina, Gabriel-Nicolas de La Reynie. De sus pesquisas se desprende que en el escándalo estaban involucrados miembros de la alta nobleza francesa y se murmuraba que hasta Madame de Montespan, la amante del rey, estaba implicada de alguna manera. Toda la capital francesa estaba al tanto de que había acusaciones por asesinato por envenenamiento y comisión de distintas prácticas mágicas. La responsable Catherine Deshayes, llamada La Voisin, es arrestada en marzo

⁴³ La obra fue publicada en la antología *Théâtre du XVII^e siècle*, ed. 1992: III, 155-*passim*. y en edición crítica al cuidado de Yarrow, 1971 y Prest, 2007, de la que cito de aquí en adelante. Véanse para *La Devineresse* los trabajos de Dubois, Maskell y Yarrow, 1980, Paige, 2000, Steinberger, 2003, Poirson, 2004, Clarke, 2006, Prest, 2007, Rudall, 2010 y Brooks, 2014.

⁴⁴ Véase para este autor Vincent, 1987.

⁴⁵ Véanse a propósito de este escándalo Nass, 1898, Funck-Brentano, 1900, Mongrédien, 1953, Mossiker, 1969, Petitfils, 1977, Lebigre, 2001, Chautant, 2002, Mollenauer, 2002 y 2007, Somerset, 2006 así como Quétel, 2010. Los documentos conservados en la Bastilla fueron publicados por Ravaisson, 1866.



de 1679 y ejecutada en febrero del año siguiente. Es justo por estas fechas cuando se escribe nuestra pieza que es estrenada el 19 de noviembre de 1679 en el teatro Guénégaude⁴⁶.

El proceso de redacción de esta pieza de teatro en colaboración es diferente al de los conocidos casos del teatro español como ha estudiado Brooks [2014]: Donneau de Visé, editor del *Mercure galant*⁴⁷, era periodista y se encargó de obtener de sus fuentes los detalles truculentos sobre el escándalo mientras que Thomas Corneille fue quien construyó con estos materiales una acción dramática⁴⁸. La pieza gira alrededor de madame Jobin, que engaña a toda una serie de personas con sus trucos hasta que el Marqués, un personaje escéptico, la deja en evidencia delante de todo el mundo. Como ha observado acertadamente Brooks, Madame Jobin es un personaje cómico, «dont le sort fictif ne sera que l'échec et le ridicule» [2014: 275]:

Fausse enchanteresse, magicienne frauduleuse, elle n'est pas dotées des sinistres caractéristiques de la Voisin, celles d'être bel et bien une meurtrière, une avorteuse, une empoisonneuse, une diseuse de messes noires [...] [Brooks 2014: 275]

Los investigadores se han empeñado en aclarar cómo leer la pieza en clave y mostrar las analogías entre los personajes de la ficción y sus modelos históricos⁴⁹. En nuestro contexto, en cambio, son más interesantes los detalles que añade Thomas Corneille de su propia cosecha. Voy a comentar un ejemplo: Para complacer a un caballero, enamorado de una

⁴⁶ Véase para la cronología la introducción de la edición de Prest, 2007: 13.

⁴⁷ Véanse para esta revista Vincent 1996, 1998 y 2005, Perlmutter, 2009, Harvey, 2012 y, 2016, Schuway, 2015 así como Steinberger, 2016.

⁴⁸ «La pièce avait été commandée aux deux auteurs au même moment. Gageons qu'ils avaient envisagé dès le début que Donneau de Visé, journaliste accompli, allait recueillir les indiscretions de La Reynie et qu'il reviendrait à Corneille, dramaturge attiré, d'y apporter la carrure dramatique nécessaire», Brooks, 2014: 280.

⁴⁹ Véanse Clarke, 2006: 226-230, Prest en la introducción de su edición crítica, 2007, 15-16 y Brooks, 2014: 277: «Dans la fiction dramatique, Mme Noblet souhaite la mort de son mari afin d'être libre de se marier avec le Marquis. Dans la réalité, Mmes Poulaillon, Philbert, Leféron et Dreux, arrêtées entre février et avril, sont accusées d'avoir acheté des poisons aux empoisonneuses pour se débarrasser des maris ou d'amants devenus encombrants».



marquesa, madame Jobin le hace creer a ella que puede ver a su amante, supuestamente de viaje, por medio de un espejo mágico. Al ver al caballero, que de hecho se encuentra en la misma habitación y que besa con ternura el retrato de la dama, la marquesa obtiene la deseada prueba de su amor⁵⁰. Me interesa ese truco porque procede de *El astrólogo fingido* de Calderón, en el que el criado Morón se inventa que su amo ha llegado a saber del amor de Lucrecia por medio de un espejo mágico:

Y yo en un espejo vi
un jardín, adonde estaba,
y allí una mujer que hablaba
con él, aunque no la oí
lo que dijo; esto es verdad⁵¹.

En su propia adaptación de la comedia calderoniana, Thomas Corneille escribía:

Ne me fistes-vous pas encore hier au soir
Remarquer un jardin dedans un grand miroir,
Et quelque temps apres n'y vis-je pas paroistre
Un homme qu'attendoit Madame à sa fenestre?
(vv. 489-492)

Donneau de Visé y Thomas Corneille construyen con madame Jobin un personaje de la más inmediata actualidad que –y eso es muy sorprendente– utiliza objetos mágicos como el mencionado espejo o también una espada encantada que no tienen que ver con las acusaciones reales⁵², sino que provienen del imaginario literario, en este caso concreto de

⁵⁰ *La devineresse* II, xiii, ed. 2007: 80-81.

⁵¹ *El astrólogo fingido. Versión de QC*, ed. 2011: 253, vv. 1030-1034, compárese con el texto de la Versión de Z, ed. 2011: 384, vv. 1162-1166. Como observa acertadamente Tobar, 2005, 592: «[l]os autores teatrales no inventan totalmente los portentos que llevan a la escena, en muchos casos esos portentos se pueden encontrar en tratados sobre la magia» citando en nota a Martín del Río, Francisco de Torreblanca y al padre Nieremberg. En el caso del espejo mágico la fuente haya sido probablemente la *Magia naturalis* de Della Porta. En el libro IV, capítulo ix de la traducción francesa se habla de «Comme es miroir pleins on peut voir les choses qui se sont loing & en autres lieux» [1580: 353-355].

⁵² Véase Yarrow en la introducción de su edición crítica, 1971: XVI-XVII: «La façon dont les auteurs ont traité leur sujet est intéressante. Ils ont écarté tout le côté criminel, sacrilège,



la comedia calderoniana. Es verdad que madame Jobin sabe también de fisiognomía y quiromancia y de otras prácticas que se podían considerar eficaces en el siglo XVII, pero lo que subraya la pieza es la ingeniosidad de los engaños y la ingenuidad de sus clientes. Es una obra que juega con la espectacularidad del teatro y las posibilidades que brinda el género dramático. La comedia se estrena el mismo año en el que se publica el citado *Traité des superstitions* de Jean Baptiste Thiers, pero no les importa mucho a los autores poner sobre aviso a su público del peligro de las artes mágicas. En ese sentido se distinguen de Calderón, que escribe gran número de obras con una intención claramente dogmática. Piénsese en algunas magas calderonianas que son portadoras precisamente de aquellos saberes herméticos que prohíben las bulas papales. Lo curioso es que Calderón eligiera personajes de origen mitológico o literario –Circe, Medea, Falerina– para hablar de una amenaza real, mientras que Thomas Corneille y Donneau de Visé se sirven de un personaje histórico que transforman en portador de la magia literaria. La conocida alineación de Calderón con las tesis contrarreformistas parece haberle obligado a buscar cualquier personaje relacionado con la magia en el limbo de lo literario, frente a una cada vez más racional Francia que no teme señalar la presencia de charlatanes con estas creencias, aunque llegasen al asesinato, entre sus habitantes.

BIBLIOGRAFÍA

macabre et répugnant des véritables devineresses. Mme Jobin ne s'occupe pas d'avortements, ne vend pas des poisons, ne fait pas célébrer de messes noires ; le diable qu'elle fait paraître à ses clients est un *bon diable* en chair et en os [...] Mme Voisin a donc été transformée en fourbe, en une espèce de Mascarille ou de Scapin ; aussi ingénieuse que les valets de Molière, elle n'est guère plus méchante».



ANDRÉS, Christian, «Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y de Lope de Vega» en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (eds.) *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, Universidad, 1996, vol. 2, 23-32.

ANTONUCCI, Fausta, «Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*» en Fausta Antonucci (ed.) *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, 13-36.

_____, «Dalla menzogna punita alla menzogna premiata: *El astrólogo fingido* di Calderón e le sue rielaborazioni italiane» en Maria Grazia Profeti (ed.) *La menzogna*, Florencia, Alinea, 2008, 189-200.

ARMAS, Frederick A. de, «Antoine Le Metel, Sieur d'Ouville: The 'lost' years» en *Romance Notes*, 1973, vol. 14, 538-543.

_____, «The hunter and the twins: astrological imagery in *La Estrella de Sevilla*» en *Bulletin of the Comediantes*, 32 (1980), 11-20.

_____, «The serpent star: Dream and horoscope in Calderón's *La vida es sueño*» en *Forum for Modern Language Studies*, 1983, vol. 19, 208-223.

_____, «*El sol sale a medianoche*: amor y astrología en *Las paredes oyen*» en *Criticón*, 1993, vol. 59, 119-126.

_____, «Segismundo/Philip IV: The politics of astrology in *La vida es sueño*» en *Bulletin of the Comediantes*, 2001, vol. 53, 83-100.

_____, «Cervantes and Della Porta: The art of memory in *La Numancia*, *El retablo de las maravillas*, *El licenciado Vidriera*, and *Don Quijote*» en *Bulletin of Hispanic studies*, 2005, vol. 82, 633-649.

BOURQUI, Claude, «D'Ouville adaptateur du théâtre espagnol: deux sources nouvelles» en *XVII^e siècle*, 1996, vol. 191, 359-363.

BREWER, Brian, «Las matemáticas sutiles o los límites del saber en *La vida es sueño*» en *Bulletin of Spanish Studies*, 2011, vol. 88, 487-522.

BROOKS, William, «*La Devineresse* dans la *Notice nécrologique* de Thomas Corneille par Jean Donneau de Visé» en Myriam Dufour-Maître (ed.) *Thomas Corneille. Colloque international à l'occasion du tricentenaire de Thomas*



Corneille, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités Rouen-Le Havre, 2014, 271-286.

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, Nápoles, Henrico Caporaso, 1883, vol. 8.

Bullarum diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum, Turín, A. Vecco, 1867, vol. 12.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

CAMERON, Euan K., *Enchanted Europe. Superstition, reason, and religion 1250-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

CHAUTANT, Gisèle, *Croyances et conduites magiques dans la France du XVII^e siècle d'après l'affaire des poisons*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

CHOMARAT, Michel, Jean DUPÈBE, Gilles POLIZZI, *Nostradamus ou le savoir transmis*, Lyon, Éditions Michel Chomarat, 1997.

CIORANESCU, Alejandro, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983.

CIRUELO, Pedro, *Tratado en el cual se reprueban todas las supersticiones y hechicerías*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628.

_____, *Reprovação de las supersticiones y hechicerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.

CLARKE, Jan, «La Devineresse and the Affaire des poisons» en *Seventeenth Century French Studies*, 2006, vol. 28, 221-234.

CORMIER, Monique C., «L'Astronomie dans le *Dictionnaire des arts et des sciences* (1694) de Thomas Corneille» en *International Journal of Lexicography*, 2011, vol. 24, 306-327.

CORNEILLE, Thomas, *Le feint astrologue (1651)*, ed. Nathalie Conan, Paris, Université Paris IV Sorbonne, 2006. [en línea] <http://bibdramatique.paris-sorbonne.fr/ressources/bibliotheque-dramatique/ouville-antoine-le-metel-d->



jodelet-astrologue-comedie-1646-ed-pauline-barraud/corneille-thomas_feint-astrologue/ [consultado el 9-1-2017]

____ y Jean DONNEAU DE VISÉ, *La devineresse*, ed. Philip John Yarrow, Exeter, University of Exeter, 1971.

____, *La devineresse, ou les faux enchantemens*, ed. Julia Prest, London, Modern Humanities Research Association, 2007.

COSNIER, Colette, «Jodelet: un acteur du XVII^e siècle devenu un type» en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1962, vol. 62, 329-352.

COTTICELLI, Francesco, *The Commedia dell'arte in Naples. A bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios*, Boston, Scarecrow Press, 2001.

COURTÈS, Noémie, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, París, Champion, 2004.

DELLA PORTA, Giovan Battista, *La magie naturelle, qui est, les secrets & miracles de nature*, Rouen, Jacques Lucas, 1580.

DUBOIS, E. T., David W. MASKELL, Philipp John YARROW, «L'Almanach de la Devineresse» en *Revue d'histoire du théâtre*, 1980, vol. 32, 216-219.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (ed.), *Thomas Corneille (1625-1709): une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

DUNN, Peter N., «The horoscop motif in *La vida es sueño*» en *Atlante*, 1953, vol. 1, 187-201.

EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes, C.E.L., 1975.

FOLEY, Augusta E., *Occult arts and doctrine in the theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Ginebra, Droz, 1972.

FRIEDRICH, Ernst, *Die Magie im französischen Theater des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Leipzig, Deichert, 1908.

FUNCK-BRENTANO, Frantz, *Le drame des poisons: Études sur la société du XVII^e siècle et plus particulièrement la cour de Louis XIV d'après les archives de la Bastille*, París, Hachette, 1900.

GERNERT, Folke, «Los saberes de la mala mujer entre auto sacramental y



comedia mitológica» en Gero Arnscheidt, Manfred Tietz (eds.) *La construcción de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. Actas del XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, (en prensa a).

_____, «Astrólogos fingidos, quirománticos y otras profesiones pecaminosas en algunas obras de Calderón» en Emilio Blanco (ed.) *Actas del Seminario Internacional Los pecados profesionales en el Renacimiento*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 21-22.2.2013, (en prensa b).

GOSSIP, Christopher J., «Thomas Corneille and the comic tradition» en Derek Cannon, George Evans (eds.) *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Berna, Peter Lang, 2000, 29-41.

_____, «Les débuts de Thomas Corneille au théâtre» en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011, vol. 111, 539-548.

_____, «Thomas Corneille, précurseur de Racine» en Ronald W. Tobin, Angus J. Kennedy (eds.) *Changing Perspectives: Studies on Racine in Honor of John Campbell*, Charlottesville, Rookwood, 2012, 100-109.

GUTIERREZ-LAFFOND, Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

HALSTEAD, Frank G., «The attitude of Lope de Vega toward astrology and astronomy» en *Hispanic Review*, 1939, vol. 3, 205-219.

_____, «The attitude of Tirso de Molina toward astrology» en *Hispanic Review*, 1941, vol. 9, 417-439.

HARVEY, Sara, «Le Paris Galant de Donneau de Visé: le modèle urbain et la politique louis-quatorzienne dans le *Mercure galant* (1672-1678)» en Thierry Belleguic, Laurent Turcot (eds.) *Les Histoires de Paris*, París, Hermann, 2012, 317-329.

_____, «Sens et pouvoirs de l'assemblée théâtrale: la critique dramatique dans le *Mercure galant* et les registres journaliers de la Comédie-Française (1680-1700), une affaire de probabilité?» en *Littératures Classiques*, «Naissance de la critique dramatique», 2016, vol. 89, 175-188.



HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.

HURTADO TORRES, Antonio, «La astrología en el teatro de Calderón de la Barca» en Luciano García Lorenzo (ed.) *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 2, 925-938.

_____, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*, Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1984.

LE MÉTEL D'OUVILLE, Antoine, *Théâtre complet*, ed. Monica Pavesio, París, Garnier, 2013.

LEBIGRE, Arlette, *1679-1682, l'affaire des poisons*, Bruselas, Éd. Complexe, 2001.

LONGEON, Claude, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI^e siècle*, Saint-Etienne, Centre d'étude foréziennes, 1975.

LORENZ, Erika, «Calderón und die Astrologie» en *Romanistisches Jahrbuch*, 1961, vol. 12, 265-277.

MARTINENGO, Alessandro, *La astrología en la obra de Quevedo, una clave de lectura*, Madrid, Alhambra, 1983.

MOLLENAUER, Lynn Woo, «Justice versus secrecy. Investigating the Affair of the Poisons, 1679-1682» en *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 2002, vol. 6, 179-205.

_____, *Strange revelations. Magic, poison, and sacrilege in Louis XIV's France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2007.

MONGREDIEN, Georges, *Madame de Montespan et l'affaire des poisons*, París, Hachette, 1953.

MOSSIKER, Frances, *The affair of the poisons*, New York, Knopf, 1969.

MOUAN, L., «Aperçus littéraires sur César Nostradamus et ses lettres inédites à Peiresc» en *Mémoires de l'académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix*, 1873, vol. 10, 409-472.



NASS, Lucien, *Les empoisonnements sous Louis XIV après les documents inédits de l'affaire des poisons 1679-1682*, París, Carré et Naud, 1898.

OPPENHEIMER, Max Jr., «La burla in Calderón's *El astrólogo fingido*» en *Philological Quarterly*, 1948a, vol. 27, 141-163.

_____, «Supplementary data on the French and English adaptations of Calderón's *El astrólogo fingido*» en *Revue de littérature comparée*, 1948b, vol. 22, 547-560.

PAIGE, Nicholas, «L'affaire des poisons et l'imaginaire de l'enquête: De Molière à Thomas Corneille» en *Littératures Classiques*, 2000, vol. 40, 195-208.

PAVESIO, Monica, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

_____, «Las imitaciones francesas de Calderón: hispanismo e italianismo en el teatro francés del siglo XVII» en Ignacio Arellano (ed.) *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, 725-735.

_____, «Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouville», en *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, Sarreguemines, Perron, 2005, 255-271.

_____, «Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies 'à l'espagnole' de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille» en *Littératures Classiques*, 2006, vol. 58, 57-70.

_____, «L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco: il caso di *Les engagements du hazard* (1657) e di *Don César d'Avalos* (1676) di Thomas Corneille» en *Renaissancetheater: Italien und die europäische Rezeption. Teatro del Rinascimento: Italia e la ricezione europea. «Horizonte»*, 2007, vol. 10, 57-69.

_____, «La comedia en France au XVII^e siècle: Antoine Le Métel d'Ouville» en *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*, 2009, vol. 5, 26-37.

_____, «Voyages des textes de théâtre à travers l'Europe: le cas de l'*Astrólogo*



fingido de Calderón» en Anne Teulade (ed.) *Reflets du Siècle d'Or Espagnol. Modèles en marge?*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2010, 221-233.

_____, «Le rôle de la *commedia dell'arte* dans la réception française de la comedia au XVII^e siècle» en Christophe Couderc (ed.) *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, 53-65.

_____, «Un phénomène d'adaptation composite: les comédies à l'espagnole de Thomas Corneille» en Myriam Dufour-Maître (ed.) *Thomas Corneille (1625-1709): une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 31-44.

PERLMUTTER, Jennifer R., «Journalistic Intimacy and *Le Mercure galant*» en Russell Ganim, Thomas M. Carr Jr. (eds.) *Origines*, Tübingen, Narr, 2009, 223-231.

PETITFILS, Jean-Christian, *L'affaire des Poisons: Alchimistes et sorciers sous Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 1977.

POIRSON, Martial, «Les classiques ont-ils cru à leurs machines? La force du surnaturel dans *La Devineresse ou les Faux enchantements* (1679)» en *Revue d'histoire du théâtre*, 2004, vol. 56, 181-194.

POMPEJANO, Valeria, «Le migrazioni testuali tra Francia e Italia dell'*Astrólogo fingido*: dal romanzo di Madeleine de Scudéry al teatro di Carlo Constanzo Costa» en Fausta Antonucci (ed.) *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, 91-126.

PREST, Julia, «Silencing the supernatural: *La Devineresse* and the Affair of the Poisons» en *Forum for Modern Language Studies*, 2007, vol. 43, 397-409.

_____, «Thomas Corneille (1625-1709): Beyond the Triumvirate» en *French Studies*, 2009, vol. 63, 323-329.

QUETEL, Claude, *Une ombre sur le Roi-Soleil. L'affaire des poisons*, Paris, Larousse, 2010.

RAVAISSON, François, *Archives de la Bastille. Documents inédits. Vol. V: Règne de Louis XIV (1678-1679)*, Paris, Durand & Pedone-Lauriel, 1866.



RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Noticia de las dos versiones de *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca» en Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez (eds.) *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela: Universidad, 2006, vol. 1, 456-465.

RUDALL, Diane, «The comic power of illusion-allusion: Laughter, *La Devineresse*, and the scandal of a glorious century», en Albrecht Classen (ed.) *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a fundamental human behavior, its meaning, and consequences*, Berlin, de Gruyter, 2010, 791-801.

SCHIZZANO MANDEL, Adrienne, «Della Porta: El astrólogo non fingido de Calderón» en Hans Flasche (ed.) *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano, Bochum 1987*, Stuttgart, Steiner, 1988, 161-180.

SCHUWEY, Christophe, «*Le Mercure galant*: un recueil interactif» en *Cahiers du dix-septième*, 2015, vol. 16, 48-62.

SCUDÉRY, Georges de, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, eds. Rosa Galli Pellegrini, Antonella Arrigoni, Fasano di Puglia, Schena, 2003.

SERRANO MAÑES, Montserrat, *El teatro de Thomas Corneille: estudio estructural y comparativo de las comedias inspiradas en Calderón*, Granada, Tesis, Universidad de Granada, 1989a. [en línea] <http://digibug.ugr.es/handle/10481/6150#.WAXKfNxxjvE> [consultado el 9-1-2017],

_____, «Thomas Corneille y el teatro clásico español: inspiración, adaptación, traducción» en Juan Paredes (ed.) *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada (Granada, 13, 14 y 15 de marzo de 1986)*, Granada, Universidad, 1989b, 407-416.

_____, «La tópica del lenguaje y de las situaciones en *Le feint astralogue* de Thomas Corneille. Acercamiento comparativo a su modelo, *El Astrólogo fingido* de Calderón» en Robert Dengler Gassin (ed.) *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Universidad, 1991, vol. 2, 859-871.



SOMERSET, Anne, *Die Giftaffäre. Mord, Menschenopfer und Schwarze Messen am Hof Ludwigs XIV.*, Essen, Magnus-Verlag, 2006.

STEINBERGER, Deborah, «Profiting from scandal: The case of *La Devineresse*» en *Cahiers du Dix-Septième*, 2003, vol. 9, 135-141.

_____, «Le *Mercure Galant* and its student body: Donneau de Visé's inclusive pedagogy» en *Cahiers du dix-septième*, 2016, vol. 17, 41-56.

STEINER, Arpad, «Calderón's *Astrólogo fingido* in France» en *Modern Philology*, 1926, vol. 24, 27-30.

STURM, Sara H., Harlan G. STURM, «The astronomical metaphor in *La Estrella de Sevilla*» en *Hispania*, 1969, vol. 52, 193-197.

Théâtre du XVII^e siècle, Jacques Truchet y André Blanc (eds.), París, Gallimard, 1992, 3 vols.

THIENGO DE MORAES, Eliane María, «Astrología y emblemática en las obras de Calderón de la Barca: *La vida es sueño* y *El astrólogo fingido*» en Edith Marta Villarino Cela, Elsa Graciela Fiadino (eds.) *Estudios críticos de literatura española*, Mar del Plata, Universidad Nacional, 2003, vol. 1, 273-276.

THIERS, Jean Baptiste, *Traité des superstitions selon l'écriture sainte, les décrets des Conciles et les sentiments des Saints Pères et des Théologiens*, París, Dezallier, 1679, 1697.

TOBAR, María Luisa, «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», en Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales (eds.) *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005, 591-596.

_____, «Entre magos, encantadores y duendes anda el juego: de la magia real a la magia aparente en Calderón» en *Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti*, 2006, vol. 82, 61-110.

VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Leer en el cielo: astrólogos literarios de Imperial a Cervantes» en *Edad de oro*, 2008, vol. 27, 365-409.



____, «Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos» en *Anuario Lope de Vega*, 2009, vol. 15, 219-243.

VINCENT, Monique, *Donneau de Visé et «Le Mercure galant»*, París, Aux Amateurs de Livres, 1987.

____, *Anthologie des nouvelles du «Mercure galant» (1672-1710)*, París, Société des Textes Français Modernes, 1996.

____, «*Mercure galant*». *Extraordinaire; affaires du temps; table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés 1672-1710*, París, Champion, 1998.

____, «*Le Mercure galant*». *Présentation de la première revue féminine d'information et de culture, 1672-1710*, París, Champion, 2005.

VITSE, Marc, «Burla y engaño en las tres primeras comedias de capa y espada de Calderón» en Christophe Couderc, Benoît Pellistrandi (eds.) «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, 345-356.

____, «Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón» en *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 2011, vol. 63, 131-148.

ZAMBRANA RAMÍREZ, Alberto, «¿La astrología como ciencia?: un estudio comparativo entre el *Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca y la versión en inglés *The Feign'd Astrologer* (1668)» en *RILCE*, 2004, vol. 20, 99-111



**Lope y Shakespeare frente a la
«angustia de la tercera dimensión»:
del drama pastoril a la tragedia histórica**

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid
f.saez@filol.ucm.es

Palabras clave:

Lope de Vega. William Shakespeare. Drama pastoril. Espacio dramático. Perspectivismo.

Resumen:

En el presente trabajo se cuestiona la convicción de Marshall McLuhan de que Shakespeare fue el primer autor en la historia de la literatura universal que empleó la perspectiva tridimensional en una de sus obras fundamentales: *El rey Lear*. Se pone de manifiesto que Lope de Vega empleó una técnica similar en el conjunto de sus comedias pastoriles tempranas, escritas contemporáneamente a la tragedia shakesperiana.

**Lope and Shakespeare Facing the
«Anguish of the Third Dimension»:
from Pastoral Drama to Historical Tragedy**

Key Words:

Lope de Vega. William Shakespeare. Pastoral Drama. Dramatic Space. Perspectivism.

Abstract:

It is questioned in this paper Marshall McLuhan's conviction that Shakespeare was the first author in the history of universal literature that used the three-dimensional perspective in one of his fundamental works: *King Lear*. It is proved here that Lope de Vega used a similar technique when composing the group of his early pastoral dramas, works written contemporaneously to the Shakespearean tragedy.

En un estudio reciente en el que analicé la construcción del espacio dramático que Lope de Vega llevó a cabo en sus primeras comedias pastoriles por medio de diversos recursos proxémicos [Sáez Raposo, 2016: 428-429] me hice eco de una contundente afirmación de Marshall McLuhan que llamó poderosamente mi atención. En ella concede a William Shakespeare, de manera tajante, la primacía en el empleo de la perspectiva visual tridimensional en la historia de la literatura. El intelectual canadiense aportaba como prueba a su juicio una escena de una de las tragedias más relevantes del Bardo de Avon: *El rey Lear*.

El personaje del Conde de Gloucester, que, acusado de traición, ha sido cegado por Cornwall en connivencia con su esposa Regan, hija de Lear, y con el hijo bastardo del propio Gloucester, Edmund, se dirige, abatido, a los acantilados de Dover con la intención de poner fin a su vida. En el camino se encuentra con su hijo legítimo, Edgar, que, habiendo adoptado la falsa apariencia de un loco llamado Tom de Bedlam, apodado el Pobre, se ofrece aparentemente a prestarle ayuda cumpliendo la función de lazarillo. De este modo, se llega a la Escena V del Acto IV,¹ que es, dicen Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, «de acuerdo con la crítica, [...] la escena más grande del teatro trágico shakespeariano».² Se trata, efectivamente, como estos especialistas en la obra de Shakespeare señalan, de una secuencia articulada en tres partes o momentos claramente diferenciados

¹ Entre la primera edición del texto (la conocida como *in Quarto*, de 1608) y la versión posterior (*in Folio*, de 1623) existen múltiples diferencias en lo relativo a pasajes que aparecen solo en una de ellas pero no en la otra. La tradición filológica anglosajona ha venido elaborando ediciones críticas híbridas que han combinado ambos textos y creando, por consiguiente, una tercera versión más extensa. Para mis citas he seguido la edición y traducción española de Ángel-Luis Pujante [Shakespeare, 1992] basada únicamente en la edición *in Folio*. De ahí que puedan encontrarse disparidades en la numeración de las escenas con respecto a otras ediciones. Por poner el ejemplo que nos ocupa, en la edición de Conejero y Talens nuestra escena es la VI de ese Acto IV. En las citas respeto la transcripción que Pujante hace de los nombres de los personajes. Aprovecho la ocasión para agradecer al profesor Erik Coenen sus expertas apreciaciones y sugerencias relativas a la precisión, claridad y naturalidad de las diferentes traducciones españolas de esta tragedia en concreto y de la obra shakespeariana en general.

² Para esta cita y la siguiente, véase Shakespeare [2013: 219, nota a pie de página].



que, a su vez, se corresponden con tres circunstancias fundamentales en el desarrollo dramático de la obra:

[...] nos presenta la llegada de Gloucester a Dover, acompañado de su hijo Edgar, donde piensa poner fin a su vida. En segundo lugar, su encuentro con Lear, que señala el punto de fusión entre los dos dramas paralelos [el del propio Gloucester y el del protagonista, Lear]; y, por último, la intervención y muerte de Oswald [mayordomo de Gonerill, otra de las hijas de Lear] a manos de Edgar, que abandona así su disfraz de Tom de Bedlam.

Aprovechándose de su ceguera, Edgar se las ingenia para evitar que su padre cometa el suicidio que tenía planeado intentando convencerle de que le está guiando a lo alto de uno de los acantilados de Dover cuando, en realidad, no es así. Gloucester muestra precisamente sus dudas al respecto basándose en las impresiones que recibe tanto del entorno («El terreno me parece llano» le replicará a Edgar cuando este le indique que ya están subiendo por una pronunciada pendiente), como de su propio hijo, al que no ha reconocido y en el que percibe un cambio en el tono de su voz y en la intención de sus palabras. Paradójicamente, es cuando más se esfuerza Edgar por convencerle de que tal vez sus sentidos le estén engañando como consecuencia del aturdimiento provocado por la deorbación cuando Gloucester da muestras de una agudeza sensorial mayor, hasta el punto de haber desarrollado una suerte de sexto sentido que le permite intuir el verdadero propósito de su hijo. El diálogo queda enriquecido por la aparente ironía de la que hacen gala ambos diciendo sin decir, entendiéndose sutilmente entre líneas:

GLOSTER	¿Cuándo llegaremos a lo alto del monte?
EDGAR	Lo estamos subiendo. Mirad lo que cuesta.
GLOSTER	El terreno me parece llano.
EDGAR	Muy empinado. ¡Eh! ¿Oís el mar?
GLOSTER	Francamente, no.
EDGAR	Entonces vuestros otros sentidos se embotan del dolor de vuestros ojos.
GLOSTER	Puede que sí. Me parece que tu voz ha cambiado y que ahora



te expresas mejor y con más sentido.
 EDGAR Os equivocáis. En nada he cambiado,
 salvo en la ropa.
 GLOSTER Yo creo que hablas mejor. (IV. v, p. 148)

Es en este momento cuando Edgar abandona su disfraz de Tom de Bedlam para ponerse del lado de su padre caído en desgracia. El primero intuye que el segundo realmente no está creyendo su artimaña, por lo que se determina a someterle a una experiencia multisensorial que pretende generar de forma verbal. La vívida descripción que le hace de un entorno simulado tiene como objetivo suscitar en la mente de Gloucester la sensación real, tangible, mareante, de encontrarse al borde de un abismo, en lo más alto de uno de aquellos míticos acantilados de la costa suroriental inglesa:

EDGAR Venid. Éste es el lugar. ¡Quieto! ¡Qué espanto
 y qué vértigo da mirar a lo hondo!
 Los cuervos y chovas que vuelan ahí a media altura
 se ven como escarabajos. Colgado en la roca
 hay un hombre cogiendo hinojo. ¡Temible labor!
 No parece mayor que su cabeza.
 Los pescadores que van por la playa
 semejan ratones, y ese regio navío
 allá fondeado se ha reducido a su bote,
 y el bote, a boyas que apenas se ve.
 Desde tanta altura no se oye el bramar
 de las olas contra las innúmeras guijas.
 No voy a mirar más, no sea que la cabeza
 me dé vueltas y, al fallarme la vista,
 me haga caer.
 GLOSTER Llévame donde estás.
 EDGAR Dadme la mano. Ahora estáis a un pie
 del borde. Yo aquí no daría un bote
 por nada del mundo. (IV. v, pp. 148-149)

Se trata de una llamativa escena que nunca ha dejado indiferente a la crítica, una escena, como señalan Weimann y Bruster [2008: 203],³ que provoca una incómoda extrañeza. Con ella, en palabras de McLuhan [1998:

³ «As so many commentators have pointed out, the scene of Gloucester's attempted suicide at Dover Cliff has elements of a gimmick and is uncomfortably strange».



26-28], Shakespeare expresaba por primera vez en la historia de la literatura la «angustia de la tercera dimensión». De este enunciado tan sugerente es de donde yo he tomado prestada la parte fundamental del título de este trabajo. Tal era la convicción de McLuhan al respecto que se aventuraba a señalar que esta creación de una perspectiva tridimensional era la única que se había llevado a cabo «en cualquier literatura» (al menos que él supiera, matizaba) hasta que John Milton intentara algo parecido en *El paraíso perdido* (1667). Sin embargo, tan categórica afirmación chocaba frontalmente con las conclusiones a las que yo había llegado tras el análisis de la creación del espacio dramático por parte de Lope de Vega en el grupo de comedias pastoriles de juventud. Finalizaba yo aquel trabajo, donde solo me había referido de pasada a la opinión de McLuhan y a esta escena shakespeariana, llegando a la siguiente conclusión:

No estoy seguro de si Shakespeare fue el pionero en emplear esta técnica, pero ahora ya estamos en condiciones de confirmar, como demuestra mi análisis, que Lope empleó una similar a la hora de recrear el espacio dramático en sus dramas pastoriles tempranos. Y lo hizo tal vez más de una década antes que él, o, al menos, de forma coetánea, si aceptamos que pudiera haber introducido este recurso de (re)creación espacial en las versiones reescritas años después de ser compuestas, y que son, en algunos casos, las que nos han llegado [Sáez Raposo, 2016: 429].

Mi intención en aquel momento era analizar esta circunstancia con el propósito de ir más allá de la mera reivindicación, no menor, por otro lado, de la aparente preeminencia del Fénix a la hora de recurrir a una técnica de creación espacial verdaderamente compleja. Aquel comentario me servía de puerta de acceso a un análisis que pretendo abordar ahora; un análisis que no puede circunscribirse únicamente a una cuestión puntual y concreta, sino que ya nace con una intención mucho más global, pues entiendo que debe incluir también una reflexión sobre el empleo de la naturaleza, con fines espaciales pero también dramáticos, en piezas pertenecientes a dos géneros muy dispares (el drama pastoril y la tragedia clasicista) compuestos, además, en dos contextos culturales también muy diferentes. Planteo mi



análisis a partir de premisas dramatúrgicas, filosóficas, estéticas y psicológicas que me sirvan para valorar en su justa medida y en toda su dimensión un complicado procedimiento de aprehensión que, paradójicamente, se materializaba en el escenario como un recurso muy elemental e incluso primitivo. Comienzo ahora, por consiguiente, por donde finalizaba en aquella ocasión.

Es necesario señalar que no trato de comparar dos piezas análogas, pues resulta imposible singularizar una sola comedia pastoril lopiana debido a que no hay ninguna que tenga la entidad necesaria para destacarse no solo entre las de su grupo, sino para equiparse con una obra de la magnitud de *El rey Lear*. Lo más eficaz, por consiguiente, es comparar los rasgos más destacados del conjunto pastoril lopiano con los del texto de Shakespeare, pues todos comparten los mismos mecanismos de creación del espacio dramático.

Estamos hablando de un total de cinco comedias pastoriles: *Belardo el furioso*, escrita en torno a 1589, posiblemente antes de la versión conservada de *El verdadero amante*, que también hay que incluir en nuestro grupo. Lope calificó a esta última en el prólogo que la antecede como la primera que escribió en su vida. Se data hacia 1590, aunque el texto conservado fue aparentemente reescrito años después y se publicó en 1620 incluida en la *Parte XIV* de sus comedias.⁴ A esa misma época, correspondiente a los años en Alba de Tormes (1591-1595), pertenece *Los amores de Albanio y Ismenia* [Morley y Bruerton, 1968: 44 y 76-77]. *La pastoral de Jacinto* se fecha entre 1595-1600, tal vez cerca del final de dicho periodo en Alba de Tormes [46 y 228], pero hay que tener también en cuenta que, aunque se la considera como una de sus tres comedias más antiguas conservadas, el texto que ha llegado hasta nosotros parece la consecuencia de una reescritura de un original anterior. Por último, incluyo también en esta ocasión *La Arcadia*, pieza que había descartado en

⁴ Para la datación de estas dos obras, véase Oleza, 1986: 301-305.



ocasiones anteriores por considerarla desvinculada temporalmente de las otras cuatro. Sin embargo, un estudio detallado de la técnica de creación espacial que emplea Lope demuestra que resulta idéntica a las otras, sin grandes novedades más allá de las derivadas del posible entorno cortesano en el que debió de ser representada (la presencia de un río o arroyo real, como vamos a ver más adelante, es el aspecto más relevante en este sentido). Mi impresión es que el grupo de comedias pastoriles de juventud debió de ser retocado o incluso reescrito en un momento coetáneo al de la composición de esta última, que se corresponde, por otra parte, con el de publicación de las que lo fueron en el siglo XVII: en 1620 *La Arcadia* (que fue compuesta entre 1610-1615, aunque probablemente en torno a la última de estas fechas [286]), y *El verdadero amante*; y en 1623 *La pastoral de Jacinto*. Tanto *Los amores de Albanio y Ismenia* como *Belardo el furioso* no se imprimieron en el siglo XVII, aunque los manuscritos que las conservan bien pudieran estar basados en versiones ya arregladas y perfeccionadas en esas fechas o incluso posteriores. En este sentido apunta también la necesidad que tenían los dramaturgos de rehacer sus textos cuando años después de haberlos vendido y, por lo tanto, de haber perdido el control de la versión original de los mismos decidían darlos a la imprenta y los encontraban profundamente estragados por los *autores* de comedias.

Por su parte, la siempre complicada cronología de las obras de Shakespeare sitúa la composición de *El rey Lear* entre los meses finales de 1605 y los primeros de 1606.⁵ Esto significa que estamos justo en un momento posterior a *Hamlet* y *Othello*, uno coetáneo a *Macbeth* y un poco anterior a *Antonio y Cleopatra* [Shakespeare, 2013: 37].

Si nos ciñéramos al análisis y comparación de la creación y el uso del espacio dramático tridimensional por parte de ambos dramaturgos en este corpus, este trabajo tendría un recorrido muy corto, ya que el ejemplo anteriormente citado es el único y exclusivo en el que Shakespeare se sirve

⁵ Para más detalles sobre la delimitación cronológica de la obra, véase Shakespeare [2013: 36-37].



de este recurso en todo el argumento de *El rey Lear*, circunstancia, como ya señalé, que le sirvió a Marshall McLuhan para enunciar una hipótesis categórica, una hipótesis con semilla de precepto. Al igual que no hay comparación posible en términos cualitativos tampoco la hay en cuantitativos, pues Lope recurre a la generación de una sensación de tridimensionalidad espacial en sus comedias pastoriles de forma planificada y reiterada. En la obra de Shakespeare, como he indicado, se trata de un recurso puntual, incluso podríamos decir que anecdótico en el desarrollo de la historia, aunque bien es cierto que se produce en un momento determinante de la misma, en un punto crucial para el desenlace de la catástrofe. No obstante, tampoco podemos olvidar que decide emplearlo en la trama secundaria de la tragedia, la protagonizada por el Conde de Gloucester y sus dos hijos, y no en la principal, la del rey Lear y sus tres hijas. La atracción crítica que esta escena ha causado se debe a su excepcionalidad y no a la pericia del dramaturgo en cuanto al uso de la técnica espacial del perspectivismo.

En mi opinión, nuestra reflexión ha de partir de una premisa genérica que condiciona necesariamente la mera concepción espacial. Los argumentos de la comedia pastoril tienen que transcurrir en unos espacios dramáticos totalmente predeterminados y codificados. Al estudiar este aspecto, en su día ya delimité en estas piezas tres espacios principales (el valle, el bosque o montaña y la aldea) y varios secundarios o subespacios dependientes de los anteriores (el río, el prado y el soto para el primero; la selva para el segundo; y los huertos para el tercero) por los que deambulaban e intentan dirimir sus cuitas amorosas los pastores y pastoras que habitan este universo.⁶

Es la naturaleza lo que se (re)crea en ellas. Pero mientras que en las de Lope se trata de un elemento consustancial a las mismas, en la de Shakespeare no. De hecho, en esta última el término «naturaleza» resulta

⁶ Para un análisis de los genéricos en los que sitúa Lope sus argumentos pastoriles, véase Sáez Raposo 2014: 97-109.



esencial a la hora de construir e interpretar la trama, pero se emplea de manera ambigua. Así lo ponen de manifiesto las más de cuarenta veces que dicha palabra o alguna variante de la misma («natural» o «antinatural», por ejemplo) se mencionan a lo largo del texto, según el cómputo realizado por John F. Danby. Además, Shakespeare emplea el término de forma polisémica, con unas fuertes connotaciones de orden filosófico.⁷ El núcleo del conflicto dramático se sustenta en el concepto de naturaleza entendida como esencia humana y en los enfrentamientos que se originan al confrontar tendencias dispares en este sentido o entre el alma humana y las fuerzas telúricas. Desde un punto de vista conceptual, el verdadero enfrentamiento se articula en torno al cambio que se produce entre un espacio natural medieval (esto es, el conjunto de valores típicamente feudales en el que cimentan su conducta personajes como el Conde de Kent, Edgar y Cordelia, la hija menor de Lear) a un espacio natural renacentista, caracterizado por el maquiavelismo de Cornwall, Edmund o las otras dos hijas del anciano rey. Se trata, por consiguiente, del medio ambiente en el que se desenvuelven los personajes, que condiciona sus principios morales. Estamos ante un concepto de carácter eminentemente filosófico al que en su día dedicó un completo trabajo John F. Danby [1982], pero que a nosotros, para nuestro propósito puramente espacial, no nos sirve de ayuda.

Algo más vinculado con nuestro planteamiento estaría la presencia de la tormenta y la tempestad en los Actos II y III. En realidad, se trata de uno de los puntos de fusión, tal vez el más evidente y espectacular, entre las dos nociones de «naturaleza» mencionadas: el desposeimiento de dignidad real pero también humana, con su imparable proceso de enajenación mental,

⁷ «The words 'nature', 'natural', 'unnatural' occur over forty times in *King Lear*. This compares with twenty-five instances in *Timon of Athens* and twenty-eight in *Macbeth*. The expected range of Elizabethan meanings of the word is covered. More significantly, however, two main meanings, strongly contrasted and mutually exclusive, run through the play [...] The view of the Lear party is the same as that found in Bacon and Hooker. Edmund's philosopher (just old enough in 1606 to have seen Edmund on the stage) is Hobbes. One part of the thought in *King Lear* we shall put alongside the similar contemporary expressions of Hooker and Bacon. Then we shall turn to the revolutionary view of Nature put forward by Edmund and seconded by Hobbes» [Danby, 1982: 19-20].



queda intensamente acentuado por una tormenta y un vendaval que se señalan constantemente en las acotaciones explícitas y también en las implícitas, en las injertadas en las intervenciones de los personajes. Con la irrupción de la tormenta en la trama irrumpe también el Shakespeare poeta reclamando presencia al dramaturgo. El anciano y demente Lear abandonado a su suerte durante la noche, a la intemperie, en medio de una tempestad, y acompañado únicamente de un bufón y del leal Duque de Kent, que oculta su identidad bajo un disfraz, constituye el ejemplo palmario de la lucha del ser humano contra la naturaleza, entendida ésta, ahora así, de forma anfibológica, como una lucha contra una fuerza externa, pero también contra una interna de la misma magnitud:

LEAR ¡Soplad, vientos, y rajaos las mejillas!
 ¡Rugid, bramad! ¡Romped, turbiones y diluvios,
 hasta anegar las torres y hundir las veletas!
 ¡Fuegos sulfúreos, raudos como el pensamiento,
 heraldos del rayo que parte los robles,
 quemadme las canas! Y tú, trueno estremecedor,
 ¡aplasta la espesa redondez de la tierra,
 rompe los moldes de la naturaleza y mata
 la semilla que produce al hombre ingrato! [...]
 ¡Retumbe tu vientre! ¡Escupe, fuego; revienta, nube!
 Ni lluvia, viento, trueno, ni rayo son mis hijas.
 De ingratitud no os acuso, elementos:
 yo nunca os di un reino, jamás os llamé hijos.
 No me debéis obediencia, así que arrojad
 vuestro horrendo placer. Aquí está vuestro esclavo,
 un pobre anciano, mísero, débil, despreciado.
 Y, sin embargo, os llamo aliados serviles
 que, unidos a mis dos hijas perversas,
 desde el cielo lanzáis vuestras legiones
 sobre cabeza tan blanca, tan vieja. ¡Ah, infamia!

(III. ii, p. 115)

Al enfrentarse contra los elementos de la naturaleza, Lear combate también consigo mismo; sobreponiéndose a ellos terminará por conquistarse, por gobernarse pero, para ello, ha tenido previamente que ser despojado del privilegio de su condición real, de su identidad, y probar la amargura de lo que significa la esencia puramente humana, sin más. Lear



pasa de un espacio aparentemente civilizado a otro salvaje o primitivo. La simbología de la naturaleza participa de la idea, como señalan Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens [2013: 83, nota al v. 1], de que constituye «uno de los elementos de la dialéctica del drama: Naturaleza, como instinto controlado, frente a Naturaleza, como orden universal predispuesto por Dios (o por los dioses)». Así, como una queja universal o un grito cósmico, hay que entender la intervención de Edmund, el hijo bastardo de Gloucester, en el arranque de la Escena II del Acto I:

EDMOND Naturaleza, tú eres mi diosa; a tu ley
 ofrendo mis servicios. ¿Por qué he de someterme
 a la tiranía de la costumbre y permitir
 que me excluyan los distingos de las gentes
 porque soy unos doce o catorce meses menor
 que mi hermano? ¿Por qué «bastardo» o «indigno»,
 cuando mi cuerpo está tan bien formado,
 mi ánimo es tan noble y mi aspecto tan gentil
 como en los hijos de una dama honrada?
 ¿Por qué nuestra marca de «indigno»,
 de «indignidad, bastardía... indigno, indigno»,
 cuando engendrarnos en furtivo deleite natural
 nos da más ardor y energía
 que la que en cama floja y desganada
 emplean entre el sueño y la vigilia
 para crear una tribu de memos?
 Conque, legítimo Edgar, tus tierras serán mías.
 (I. ii, p. 62)

No creo que la fuerza de la obra estribé en considerar a la Naturaleza como un ente positivo o negativo, bueno o malo de acuerdo a cómo pueda afectar a los intereses humanos, sino más bien como un indomable e inmovible poder indiferente a ellos. Es aquí, en mi opinión, donde reside su verdadero impacto dramático, pues con esa fría y aséptica objetividad se enfatiza nuestra intrínseca fragilidad y se deja al descubierto nuestra trágica existencia de seres mortales que, como Sísifo, hacemos ímprobos sacrificios por intentar domeñar unas fuerzas eternas que sobrepasan nuestras limitadas capacidades, a pesar de estar abocados al fracaso continuo. Nos cuesta



asimilar la crudeza de unos principios ontológicos ajenos a la lógica, la subjetividad y la empatía humanas.

Acotando el concepto de «naturaleza» en la tragedia de Shakespeare poco a poco nos vamos acercando al tema central de nuestro trabajo que, como vamos a comprobar un poco más adelante, se circunscribe, realmente, a la cita con la que le dábamos inicio.

Shakespeare juega con la noción de espacio al vincularla con la de tiempo, pero lo hace desde un punto de vista interno o intrínseco, ya que se produce una conceptualización espacial a partir del referente histórico en el que transcurre la acción. Así, y de un modo sintético y esquemático, nos situamos en una arquetípica Inglaterra medieval configurada a base de espacios interiores ubicados fundamentalmente en castillos (sin que se nos describan en ningún momento) y de una naturaleza exterior cuya descripción se resuelve en cuatro versos, literalmente hablando. Justo en el arranque de la obra, cuando Lear está declarando su proyecto de partición del territorio de su reino entre sus hijas, lo describirá de la siguiente manera:

De todas estas tierras, desde esta raya a ésta,
ricas en umbrosas florestas y campiñas,
ríos caudalosos y muy extensos prados,
te proclamo dueña [a su hija Gonerill]. (I. i, p. 52)

Nada más sabemos de este paisaje, a excepción del dato que refiere Gloucester al inicio de la tormenta antes aludida cuando señala que «Apenas hay un arbusto / en millas a la redonda» (II. ii, p. 113). Por mucho que nos pueda traer a la memoria una paradigmática imagen de la campiña inglesa,⁸ nada especial nos aporta este dato que funciona más como un caracterizador moral, descriptivo, que como un marcador espacial. Aunque es necesario

⁸ Sobre la puesta en escena del teatro en la Inglaterra de tiempos de Shakespeare sigue siendo de consulta obligada el clásico, erudito y pormenorizado trabajo de Edmund Chambers [1974], publicado por vez primera en 1923. Todo su Libro IV, incluido en el Volumen II, está dedicado a los edificios teatrales. En las páginas 518-557 se trata sobre la estructura, funcionamiento y recursos técnicos y escénicos de los mismos. También pueden consultarse Bradbrook [1968] y Gurr e Ichikawa [2000].



notar que el impacto visual de la escena, no tanto vista, sino imaginada, es realmente potente, como si estuviéramos ante un típico cuadro historicista del Romanticismo anticipado a su tiempo: el rey anciano, loco, despojado de su autoridad, recorriendo un páramo al caer la noche, buscando cobijo en mitad de una tempestad, y acompañado únicamente por un bufón y el único hombre que aún le es leal.

Y así llegamos ya a la escena que más nos importa, aquella en la que Edgar intentaba convencer a su padre, ciego, de que lo estaba guiando a lo alto de los acantilados de Dover para que pudiera lanzarse al vacío. La propia referencia geográfica sirve ya, de entrada, como apoyo para la construcción espacial de la escena y es, ahora sí, cuando el concepto de espacio se asocia con un referente externo. Apunta McLuhan que Shakespeare consigue crear la ilusión de la tercera dimensión de forma verbal colocando cinco planos horizontales bidimensionales de manera consecutiva. Razona que «al darles una torsión diagonal, se suceden uno a otro, como en perspectiva, por así decir, desde un punto fijo» [McLuhan: 2013, 28]. A diferencia de su personaje Edgar, Shakespeare conoce el funcionamiento cooperativo de los sentidos, la «interacción en sinestesia» a la que se refiere McLuhan, y es por eso por lo que Gloucester tiene reticencias para aceptar la realidad que le está presentando su hijo, pues pretende construir en la mente de su padre una virtualidad a partir únicamente de la omisión de uno de los sentidos, el de la vista.

Así, de modo idéntico, vinculando espacio y tiempo a partir de un referente externo, es como genera Lope el espacio en sus dramas pastoriles. Emplea un paradigma de doble procedencia: por un lado, uno real, empírico, físico, vinculado con el conocimiento directo que el espectador de estas piezas tendría del medio natural que aparece allí representado. Y es que el grueso del público teatral de la época provenía, originariamente, a partir de los masivos movimientos migratorios que se produjeron durante el siglo XVI, de un ámbito rural. Estamos, en cualquier caso, ante una sociedad precapitalista eminentemente ruralizada. Pero, por otro lado, no hay que



olvidar que también existía otro referente externo fundamental, de carácter cultural (eminentemente literario), puesto que se trata de un género perfecta y totalmente codificado que había deleitado y fascinado desde hacía décadas tanto en forma teatral, novelística como lírica. A las églogas que ocuparon buena parte de la producción de los padres de nuestro primer teatro clásico les siguió la devoción que se originó en torno a la lectura de la novela pastoril. Las veintiséis ediciones de *Los siete libros de Diana*, de Jorge de Montemayor, que vieron la luz entre 1559 y 1600, a las que habría que añadir sus numerosas secuelas e imitaciones, no dejan dudas al respecto. Pero además, no hay que olvidar el destacado protagonismo que la naturaleza tiene en la poesía lírica desde el primer Renacimiento, con un recorrido que iría desde Garcilaso de la Vega hasta el propio Lope, pero cuyo modelo hunde profundamente sus raíces en la obra de Virgilio, Teócrito y Horacio. Con sus comedias pastoriles, compuestas a destiempo, incluso a contratiempo, diría yo, Lope se enfrentaba al doble reto de recuperar el género para el ámbito escénico y hacerlo, además, pensando en un público popular y no cortesano, con la posible excepción de *La Arcadia* que, como dijimos, la escribe décadas después de las otras. Y elemento consustancial a este subgénero dramático (al género pastoril, en su conjunto) es una ambientación espacial campestre.

Decía el filósofo griego Filóstrato que no podemos entender el caballo o el toro pintado si realmente no sabemos cómo son esas criaturas. La aparente obviedad del axioma nos sirve para colegir que no solo Lope dominaba las entretelas del género que estaba imitando y remedando, sino que también lo hacía el público al que destinaba estas obras. Estaría familiarizado con el marco espacial en el que transcurrían sus argumentos tanto desde un punto de vista práctico como estético. Es más, el Fénix debía de conocer las técnicas de perspectiva pictórica, especialmente la denominada perspectiva lineal, que se estuvieron practicando y perfeccionando en la pintura europea durante todo el siglo XVI. Como apuntaba José M. Regueiro [1996: 13], «el universo representado en la



escena siempre existe en un espacio enmarcado de la realidad circundante». La capacidad del espectador para (re)crear imaginariamente cualquier tipo de contexto espacial solo estaba limitada por el conocimiento previo que de él tuviera. En otras palabras, somos capaces de distinguir la realidad que está detrás de un estímulo recurriendo a la memoria.⁹

Para (re)crear el espacio dramático de sus piezas pastoriles Lope emplea una técnica diseminativo-recolectiva de esencia deíctica en la que los personajes van aludiendo a lo largo del texto a toda una serie de espacios, lugares, ambientes y sensaciones de manera fragmentada que el espectador ha de ir reuniendo para producir, a partir de las diferentes porciones, un todo concreto y coherente en su mente. La esencia del proceso es, como vemos, muy primitiva: señalar algo implica su existencia. Se trata de una poética del fragmento que actúa fusionando la referencia a realidades concretas de la naturaleza (distintos tipos de árboles, ríos, valles, montañas, cuevas, senderos, etc.) con percepciones sensoriales (el mugido del ganado en la distancia o el ruido de personas que se encuentran cerca pero que no es posible ver debido a la frondosidad del bosque, la visión en lontananza de alguien que va descendiendo desde la montaña hacia el valle,¹⁰ de alguien que se acerca cruzando un río hacia los personajes que están en el tablado y, por lo tanto, también hacia nosotros,¹¹ etc.). Todo ello queda subrayado por

⁹ No me voy a detener aquí en las teorías sobre percepción humana formuladas por George Berkeley a comienzos del siglo XVIII porque ya me interesé por ellas en otro trabajo [Sáez Raposo, 2016: 421-422].

¹⁰ Aunque lo habitual, como podemos suponer, es que se aluda a la acción, incluso de manera indirecta (esto es, que no se refiera la acción en sí sino el resultado de la misma), existe un ejemplo en *La Arcadia* en el que Lope plantea el movimiento de forma directa y a la vista del público. En un momento dado, hacia la mitad de la jornada segunda, la protagonista, Belisarda, desciende de un monte para reunirse con Anfriso, Anarda y Silvio, que se encuentran en el escenario. Justo antes de que comience su intervención dice la acotación: «Belisarda, que baja de un monte» (155a). Señalo el número de página y la columna, y no los versos, ya que no aparecen numerados en la edición que manejo. Lo mismo sucederá en el fragmento citado de *La pastoral de Jacinto*. A la hipotética puesta en escena de *La Arcadia* dedicó un sugerente artículo Teresa Ferrer [1995].

¹¹ Justo al inicio de *La Arcadia* el personaje de Anarda necesita cruzar un cauce de agua para acercarse a donde están Anfriso y Silvio: «ANFRISO.- Anarda el arroyo pasa. / SILVIO.- Haranle cristal sus pies» (125b). Lo interesante es que parece colegirse por el planteamiento escénico que lo hace a la vista de los espectadores, puesto que cuando salen a escena los dos pastores ella ya se encontraba allí, supongo que en el lado opuesto, donde un momento antes



la gestualidad, la combinación de los personajes en el escenario (aparecen generalmente en parejas y su presencia no es percibida por otros que ya se encuentran allí o viceversa) y la proxémica.¹² La recopilación de los fragmentos conlleva, siempre desde un punto de vista conceptual, la unificación del ser, o mejor dicho, de la esencia del ser, porque este, de manera literal y completa, nunca es percibido.

Lo atípico son las descripciones más o menos extensas y detalladas como la que aparece al inicio de *La pastoral de Jacinto*, con la que el protagonista, de modo muy dinámico y casi cinematográfico, a través de una suerte de panorámica horizontal, sitúa el espacio en el que transcurrirá la acción dramática:

Sale Jacinto, pastor.

JACINTO Éstos los sauces son, y ésta la fuente,
 los montes éstos, y ésta la ribera,
 donde de Albania vi la vez primera
 los bellos ojos, la serena frente.
 Éste es el río y ésta la corriente,
 y aquesta la segunda primavera,
 que esmalta el verde soto, y reverbera
 en el dorado Toro el sol ardiente.
 Árboles, ya mudó su fe constante;
 mas, ¡oh gran desvarío!, que este llano,
 entonces monte le dejé sin duda; (5a)

había estado dialogando con Belisarda, que se acaba de marchar. Es decir, que el espacio escénico estaría dividido por ese arroyo que Anarda tiene que vadear para reunirse con ellos. Es más, ya en la parte final de la obra Anfriso arroja a Cardenio a dicho río, desde donde pronunciará una de sus intervenciones y por el que desaparece de la escena nadando: «ANFRISO.- Así pienso arrojarte en ese río. (*Arrójale*) / CARDENIO.- ¡Ay cielos, que me has muerto! [...] / ANFRISO.- Por las ondas del agua va nadando» (176a). Cuando reaparezca en escena, un poco más tarde, lo hará, como se indica en acotación, «[...] arropado, como que sale del río» (177b). La presencia del río es una constante a lo largo de toda la obra y, como vemos, todo parece indicar que se trata de una presencia real y no configurada por medio de la diégesis. Teniendo en cuenta estas consideraciones, adquieren otra dimensión las palabras de Belisarda cuando indica que ha salido a quejarse «al prado deste río» (124a), o la mención a esas «aguas puras y serenas» (125a) en las que se estaba mirando Anarda y a las que transmite sus cuitas amorosas momentos antes de cruzar el arroyo para reunirse, como ya hemos visto, con Anfriso y Silvio.

¹² A estudiar esta técnica lopiana ya me dediqué en uno de mis trabajos previos, por lo tanto, a él remito al lector que pudiera estar interesado en estas cuestiones. Véase Sáez Raposo, 2016: 412 y ss.



Son varias las descripciones similares que pueden hallarse en *La Arcadia*. Sirva como ejemplo significativo la que aparece mediada la jornada primera, en uno de los momentos en los que el protagonista, Anfriso, muestra a su amada, Belisarda, su desesperación al conocer el concertado matrimonio que el padre de ella, Ergasto, ha pactado con el mayoral Salicio. Frustrado, Anfriso culpa a Belisarda de la situación y la acusa de haberle agraviado engañándole con falsas esperanzas de amor. En un determinado momento interpela a varios elementos del paisaje circundante solicitando una respuesta que avale su sentir y la falsedad de ella:

ANFRISO Testigos hay, dulce ingrata,
destas fingidas promesas:
aquí hay flores que lo saben,
árboles, fuentes y peñas.
¿No es verdad, árboles? Dicen
que sí: las altas cabezas
bajan. Fuentes, ¿no lo dijo?
Murmurando lo confiesan.
Peñas, esto ¿no es verdad?
Enternecidas lo muestran.
Todos serán contra ti,
que hoy te casas y hoy lo niegas,
pues presto pienso vengarme. (134a)

La presencia física de alguno de estos elementos se hacía necesaria a tenor tanto de las acotaciones explícitas como de las implícitas. Este es el caso del árbol, concretamente un sauce, al que trepa Cardenio en la jornada tercera y desde donde dialoga con Bato, que le conmina a bajar de él.¹³

En los casos que nos ocupan, el modo de actuar de Lope al crear el espacio dramático es análogo al de un pintor que va componiendo su lienzo a base de pinceladas sueltas y ágiles con las que no solo va creando, sino también retocando los detalles anteriores, mejorándolos, completándolos, difuminándolos. Es interesante, porque al igual que el afán inicial de Lear

¹³ «CARDENIO.- (*Aparte.*) Por este sauce treparé ligero. (*Súbese a un árbol*). [...] / BATO.- [...] ¿No hay un pastor que a socorrerme acuda. / ¡Ah, Cardenio! Deciende. / CARDENIO.- No bajaré, si el mundo me lo manda» (175a).



era fragmentar su reino con el objetivo de fortalecerlo, Lope hace lo propio con su mecanismo de formulación del espacio dramático, ya que emplea una técnica de discontinuidad con la que, eventualmente, es capaz de lograr una sensación espacial mayor y más intensa empleando eficazmente los sentidos de forma simultánea y coordinada. Se construyen puentes entre las sensaciones que sirven para forjar en el inconsciente del espectador un arquetipo espacial conocido por todos. El estereotipo se crea a partir de la verdad, o de una aparente verdad, pues Shakespeare y Lope parten de presupuestos dispares. El primero se apoya en un referente real, como son los archiconocidos acantilados de Dover, pero el segundo lo hace sobre una estilización modelada a partir de una verdad aparentemente objetiva (el río Tajo, Extremadura, el valle del Betis, el Henares, las montañas del Tormes o las serranías de Cuenca) con la que se termina proyectando una geografía sublimada, de capricho, de abolengo garcilasiano.

El Conde de Gloucester sirve de excelente ejemplo de lo que hace el espectador de estas piezas lopianas, «ver» a través de todos sus sentidos actuando al unísono. De este modo, se consigue crear sensación de profundidad espacial, se construye una perspectiva por medio de una formulación verbal del espacio que provoca la sensación en el espectador de que, en la periferia de la acción que es capaz de ver sobre el escenario, están sucediendo otras acciones que no puede ver debido a la escarpada orografía imaginada donde transcurre el argumento. Decía McLuhan [2013: 342-346] que el hombre tipográfico, el surgido a partir de la noción que él formuló como «la galaxia Gutenberg», adquirió un sentido del tiempo cinemático, secuencial y pictórico, y yo creo que Lope es un perfecto ejemplo de ello. El filósofo canadiense habla de un concepto que a nosotros nos sirve de gran ayuda: la «pintura del pensamiento». Lope se convierte en estos ejemplos en un excelente «pintor del pensamiento», él, que como han puesto de manifiesto Javier Portús Pérez [1999] y Antonio Sánchez Jiménez [2011: 87-106], fue educado en el arte del dibujo por un padre que era bordador de oficio, que tuvo como suegro a un pintor (Diego de Urbina), que fue amigo



muy cercano de pintores de la talla de Felipe de Liaño, Pantoja de la Cruz, Juan Fernández de Navarrete, «el Mudo», Alonso Sánchez Coello, Francisco Pacheco, Vicente Carducho o Juan van der Hamen, que estuvo interesado en coleccionar pintura y que no tuvo reparos en defender frecuentemente el oficio de pintor, al que equiparaba con el suyo de escritor.

Todo lo hasta aquí expuesto conlleva una compleja problemática a la que únicamente se puede intentar dar respuesta recurriendo a la psicología de la visión. Para empezar, como parece haber quedado ya demostrado, tanto en el arte verbal tridimensional de Lope como en el de Shakespeare existe una necesidad de fijar la mirada y desde el mismo momento que se produce esta operación se crea un punto de fuga. Lo complejo es ubicar ese punto de fuga de forma precisa y objetiva, puesto que en un espacio lúdico originado por una escenografía verbal este se sitúa necesariamente fuera del escenario, esto es, fuera del espacio visible. El perspectivismo lineal había sido capaz de crear la ilusión de profundidad recurriendo a los principios de la geometría y las matemáticas, con los que se diferenciaba perfectamente entre el mundo visual y el campo visual, es decir, entre lo que podemos ver y lo que no vemos pero sabemos que está presente. En opinión de Edward T. Hall [1973: 112-113 y 139], el dominio de la representación de la tridimensionalidad al que se llegó en el Renacimiento (seguramente gracias a Paolo Ucello) produjo un creciente interés sobre la diferencia existente entre las nociones de mundo visual y campo visual.

Contrariamente de lo que pudiera pensarse de manera intuitiva y casi instintiva, Ernst Gombrich demuestra que la perspectiva tridimensional no constituye un modo natural de ver para el ser humano, sino que solo podemos percibirla si previamente hemos realizado un proceso de intelectualización. La ilusión de la tercera dimensión que es capaz de producir la perspectiva parte de una sencilla imposibilidad física que se supera por medio de un complejo proceso de reconstrucción mental y ello, en ocasiones, también puede ocasionar una cierta ambigüedad:



[...] la perspectiva puede ser una habilidad difícil, pero su base [...] descansa sobre un simple e incontrovertible hecho de experiencia, el hecho de que no podemos con la mirada torcer una esquina. A causa de esta desafortunada incapacidad nuestra, mientras miramos con un ojo estacionario vemos los objetos sólo por un lado, y tenemos que adivinar o imaginar lo que está detrás. Sólo vemos un aspecto de un objeto, y no es muy difícil calcular exactamente lo que será este aspecto desde un determinado punto de vista. Todo lo que se requiere es trazar líneas rectas hasta aquel punto desde cualquier parte de la superficie del objeto. Las que se encuentran detrás de un objeto opaco quedarán escondidas, las que encuentren el paso libre serán vistas [Gombrich, 1998: 211].¹⁴

Se produce aquí la distinción entre los conceptos de «ver» y de «saber» que, aplicada al contexto espacial del drama pastoril lopiano, se traduciría en que uno no solo ve lo que hay, sino que ve lo que sabe que hay y acepta que hay lo que sabe que existe en un marco referencial real, sea este objetivo o no. El referente «acantilados de Dover» en Shakespeare no funciona, por consiguiente, al mismo nivel que los referentes Tajo, Henares, Extremadura, valle del Betis, montañas del Tormes o serranía de Cuenca en Lope.

El recurso a la tercera dimensión escénica requiere para su correcta materialización de un espectador activo, empático con los personajes que protagonizan las piezas que está presenciando, ya que ambos sentirían la imperiosa necesidad de buscar con la mirada (literal pero también metafórica o mental) todo aquello que es sugerido y que envuelve la realidad circundante de la acción dramática. Curiosamente, ésta fue una forma habitual de planificar algunas composiciones pictóricas paisajísticas de gran tamaño y con un considerable interés por el detalle. Edward T. Hall da ejemplos concretos de este planteamiento compositivo en creaciones de los paisajistas holandeses Jacob Ruysdael (h. 1628-1682) o Meindert Hobbema (1638-1709), contemporáneos de Rembrandt van Rijn, que jugaron deliberadamente con las distancias y la perspectiva, no solo entre los elementos que componen la imagen del lienzo, sino entre este y el

¹⁴ A las «Ambigüedades de la tercera dimensión» dedica Gombrich un capítulo entero de su libro *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Véase Gombrich, 1998: 204-244.



espectador que lo observa. Se trata de paisajes pensados para ser contemplados desde una distancia muy precisa (específicamente entre cincuenta centímetros y un metro), siempre a la altura de los ojos, con lo que se fuerza al espectador tanto a desplazar la mirada en todas las direcciones como, incluso, a mover la cabeza si quiere examinar las diferentes escenas o fragmentos en los que están organizados y apreciar el virtuosismo técnico con el que plasman hasta los más mínimos detalles.¹⁵

Con la esperanza de no haberles mareado mucho a lo largo de estas páginas, ni haberles desorientado, ni generado ninguna angustia tridimensional, voy concluyendo ya. Se quejaba Marshall McLuhan de que no se ha reconocido debidamente a Shakespeare el mérito de haber sido el pionero en recurrir al perspectivismo tridimensional en aquella escena de *El rey Lear*. Tal vez, como hemos señalado, debamos concederle efectivamente dicho mérito. Sin embargo, Lope emplea una técnica infinitamente más elaborada y de un modo planificado, hasta el punto de que su recurso a la tridimensionalidad espacial se convierte en un rasgo inherente a la concepción dramática de las mismas, es decir, no la emplea de modo puntual, como sucede en la tragedia de Shakespeare, sino que forma parte esencial del propio planteamiento de sus composiciones.

Nacía este trabajo de una circunstancia extraordinaria. Lo interesante sería poder confirmar si, efectivamente, hay que ratificar dicha excepcionalidad o tal vez el análisis de otras piezas mucho más

¹⁵ «Hobbema [...] comunicaba la sensación del espacio de manera bien distinta, mucho más convencional para su época. Sus pinturas, grandes y extraordinariamente detalladas, de temas de la vida rural, contienen cada una diversas escenas separadas. Para poder disfrutar de sus cuadros es preciso aproximarse hasta una distancia de cincuenta centímetros a un metro. Situado el cuadro a nivel de los ojos y a esa distancia, el observador se ve forzado a volver la cabeza y girar el cuello para poder contemplar todo lo que en aquél se representa. Tiene que mirar *hacia arriba* para ver los árboles, *hacia abajo* para contemplar el arroyuelo, *al frente* para observar las escenas centrales. El resultado es verdaderamente notable. Es como mirar un paisaje holandés de hace trescientos años a través de un gran ventanal de típicos paneles encristalados» [Hall, 1973: 141]. En mi opinión, ejemplos significativos del empleo de esta técnica de forma deliberada serían, de Jacob van Ruysdael, lienzos como *Dos molinos de agua y una represa en Singraven* (1650-1652), *Casa de campo bajo los árboles cerca de un cultivo de cereales* (1650-1655) y *Catarata en un paisaje boscoso y escarpado* (1660); de Meindert Hobbema, *Paisaje boscoso* (1662-1663), *Los viajeros* (1663) y *Camino rural bajo los árboles* (c. 1665).



condicionadas argumental o genéricamente en este sentido –piénsese en *La tempestad* (1610-11), en *Como gustéis* (1599-1600), en *El cuento de invierno* (c. 1611) o en *Cimbelino* (1609-10)– sea capaz de mostrar una dinámica similar en el empleo de este procedimiento de (re)creación espacial a partir de la sublimación de una técnica pictórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BRADBROOK, Muriel C., *Elizabethan stage conditions: a Study of their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- CHAMBERS, Edmund K., *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1974, 4 vols.
- DANBY, John F., *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*, Londres, Faber and Faber, 1982.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena» en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1995, núm. 8, 213-232.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, versión castellana de Gabriel Ferrater, Madrid, Debate, 1998.
- GURR, Andrew e ICHIKAWA, Mariko, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, trad. J. Hernández Orozco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1973.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.



- MORLEY, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet Vallés (ed.), *Teoría y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books en colaboración con la Institución Alfonso El Magnánimo, 1986, 251-308.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea, 1999.
- REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva», en Francisco Sáez Raposo (dir.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, 83-113.
- _____, «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2016, núm. XXII, 409-431. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.152>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, Ángel-Luis Pujante (trad. y ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- _____, *El rey Lear*, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens (eds.), Madrid, Cátedra, 2013 (11ª ed.).
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, vol. XIII, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965, pp. 117-183.



_____, *La pastoral de Jacinto*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, vol. XIII, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965, pp. 1-60.

WEIMANN, Robert y BRUSTER, Douglas, *Shakespeare and the Power of Performance. Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.



Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII: Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales

Elena Martínez Carro
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
elena.martinez@unir.net

Palabras clave:

Enrique VIII. *La cisma*. Adaptación. Dramaturgia.

Resumen:

La obra de Shakespeare, *Enrique VIII*, *All is true* y *La cisma de Inglaterra* de Calderón han sido comparadas muchas veces desde la perspectiva crítico-literaria. Sin embargo, en raras ocasiones se han podido ver representadas en un tiempo cercano que haya permitido el estudio comparativo de su adaptación y dramaturgia. Este artículo trata de contrastar las recientes puestas en escena desde la perspectiva de la dirección, la dramaturgia y el reparto de actores.

Henry VIII's dramatic life before Shakespeare and Calderón's view: Introducing a comparative analysis of their latest known performances

Key Words:

Henry VIII. *La Cisma*. Stage adaptation. Dramatic writing.

Abstract:

Henry VIII, *All Is True*'s Shakespeare historic play and *La cisma de Inglaterra* written by Calderón have often been compared from a literary and critic point of view. Nevertheless, these works have rarely been staged in recent times, so that it has not been possible to carry out a comparative study of their adaptations and dramatic writings.

Therefore, the intention of this article is to provide a contrasting explanation about recent productions from the perspective of their directions, stage adaptations and casts of actors.

Comentaba Juan Sanz [2015: 68] –escenógrafo– en una entrevista con motivo de la puesta en escena de *La cisma de Inglaterra* por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que hace años John Varey le propuso –en el corral de comedias de Alcalá– la posibilidad de que la Royal Shakespeare Company representara *Enrique VIII* al mismo tiempo que ellos interpretaran *La cisma*, llevando a cabo una gira por los dos países.

La idea no cristalizó en aquel momento pero sí lo ha hecho recientemente. Hemos tenido la oportunidad de ver las dos obras –de similar temática, tratamientos muy distintos y pocas veces llevadas a las tablas– por dos compañías teatrales españolas, en un tiempo cercano. El 29 de mayo de 2012 la compañía Rakatá estrenó *Enrique VIII* y el 27 de marzo de 2015 la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevó a las tablas *La cisma de Inglaterra*¹.

La historia de Enrique VIII ha sido siempre un reclamo para el cine, la literatura y –cómo no– para el teatro. Una historia que ha marcado el devenir de las Islas Británicas hasta nuestros días y que no deja indiferente a nadie, tampoco en los tiempos actuales.

No pretende este artículo hacer un análisis exhaustivo de la obra de Shakespeare, *Enrique VIII*, *Al is true*, ni de la obra de Calderón, *La cisma de Inglaterra*, asunto del que se han ocupado numerosos estudios entre los que se encuentran los clásicos de Ruiz Ramón, Escudero o el más reciente y amplio trabajo de Braulio Fernández Biggs², especialmente dedicado al análisis comparativo entre los personajes de ambas comedias, sino acercarse a la puesta en escena de ambas obras y a la recepción dramática actual de dos dramas tan alejados de las premisas actuales.

¹ Nótese que «*La cisma de Inglaterra*» no adopta el título original de Calderón «*La cisma de Ingalaterra*» cuando nos referimos a la última puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico [2015], que decidió modernizar el término para no dar lugar a equívocos entre público menos experto en la materia que –posiblemente– lo consideraría una errata.

² Son numerosos los análisis que se han llevado a cabo sobre *La cisma de Ingalaterra* pero caben destacar la edición de Ruiz Ramón en 1981 y la de Escudero en el 2000, que pretendió ampliar el trabajo ya realizado anteriormente con una perspectiva más actual. A ello hay que añadir el trabajo de Fernández Biggs en el 2012, que se adentra en la comparativa de los personajes de *La cisma de Ingalaterra* y *Henry VIII*.



Quizá convenga recordar, inicialmente, algunos datos de interés sobre ambas obras para entender mejor su adaptación dramática y sus diferencias escénicas.

Shakespeare escribe *Enrique VIII* casi al final de sus días, en su última etapa como dramaturgo. Como ha señalado la mayoría de los críticos, fue escrita en colaboración con Fletcher; de hecho son conocidos los episodios en los que cada uno intervino, y es difícil ver en esta tragedia la calidad del dramaturgo de *La Tempestad*, compuesta en la misma etapa de su madurez. Es esta diferencia de ‘genialidad’ la que ha llevado a que muchos investigadores cuestionen la autoría de *Enrique VIII*, que hoy en día está asegurada aunque de manera colaborada.

Shakespeare bebió en las fuentes de las *Crónicas* de Raphael Holinshed para construir un drama histórico que estrenó el sábado 29 de junio de 1613, con motivo de las bodas de la princesa Isabel, hija de Jacobo I, en el teatro del Globe.

Trató de dar una visión objetiva que convenciera a un público que había tenido en el trono a Isabel I, hija de Enrique y Ana Bolena, y que ahora era gobernado por el hijo de María Estuardo. Convenía, por tanto, acercarse con cautela a una temática histórica, que aunque alejada ya en el tiempo, era delicada y había marcado la política y la religión del último siglo inglés así como las relaciones de Gran Bretaña con el resto de los países del continente europeo.

Indudablemente, Shakespeare se acercaba a una temática peligrosa, lo que a juicio de muchos justifica la falta de tensión dramática y la mediocridad de los caracteres que se limitan a contar la historia –como subraya en el título *All is true*– tal y como la conocía. Los personajes principales, Enrique, Catalina y Ana, mantienen el cuerpo del drama y todos ellos tienen el poder de conmover al espectador y presentan caracteres verdaderamente humanos, son ‘round characters’.

Calderón, por su parte, bebió de las fuentes del jesuita Rivadeneyra, concretamente de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*



(impresa en 1588), con un sesgo antianglicano y desde la perspectiva católica de la Contrarreforma. Si bien es cierto que mitigó muchas de las fealdades que en la obra se comentan sobre Enrique VIII y Ana Bolena, la fuente no deja de ser tendenciosa.

La obra se representó el 31 de marzo de 1627, por la compañía de Andrés de la Vega³, en palacio y fue una de las primeras obras de juventud con las que el dramaturgo se acercaba al teatro cortesano.

Los catorce años de diferencia que median entre ambas representaciones podrían llevar a pensar que Calderón conocía la tragedia shakespeariana, pero la crítica es unánime en este aspecto y no ve atisbo alguno de influencia entre ambas. Los motivos y las circunstancias que provocaron ambas obras eran esencialmente distintos.

Calderón trae a colación el mismo tema histórico pero con una visión incomparable, donde la descripción de los acontecimientos no representa el nudo de la tragedia, sino la ruptura interna de los personajes y su drama de conciencia. El hado sigue siendo –como en muchos de los dramas calderonianos– uno de los puntos esenciales. La libertad humana y sus consecuencias son el núcleo fundamental de la obra. Como hacía notar Germán Vega [1983: 136] reseñando a Ruiz Ramón:

Desde un comienzo surgen los signos que anuncian y prefiguran el porvenir, esa técnica tan grata a Calderón. El Hado –explícito a través del sueño, el horóscopo o las palabras y acciones de los personajes, sobre todo las del bufón pseudoloco y vidente Pasquín, uno de los más geniales graciosos de Calderón– está presente en toda la obra: adelanta y condensa la acción con respecto al espectador, y a la vez pesa sobre los personajes, los desasosiega, los confunde; ellos razonan, hablan, actúan en un clima creado por estos signos, y malinterpretándolos, caminan hacia la tragedia.

³ Tanto la compañía como la fecha fueron señaladas por Shergold y Varey en 1961 y han sido posteriormente recogidas por el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT).

También tenemos noticia de que se representó en Valladolid el 16 de abril de 1696 por la compañía de José Antonio de la Rosa. Véase DICAT: 2008.



Todo ello hace que la tensión se traslade desde los hechos –el abandono de Catalina por parte de Enrique, la soberbia real, la ambición de Ana Bolena y el matrimonio de ambos– al drama interior de cada uno de los personajes, que sobre la escena son inigualables por reflejar el mundo de las pasiones del alma humana.

El argumento calderoniano está al servicio de las consecuencias que las pasiones tienen en el hombre. El rey arrepentido y atormentado pide recuperar a Catalina, lo que ya no es posible por su fallecimiento dejando a María como heredera. En palabras de Elena Di Pinto [2015: 19]: «Calderón dignifica a Enrique VIII dotándolo de sabiduría, llenándolo de dudas morales cuando se ve invadido por la pasión hacia Ana Bolena, y suministrándole una dosis de compasión hacia Catalina, todo ello por decoro». Al mismo tiempo que introduce un personaje inexistente en *Enrique VIII* de Shakespeare, la figura del gracioso Pasquín que tiene «un singular ‘tema’ (en el sentido de ‘idea fija que suelen tener los dementes, manía’): la de predecir el futuro de los que le rodean, sobre todo las desgracias, con la contrapartida de no ser tomado en serio, a pesar de decir la verdad».

Si bien es cierto que los acontecimientos de *La cisma* alejan el drama de la verdad histórica, no por ello carecen de verosimilitud a favor de la construcción de caracteres. Podría decirse que Calderón se distancia de la historia y la presupone en el espectador.

La diferencia entre ambas obras es indudable, tanto por el tratamiento de las fuentes como por el público al que se dirigen. Su diversa finalidad hace que la adaptación dramática y la puesta en escena sean disimilares, a pesar de tratarse del mismo tema histórico.

Llevar a la escena actual tragedias de esta índole, tan alejadas del espectador moderno, no deja de ser un riesgo importante. Son pocos los atractivos que este tipo de obras ofrecen a un público para el que los acontecimientos históricos quedaron ya en el pretérito y donde no hay demasiados reclamos ni atrayentes divertimentos. Sin embargo, la fidelidad



al argumento de los acontecimientos hace que sea imprescindible una necesaria adaptación del texto original a favor de la escena.

Mucho se ha discutido sobre la adaptación de los clásicos y el respeto al original del autor. El equilibrio entre la voluntad expresa del dramaturgo – de la que habría mucho que decir– y la transformación del texto que ha llegado a nuestros días, es la clave fundamental sobre la que gravita el éxito de una puesta en escena modernizada de las comedias áureas. Una buena labor de dramaturgia textual posibilita al espectador un conocimiento de los clásicos al que no llegaría de una manera purista o dando plena fiabilidad a las ediciones príncipes conservadas. De hecho, como ya sabemos por los manuscritos que nos han llegado de las compañías teatrales de la época, la mayor parte de los dramaturgos dejaron que sus obras se adaptasen por los ‘autores’ de comedias en los teatros de corrales y solo cuando las recuperaban para su edición –en el mejor de los casos– conseguían hacer las correcciones necesarias para editar el texto. El mecanismo deja claro que en ningún momento existió un texto teatral dramatizado sin adaptación, sin versiones de dirección y dramaturgia.

Enrique VIII en escena

El 29 de mayo de 2012, la Compañía teatral RAKATÁ de la Fundación Siglo de Oro estrenó *Enrique VIII* en el Shakespeare's Globe Theatre dentro del marco de las Olimpiadas Culturales de Londres. La representación fue un verdadero éxito y en septiembre se encontraba en Madrid en los Teatros del Canal.

Fue la primera vez que una compañía española se atrevía con esta obra shakespeariana en un entorno inglés, lo que no deja de ser sorprendente y una verdadera «pica en Flandes», como se aventuró a decir la crítica.

Enrique VIII, *Al is true*, nunca se había representado en castellano. Hacer resonar la voz de Shakespeare en nuestra lengua, tanto en Londres como en Madrid, con un drama de carácter histórico e inglés, fue toda una hazaña.



Como comentaba Ernesto Arias [2012a: 2], director del montaje, refiriéndose a la representación en el Globe londinense: «Nunca un actor o actriz española tuvo la oportunidad de actuar en sus tablas en su propio idioma y tiene la responsabilidad de hacer sonar la palabra de Shakespeare, en el mítico espacio, en castellano».

La adaptación de José Padilla, Rafa Balbín y el propio Ernesto Arias, volvió a mostrar la necesidad de versionar a los clásicos aunque del mismo Shakespeare se trate⁴. Redujeron a dieciséis los casi cuarenta personajes del original y fusionaron roles, por lo que puede decirse que nos encontramos ante una obra casi nueva pero que ha tratado de conservar lo mejor de Shakespeare, aunque esta tragedia no se encuentre entre las selectas del dramaturgo inglés.

Marcos Ordóñez [2012], en su crítica en *El País*, suscribe lo que ya muchos investigadores han visto en la obra shakesperiana:

Lo único que realmente nos importa [...] es lo que le pasa a Catalina de Aragón. Samuel Johnson tenía muchísima razón cuando escribió que «el genio de Shakespeare entra y sale con Catalina». Ella es el único personaje de carne y sangre, el único con auténtica grandeza, el único que sufre sin retórica. Aunque la obra lleve el nombre de Enrique, el centro emocional es la reina española [...]. Por otro lado, si echó el freno a la hora de retratar al rey, también es cierto que ni su perfil ni el de Ana Bolena son excesivamente laudatorios. [...] En cuanto a Wolsey, el cardenal católico, estamos ante un malo de corto vuelo: un político turbio que cae porque le ciega el orgullo. Shakespeare le da una despedida sugestiva y con acentos líricos aunque no acabas de creértela: porque no le cuadra a un personaje con su trayectoria y porque esa aria final se parece demasiado a la de Buckingham. Brota la intuición de que si *Enrique VIII* se monta tan poco quizás sea porque, aun dándole cien vueltas a muchas piezas de corte similar, no está precisamente entre lo mejor de su autor.

Coincidimos plenamente con la crítica, de ahí que el versionado haya tenido que mejorar el drama para poder llevarlo a las tablas actuales y crear

⁴ La dramaturga Yolanda Pallín comenta a este respecto: «Al montar a Shakespeare contamos con una tradición más reciente en nuestro país pero, tal vez por ello, más libre, más lúdica y carente de prejuicios. El hecho de que Shakespeare necesite una traducción lingüística para su puesta en escena deja mayor margen de maniobra al adaptador que puede sentirse más libre para acercar sus textos al espectador contemporáneo» Véase *Diálogos*, 2014: 322.



un texto de interés, ameno y atractivo. El propio Ernesto Arias [2012b] declaraba a RTVE:

En esta adaptación muy libre —que ha suprimido varias escenas, fundido otros pasajes o cambiado lugares— se ha puesto el acento en un asunto tan universal como en vigor: el juego del poder, sus intrigas y «mecanismos». [...] Una obra de grandes papeles históricos, a los que recurre Shakespeare para contar un momento en el que se producen cambios fundamentales políticos, religiosos y culturales para Inglaterra. [...] Conjuga la intensidad dramática con las conspiraciones políticas, creando un texto muy interesante.

Si bien es cierto que la dramaturgia ha conseguido un montaje sugestivo, cabe preguntarse qué porcentaje queda del texto original y de la visión que de los personajes tenían Shakespeare y Fletcher. La desaparición de muchos de ellos, desde un total de 40 hasta los 16 de la actual puesta en escena, no solo ha afectado al número, sino que ha cambiado algunos de los caracteres desprendiéndose del original, como sucede con Catalina que levanta la obra en su totalidad.

Quien se lleva de calle la función es Elena González en el rol de Catalina. La había aplaudido en registros de comedia, pero está igualmente admirable en su vertiente dramática. Es una de esas actrices que «llama al oído» tan pronto empieza a hablar, pletórica de verdad, de poderío y de emoción. Rebosa dignidad cuando rechaza la farsa «legal» de su repudio; lanza rayos de legitimísima ira en su careo con Wolsey y Gardiner (en el Globe aplaudieron a rabiar ese mutis); y está conmovedora en su agonía, que Arias monta —buena idea de puesta— en paralelo con el bautismo de Isabel, como si se tratara de una visión alucinada [Ordóñez: 2012]⁵.

⁵ Continuaba Marcos Ordóñez [2012] realizando una magnífica crítica al reparto: «Fernando Gil es un joven rey arrogante, explosivo, que sabe mostrar y alternar sus vetas de ingenuidad y de retorcida malicia: podría hacer un estupendo Enrique V. No me convenció tanto Jesús Fuente como Wolsey: es un actor con presencia, con impecable dicción, pero me parece que la villanía del cardenal queda demasiado subrayada, aunque reitero que se trata de un personaje que no permite excesivos matices. Muy bien la sobriedad irónica de Bruno Ciordia (Suffolk) y la vivacidad de Óscar de la Fuente, en un personaje que, diría, fusiona elementos del cortesano Sands y del doctor Butts. Me parecieron igualmente convincentes Alejandro Saa (Gardiner) y Jesús Teyssere, un Kranmer inusual, a caballo entre el iluminismo y un aura de brujo medieval (al que, por cierto, Enrique VIII mandó quemar años más tarde). Muy eficaz Alejandra Mayo, la dama de Ana Bolena y de la reina, a la que han rebautizado como Beatriz. A veces la búsqueda de la energía lleva a parlamentos crispados o sobrecargados de volumen, como sucede con Buckingham (Julio Hidalgo) o Norfolk (Rodrigo Arribas)».



El resultado final es todo un cosmos de personajes en torno a una reina española que se mantiene en escena hasta el final de la obra con dignidad y fuerza. De hecho, como Miguel Ayanz [2012] aseguraba: «Shakespeare parece mirar con simpatía a la reina española ninguneada por el soberano inglés, cosa sorprendente en plena era isabelina». Es difícil imaginar a los ingleses contemplando una tragedia donde Catalina de Aragón triunfara sobre el poder de Ana Bolena, madre de Isabel I, que había gobernado el país e iniciado un imperio. Sin embargo, la solución que han encontrado Padilla, Lavín y Arias no deja de ser atractiva en un juego de poder y amor en un drama que, aunque alejado de la realidad histórica –y de la dramática–, satisface al público actual.

Un montaje por otra parte sencillo y desprendido de todo boato, con muy pocos medios materiales, que consiguió una ambientación gracias al vestuario de Susana Moreno y a la música evocadora de Juan Manuel Artero siempre al servicio del texto.

Un «Enrique VIII» sin artificios, reducido a la mínima expresión: el actor, la palabra, talento, trabajo y poco más [...]. Una apuesta por lo esencial y un empeño de Rakatá, pese a las muchas dificultades económicas [Ayanz: 2012].

La cisma de Inglaterra: «una nueva versión»

Tampoco *La cisma* se ha librado de una seria adaptación. La entrevista a Ignacio García, director de la última puesta en escena de este drama, y a José Gabriel Antuñano, que ha realizado lo que él denomina una «nueva versión», muestra un camino de adaptación para una de las obras calderonianas con menor recorrido escénico.

La obra se estrenó en 1627, según los datos que han llegado hasta nosotros, y se ha representó dos veces en los últimos treinta años. La falta de funciones de un drama así deja entrever que los directores escénicos siempre han encontrado dificultades innatas al texto para mantener el ritmo necesario y el atractivo que trajese un éxito similar al de la Compañía de Teatro Clásico en su reciente puesta en escena.



En este sentido comentaba Ignacio García [2015: 53]:

Mi propuesta desde el inicio era hacer una lectura contemporánea de este texto y hacer una intervención valiente en la que se cortara lo que sobraba, se dimensionara, digo lo que sobrara en nuestra opinión y creo que es lícito a estas alturas del partido hacer una lectura contemporánea de un clásico. Lo dice Alessandro Baricco (que antes de ser novelista era musicólogo) hablando de las obras musicales de otro tiempo: que transmitir una obra y traicionarla son el mismo gesto. Porque la única manera de transmitir una obra del siglo XVII hoy es traicionarla y siempre va a haber una traición porque no es una reproducción arqueológica, ni queremos nosotros que sea arqueología, queremos hablar del mundo de hoy.

A pesar de esta intencionalidad manifiesta por el director, la adaptación ha respetado casi en su totalidad la mayoría del texto calderoniano. Como afirmaba J.G. Antuñano [2015: 62]:

Hay una cuestión que hemos cuidado muchísimo y es que apenas hay versos nuevos. Yo diría que el 95% del texto que se va a representar son versos de Calderón y cuando ha hecho falta buscar alguna palabra nos hemos ido al lenguaje de la época. No hemos pretendido en ningún momento acercar el lenguaje a un algo más contemporáneo. [...]
Este texto tiene aproximadamente tres mil versos y hemos suprimido aproximadamente mil versos, una tercera parte más o menos. Esta es una obra, como toda obra de Calderón, que se recrea en la métrica, en la versificación y repite ideas, una constante en el teatro de Calderón.

La versificación y el entramado histórico se han puesto al servicio de la intencionalidad del director y de la tensión dramática, con el fin de conseguir captar la atención del público⁶. En palabras del mismo Ignacio García [2015: 54]:

Yo creo que es un drama político; en el original es un drama filosófico y nosotros vamos a intentar hacer de él una reflexión cívica. [...]

⁶ La misma Pepa Pedroche hablaba –en un reciente estudio– de la importancia de la versificación y su declamación en este tipo de obras: «El verso es una estilización del lenguaje y hay que abordarlo como una especialización dentro de la interpretación y, en consecuencia, del actor. La distancia que se establece entre el intérprete y el texto en un contacto visual se reduce cuando empatizamos en las historias que cuenta y establecemos lazos directos y contemporáneos con ellas. Esto nos produce una necesidad de entender el estilo en el que se comunican y un placer el estudio de la métrica» [Bastianes, 2014: 329].



La obra tiene una estructura en tres actos y es relativamente operística en el sentido de que cada acto se cierra con una escena coral de todos los personajes, mientras que en todas las escenas anteriores había solo un personaje, dos o tres.

Había a nuestro entender un exceso de escenas a dos, siempre dialógico, que Calderón mismo corrige en obras posteriores. Decidimos primero cómo organizar los actos y estructurar la obra temáticamente interviniendo en las escenas y sí, ha sido un trabajo de la mano, intentando que todo sea de Calderón y que los materiales que no sean de Calderón sean ínfimos y que nuestra labor sea más una redistribución, una puesta en valor de unos y otros elementos, pero partiendo del texto original. Yo soy *calderoniano* a tope y no pretendemos hacer esto como una enmienda a Calderón, sino como un elogio y una puesta en valor.

Y es esta misma intencionalidad y criterio el que se ha seguido a la hora de reducir los versos:

El tema central del montaje es una reflexión sobre el poder; no se trata de volver a contar otra vez la historia de Enrique VIII y Ana Bolena, sino que la idea es hacer ver cómo el poder es algo que tienen los gobernantes para beneficio de los gobernados, un deber que Enrique VIII no cumple. La historia para nosotros no es la del enamoramiento, sino que eso ocurre en contra de decisiones de gobierno, anteponiendo el interés personal al interés de un reino.

Este es el núcleo temático, y ese núcleo obligaba a que la acción fluyera; por eso hemos hecho la reducción de versos, no de una manera caprichosa, sino obedeciendo a estos criterios a partir de una reflexión que ya está en el texto de Calderón, [José G. Antuñano, 2015: 63].

Como no podía ser de otra forma no están fuera de estos criterios de adaptación los personajes centrales. El trabajo de dramaturgia sobre cada uno de ellos es sorprendente. Catalina deja de ser el personaje sumiso calderoniano para ser una mujer, reina, con carácter y criterio. «En el texto de Calderón a veces es una reina que no se corresponde con la idea que tenemos de ella. Catalina es una mujer con experiencia de gobierno y buena escuela, no era una reina de papel sino una reina de verdad» [Antuñano, 2015: 66]. Pasquín, acentúa su papel de gracioso y adquiere más volumen que en el original. Se han «enfaticado algunas características que están en el texto de Calderón para que sirva de voz de la conciencia de Enrique y cree tensión y conflicto» [Antuñano, 2015: 66]. La Infanta María abandona a un



personaje desdibujado para tener cierto protagonismo, donde confluyen muchos de los elementos de la obra. Y finalmente destaca por su originalidad:

Margarita Polo que es la dama de compañía de la reina, que tiene dos intervenciones un poco rompedoras, intervenciones que solo escucha un personaje o que escucha el público, como apartes direccionales que van matizando esta idea del poder de la que hablamos. Sus intervenciones marcan una intención hacia el público, son estrofas muy breves pero dirigidas a un personaje concreto. Su protagonismo es pequeño pero lo hemos realzado un poco, para que no fuera solo un personaje coyuntural, sino que lo poco que dijera estuviera cargado de intención [Antuñano, 2015: 66].

Todos ellos son personajes⁷ perfectamente perfilados en la escena y caracterizados por sus dudas y pasiones. La historia queda detrás de cada uno de ellos para mostrarnos su singularidad.

Calderón por encima de todo es un humanista, esa es la clave. Él sabe que el ser humano es complejo, es plural, es contradictorio y que no existen buenos y malos y que no existen alegres y tristes, y eso es lo que dota de un volumen majestuoso a todas sus creaciones de seres humanos, a todos sus personajes [Ignacio García, 2015: 54].

⁷ Juan Ignacio García Garzón [2015], en su crítica teatral, destacaba la construcción de los personajes al hilo del excepcional reparto: «Calderón concibió un Enrique VIII más humano y menos monstruoso (hasta aparece arrepentido al final) que el descrito por el jesuita Pedro de Rivadeneyra en su «Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra» [...]. Así, presenta al Rey como víctima de sus apetitos y en constante debate entre su libertad personal y su destino regio, un monarca incapaz de gobernar el caballo desbocado de su deseo y, en consecuencia, indigno de sentarse en el trono de Inglaterra. Sergio Peris-Mencheta lo sirve con un perfecto equilibrio de matices, de la pasión desenfrenada a la reflexión íntima, ajustando admirablemente las estrofas al metrónomo de las emociones, como si no fuera esta la primera vez que protagoniza un clásico en verso.

Espléndidas también la preterida Catalina de Aragón de Pepa Pedroche, la princesa María que compone Natalia Huarte y la calculadora Ana Bolena de Mamen Camacho. El malo de la función es el cardenal Volseo, al que Joaquín Notario otorga una presencia de autoridad orgullosa que gradúa hasta desembocar en desgarró de la caída en desgracia. Notables el embajador francés de Sergio Otegui, el Tomás Boleno de Chema de Miguel y el aya Margarita Polo de María José Alfonso, a la que es un placer volver a ver sobre un escenario. Y mención aparte para el bufón Pasquín bordado por Emilio Gavira, que sabe enhebrar en el envite la locura jocosa y la acidez crítica».



Lógicamente, esto no lo había conseguido Calderón en sus primeros personajes, pero sí lo han sabido captar y trasladar a la adaptación –desde el conocimiento de la obra calderoniana– la dirección y la dramaturgia.

Por último, cabe señalar que no queda fuera del equilibrio dramático para esta representación, el acercamiento a la música y a una escenografía evocadora –y no pictórica– de un mundo que no se pretende reproducir, sino que trata de crear un espacio simbólico con valor metafórico e introducir al espectador en «climas emocionales como la fantasmagoría, la solemnidad, la diversión. La música intenta ser un catalizador del estado emocional de los personajes, con algunos guiños dramáticos», [Ignacio García, 2015: 57].

Es formidable la escenografía de Sanz y Coso, con esos plafones móviles, de madera estampada, que permiten rápidos cambios de escena, y toques elegantes como el espejo que desciende o el precioso vitral del salón del trono; y superlativo el vestuario de Pedro Moreno, con su cuidada gama de colores: las capas y pieles de Enrique, el celeste y oro de Catalina, el vestido rojo de Bolena, el hábito violáceo de Volseo. La música barroca, británica y castellana, seleccionada por el propio director, interpretada por Anna Margules y Trudy Grimbergen (flauta de pico) y Calia Álvarez (viola de gamba), crea el clima preciso de pieza de cámara [Ordóñez, 2015].

La crítica fue unánime después del estreno y vio cómo una obra alejada en el tiempo conseguía una gran intensidad dramática en el escenario y era capaz de interrogar al espectador actual sobre los peligros del poder y la corrupción. La dramaturgia había conseguido descontextualizar el argumento para acercarlo al presente manteniendo las coordenadas históricas.

Una comparativa escenográfica

Estas dos obras muestran cuán distintos pueden ser los tratamientos teatrales de un mismo tema. Nos encontramos ante la mayor semejanza entre lo semejante.



Un teatro juvenil e indómito de un primer Calderón, frente a un obra de senectud y escrita en colaboración del gran Shakespeare y, por ello, ninguna de ellas se encuentra en momentos de plenitud y madurez. Tal vez sea esta una de las causas por lo que las dos tragedias han sido tan poco representadas a lo largo de los siglos.

Por otro lado, cada una de ellas ha bebido en fuentes diversas que nos dejan ver cómo intuían la historia los ingleses y los españoles de los siglos XVI y XVII, y ambas con visiones muy tamizadas por el humanismo de sus creadores.

Como recordaba Ignacio García [2015: 55]:

Calderón es nuestro autor del barroco más shakespeariano pero no lo es por imitación, lo es porque hay una afinidad en esa capacidad humanista de entender en su profundidad más oscura el alma del ser humano, y eso es lo que hace que los dos coincidan. Es evidente que los personajes shakespearianos tienen siempre estas contradicciones, estas ambivalencias y confusiones que también tienen los de Calderón.

Pero en la comparativa escénica, lo que quizá llame más la atención es la desigual forma de versionar a los dos dramaturgos y de acercarlos al público contemporáneo⁸. Es el punto de vista del autor, su manera de plantear el texto como un «contar la historia» o cómo involucrar al espectador en las dudas y dramas personales frente al poder, lo que hace tan diferentes estas dos representaciones.

La manera de sugerir, y llegar a conseguir una catarsis, es lo que realmente hace grande a una obra del pasado en el presente y este es el nudo gordiano para comprender las recientes adaptaciones.

A pesar del esfuerzo de las dramaturgias, no puede obviarse la disímil visión de origen que en ambos teatros existía. Como señalaba Elena Di Pinto [2015: 28]:

⁸ Refiriéndose a esta comparativa señalaba Marcos Ordóñez [2015]: «Paradójicamente, Catalina de Aragón es el centro de la obra de Shakespeare y su verdadera protagonista, mientras que, a mi juicio (y contra todo pronóstico), el dibujo de Enrique VIII tiene mucho mayor interés y hondura en manos de Calderón».



En el teatro del Siglo de Oro español estamos acostumbrados a que el decorado verbal esté en boca de uno (o varios) personajes de la obra, no de ‘ajenos’. Es como si en la pieza inglesa se buscara un distanciamiento para dar el punto de vista del ciudadano de la calle, el del público como personaje (que asiste al ajusticiamiento de Buckingham y a la entronización de la Bolena), y por consiguiente el del espectador de la obra de Shakespeare, que vería éstas y las demás escenas desde ese mismo punto de vista, el de la ficción. Por decirlo muy simplemente: en España el público se sitúa dentro del espectáculo (el punto de vista es incluyente y el espectador percibe una mezcla de ficción y realidad, y se involucra con lo que está viendo en las tablas) y en Inglaterra se sitúa fuera (va a ver ficción, y por lo tanto se pondría de manifiesto un punto de vista excluyente).

Posiblemente esta perspectiva es una de las principales características que nos lleva a ver heterogénea calidad en el escenario de hoy. Shakespeare nos cuenta la historia, más o menos adaptada, que a su vez vuelve a ser interpretada y traída a colación después de una traducción de la lengua original. Calderón, por su parte, nos aproxima a los dramas reales de cada uno de los personajes, nos introduce en su verdadera tragedia interior a través de un verso que no necesita traducción y que goza de una adaptación que lo respeta casi en su integridad, donde los personajes responden –en su mayoría– a la intención del autor.

Desde la comparativa de las dos puestas en escena es indudable la tensión dramática que mantiene Calderón frente a Shakespeare. Podríamos decir que en esta ocasión, el genio español gana ‘por partida doble’ al inglés, pero siempre nos cabrá la duda de si habría sido así en un duelo sin traducción y sin adaptación, donde la propia dirección de los dramaturgos hubiese desvelado las intenciones más profundas de cada texto, esas que no están escritas y que no han llegado hasta nuestros días porque, como diría Braulio Fernández Biggs [2012: 93]: «Toda representación teatral es inasible; no queda nada; se va con el aire... Del teatro como género artístico propiamente tal, no quedan huellas tras la representación».



BIBLIOGRAFÍA

- ANTUÑANO, José Gabriel, «Entrevista a J. G. López Antuñano, autor de la versión de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 62-67.
- ARIAS, Ernesto, «El proyecto», en *Enrique VIII, William Shakespeare, Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid*, 2012, 1-7.
- _____, «La arriesgada apuesta de Rakatá por traer 'Enrique VIII' a España», en *Entrevista a Ernesto Arias en RTVE*,
<<http://www.rtve.es/noticias/20120907/arriesgada-apuesta-rakata-traer-enrique-viii-espana/561897.shtml>>, [9-9-2012].
- AYANZ, Miguel, «Enrique VIII, una pica en Londres», en *La Razón*,
<http://www.larazon.es/historico/760-enrique-viii-una-pica-en-londres-HLLA_RAZON_459360>, [22-5-2012].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, Juan Manuel Escudero (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000.
- _____, *La cisma de Inglaterra*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- DI PINTO, Elena, «Historia y representación de *La cisma de Inglaterra* de Calderón», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 16-29.
- Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, María Bastianes, Esther Fernández, y Purificació Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Edición digital, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, *Calderón y Shakespeare: los personajes en La cisma de Inglaterra y Henry VIII*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.



- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «*Enrique VIII o La cisma de Inglaterra: verdad histórica y verdad teatral*», en *ABC cultural*,
<<http://www.abc.es/cultura/teatros/20150403/abci-critica-cisma-occidente-calderon-201504021700.html>>, [4-4-2015].
- GARCÍA, Ignacio, «Entrevista a Ignacio García, director de escena de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 52-61.
- ORDÓÑEZ, Marcos, «Catalina de Aragón reina», en *El País*,
<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/05/actualidad/1346838007_332918.html>, [8-9-2012].
- _____, «Enrique pierde la cabeza (y Ana también)», en *El País*,
<http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427286021_087134.html>, [27-3-2015].
- SANZ, Juan, «Entrevista a Juan Sanz y M. Ángel Coso, escenógrafos de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 68-72.
- SHERGOLD, Normand y VAREY, John, «Some early Calderón dates», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1961, XXXVIII, núm. 4, 274-286.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*», en *Castilla: Estudios de Literatura*, 1983, núm. 5, 135-138.



El Alcalde de Zalamea en el Festival de Avignon

Naima Lamari
Université d'Avignon (EA 4277-ICTT)
lamarinaima@hotmail.com

Palabras clave:

Calderón. *El Alcalde de Zalamea*. Jean Vilar. Festival de Avignon. Adaptación escénica.

Resumen:

En 1961, Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon un gran referente del teatro clásico español : *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. En este ensayo, pretendo destacar el interés que puede conllevar esta adaptación del fundador del Festival de Avignon para un espectador actual y, al mismo tiempo, la originalidad de su montaje escénico.

El Alcalde de Zalamea au Festival d'Avignon

Mots-clés:

Calderón. *L'Alcalde de Zalamea*. Jean Vilar. Festival d'Avignon. Mise en scène.

Résumé:

Dans ce travail de recherche, nous nous proposons de dégager l'originalité de la mise en scène de l'adaptation de Jean Vilar de la pièce espagnole de Calderón : *l'Alcalde de Zalamea*, représentée au Festival d'Avignon en 1961 et dont le succès fut considérable. Il s'agira de faire ressortir l'aspect extrêmement moderne et universel de cette adaptation française de Jean Vilar.

En 1961, Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon un gran referente del teatro clásico español: *El Alcalde de Zalamea* de Calderón. Para llevar a cabo tan ambicioso proyecto, se benefició de la valiosa colaboración del novelista, traductor y hombre de teatro, Georges Pillement, quien, además de ocuparse de la traducción del texto al francés, ya había adaptado *El condenado por desconfiado* de Tirso, *La devoción de la cruz* de Calderón, y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. El espectáculo se representó también en 1962, en París, en el Teatro Nacional Popular (T.N.P.).

Actor y director, J. Vilar llegó a ser una de las mayores figuras del teatro francés del siglo XX, no solo por ser el fundador del Festival de Avignon en 1947, que tiene como sede la «cour d'honneur» del Palacio de los Papas, sino también gerente del Teatro Nacional Popular (TNP) desde 1951 hasta 1963, lugares emblemáticos en que representó obras maestras de la literatura dramática universal, con particular interés en los grandes textos clásicos europeos, por los que se apasionaba, acercándolos, no tanto a un público «elitista», como a un público de masas, entre los cuales destacan, no solo *El alcalde de Zalamea* de Calderón en 1961, sino también *Antígona* de Sófocles (1960), y una adaptación de *La Paz* de Aristófanes (1961). Sus trabajos como escenógrafo superan los cincuenta (57), la mayoría de ellos para montajes de textos clásicos (33) tales como *Don Juan* de Molière, *El Cid* de Corneille o *Macbeth* de Shakespeare¹.

Jean Vilar concebía el espectáculo teatral como un Arte al servicio de la unidad y de la reconciliación popular, que había de incluir a todas las capas sociales, y que debía destinarse a aquellas personas que nunca habían visto teatro, por lo cual su trabajo adquirió una resonancia internacional.

El Alcalde de Zalamea es una obra sorprendentemente contemporánea en muchos aspectos : Isabel, la mujer ultrajada, víctima de los abusos de poder de un hombre sin escrúpulos, y que representa, en realidad, a todas las mujeres; los abusos de los militares en los ciudadanos,

¹ Véase Simon, 1987: 10-15.



el conflicto de la justicia militar y de la sociedad civil, seres en perpetuo enfrentamiento, de modo que el espectador actual queda atrapado en una trama, en la que Pedro Crespo, el héroe de esencia barroca, se convierte en un hombre del siglo XX, cuya valentía es capaz de cambiar las reglas, y cuyo sentido del honor se puede entender como parte fundamental de los derechos humanos. Ahí estaba el reto del director.

Pretendo en este estudio destacar el interés que puede conllevar esta adaptación de Jean Vilar para un espectador actual y, al mismo tiempo, la originalidad de su montaje escénico².

1. Jean Vilar y *El Alcalde de Zalamea*

Interesa señalar, primero, que Jean Vilar no fue el primer director en representar *El Alcalde de Zalamea* en Francia : hallamos antecedentes en el siglo XIX con el actor Collot d'Herbois, miembro del Comité de Salud Pública, que, antes de la revolución francesa, había montado una imitación de la comedia, con el título de *Paysan Magistrat*, lo cual subraya ya la originalidad del tratamiento dramático del personaje de Pedro Crespo, labrador y alcalde al mismo tiempo.

En unos valiosos documentos, publicados en *Bref*, revista mensual del Teatro Nacional Popular, a los que he podido acceder merced al trabajo de conservación de la Maison Jean Vilar, expone el director, con convicción y entusiasmo, los motivos que le llevaron a escoger esta comedia de Calderón. Por un lado, la necesidad de difundir una de las principales obras del teatro español del Siglo de Oro, en que habitan temas importantes, tales como el amor, la justicia y el honor. Como es sabido, *El Alcalde de Zalamea* es una obra compleja con una profundidad temática, una estructura extremadamente pensada, y un lenguaje elaborado, y no es una casualidad

² Este trabajo constituye un primer esbozo de un proyecto más amplio que quisiera desarrollar en una segunda etapa ciñéndome ahora al diseño de sonido y al espacio sonoro de estas representaciones de Jean Vilar cuyos archivos se hallan en la Biblioteca Nacional Francesa (Bnf) Jean Vilar de Avignon.



que haya seleccionado J. Vilar esta comedia, que le posibilita, al fin y al cabo, conectar con la sensibilidad del mundo contemporáneo, al adaptarla al público de su tiempo. Y por otro lado, la finalidad del fundador del Festival de Avignon, al montar esta comedia calderoniana, radica en vincularla con los problemas actuales de su tiempo, ciñéndose en especial a uno de los hilos conductores de la pieza : el conflicto entre la justicia civil y la justicia militar, confiriendo este a la pieza un carácter universal y moderno. No puede existir una justicia con doble faceta : esta ha de ser la misma para todos, sea cual sea el rango social y, en este sentido, las correspondencias entre la ficción calderoniana y el mundo de los años 1960 se evidencian, según explica el mismo Jean Vilar, en una entrevista:

-Le sujet de *L'Alcalde de Zalamea* est aussi actuel que celui de *La Paix*. L'avez-vous traité de la même manière?

-Pas du tout. Il fallait transposer la pièce d'Aristophane, alors qu'au contraire, il était nécessaire de traduire celle de Calderón. Ici point d'invention, les correspondances avec notre temps s'établissent toutes seules [Jaubert, 1962: 4].

Al llevar a la escena esta comedia, junto con *La Paz* de Aristófanes, ambicionaba J. Vilar hacer reflexionar a los espectadores sobre los numerosos conflictos que agitaban el mundo de los 60 : son los años de la llamada guerra fría, una década también de enorme tensión debida a la guerra de Argelia y al nacimiento de las protestas estudiantiles. La obra de Calderón lleva a los espectadores contemporáneos a cuestionarse sobre la legitimidad de los abusos de poder cometidos por los militares con uniforme. Dentro de este contexto turbio de conflictos de autoridad, el espectador podía identificarse con Pedro Crespo, siendo este un modelo de labrador digno y recto, cuya moral consiste en obrar bien, y que, según Georges Pillement, el traductor del texto teatral, sigue existiendo hoy en día, y en el que cada uno de nosotros puede reconocerse: «Le vieux Pedro Crespo représente cet admirable type de paysan espagnol aux sentiments élevés, plein de franchise, de courage et de



générosité comme il y en a encore tant aujourd'hui» [Pillement, 1962: 5]. Tanto J. Vilar como G. Pillement pretendían así sacar a relucir, en aquella actualidad tensa, las virtudes de la honradez, de la sencillez y del respeto que existe en cada uno de los espectadores, ofreciéndoles, no solo un momento de entretenimiento que les posibilite olvidarse de las pugnas perpetuas, sino también otra alternativa al clima bélico que reinaba en la década de los 60.

De tal modo el arte teatral favorecía el diálogo entre dos épocas, dos mundos radicalmente opuestos, separados por trescientos años, que se reúnen, sin embargo, mediante los valores universales de la integridad y de la justicia. Calderón, un hombre de su tiempo, nos hace reflexionar sobre el nuestro, y en eso radica, sin duda, el genio del dramaturgo. Los textos clásicos se ponen por tanto al servicio de un mundo contemporáneo trastornado, brindándole, en el modelo propuesto por Calderón, posibles respuestas a sus dudas, según sugiere Jean Vilar : «Pourquoi une justice différente de celle que les lois imposent ? C'est là le sujet de l'oeuvre. C'est parce que Calderón a répondu à cette question et ceci trois cents ans avant nous, que ce théâtre populaire joue *l'Alcalde de Zalamea*. Et cette réponse d'un homme, qui fut aussi un parfait soldat, est claire» [Vilar, 1961: 2-3]. En este sentido, es moderna la comedia calderoniana por servir de escarmiento al público trescientos años más tarde:

J'ai monté *L'Alcalde de Zalamea* parce que la pièce de Calderón traite d'un problème très actuel : celui du rapport de la justice militaire avec la justice. Elle contient donc un très précieux enseignement. Certes, je ne suis pas partisan d'un théâtre strictement didactique. Mais quoi ! De toute grande oeuvre jaillit très spontanément une leçon. Il suffit de ne pas l'estomper [Vilar, 1961 : 2-3].

Las posibilidades que ofrece este texto calderoniano son por tanto muy atractivas, al tratarse de una obra que consigue hacer universal y existencial una historia familiar y local. Amén de focalizarse J. Vilar en el símbolo universal y atemporal de la justicia, conlleva su montaje teatral otro punto de arranque original que radica en «desnudarse de Calderón», esto es,



en prescindir de la voz del dramaturgo, con el propósito de entrar en la espesura de cada personaje, vehículo de cierta verdad humana, haciéndole más vivo, de modo que el espectador queda atrapado en una acción que hubiera podido acontecer en el siglo XX, siendo la violación de una mujer casta un acto innombrable que pertenece a todos los tiempos. Con la excepción del vestuario que, ya de entrada, nos sume en una época remota, J. Vilar no pretende dirigir la escenografía hacia una temporalidad en concreto, trascendiendo así, no solo las fronteras, sino también las épocas, y haciendo que la esencia del texto, la palabra de cada actor, adquiera todo su sentido.

2. El montaje y la puesta en escena de J. Vilar

Si bien respeta y sigue escrupulosamente el texto de Calderón, que Georges Pillement tradujo admirablemente al francés, aunque con algunas inexactitudes y contrasentidos, toma el director ciertas libertades en su propuesta escenográfica, sin nunca modificar una sola palabra del texto, o desviarse del sentido de la obra. La fidelidad a lo escrito, que se erige pues como principio de coherencia interna, no implica necesariamente rigidez por parte de Jean Vilar, quien se empeñó en establecer un diálogo constante con el texto. Hay que tener en cuenta, además, que *El Alcalde de Zalamea*, es una comedia muy libre en lo que atañe a la escenografía, siendo las acotaciones escénicas muy escasas en el texto original, que es, ante todo, «pura sustancia dramática» [Alonso Mañes, 2006: 68].

Interesa señalar su constante preocupación por el espectador, al recortar, en pocas ocasiones, ciertas réplicas del texto o resumir un monólogo o aún sintetizar algunas actuaciones, con el fin de potenciar el ritmo y ahorrar el cansancio del público, pero conservando siempre la esencia del texto y, sobre todo, el orden de las escenas que ha dejado intacto. Suprime, por ejemplo, la intervención de Mendo en los versos 408-409³ de la primera jornada, «Vamos por esta otra parte,/que es villano

³ Cito por la edición de Valbuena Briones.



malicioso», pero esta supresión no tiene ninguna incidencia en el desarrollo de la acción, o aún sintetiza la intervención del sargento, recortando unos versos, (Éstas, señor, /no de los hombres se prendan/como tú. Si otro villano/la festejara y sirviera, /hiciera más caso de él. vv. 959-963), para buscar un tempo, que es la esencia de la escenificación. Estos escasos recortes acaso se deben también a dificultades en la traducción del texto original, obstáculo que el mismo J. Vilar reconoce en sus anotaciones. Hay momentos en que suprime apartes, pero en este caso, creo que altera un poco el ambiente de la comedia calderoniana, ya que le quita el ambiente proléptico y premonitorio que reina, al constituir estos, advertencias y malos presagios. A modo de ejemplo, refirámonos a estos versos premonitorios de Pedro Crespo que anticipan el desenlace final: «¡Que nunca/ entre y salga yo en mi calle,/que no vea a este hidalgote/pasearse en ella muy grave!» (vv. 404-407), y que opta por suprimir Jean Vilar en su montaje.

Aunque no subdivide el texto en escenas, se amolda Jean Vilar a una concepción dramática heredada del clasicismo francés, al introducir unas acotaciones que delimitan con precisión topográfica las diferentes secuencias de la acción, lo cual nos orienta hacia una lectura ajena a la dramaturgia barroca española, cuyas acotaciones espacio-temporales suelen ser más implícitas. Como es sabido, en la concepción dramática del Siglo de Oro, son los cambios estróficos y métricos, así como la estructuración en cuadros, los que determinan la acción dramática, por lo cual, al configurar primero el espacio, y luego, introducir los personajes, Jean Vilar construye una escena a la francesa. Aún así y todo, los tres espacios dramáticos, por los que salen y entran los personajes, que vienen a configurar la trama calderoniana, no han sido modificados por el director : a la derecha- «coté cour», la casa de Pedro Crespo y sus alrededores, a la izquierda-«côté jardin», el bosque o monte, y la parte central corresponde al espacio del juego teatral, copiando así J. Vilar, no tanto la dramaturgia barroca española, sino más bien el esquema tradicional procedente de la Comédie Française. El pueblo del Sur ancestral de España, Zalamea, metonimia de



todo un universo, sigue siendo el lugar terroso del espectáculo, a sabiendas de que no pretende J. Vilar hacer una reconstrucción histórica.

En lo que atañe a las acotaciones escénicas explícitas, en sustancia no las altera el director, aunque hay casos en que las suprime cuando el texto es lo suficientemente explícito, o cuando los movimientos kinésicos de los actores las pueden sustituir: (*se acerca a don Álvaro* p. 89), [*aparte*] (*¡Qué galán y alentado! /envidia tengo al traje de soldado* p.89), o también inserta, a veces, un aparte de la Chispa (*L'Etincelle, à part. Il a fallu qu'il fasse des siennes*, p. 15), para reforzar la comicidad por ejemplo. En otros momentos, el director añade, por lo contrario, una acotación escénica en la escena en que Juan y el capitán desenvainan la espada, confiriéndole así más dramatismo, confusión y alboroto. De la misma manera, al salir a escena un personaje, no recuerda, en las acotaciones explícitas, su estatuto social ni tampoco su relación con tal o cual *dramatis persona*, sin duda por haberlo ya hecho en el reparto inicial, en el que respeta no solo el estatuto y la función de los personajes, sino también su identidad, manteniendo así la hispanización de la materia, aunque traduce al francés el nombre simbólico de la Chispa (*l'Etincelle*) para mayor comprensión del público galo.

Partiendo de una obra traducida al francés, la mayor dificultad para el director habrá sido, sin duda, acercar el significado y la autenticidad de las palabras, a sabiendas de que Calderón concibe el teatro, como «acción presentada por la palabra» [Valbuena Briones, 1982: 31]. Estamos en presencia de una comedia en que «fluye el verso como agua» y, en este sentido, respetar la expresividad del vocabulario de germanías de los soldados y de la Chispa, entre otros ejemplos, podía representar un obstáculo mayor para el director francés, y eso que J. Vilar logra su cometido, creo, al evitar toda artificiosidad lingüística, pomposidad o aún largas parrafadas laberínticas, al dar primacía a la acción. Si es verdad que no ha podido J. Vilar restituir la llaneza expresiva del verso calderoniano, ni tampoco la música de la métrica, siendo el texto el pilar del espectáculo, potencia este aspecto mediante la efectividad interpretativa de los actores, en



tanto que emisores de la verdad del texto, y su conexión emocional con el espectador contemporáneo. En realidad, «decir el texto», equivale a interpretarlo, entender su significado, y revelarlo en el escenario, sin solemnizarlo.

Foto n°1 : Pedro Crespo le manda a su hija Isabel que se retire en su habitación



Foto n°2

Merece atención especial el estudio de los diversos materiales gráficos, y en especial de las fotografías en blanco y negro que, aunque escasas, acompañan los artículos de prensa, y nos ofrecen indicaciones preciosas en cuanto al



vestuario de los actores, siendo este una forma de expresión plástica y hasta poética al servicio, no solo de la puesta en escena, sino también de la creación de símbolos y de múltiples significados. Si las acotaciones de referencia espacio-temporales son mínimas en la obra, aquellas que conciernen al vestuario, son inexistentes.

Léon Gischia diseña un vestuario minimalista, elemental, sin elementos discordantes y de clara inspiración barroca, potenciando así el realismo de esta escenografía. En los archivos consultados, no he encontrado aportaciones sobre la materia textil del traje escénico, pero, como es sabido, los auténticos vestuarios de época eran, y siguen siendo, muy caros. Amén de enmarcar la acción, diferenciando así los dos grupos sociales de la comedia (los militares y los labradores), el vestuario transforma al actor hasta habitarlo. No vamos a desglosar a cada personaje, pero es de destacar la funcionalidad del sobrio traje escénico de Isabel que consiste primero en una basquiña y un jubón (o corpiño) sin ornamentación, acorde no solo con su estatuto social sino también con su recato, castidad, belleza interior, y, con cierta forma de grandeza (foto n° 1). Luego, se produce una ruptura tras la violación sufrida, la vemos con el corpiño destrozado y con el rostro marcado por el trauma (foto n° 2). Como es sabido, *El Alcalde de Zalamea* es un drama de honor no conyugal, y el cambio del traje escénico de Isabel viene a simbolizar la vida truncada de esta que, de personaje luminoso, inocente y puro, pasa a ser nocturno y deshonorado.

Si es verdad que Christiane Minazzoli encarna maravillosamente a Isabel por ser una actriz muy bella y agraciada, de cara muy femenina y delicada, nos parece, sin embargo, que su maquillaje, aunque bastante natural, resulta algo estereotipado y sensual, contrastando así con la imagen del personaje dramático mucho más frío (foto n° 3). La fe y el pudor de Isabel los plasma, además, el director con una cruz bastante llamativa que lleva esta en el cuello. En cuanto a Jean Vilar, quien encarna magistralmente a Pedro Crespo, su gravedad y dignidad quedan materializadas por la austeridad cromática de su vestuario, también muy sobrio, sin ningún lujo en



el tejido, y por la capa aguadera (foto nº 4) que envuelve su cuerpo, confiriéndole mucha magnitud. Asimismo, es digno de interés la sobriedad y la distinción española del traje escénico del rey, de gran impacto visual: queda compuesto por un jubón, una ropilla y calzas cubiertas con los gregüescos. La rigidez de su postura y su gesto altivo quedan perfectamente plasmados por el actor francés Georges Riquier, cuya mirada fulminante refuerza aún más esa impresión de fuerza y de rigor.



Foto
El

nº4 :
rey

Felipe II escucha las quejas de Pedro Crespo

Reparto de la representación de Jean Vilar



Rebolledo, soldado	Charles Denner
Primer soldado	René Alone
Segundo soldado	Jean Mondain
La Chispa	Marcelle Ranson
Don Álvaro	Jean –François Rémi
El sargento	Mario Pilar
Don Mendo	Dominique Paturel
Nuño	Philippe Avron
Isabel	Christiane Minazzoli
Inés	Nicole Gueden
Pedro Crespo	Jean Vilar
Juan	Roger Mollien
Don Lope de Figueroa	Julien Guiomar
El escribano	Lucien Arnaud
El rey Felipe II	Georges Riquier

2.1. Las anotaciones de Jean Vilar sobre los estrenos de la pieza

En los archivos conservados en la Maison Jean Vilar, he podido consultar las anotaciones que había escrito J. Vilar sobre los estrenos de la pieza, que se desarrollaron entre el 6 de junio de 1961 y el 21 de junio de 1961, y que nos brindan valiosos detalles en cuanto al *modus operandi* del director, cuyo profesionalismo, rigor y exactitud en la comprensión e interpretación de la obra, explican, sin duda, la gran acogida por parte de la crítica y del público. Amén de aclararnos sobre cómo se montó la comedia, estos documentos nos aportan informaciones sobre los consejos y las advertencias que daba el director a sus actores a los que siempre alentaba, o cuyo juego mejoraba o corregía, sea con indulgencia, sea con intransigencia, para que fueran capaces de hacer resaltar el latir y el soplo de la obra calderoniana. La experiencia de J. Vilar en el estudio y puesta en escena de



textos clásicos, así como el trabajo cuidadoso y exhaustivo de documentación realizado sobre Calderón, su obra y su época, le proporcionaron herramientas preciosas a la hora de abordar este montaje con destreza.

Creo que el éxito de la representación se debe al método pedagógico de trabajo de Jean Vilar que, para acercar los clásicos al gran público, lo centró todo en la interpretación de los actores, de los que exigió una dicción clara y una fluidez impecable, una entonación de las palabras en perfecta adecuación con el movimiento corporal y, sobre todo, una sencillez, una sobriedad en el trabajo de la voz y del cuerpo, contribuyendo todos estos requisitos a la concreción de las palabras y de su significado. Por ejemplo, «afrancesa» y «actualiza» a don Lope, confrontándole con el militar francés Hubert Lyautey, famoso por su papel en la colonización francesa de África, para que el actor se meta más fácilmente en la piel del personaje que ha de encarnar y se familiarice con él. De la misma manera, guía a Christiane Minazolli, que desempeña el papel de Isabel, dándole a entender que la hija de Pedro Crespo es otra Dulcinea del Siglo de Oro, una figura femenina literaria mundialmente conocida, enmienda la interpretación demasiado parisiense de la actriz Marcelle Ranson, u orienta otras veces a Nicole Gueden para que haga resaltar el carácter picaresco y socarrón de Inés.

Con ser la fidelidad a la esencia del texto y la claridad los dos ejes mayores del montaje de J. Vilar, no exige de los actores una rigidez en el acto de «decir el verso», por el contrario, les concede cierta independencia y libertad en su juego, les recomienda que den rienda suelta a sus emociones, a su espontaneidad, que se liberen del «yugo» del texto, que lo dejen «respirar», y que manifiesten originalidad en su juego interpretativo: «Moi, je vous prends comme un instituteur pour vous provoquer les choses, mais n'attendez pas tout de moi» [Vilar, 1961: 3]. Lo más importante es que el texto deje traspasar toda su dimensión, y que los actores no construyan una imagen falsa, estereotipada y folclórica del mundo rural de la España de Calderón. Si es verdad que J. Vilar ambientó la obra en el pueblo de Zalamea,



alcanzando así un mínimo de verosimilitud, no pretendió, sin embargo, actualizar el texto clásico, ni tampoco conferirle demasiado color local, a fin de que cada ciudadano pueda reconocerse en el valor universal que constituye la dignidad humana. Por eso, no hay anacronismos en la lectura que propone J. Vilar de esta comedia calderoniana, cuya modernidad descansa, según el director, no tanto en el capitán o en el general, sino más bien en los labradores.

3. Final

En resumidas cuentas, deben reconocerse la calidad estética del espectáculo, el respeto reverencial al texto dramático, el relieve de Jean Vilar como director de clásicos, la efectividad interpretativa de los actores y su enlace emocional con el espectador, la desnudez escénica y el gusto por una escenografía de corte minimalista, que hacen de la adaptación «vilaresca» un éxito popular, según escribe el especialista francés Robert Marrast, en una carta dirigida a Jean Vilar, el 7 de abril de 1962: « Je me suis réjoui de cette création, qui a présenté un spectacle dont l'interprétation aurait pu constituer un modèle pour les Espagnols qui jouent Pedro Crespo, en paysan d'opérette⁴ ».

La revista *Bref* nos proporciona interesantes datos relativos a la recepción del espectáculo, al publicar varios comentarios de espectadores de diversos horizontes (estudiantes, empleados, profesores, jóvenes, gente de edad madura), que apreciaron la obra o no. Los partidarios de la adaptación «vilaresca» abogan por la modernidad de la obra, por el problema candente de la justicia y por la importancia de dar a conocer una obra maestra del repertorio clásico español, según leemos por ejemplo en el juicio de esta joven espectadora: « Pièce d'une brûlante actualité, bien sûr. Et le public, ce soir comme les autres soirs sans doute, ne s'y est pas trompé. Mais la leçon est d'autant plus belle, plus nette, que ces vérités bonnes à dire et qui viennent de bien loin s'expriment à travers un rude bon sens paysan » [Marrast, 1962:

⁴ Carta archivada en *Dossier del TNP*.



5]. En cambio, los espectadores que no fueron seducidos por el montaje, hicieron hincapié en la grandilocuencia de los actores, y en la dificultad para el público actual de conectar con temas como el concepto barroco del honor que nos traslada a otra época, y que algunos de ellos no fueron capaces, quizás, de concebir desde la modernidad como motivo universal y parte integrante de la dignidad humana, según declara un espectador entrevistado tras la representación:

Pourquoi parler d'un conflit entre la Justice civile et militaire, alors que ce problème intéressant occupe en tout 10 minutes de représentation. La pièce n'est, en dehors de cela, qu'un conte villageois écrit sur le mode héroïque et grandiloquent qu'affectionne particulièrement le classicisme espagnol. Rien ne nous met en «situation» dans ce théâtre là, alors qu'il semblait que ce soit justement votre but. Alors pourquoi exhumer une oeuvre poussiéreuse, faible et inutile? [Marrast, 1962: 5].

De la misma manera, la reseña de Robert Marrast pone el énfasis en la falta de sabor de algunas escenas que pierden su autenticidad, o de algunos personajes que se difuminan, tales como Juan, hijo de Pedro Crespo, cuyo afán de medrar no se percibe en la adaptación de Vilar, o incluso el hidalgo ridículo don Mendo cuya función no solo radica en alimentar la risa, sino que representa también la nobleza campesina, arruinada por la decadencia económica de España, y cuya única razón de vivir descansa en el apego al linaje.

Aun así y todo, la adaptación francesa sobresale con fuerza por su sobriedad, y sobre todo, por el gran actor Jean Vilar, quien ha sido capaz de percibir «la complejidad psicológica» [Valbuena Briones, 1982: 32] de Pedro Crespo, encarnando así un excelente modelo para los comediantes españoles de las futuras generaciones.

BIBLIOGRAFÍA



- ALONSO DE MAÑES, José Luis, «Programa de mano de *El Alcalde de Zalamea*» en, *20 años en escena (1986-2006)*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006, 67-69.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *El Alcalde de Zalamea*, Ángel Valbuena Briones ed., Madrid, Cátedra, 1982 (1977).
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, José María Díez Borque ed., Madrid, Editorial Castalia, 1989 (1976).
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, Compañía Nacional de Teatro Clásico ed., Madrid, 2000.
- _____, *El Alcalde de Zalamea*, puesta en escena de Jean Vilar y de Georges Riquier en, *Dossier T.N.P.*, Paris, 1961.
- JAUBERT, J.C., « *L'Alcalde* : le point de vue du régisseur » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1962, núm 52, 4.
- MARRAST, Robert, « *L'Alcalde de Zalamea* » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1962, núm 52, 3-5.
- PILLEMENT, Georges, « Texte français de *L'Alcalde de Zalamea* » en, *L'Avant-scène*, 1962, núm. 262, 1-42.
- SIMON, Alfred, *Jean Vilar, qui êtes vous?*, Paris, La Manufacture, 1990.
- VILAR, Jean, « Notes de répétition retranscrites par J. J. de Kenday » en, *Fonds Jean Vilar (1912-1971)*, 1961, Avignon, Fonds et Collection du Département des Arts du Spectacle de la BnF, 1-13.
- _____, « *L'Alcalde de Zalamea* » en, *Bref, Journal Mensuel du Théâtre National Populaire*, 1961, núm. 47, 2-3.



Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco

Urszula Aszyk
Universidad de Varsovia
Uaszyk@aol.com

Palabras clave:

Reinterpretaciones del mito donjuanesco. Don Juan en el teatro polaco. *El Burlador de Sevilla*.

Resumen:

En el presente trabajo se someten a estudio las obras concebidas por los autores polacos y se trata de demostrar que, a pesar de las transformaciones y modificaciones que en dichas obras sufre el mito clásico de Don Juan, estas no se desconectan de él y mantienen, aunque sea de forma indirecta o «secreta», como diría Genette, la relación con el drama *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, en que la antigua leyenda donjuanesca cobró la dimensión mítica.

The shadows of don Juan, or the Polish reinterpretations of the Don Juan myth

Key Words:

Reinterpretations of the Don Juan myth. Don Juan in Polish theatre. *El Burlador de Sevilla*.

Abstract:

This work studies works by Polish authors and seeks to demonstrate that, in spite of transformations and modifications of the classic Don Juan myth, they are not disconnected from that same myth, and maintain, even if in an indirect or “secret” fashion, (as Genette might say), a relationship with *El burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, in which the Don Juan legend takes on that mythical dimension.

Introducción

Entre las múltiples reelaboraciones de las que ha sido objeto el mito de Don Juan, los intentos de autores polacos no destacan como excepcionales y sus obras constituyen solo unos ejemplos más de transformaciones, modificaciones o reducciones de algunos elementos constitutivos de dicho mito con el que, a pesar de estas operaciones, no se desconectan totalmente. Conviene mencionar que las obras en cuestión han sido concebidas en un contexto bastante curioso, pues el mito en su versión clásica empezó a difundirse en Polonia cuando ya se habían asimilado en su teatro y cultura las principales variantes del mismo¹. Nos referimos aquí a una tradición cuyos inicios se remontan a la mitad del siglo XVII, cuando los actores italianos de la *Commedia dell'Arte* representaron en los escenarios polacos (hacia 1650) la obra *Il convitato di pietra*. Queda comprobado también que pocas décadas después circulaban en el ámbito intelectual y teatral polacos textos de comedias de Molière, que se leían principalmente en lengua original y que, mucho antes del estreno de la versión polaca de su *Dom Juan ou le festin de Pierre* (1783)², fue concebida (hacia 1700) la comedia polaca *Don Jan* (Don Juan)³, elaborada, como se supone, a partir del drama ruso *Don Juan y Don Pedro* [Karpiak, 2001: 155] que transmitía una versión modificada del mito de Don Juan inscrita en *Don Juan*, la comedia del francés Claude Deschamps Villers [Weiner, 1988: 27].

No es nuestro propósito reconstruir en este trabajo la recepción del mito donjuanesco en el teatro polaco; no obstante, parece preciso recordar

¹ Aprovecho en este trabajo en parte los datos establecidos en dos trabajos publicados hace años ya [Aszyk, 1988: 85-95; Aszyk, 1993: 195-214], pero el texto está totalmente modificado respecto a aquellos; además, incluye comentarios de obras allí omitidos.

² Ya por aquellas fechas se observaba la influencia de Molière en la técnica dramática y la comicidad de varias comedias polacas del siglo XVIII, especialmente en las de Franciszek Zabłocki, p.ej. en su *Fircyk w zalotach* (Un petimetre cortejando) y en el siglo XIX, en las de Aleksander Fredro, en particular en los personajes de *Zemsta* (La venganza) y *Śluby panieńskie* (Juramentos de señoritas).

³ Esta y las siguientes traducciones del polaco al español son de la autora del artículo.



algunos datos que permiten ver de dónde y qué variantes del mito de Don Juan llegaban a Polonia. Así, en el mismo periodo del siglo XVIII, en que la cultura polaca empezaba a asimilar la comedia de Molière, incitaba el interés de los polacos *Don Giovanni*, la ópera de Mozart/Da Ponte. Pero antes que esta se estrenó en Varsovia (1783) la ópera *Don Juan* de Albertini, con el libreto traducido al polaco por Wojciech Bogusławski, dramaturgo, actor y director de teatro. *Don Giovanni* se vio interpretada primero por los cantantes italianos (1789) y más tarde, por los polacos (1817). En el siglo siguiente, aparte de Molière y Mozart, fascina a los polacos Lord Byron cuyo poema *Don Juan* leen primero en inglés o traducido a otros idiomas, hecho que reflejan tanto las obras literarias como las teatrales de la época romántica⁴. A comienzos del XX se traduce por fin un drama español: *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, pero su impresionante recepción teatral se debe a la posterior escenificación (1924) de una adaptación del texto traducido de nuevo⁵.

Resumiendo este breve repaso, debemos concluir que *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, drama atribuido a Tirso de Molina y considerado fundacional, no forma parte de la tradición teatral polaca. Se traduce al polaco por primera vez y se estrena tan solo en 1985⁶ y, por razones difíciles de entender, se publica aún más tarde, en 1999, pero —esto

⁴ Se nota, por ejemplo, en el poema narrativo y digresivo, *Beniowski* (1841) del poeta romántico Juliusz Słowacki. Otro poeta, Ryszard Berwiński, en *Don Juan poznański. Poemat bez końca* (Don Juan de Poznań. Poema sin fin, 1844), en que crea un tipo donjuanesco, pone en ridículo el amor romántico y critica la sociedad de Poznań, una sociedad «polaco-germana-aristocrática-democrática-señorial-filosófica-sacerdotal». El texto entero de *Don Juan* de Byron sale por primera vez en polaco en 1885 traducido por Edward Porębowicz.

⁵ La primera traducción del drama de Zorrilla, muy fiel al original, es de Antoni Lange. Se halla en el tomo que reúne varias traducciones más del teatro español hechas por Antoni Lange (1914). En 1924 Stanisław Miłaszewski, escritor y hombre de teatro, elabora una adaptación del drama de Zorrilla a base de su propia traducción que titula y estrena bajo el título: *Don Juan Tenorio. Dramat fantastyczny w siedmiu aktach*. El estreno de esta «traducción libre» (15-11-1924) en el Teatro Nacional de Varsovia es un asombroso éxito —102 funciones en Varsovia y estrenos en otras capitales polacas— que, aparte de reseñas, tiene una amplia bibliografía académica.

⁶ Tirso de Molina, *Zwodziel z Sewilli czyli karnienny gość*, traducido por Leszek Biały, dirección: Piotr Paradowski, decorado y figurines: Zofia de Inés-Lewczuk, música: Andrzej Zarycki, estreno (26-11-1985): Teatr Bagatela de Cracovia.



sí— con otras obras de Tirso de Molina⁷, hasta aquel momento desconocidas en Polonia. Dicho sea de paso, a lo largo del siglo XX el público polaco asocia el nombre de Tirso de Molina casi exclusivamente con *Don Gil de las calzas verdes*. La aparición impresa de la primera traducción de *El burlador de Sevilla* —y casi enseguida la segunda⁸— no cambia, sin embargo, mucho en cuanto a la recepción polaca del teatro tirsiano y tampoco en lo que respecta a la difusión del mito clásico de Don Juan. Para la mayoría de los representantes del mundo de teatro y los intelectuales polacos siguen siendo Molière y Mozart los que han contribuido más a la consolidación del mito donjuanesco.

Las obras dramáticas de las que nos vamos a ocupar, a excepción de una del siglo XIX, son del siglo XX. Dejando de lado las piezas que se limitan a exponer solo el carácter seductor del protagonista, vamos a comentar solo las que comparten con el modelo clásico algunos elementos estructurales y cuyo centro constituye siempre la figura del hombre que destaca en sentido negativo: es un seductor de mujeres que actúa sin escrúpulos de acuerdo con el esquema clásico: engaño—posesión—huida. Y aunque los Don Juanes creados por los autores polacos no siempre son creyentes y no en todas las obras polacas se plantea la cuestión de la justicia divina, en todas se castiga a Don Juan o, al menos, se le avisa del posible castigo. Como vamos a mostrar, en cada una de ellas hay elementos que las ponen «en relación, manifiesta o secreta» con el clásico relato mítico de Don Juan y las variantes que derivan directamente de este, a saber, se trata de una relación intertextual o transtextual, según la clasificación de Gérard Genette [1989: 9-20]

⁷ Tirso de Molina, *Dramaty*, Wrocław, Seria «Biblioteka Narodowa», Ossolineum, 1999.

⁸ Tirso de Molina, *Zwodziel z Sewilli i Kamienny gość*, traducción Magdalena Pabisiak, Wrocław, Wydawnictwo «Wacław Bagiński», 2000.



1. Dos recreaciones de la estructura clásica del mito: Don Juan ante la estatua

En las obras a las que dedicamos este apartado, se reproduce la estructura-base del relato mítico de Don Juan, incluido el encuentro de su protagonista con la estatua de piedra. Sin embargo, en la primera, cronológicamente, *Bolesław Śmiały* (Boleslao el Atrevido) de Stanisław Wyspiański, se oculta la posible relación intertextual con este mito o, como diría Genette, se relaciona transtextualmente con él de modo «secreto». En cambio, la segunda, *Śmierć Komandora* (La muerte del Comendador) de Tomasz Łubieński, remite desde el mismo título al momento decisivo en lo que se refiere al modelo clásico del mito donjuanesco: la muerte del Comendador.

El drama en tres actos de Wyspiański fue concebido entre 1902 y 1903 y enseguida puesto en escena⁹. Su título: *Bolesław Śmiały* hace referencia a la figura del rey polaco, Boleslao el Atrevido (hacia 1040-1081), y los sucesos dramáticos recrean los hechos históricos del año 1079. Aparte del rey Boleslao, protagoniza la obra el obispo Estanislao. El rey, aunque ha sido bautizado, vive como un pagano. Está casado, pero no da ninguna importancia a su matrimonio que, según repite el obispo, es una institución sagrada. Como el mítico Don Juan, el rey polaco seduce a las mujeres y las abandona. Mantiene, además, las relaciones con las mujeres que pertenecen al mundo fantástico, inspirado en las leyendas medievales eslavas. En nombre de Dios y de la Santa Iglesia el obispo advierte al rey que por sus pecados tendrá que pagar, pero él menosprecia sus admoniciones; por otra parte, más que la justicia divina le preocupa la situación política del país y, cuando sospecha que el obispo está preparando un complot, ordena matarle.

Dejando aparte la reacción del pueblo que, tras la muerte del obispo Estanislao, ha empezado a odiar al rey, fijémonos en los hechos que hacen

⁹ El drama *Bolesław Śmiały* fue estrenado en Cracovia el 7 de mayo de 1903, con la escenografía y figurines diseñados por el mismo autor.



que el drama de Wyspiański se pueda comparar con *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Un obvio paralelismo destaca sobre todo en la escena en que el rey Boleslao se pone delante de la estatua de piedra, en que está retratada la figura del obispo, ya por aquel entonces declarado santo, y le habla con arrogancia y de manera provocativa, al igual que el burlador de Sevilla al hallarse en el cementerio frente a la estatua del Comendador. Pero, aparte de los «ecos» de los diálogos de *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, se hacen obvias las diferencias. Estas tienen que ver con la leyenda polaca de la que se sirve Wyspiański: el rey le corta un brazo a la estatua y esta cae al estanque que la rodea y, milagrosamente, desaparece el agua.

Pero tampoco esta señal le hace pensar al rey Boleslao en la vida eterna y de nuevo se burla del obispo muerto al encontrarse frente al ataúd en que se guardan sus restos. Se divierte al mismo tiempo con Krasawica, un personaje perteneciente al mundo pagano. Y es entonces cuando el ataúd cae encima del cuerpo del rey y le mata. Este espectacular final del pecador recuerda la escena de la muerte de Don Juan clásico, siendo aquí el ataúd el representante simbólico/alegórico de la justicia divina.

Es espectacular también el desenlace de *Śmierć Komandora*, drama de Łubieński, publicado en 1983 y escenificado unos años más tarde¹⁰. En su estructura se recrea aquella en la que se basa el libreto de Lorenzo Da Ponte de la ópera mozartiana *Don Giovanni*. Aluden a ella también algunos nombres propios de los protagonistas: Doña Anna, Elvira, Zerlina, Masetto, Ottavio. No se trata, sin embargo, de una imitación. Łubieński traslada la acción al siglo XX, periodo anterior a “esa segunda guerra”, es decir, anterior a la segunda guerra mundial. Según la moda de aquellos años —los «tardíos años treinta»— se visten los personajes de la obra, pero con un estilo de provincia italiana, ya que un pueblo de la parte central del Sur de Italia constituye aquí el lugar de la acción. Allí llega Don, un hombre que a

¹⁰ La obra *Śmierć Komandora* (1983) de Tomasz Łubieński fue estrenada en el Teatr Polski de Wrocław (3-06-1984).



diferencia de los habitantes se presenta elegante y con aire forastero. Anda siempre acompañado por Leppo, en el que parcialmente se retrata el Leporello mozartiano. Para satisfacer las necesidades de su amo, Leppo le organiza el encuentro con Anna, la hija del Comendador, un «héroe de la guerra anterior», de quien se sabe que ataca públicamente la política del actual gobierno. Don, como se aclara con el tiempo, debe cumplir una misión secreta y mata a este «enemigo del pueblo». Antes pasa, tal como requiere el modelo clásico del mito, por el dormitorio de su hija Anna. No obstante, no mata en defensa propia, sino porque tal ha sido su misión: eliminar al hombre peligroso para el sistema político dominante. La muerte del Comendador sacude al pueblo. Ottavio, el prometido de Anna, investiga el caso y llega a sospechar de Don. Para deshacerse de este hombre se construye en la plaza una estatua en honor del Comendador muerto. Don va a verla y se queda estupefacto: la estatua mueve la cabeza y los brazos; además, habla con la voz del Comendador. Para saber cómo lo han conseguido, Don se acerca a ella y descubre que detrás hay todo un sistema de cables y micrófonos. Cuando los toca la estatua cae y le mata con acompañamiento de ruidos de explosión, fuego y humo. Lo sobrenatural ha sido sustituido aquí por la técnica del siglo XX, y la justicia divina, por la del pueblo.

2. Dos seductores de élite y la sorprendente trivialización del mito

En 1904, es decir, casi por las mismas fechas que el drama de Wyspiański, y también en Cracovia, se estrena la comedia *Hamlet y Don Juan* de Adolf Nowaczyński¹¹. El protagonista de esta pieza corta en un acto, Ricardo Brzostowski, encarna el donjuanismo comúnmente comprendido, trivializándose así el mito clásico de Don Juan. La obra de

¹¹ Adolf Nowaczyński publicó esta pieza en 1908, en el tomo que acogía siete obras suyas; la vio estrenada en Cracovia en 1904.



Nowaczyński alude, no obstante, a la ópera de Mozart en varios niveles del texto y reproduce el esquema básico del mito de Don Juan. Brzostowski es un hombre guapo, de poco más de treinta años, que, siendo cantante de ópera, goza de fama internacional. Con estas características seduce fácilmente a las mujeres, como si se tratara de una ejemplificación de la tesis de Gregorio Marañón [1940], quien sostenía que ellas se sentían atraídas por los «tenores de ópera» y los escándalos que ellos protagonizaban. La obra de Nowaczyński se inicia cuando Brzostowski ensaya el papel de Don Giovanni en un hotel de lujo. Lo que luego sucede confrima que en este personaje se refleja como en un espejo el Don Juan mozartiano. Enseguida nos damos cuenta también de que se trata de dos acciones paralelas, la de la ópera y la protagonizada por Brzostowski y que, tanto en el escenario como en la vida real, el famoso cantante es un cínico y cruel burlador de mujeres. Su última víctima, Anna, es una mujer joven y bella que ha huido de casa para estar con él, esperando que se case con ella. Pero a este Don Juan polaco no le interesa el matrimonio y conquista delante de Anna a una poeta, más liberada y extravagante. Al enterarse de la situación de su hija, llega al hotel el padre de Anna, el Comendador Halinicki. El futuro Don Giovanni escénico grita espantado: «¡Que viene el Comendador!» y luego duda: «¿O el fantasma del Comendador?» Saliendo con su hija del apartamento del cantante, el Comendador jura volver. Se supone que para castigar al cínico seductor.

Con la ópera de Mozart se relaciona transtextualmente también el drama de Tadeusz Rittner. Siendo bilingüe, concibió este dramaturgo y director de teatro dos versiones de la misma obra en tres actos: una en alemán, titulada *Unterwegs*, estrenada en Viena en 1909, y otra en polaco, *Don Juan*, escenificada en Varsovia en 1913¹². Al comienzo de esta última

¹² «Para el público polaco —observa Lesław Eustachiewicz— el autor ha puesto en el primer plano [en el título] la asociación con el héroe de la leyenda española [...]. *Unterwegs* tiene otro significado: hace referencia al camino que dura, es una visión del caminante que avanza por este camino como el Ahaswer empujado por el destino que lleva dentro» [1982: 195].



se indica que la casa del Conde y un pueblo próximo a esta constituyen el lugar de la acción y que todo ocurre en «la época presente» [Rittner, 1916: 3]. En aproximadamente treinta y seis horas las relaciones entre los personajes dramáticos evolucionan hacia un desenlace trágico. El personaje principal, el Conde, no tiene nombre propio, al igual que los demás personajes masculinos (Profesor, Secretario, Lacayo). Los femeninos, al contrario, los tienen: Susana, Cristina, Anna y Hania. Conde, el personaje principal, actúa en esta obra según el viejo esquema: enamora a la mujer, la seduce y, al sentirse cansado, la abandona. A la joven Cristina de una familia noble la poseyó disfrazado de su novio, es decir, como el mítico Tenorio a Isabel. Pero en Cristina se ve retratada más bien la Doña Elvira del libreto de Da Ponte. Rittner por boca del Conde la compara, sin embargo, con Ana, hija del Comendador. Se mezclan así las referencias a distintas dramatizaciones del mito de Don Juan, también cuando a la hora de morir el Conde pronuncia palabras que son aparentemente fragmentos de *Don Giovanni* y que, por ser incompletos, también podrían ser de otras obras donjuanescas. Aclaremos que la repentina muerte del Conde nada tiene que ver con la del protagonista de la ópera de Mozart. Le mata su secretario, a quien él solía llamar «Leporello»: le mata en un acto de locura que padece al enterarse de que su adorado amo había seducido también a su esposa.

3. *Don Juan* modernista versus *Don Juan* posmodernista, o posmoderno

En 1888 se publicó en Cracovia *Ostatni dzień Don Juana: dramat fantastyczny w pięciu obrazach* (El último día de Don Juan: drama fantástico en cinco cuadros) de Stanisław Rzewuski, un conde polaco residente en París. Según las aclaraciones del autor, su obra era original; sin embargo, su aparición provocó fuertes críticas y se señalaron obras que estaba imitando. Con el tiempo en los estudios dedicados a este autor se ha ido estableciendo una larga lista de las fuentes en las que él se había



apoyado redactando *Ostatni dzień Don Juana*: las obras de Molière, Mozart/Da Ponte, Tirso de Molina y, sobre todo, *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange* (1836) de Dumas-padre. Hay también motivos, personajes y escenas sacados del drama *Don Juan's Ende* (1883) de Paul Heyse [Szarma, 1960: 137] y de las obras de escritores rusos, de Mijaíl Lérmontov (*Demonio*, 1841), Alexei Tolstoi (el poema dramático *Don Juan*, 1862) y Pushkin (*El convidado de piedra*, 1830) [Szymańska, 2013: 91-99].

Pese a su eclecticismo, la obra de Rzewuski no es incoherente. Muestra rasgos realistas; no obstante, se deja calificar de simbolista y modernista. Todo gira en ella en torno al personaje de Don Juan, un noble que ha seducido a numerosas mujeres, malo y decadente. Pero, frente al mítico Don Juan español, este no es un hombre joven y por ello se parece más a Don Juan de Maraña (o Marana) de Dumas y a los don Juanes españoles del siglo XX que son de edad avanzada: los protagonistas de *Las canas de Don Juan* de Luca de Tena, *Don Juan de Carillana* de Jacinto Grau, *Don Juan buena persona* de los hermanos Quintero o de *El marqués de Bradomín* de Valle-Inclán. El Don Juan de Rzewuski es, además, padre de un hijo mayor. Recordemos que padres son también los Don Juanes creados por los hermanos Machado (*Juan de Mañara*), Gregorio Martínez Sierra (*Don Juan de España*) y Jacinto Grau (*Don Juan de Carrillana*), pero ninguno de ellos se ve tan humillado por su hijo como el de Rzewuski. Tras una discusión, el hijo da una bofetada a Don Juan, su padre, un gesto que simboliza el castigo. Don Juan sufre por ello, pero también reflexiona sobre su pasado y, finalmente, como un buen cristiano, reconoce sus pecados. Esto le conduce a la sorprendente conclusión de que suicidándose va a pagar por todo el mal que en su vida ha hecho. A la hora de morir este Don Juan tiene una visión: una monja le comunica que ha sido perdonado por haberse arrepentido. No hace falta explicar que esta escena remite a la que conocemos de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Ciento diez años después de la aparición del drama de Rzewuski, el



joven director de teatro, Jacek Fiedor, elabora el guión titulado *Don Juan*¹³ que se compone de fragmentos de obras de distintos autores. Su procedimiento creativo resulta, por tanto, similar al de Rzewuski, pero en 1999, cuando se estrena la obra en Cracovia, nadie critica este mosaico de textos, pues la mayoría de las manifestaciones teatrales posmodernas se elaboran de esta manera. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el drama modernista, o neorromántico, de Stanisław Rzewuski y el posmoderno de Jacek Fiedor. Este último no se sirve de distintos textos para redactar el suyo, sino para compaginar diversas versiones del mito de Don Juan y construir una nueva de estructura abierta, con el fin de emprender un debate.

Efectivamente, Marek Fiedor obliga al espectador a sacar sus propias conclusiones acerca de los problemas que desde siempre atormentan al hombre al que aquí representan varios Don Juanes. Sus sucesivas encarnaciones salen al escenario en un orden que puede sorprender al espectador no preparado: aparece el primero el violador Maraña; luego, un Don Juan que deriva del libertino creado por Molière, un hombre que discute constantemente y con todos; tras él, como tercero, se presenta Don Juan, cuya figura y acciones aluden a Don Giovanni de la ópera de Mozart y al Conde del drama de Rittner. Como vemos, en ninguno se retrata al Don Juan tirsiano. En el transcurso de la acción dramática el orden inicial de presentación de Don Juanes cambia y estos se turnan, reflejándose uno en el otro como si se vieran reflejados en los espejos cóncavos. El personaje que lleva el nombre de «Don Juan» confiesa: «He matado al Comendador. Lo tenía que hacer. También el Comendador me ha matado. Pero solo aparentemente [...] porque soy eterno.». [Fiedor, 1999, texto sin publicar]. Se resume en estas frases la idea transmitida por Rittner en su *Don Juan*. Allí, el moribundo Conde cree ver Sevilla. A las mujeres del pueblo su

¹³ En esta parte me he servido de la copia del guión de *Don Juan* de Marek Fiedor, que me ha sido facilitada en 1999. La obra fue montada por el autor en Stary Teatr de Cracovia (estreno: 17-04-1999).



cadáver parece manifestarles rasgos de un vivo, de lo que se concluye sobre su —la de Don Juan— eternidad. No queda, sin embargo, claro si se trata de la eternidad del mito de Don Juan o, más bien, del fenómeno donjuanesco.

Por fin apuntemos la importancia de los diálogos que Fiedor utiliza como vehículos para transportar a los personajes de una obra a otra. De este modo Don Juan Tenorio y Elvira creados por Molière se convierten en Don Juan y Elvira de la ópera de Mozart, y Doña Inés de *Don Juana Tenorio* de Zorrilla se halla en el grupo que rodea a Don Juan de Molière, etc. Fiedor introduce en su guión también fragmentos extraídos de obras de Pushkin, Zorrilla, Rittner y Dumas-padre, así como de *Don Juan o El amor a la geometría* de Max Frisch y *Diario de un seductor* de Sören Kierkegaard. Este *collage* de textos evoca una visión muy compleja del hombre, difícil de definir de modo unívoco, al igual que el amor y la muerte. Se citan largos párrafos del *Diario de un seductor* de Kierkegaard; no obstante, los Don Juanes creados por Fiedor no parecen arder de deseo y no conquistan a sus víctimas con la ayuda del Demonio, como se lo imaginaba este filósofo. Y en lo que se refiere a la muerte, se encuentra omnipresente en la obra de Fiedor. Esto se debe en parte al *Réquiem* de Mozart, la música que se oye con frecuencia y que obliga al espectador a reflexionar sobre la inevitabilidad de la muerte.

Una nota final

Terminado este breve ensayo, debemos aclarar que la primera parte de su título alude a la opinión expresada por Ramiro de Maeztu quien, convencido de que en la Europa del Norte se han creado solo «sombras» del Don Juan español clásico, cita a Alfred de Musset: «Todo el mundo habla de Don Juan en el norte de Europa. Nadie lo comprende. Todo escritor ha pensado en Don Juan. Ninguno le ha dedicado una obra intensa» [Maeztu, 1972: 73]. Desde luego, los «donjuanistas» ortodoxos, los que defienden la «españolidad» de Don Juan y el origen español del mito, no pueden sino rechazar cada intento de crear sus equivalentes fuera de España. Pero si



relacionamos el nacimiento del mito de Don Juan, como lo ha hecho Gregorio Marañón, con los problemas más generales de la psicología humana que se manifiestan al margen de las nacionalidades y geografías, dicha cuestión desaparece [Marañón, 1976]. Los «dobles» de Don Juan se encuentran asimismo también fuera de España. En uno de sus estudios Alfredo Hermenegildo [1990] concluye al respecto: «Sean cuales fueren sus orígenes la donjuanía se ha implantado en la tradición occidental como fenómeno de una constante profunda que alimenta las bases mismas de la convivencia colectiva». Planteado desde esta perspectiva el problema, la nacionalidad del personaje mítico de Don Juan pierde importancia. Sus transformaciones literarias y teatrales van en muy distintas direcciones; sin embargo, queda lo esencial del mito, su carácter simbólico y universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula, «Don Juan en el teatro polaco», en *El mito de Don Juan, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, núm. 2: 85-95.
- _____, «Las transformaciones del mito de Don Juan en la literatura dramática polaca», en *Diálogo intercultural-migración de discursos*, Warszawa, Uniwersytet Warszawski-CESLA, 1993: 195-214.
- EUSTACHIEWICZ, Lesław, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa, PWN 1982.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Teatralidad /vs/ narratividad en textos germinales del mito donjuanesco», [en línea] [«http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/54-1990Teatralidad.pdf»](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/54-1990Teatralidad.pdf) 5-12-2016.
- KARPIAK, Robert, «Stanisław Rzewuski and Alexander Dumas: A Case of Convergence on the Myth of Don Juan», *The Polish Review* 2001 t.



46 nr 2: 155-171.

KIERKEGAARD, *Stadia erotyki bezpośredniej i Dziennik uwodziciela*, (trad.)

Jarosław Iwaszkiewicz, 1982.

LANGE, Antoni, *Przekłady*. Tom. 1: *Poeci hiszpańcy*. Warszawa, 1914.

LUBIENSKI, Tomasz, *Śmierć Komandora*, [revista de teatro] *Dialog* 1983, núm. 10: 5-37.

MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Colección Austral, Espasa-Calpe, 1972.

MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1976.

NOWACZYŃSKI, Adolf, *Siedem dramatów*. Lwów, 1908.

RITTNER, Tadeusz, *Don Juan. Dramat w trzech aktach*, Stanisławów, Księgarnia Maryana Hasklera, 1916.

RZEWUSKI, Stanisław, *Ostatni dzień Don Juana*, Kraków, [ed. revista bisemanal ilustrada] *Swiat*, 1888.

SZARMA, Maria, «Stanisław Rzewuski», *Przegląd Humanistyczny* 1960, núm. 1.

SZYMANSKA, Aleksandra, «*Ostatni dzień Don Juana* Stanisława Rzewuskiego. Źródła i Inspiracje», *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica* 2013, núm. 6: 91-99, [en línea]: «http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Rossica/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Rossica-r2013-t6.pdf» 15-08-2016.

TIRSO DE MOLINA, *Zwodziciel z Sewilli i Kamienny gość*, (trad. y ed.) Leszek Biały, en Tirso de Molina, *Dramaty. Wybór* (selección, trad., ed.) Leszek Biały, Wrocław, 1999.

_____, *Zwodziciel z Sewilli i Kamienny gość*, (trad.) Magdalena Pabisiak, Wrocław, Editorial «Wacław Bagiński», 2000.

WEINER, Jack, *Mantillas en Moscovia. El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los zares*, (trad. del inglés) Sergio y Celia Pinero, Barcelona, PPU, 1988.



WYSPIAŃSKI, Stanisław, *Bolesław Śmiały*. En, *Dzieła zebrane*. T. VI. Kraków 1962.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. Dramat fantastyczny w siedmiu aktach*, traducción libre de Stanisław Miłaszewski, Warszawa, Gebethner y Wolff, 1925.



De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del burlador de Sevilla por las literaturas europeas

Joanna Mańkowska

SWPS Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia

jmankowska@swps.edu.pl

Palabras clave:

Mito de Don Juan. *Burlador de Sevilla*. *Don Juan Tenorio*. Tirso de Molina. José Zorrilla

Resumen:

Don Juan Tenorio, burlador de Sevilla, importante aportación de la cultura española a la europea, es, según opina Maeztu, un personaje cuya esencia permanece impenetrable para los extranjeros. No obstante, al conquistar escenarios de su patria, también se apoderó de los de otros países. Al viajar más de dos siglos por la Europa barroca, ilustrada y romántica sufrió una notable metamorfosis y a poco más de 200 años de su nacimiento se vio salvado gracias al amor y la misericordia divina, en *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Sin embargo, Ortega y Gasset insiste en que Zorrilla no quiso dar una nueva interpretación del tema donjuanesco sino retornar a la imagen más tradicional de la leyenda. Parece interesante ver en qué consiste dicho retorno al origen barroco del mito, al tiempo que se comentarán cambios observados en el modelo del personaje donjuanesco, desde 1630, fecha de publicación de *El burlador de Sevilla*, hasta 1844, año en que sale *Don Juan Tenorio*.

From Tirso to Zorrilla: romantic Don Juan, an outcome of two centuries of the trips of the trickster of Seville through European literature

Key Words:

Don Juan myth. *The trickster of Seville*. *Don Juan Tenorio*. Tirso de Molina. José Zorrilla.

Abstract:

Don Juan Tenorio, trickster of Seville, an important contribution of Spanish culture to the European, is, according to Maeztu, a character whose essence remains unattainable for foreigners. Nevertheless, when conquering scenes from his

homeland, he seized those of other countries. When travelling for over two centuries across the baroque, romantic and enlightened Europe, he suffered from a remarkable metamorphosis and just over 200 years after his birth he was saved thanks to love and holly mercy, in *Don Juan Tenorio* by José Zorrilla. However, Ortega y Gasset insists that Zorrilla did not intent to give a new interpretation of the Don Juan topic but to return to the more traditional image of the legend. It appears fascinating to discover what this return to the baroque origin of the myth consists of, while noticeable changes in the model of the Don Juan character will be commented, from 1630, date of publication of *The trickster of Seville*, until 1844, The year in which *Don Juan Tenorio* is released.

Hay un Don Juan común al norte, al sur, al este y al oeste de Europa; pero le ocurre lo que a los conceptos y pierde en contenido lo que gana en extensión, por lo que Don Juan universal no pasa de ser sino una sombra que cruza el mundo seguida de una estela de mujeres.

(Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*)

La figura del Burlador llamado Don Juan aparece en las primeras décadas del siglo XVII, en España. Circunstancias de su nacimiento: la fecha exacta y la paternidad son objeto de controversias. La historia del noble sevillano, que con el tiempo se convierte en uno de los mitos más famosos de la cultura occidental, aparece en *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*. Estas presentan ciertas diferencias y son consideradas dos versiones de una misma obra, aunque resulta difícil dar la respuesta definitiva a la pregunta, ¿quién fue su autor? Se suele atribuir al mercedario Gabriel Téllez, uno de los mayores dramaturgos del Siglo de Oro español, conocido bajo el seudónimo de Tirso de Molina; aunque no faltan estudiosos que, como Alfredo Rodríguez López-Vázquez¹, defienden la autoría del actor y dramaturgo Andrés de Claramonte.

¹ El estudioso atribuye la autoría de *Tan largo me lo fiáis* a Andrés de Claramonte quien la habría escrito alrededor de 1617. Cree asimismo que Claramonte pudo ser el autor de *El*



En este estudio como padre de la figura de Don Juan menciono a Tirso y como obra que introduce a las tablas a este impresionante personaje, *El burlador de Sevilla*, aunque *Tan largo me lo fiáis* parece ser su versión primitiva². La tesis contraria la defendió en su tiempo Joaquín Casaldueño [1974: 39-73], opinión compartida asimismo por Xavier Fernández³.

El burlador de Sevilla o El convidado de piedra se publicó en 1630, en Barcelona, en *Doce Comedias Nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*. Sin embargo, según estableció Cruikshank [1981], la primera impresión de esta obra fue la de Manuel de Sande de Sevilla, entre 1627 y 1629, y no la del tomo colectivo de Margarit de 1630, de Barcelona [Ruano de la Haza]. La primera versión de la historia de Don Juan remontaría a la segunda década del siglo XVII.

El prototipo de la figura del Burlador hay que buscarlo en los personajes de los jóvenes que faltan al respeto de los muertos y muestran mucho interés por los encantos femeninos, que les atraen más que la idea de merecerse, gracias a una devoción fervorosa, la eterna felicidad en el Cielo. Según Ramón Menéndez Pidal [1943: 78-102] y Víctor Said Armesto, autor de la monografía: *La leyenda de Don Juan: Orígenes Poéticos de «El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra»*, publicada en 1908, el origen de la leyenda donjuanesca se hallaría en los romances y consejos conocidos en tierras de Castilla, Asturias y Galicia ya en la Edad Media y siempre vivas en la tradición popular a principios del siglo veinte, cuando los investigadores tuvieron la oportunidad de conocerlos interpretados por los artistas populares. Historias tradicionales en las que aparecen motivos considerados como constitutivos del mito donjuanesco, a saber: un joven

burlador de Sevilla, obra que, con el título *El convidado de piedra*, se representó en Nápoles, en 1625, por Pedro Osorio y en 1626 por Francisco Hernández Galindo, antiguo actor de la compañía de Claramonte. Véase Rodríguez López-Vázquez, 2007: 11-27.

² A.E. Sloman, en «The two versions of *El Burlador de Sevilla*», publicado en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1965, 18-33, presenta la teoría según la cual existió una primera versión anterior a ambas obras en cuestión de la cual estas son dos variantes. Véase Becerra: 1997, 54.

³ Véanse sus ediciones de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alhambra, 1982, y *Tan largo me lo fiáis*, Madrid, Estudios, 1967.



atrevido o simplemente irresponsable que desafía al más allá invitando a un muerto a un banquete terrestre (lo que constituye la alteración del orden establecido que supone la separación entre el mundo de los vivos y el de los muertos)⁴, el muerto afrentado, que bajo la forma de esqueleto o estatua, viene al banquete (a veces es la boda del profanador) con el fin de castigar al joven que no supo respetar la muerte, arrastrándolo, muerto o vivo, al infierno, del que a veces el joven consigue escapar⁵, están presentes también en el folclore de otros países de Europa. El investigador subraya, no obstante, que el tema de la doble invitación, que supone la visita del joven galán en el lugar a donde le invita el muerto —fundamental para el mito donjuanesco— no aparece en consejas conocidas en Bretaña, Alemania o Escandinavia, siendo, en cambio, frecuente en romances y consejas halladas en la Península Ibérica (Castilla, Asturias, Galicia y Portugal) [Said Armesto, 1908: 31-58 y 123-223].

Don Juan es otro joven que se atreve a alterar el orden que supone la separación entre lo celeste y lo terrestre, turbando la paz del muerto al que él mismo quitó la vida. Faltando al respeto a un muerto desafía al Cielo. En la obra fundadora del mito, se trata del Comendador muerto, afrentado por la misma invitación a una cena terrestre, a la que acompaña la burla de su epitafio y el mesar la barba de piedra de su estatua. Será él quien actúe como emisario del más allá, encargado de restituir la relación correcta entre lo divino y lo humano, y ejecute la justicia de Dios que persigue al transgresor del orden sagrado.

Según establece Said Armesto, en la leyenda de Don Juan se combinan dos motivos frecuentes en las historias populares en la época que precede a la creación de *El burlador de Sevilla* [y que aparecen juntos en algunos de los romances que citan Armesto y Menéndez Pidal, como los de Curueña (León), Riaza (Segovia) y Revilla-Vallejera (Burgos)]. Se trata del

⁴ Al invitar a la calavera, esqueleto o estatua suele insultarlos burlándose de ellos, dándoles una patada o profanándolos de otra manera.

⁵ A veces el invitado de ultratumba viene solo para anunciar a su afrentador su muerte inmediata.



convite macabro y el joven galán, irresponsable y atrevido, que incluso asistiendo a la misa dedica más atención a las hermosas mujeres que acuden a la iglesia que a Dios. Así sucede con el protagonista del romance que Ramón Menéndez Pidal descubrió en Curueña, el que empieza con el verso «Pa misa diba un galán»⁶.

Los seductores desalmados de condición noble son frecuentes en el teatro español del Siglo de Oro. Figuran entre ellos protagonistas de obras de Lope de Vega (*El caballero de milagro*, 1593-1598 o *La fuerza lastimosa*, 1593 o 1603), de Pedro Calderón de la Barca (*No hay cosa como callar*, 1622) o *La niña de Gómez Arias* (escrita después de 1639), y de muchos más dramaturgos del siglo XVII. En el teatro del siglo anterior, Leucino, protagonista de *El infamador* (1581), de Juan de la Cueva, joven pecador castigado con la muerte por los dioses mitológicos, es visto como un curioso precedente del Don Juan barroco. Ciertos rasgos comparten con él también el conde Leoncio, ateo seguidor de Maquiavelo, protagonista del ‘escenario’⁷ representado por los Jesuitas en 1615 en Ingolstadt, y el héroe de otro ‘escenario’ anónimo italiano del siglo XVII, *Ateista fulminato*. Obras que Giovanni Macchia [1990: 12-15] ve como fuente de inspiración para el autor del Burlador⁸. Opinión que no comparten otros estudiosos que investigan el origen de la figura de Don Juan, puesto que el primer Don Juan no es ateo. Serán, en cambio, ateos algunos de los Don Juanes libertinos que aparecerán en la segunda mitad del siglo XVII.

Hubiera o no alguna fuente extranjera para la figura del Burlador de Sevilla, este nace en España de donde parte para conquistar los escenarios de Europa y se ve acogido con cariño. Mientras en su patria se encontrará

⁶ Romance reproducido, entre otros, en Menéndez Pidal, 1943: 85-86 y en Said Armesto, 1908: 32-33.

⁷ Fábula tradicional sobre Leoncio, dramatizada y representada por los jesuitas, en 1615, bajo el título *Geschichte des Grafen Leontio, der, durch Machiavelli verderbt, unseling zu Tode kam*, según Aszyk [2006: 29]. Arturo Farinelli, el filólogo italiano, al referirse a la representación de Ingolstad usa el título *Von Leontio, einem Grafen, welcher durch Machiavellum verführt, ein erschreckliches Ende genommen* [Said Armesto, 1908: 19].

⁸ También Farinelli ve al protagonista de *Larva mundi*, fábula de Leoncio, llevada a las tablas por los jesuitas de Ingolstad, como el prototipo del Burlador español.



algo descuidado hasta casi la mitad del siglo XIX, los extranjeros crearán sus nuevas facetas. De ahí que durante el período que aquí nos interesa el Don Juan burlador y seductor desalmado, en conflicto con el Cielo (modelo creado por la imaginación barroca), evolucione hacia el Don Juan buscador del Absoluto en el cuerpo de la mujer y pecador arrepentido (nuevo paradigma del héroe donjuanesco en consonancia con la sensibilidad romántica).

El protagonista de la primera obra donjuanesca se mueve en una realidad sociopolítica que es trasunto de la época en que vive su autor, quien la somete a una crítica severa, en particular, por lo que concierne a la moral —aunque se señala la época de Alfonso XI, o sea, la primera mitad del siglo XIV, como el tiempo en que discurre la acción—. A este respecto parece interesante citar a Amando Carlos Isasi Angulo [1975: 35] quien cree que «la extraordinaria audiencia del *Burlador* se debió al modo especial de sentir y de ser del español de aquella época. Trento había coartado las libertades de tipo sexual de la sociedad renacentista». El investigador subraya que:

La distensión entre el ideal —normas morales dimanadas de la Iglesia— y la realidad —«desarreglos» sexuales de todo orden— se hacía cada vez más fuerte y angustiosa. El vacío moral de la sociedad del XVII hispánico no invalidaba los preceptos: éstos seguían en todo su vigor teórico. [...] El pueblo hispano soporta una dura moral con la que está de acuerdo teóricamente, pero cuyos postulados no se hacen carne y sangre en su experiencia cotidiana. El remordimiento que tal actitud provoca crea a su vez un sordo e inconsciente deseo de rebelión, de liberación de tales trabas. El pueblo español encuentra en el teatro, delante de sí, un personaje que encarna esa liberación total del yugo del deber, sobre todo en materia sexual, uno de los caballos de Troya de Trento. Se siente así plenamente identificado con el Tenorio porque responde a sus más profundos intereses y deseos, al de ruptura con lo trascendente en cuanto dictador de normas y mandamientos [Isasi Angulo, 1975: 35].

Y añade:

Si además se da al espectador la oportunidad de ver condenado al Burlador, la comunión con Don Juan será más íntima porque podrá unir sentimiento íntimo —rebelión contra lazos morales— con reflexión posterior e



imperativo moral —condena—. Es un aspecto más del carácter ambivalente del hombre barroco que se dispara en una u otra dirección, incapaz de encontrar un equilibrio interior, tan pronto movido por un impulso místico como sumido en abismos del vicio [Isasi Angulo, 1975: 35-36].

El estudioso dice a propósito del primer Don Juan que este vive «en una época en que los ideales de los españoles comienzan a decaer» [Isasi Angulo, 1975: 34] y observa que «se instala en un mundo moral totalmente opuesto, por así decirlo, al oficial. El Tenorio no es [...] amoral sino inmoral. Hay en él una voluntad de romper con ciertas normas sociales y, sobre todo, religiosas» [Isasi Angulo, 1975: 34]. Comparando la figura de Don Juan con la del pícaro, precisamente la de Guzmán, Isasi [1975: 34-35] insiste en que Tenorio «apunta más a lo religioso sin desdeñar lo social; pero dentro de una idéntica postura de rompimiento de moldes y valores, de desvergüenza moral».

El protagonista del *Burlador de Sevilla* no se contenta con transgredir las normas que acata, o pretende acatar, la sociedad en que vive, obsesionada con el tradicional concepto del honor, sino que se atreve a desafiar al más allá. Invitando a un muerto a la cena terrestre muestra una falta de respeto hacia la muerte y altera las relaciones establecidas entre el Cielo y el mundo de los vivos. Se suele subrayar que el primer Don Juan, protagonista de un drama teológico que por su mensaje se acerca a un auto sacramental, se condena por su fe excesiva en la misericordia divina. Aparte de los pecados que Aniano Peña [2016: 46] ve como aquellos que van contra el Espíritu Santo, el Burlador comete otros que el investigador llama «normales», entre ellos, el matar a los hombres⁹; son pecados que dos siglos más tarde no impedirán que se salve el protagonista de Zorrilla. El de Tirso

⁹ Según G. Torrente Ballester [1957: 321-333] la apuesta de Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía, cuya consecuencia son numerosas seducciones y homicidios cometidos por estos jóvenes, puede ser vista como una prueba de virilidad que les exige la sociedad en que viven; de ahí que esta, en realidad, no condene su conducta en relación con dicha apuesta/prueba y Zorrilla no ve ningún inconveniente en que sus protagonistas piensen que, finalizada ella, pueden sin problema cambiar de vida convirtiéndose en buenos maridos de las mujeres que aman.



se alza también contra el sacramento de matrimonio, conducta que en la época postridentina se verá juzgada severamente.

Don Juan Tenorio, el inmortal Burlador de Sevilla, importante aportación de la cultura española a la europea, es, según opina Maeztu [2004: 89-127], un personaje cuya esencia permanece impenetrable para los extranjeros. No obstante, al conquistar escenarios de su patria, el Burlador se apodera de los de otros países. Los europeos se entusiasman con el personaje hasta el punto de intentar disputar a los españoles su paternidad, como los italianos¹⁰, o se muestran dispuestos a adoptarlo, como los franceses, orgullosos de la creación de Molière.

De España el Burlador se desplaza pronto a Italia.¹¹ En las variantes del tema donjuanesco, que proponen los comediantes italianos, se producen varias modificaciones con respecto a su modelo español, las cuales se deben principalmente al carácter de la *Commedia dell'Arte* que ahora acoge a Don Juan. Él mismo se ve relegado al segundo plano y al primero pasa su criado, el gracioso. Por tanto en los 'escenarios' italianos, el elemento cómico, escaso en la obra fundacional, se ve desarrollado, mientras lo sagrado, a quien el original español da el lugar primordial, pierde relevancia. Conviene

¹⁰ Arturo Farinelli, en sus estudios dedicados a la figura de Don Juan: «Cuatro palabras sobre don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año trigésimo de su profesorado*, Vol. 1, Madrid, 1899, 205-222, y en «*Don Giovanni*, note critiche». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1896, nº 27, 1-77 y 254-326, sugiere que el origen de esta puede ser italiano. Hipótesis que rechaza Said Armesto quien en su libro *La leyenda de Don Juan* comprueba lo infundadas que son las suposiciones del investigador italiano. Para más datos, véase Said Armesto, 1908.

¹¹ Por aquel entonces, vista la decadencia del teatro nacional en Italia, sus escenarios se ven invadidos por las obras extranjeras, en particular, las españolas, traducidas e imitadas —circunstancia que al ser mencionada por Luigi Riccoboni en *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la Comédie latine* [Riccoboni, Luigi y Rousseau, Jean Baptiste, A. Cailleau (ed.), vol. 2, París, 1728-31] le dio a Farinelli la razón para sugerir el origen italiano del tema de Don Juan, representado, según observaba, en Italia en el año 1620, una década antes de la primera edición conocida del *Burlador de Sevilla*—. Aunque, como enfatiza Said Armesto, la información que da Riccoboni acerca del estado del teatro en Italia fue mal interpretada por lectores como Farinelli, ya que lo que este dice en realidad, no es que un *Convidado de piedra* se representara en Italia en 1620, sino que hacia ese año decayeron en Italia las bellas letras, también el teatro. A continuación menciona obras, entre ellas, *El convidado de piedra* y *La vida es sueño* (la segunda estrenada en 1635) que sustituyeron a las italianas, de modo que parece obvio que, hablando del repertorio de los teatros, se refiere al del período posterior a los años veinte del siglo XVII. Véanse Said Armesto, 1908 y Maeztu, 2004: 98-100.



mencionar que la primera versión italiana, atribuida erróneamente a Giacinto Andrea Cicognini, escrita antes de 1650, es la obra que ofrece el primer catálogo, o sea la famosa lista de las conquistas donjuanescas, por entonces llevada por el criado de Don Juan, y más tarde, en Zamora¹², y luego, en versiones románticas¹³, como la de Zorrilla, por el mismo Don Juan.

Con los comediantes italianos Don Juan llega a Francia donde continúa la secularización del tema iniciada en Italia. El Don Juan francés, si no es ateo, es, por lo menos, un descreído o un escéptico. Carmen Becerra observa que en el tratamiento del tema donjuanesco en Francia se funde el donjuanismo y el libertinismo. Según la investigadora, desde la creación de Molière hasta la aparición de Don Giovanni de Mozart y Da Ponte, en 1787, todas las obras donjuanescas son «manifestación evidente de la fusión que a finales del XVII se produjo entre donjuanismo y libertinismo» [1997: 103], sistema filosófico que tiene su origen en la Italia renacentista y al que Becerra [1997: 92] ve como el factor que condicionó «el desposeimiento de sentido religioso del Burlador por los cómicos italianos».

En Francia, Don Juan vuelve a hacerse con el protagonismo de la obra y se convierte en un intelectual. Característica de la que carece el Burlador anterior quien actúa movido por el impulso, un deseo súbito. Según observa Elena Soriano [2000:28]: «Los franceses fueron los principales intelectualizadores del mito, que convierte sucesivamente a don Juan en un pensador, un soñador y un heroico buscador frustrado del Absoluto a través de la mujer».

¹² Su protagonista habla de la «lista de despreciadas», tal vez metafórica, en la que pone sus «Doñas Anas» [Zamora, 1975, 222].

¹³ En las obras románticas, como *Las ánimas del purgatorio*, de Prosper Mérimée y *Don Juan de Marañón o la caída de un ángel*, de Alejandro Dumas, padre, la lista de las mujeres burladas se ve completada por la de sus maridos y amantes ultrajados de esta forma. En *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, al lado de la lista de las seducidas, aparece la de los hombres muertos en desafío, que no tienen que estar necesariamente en relación con las primeras. Don Juan y Don Luis Mejía, con el que Tenorio rivaliza en conquistar a las mujeres y matar a los hombres, apuntan sus hazañas en sus listas respectivas.



El Don Juan francés, más cínico y cruel que sus precedentes de España e Italia, se hace «casi un delincuente» [Becerra 1997: 101] en *Le Nouveau festin de Pierre ou L'athée foudroyé*, de 1669 (editada en 1670), obra de Claude La Roze, señor de Rosimond, imitación de la de Molière y de las primeras obras donjuanescas francesas: *Le Festin de Pierre, ou le Fils criminel*, de Nicolas Drouin llamado Dorimond, representada en 1658 y editada en 1659, y la obra homónima de Jean Deschamps, llamado Jean de Villiers, de 1659 (editada al año siguiente) — ambas, a su vez, imitaciones de las obras italianas¹⁴—. En cuanto a la relación del protagonista con el más allá, Soriano [2000: 28] observa que tanto los primeros imitadores franceses (Dorimond y de Villiers) como los italianos (pseudo-Cicognini y Giliberto, cuya obra perdida tal vez sirvió de patrón a los franceses) permanecen «fieles al modelo primero, hasta que Molière remató el tipo con el rasgo del ateísmo¹⁵ y suprimió el factor teológico». La escritora española subraya que «[e]l ateísmo de Molière no se encuentra en Tirso ni en Dorimon ni en Villiers, pero sí en el texto de Leoncio y en Aurelio»¹⁶ [Soriano, 2000: 29], un ‘escenario’ italiano. Sin embargo Becerra [1997: 91] observa que estos primeros Don Juanes franceses (de Dorimon y de Villiers), que insultan y desprecian a Dios con una total insolencia están ya muy cercanos al ateísmo. Soriano [2000: 29] recuerda que «[e]l cambio trascendental del carácter de Don Juan se debe a Molière, que es el primero en intelectualizar al personaje [...]» y afirma que el autor francés «presenta al protagonista, hasta entonces creyente pecador, como ateo y suicida» [2000: 29]; observa también que Molière «hace una sarcástica defensa tan entusiasta en apariencia como farisaica del libertinaje y de la hipocresía, en

¹⁴ Según los estudiosos como L. Weinstein y Gendarme de Beville el patrón que siguen las primeras obras donjuanescas francesas sería la pieza perdida de Onofrio Giliberto: *Convitato de pietra*, de 1653, aunque el investigador francés considera que puede tratarse también de una mezcla de varios ‘escenarios’; según G. Macchia el texto base para las imitaciones francesas sería el ‘escenario’ anónimo: *Ateísta fulminato*. Véase Becerra, 1997: 90.

¹⁵ El rasgo de ateo de Don Juan procedería del personaje de Leoncio, del ‘escenario’ representado por los jesuitas de Ingolstand en 1615. Véase Macchia, 1990: 13 y 127.

¹⁶ Protagonista del *Ateísta fulminato*.



evidente crítica de dos rasgos relevantes de la sociedad francesa de entonces, que el mismo Molière satirizó en su *Tartufo* y que un siglo después inspiraría a Laclos, con la clave del donjuanismo femenino» [Soriano 2000: 29]. Soriano [2000: 30] subraya que el Don Juan de Molière no representa al pecador, sino al rebelde social y precisa que:

A partir del dramaturgo francés, la que primero fue burla de una calavera y luego de una estatua, se define claramente como burla de la mujer, en una transferencia del sacrilegio muy interesante: el tema se seculariza y, por tanto, se humaniza y se hace mundano. Don Juan es en Tirso y en sus primeros imitadores una idea metafísica personificada, aunque ya señala su posterior destino erótico con la repetición de la frase donjuanesca «Esta noche he de gozalla», un personaje mundano, aunque extraordinario.

Molière es autor de una de las obras que más contribuyeron a difundir el mito de Don Juan, creando la figura del libertino que, armado de hipocresía, mentira o alabanza, si fallan otras armas, se enfrenta al mundo, igual de falso y cínico, atacando la doble moral, el fanatismo y la estupidez de sus contemporáneos. Según Soriano [2000: 30-31]:

[...] don Juan de Molière es todavía un «héroe negativo» en la consideración social, y en su historia es primero absolutamente ateo, pero humanista, es decir, representante perfecto del librepensador de la sociedad francesa del siglo XVII y que no debe confundirse con el libertino del XVIII. Esta racionalización del mito y su desvinculación religiosa son decisivas en su evolución: don Juan no es castigado por sus fechorías eróticas, sino por su talante de librepensador; en adelante casi todas sus versiones serán eso: creaciones intelectuales, unas favorables y otras adversas a don Juan, pero secularizadas, menos genuinas.

Después de enamorar a los pueblos latinos, Don Juan llega a Inglaterra donde en 1676 Thomas Shadwell, en *The Libertine*, ofrece a un Don Juan que no solo es un desvergonzado, sino que se convierte en un odioso asesino de mujeres, «una especie de Barba Azul», como lo llama Soriano [2000: 40]. Según Becerra [1997: 101] «[e]ste monstruo que Shadwell nos presenta en escena no pretende ser más que una muestra aleccionadora de lo que puede ocurrir a un hombre cuando el ateísmo y la



sensualidad son sus pautas de conducta». La investigadora opina que «[t]anto este tratamiento concreto, como la falta de popularidad del tema en Inglaterra son un signo claro de la intolerancia y la intransigencia del puritanismo inglés en lo que a normas de conducta se refiere» [Becerra 1997: 102]. El protagonista de Shadwell se inscribe en la línea de los Don Juanes intelectuales, ateos, depravados y desalmados, emparentados con el de Molière. En el siglo XVIII esta tradición se ve continuada en personajes como Lovelace, protagonista de *Clarisa*, de Richardson¹⁷, en Inglaterra, y en Francia, en los protagonistas de *Las amistades peligrosas*¹⁸: Valmont y, sobre todo, la Marquesa de Merteuil: una clase de Don Juan femenino. Macchia [1990: 460] observa, con respecto a estos últimos, que en el Don Juan tradicional, la crueldad se debía a la locura amorosa; en la obra de Laclos, en cambio, tiene «motivaciones más fríamente diabólicas. Una vez satisfecho el deseo de venganza, queda el placer de hacer el mal»¹⁹. Sin embargo, como insiste Soriano [2000: 31]: «El don Juan racionalista de Molière no creó escuela en España». El más famoso Don Juan español, Don Juan Tenorio de Zorrilla, tiene poco que ver con su intelectual homónimo francés.

En el siglo XVIII, el interés por el mito de Don Juan parece decaer. Becerra ve este decrecimiento del interés por el Burlador sevillano como efecto de los cambios sociales que desembocan en una relajación general de las costumbres, la que permite a su vez gozar de la transgresión sin tener que acudir para ello a un transgresor imaginado. La investigadora observa que por aquel entonces:

La sociedad se ha vuelto [...] más permisiva y ha llegado a suprimir casi todos los obstáculos para las relaciones ilícitas [...]. En esta sociedad más

¹⁷ La novela epistolar *Clarissa, or the History of a Young Lady*, de Samuel Richardson (obra conocida también bajo el título *Clarissa* o el de *Clarissa Harlow*), publicada por primera vez en 1748.

¹⁸ La famosa novela epistolar de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos publicada el 23 de marzo de 1782. El título francés original, *Les liaisons dangereuses*, es a veces traducido por *Las relaciones peligrosas*.

¹⁹ Todas las traducciones del francés son de la autora del artículo.



libre, la imagen de don Juan como transgresor de las normas sociales y del orden moral no tiene mucho sentido. En su lugar aparece el galán de salón cuyo interés radica en sus ingeniosas tácticas para la seducción y la conquista amorosa [Becerra 1997: 103-104].

En esta época, aparte de las obras de ópera —que representan lo más valioso en cuanto a la reinterpretación del tema donjuanesco y son especialmente numerosas en la segunda mitad de siglo—, merecen cierta atención *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto*, de Carlo Goldoni, de 1736, y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*, de Antonio de Zamora, obra representada en 1714²⁰ y publicada por primera vez en 1744²¹. El autor italiano, al eliminar la intervención del mundo sobrenatural representado por la figura del Comendador, presenta la muerte de Don Juan como resultado de la caída de un rayo, mientras que el español propone a un Don Juan que tal vez se salve en el último momento²².

Respecto a la suerte que el personaje donjuanesco corre siglo y medio después de su nacimiento, Macchia [1990: 48] observa que:

Al final del siglo XVIII, don Juan, confundido con la literatura de los libertinos, parecía haber terminado su carrera. Y no obstante, no estaba

²⁰ Según P. Monarini la primera puesta en escena probablemente tuvo lugar un año antes, en 1713. Véase Brunel, 1999: 1010.

²¹ *Comedias de Don Antonio de Zamora*, Madrid, Joaquín Sánchez, vol. II. Véase Brunel, 1999: 1010.

²² DON GONZALO: Ahora verás que, al postrarte,
no fía en vano quien fía
en que Dios le desagavie.

DON JUAN: Ya lo veo, y, pues, mi muerte
su justicia satisface,
¡Dios mío, haced, pues la vida
perdí, que el alma se salve!

DON GONZALO: ¡Dichoso tú, si aprovechas
la eternidad de un instante!

DON JUAN: ¡Piedad, Señor! Si hasta ahora
huyendo de tus piedades,
mi malicia me ha perdido,
tu clemencia me restaure.
(*Cae muerto.*) [Zamora, 1975: 356]



muerto, pero para devolverle la vida hacía falta arrancarle de este universo sombrío y glacial, sacarlo de las manos groseras de la gente de teatro que hacía de él un fantoche cuya muerte terrible ya no impresionaba a nadie.

Inesperadamente, a finales del siglo XVIII, el mito recobra el vigor para gozar de mayor éxito que nunca gracias a la ópera *Don Giovanni*, *dramma giocoso*, de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, estrenada el 29 de octubre de 1787, en Praga²³. Cuando aparece esta obra donjuanesca, que, según Becerra, más que retomar, reinventaría el mito, este ya se ve bien instalado en los escenarios de los teatros de ópera gozando del gran favor del público²⁴. En la misma época, Don Juan se convierte en protagonista de las obras de ballet. En la segunda mitad del siglo proponen sus *Don Juanes* Christoph Willibald Ritter von Gluck, en 1761, Antonio Le Messier, en 1767 y Luigi Marescalchi, en 1784. Pero el tema donjuanesco debe su mayor triunfo a la creación de Mozart y de Da Ponte²⁵. En ella se ofrece al público un personaje muy distinto al libertino intelectual al estilo de Molière, enfocado en observar, con talante crítico, la realidad de su tiempo. Don Giovanni, interesado solo en disfrutar los encantos de la vida, nada tiene que ver con los desalmados criminales de Rosimond y Shadwell. Desbordando de energía, de alegría de vivir, se acerca más al modelo español. Soriano [2000: 32] recuerda que

[...] don Juan tuvo su primera idealización en Alemania y en el siglo XVIII —cuando culminó el libertinismo europeo—, casi ciento cincuenta años después de su nacimiento. Primero en *Don Giovanni*, en cuyo libretto del fraile italiano Lorenzo Da Ponte se encuentran los elementos clásicos del mito: travestismo, baile de máscaras, raptos y banquete funerario; [...] En esta obra [...] don Juan vuelve a ser el jovenzuelo inconsciente e instintivo que actúa como una fuerza elemental de la naturaleza, muy distinto al cínico razonador libertino de Molière, Richardson y Laclos.

²³ *Don Giovanni* no es la primera ópera que trata el tema de Don Juan. La primera fue *L'empio punito, dramma musicale*, de 1669, representada y publicada en Roma. El autor de música fue Allessandro Melani y del libretto, Giovanni Filippo Apolloni y Filippo Acciaiuoli.

²⁴ La primera ópera cómica que desarrolla el tema de Don Juan es *Le Festin de Pierre* de Le Tellier, representada en 1713.

²⁵ El prototipo del libretto de Da Ponte es la ópera de Bertati/Gazzaniga *Don Giovanni, ossia il convitato di pietra*, representada en Venecia, en febrero de 1787.



El protagonista de la famosa ópera, celoso de su libertad, se niega a salvar su alma a costa de renunciar a sus convicciones. En opinión de Macchia [1990: 53], el Don Juan de Mozart nunca es odioso ni abyecto. Es el personaje fascinante que, al parecer, llegó a seducir asimismo al poeta y músico alemán E.T.A. Hoffmann quien en su *Don Juan*, una de las *Fantasías a la manera de Callot*, terminada en septiembre de 1812 y publicada, junto con otros cuentos que formaron el volumen, entre 1814 y 1815 [Brunel 1999: 468], ofrece una original lectura de la obra de Mozart/Da Ponte. Esa interpretación da origen al nuevo paradigma del personaje donjuanesco, distinto al desalmado y cínico burlador de las épocas precedentes. En ella, el mítico personaje es visto como pecador que puede ser salvado por Donna Anna, mujer que le ha sido predestinada, el ideal femenino que él busca toda la vida. Sin embargo, tal solución se ve de antemano condenada al fracaso, porque la potencial salvadora es inasequible para el protagonista. El romántico alemán ve a Don Giovanni como un buscador del ideal de la Belleza, tanto moral como física, del Absoluto, encarnado en la mujer que, además, sería capaz de salvarle. Pero este nuevo Don Juan imaginado por los románticos, hombre que desea lo absoluto, en realidad es solo un juguete en manos de fuerzas más poderosas que él. Ahora parece más bien un mártir —por ser la víctima del enfrentamiento de Satán con Dios— que un impenitente transgresor de las leyes divinas y humanas. Como una constante de su carácter permanece la rebelión solitaria contra las trabas que el entorno pone a su energía vital —rebelión en algunos casos renegada—. Otra es su desenfrenado apetito sexual que puede llevarlo a enfrentarse con lo trascendente —postura que expresa su falta de respeto hacia el Cielo, de cuya existencia duda, lo que pagará caro, a no ser que se arrepienta de sus pecados y salve su alma gracias a la misericordia divina—. Sin embargo este Don Juan modificado por los románticos se halla ya muy lejos de su antecesor tirsiano. La interpretación de *Don Giovanni* propuesta por Hoffmann y el acercamiento que en el



Romanticismo se produce entre la figura de Don Juan y la de Fausto²⁶: protagonista de otro gran mito de la cultura europea²⁷, al que los románticos ven como un personaje emparentado con el Burlador, hacen que este aparezca como un buscador insaciable del Absoluto encarnado en la mujer ideal. De ahí su incesante pasar de una amante a otra que pueda resultar la encarnación del ideal femenino que persigue. Es a partir de entonces cuando se puede hablar de la muerte del mito de Don Juan, o por lo menos, de la disolución del modelo barroco del héroe donjuanesco [Lasaga Medina, 2004: 78].

Para los románticos Don Juan es buscador del ideal —afín a Fausto—, rebelde social o amante irresistible —aunque a veces, como el protagonista del poema de Byron publicado entre 1819 y 1824, más bien seducido que seductor—. Alfred de Musset, en su poema *Namouna* (1831), propone a un Don Juan adolescente: «una mezcla de idealismo, candor y desesperación, con un corazón tierno y bondadoso», por citar a Soriano [2000: 33]. Dotándole de estas nuevas características y haciéndole capaz de arrepentirse, los románticos ofrecen al personaje donjuanesco la oportunidad de evitar la eternidad en el Infierno. El Romanticismo asiste a la conversión milagrosa del pecador tradicionalmente impenitente.

El Don Juan arrepentido, que reniega de su tradicional rebeldía contra las leyes divinas y normas impuestas por los hombres, aparece al haber combinado Prosper Mérimée la leyenda de Don Juan con la de Miguel Mañara, personaje histórico, cuyas semejanzas con el pecador literario fueron objeto de numerosos estudios. Un seductor y matón que se convierte, protagoniza la versión del mito que propone Zorrilla, así como muchas obras donjuanescas posteriores, pero lo podemos encontrar asimismo en

²⁶ Goethe publica en 1808 *Fausto I* y luego *Fausto II*, que sale póstumo en 1833, contribuyendo al éxito de este personaje mítico entre el público de la época.

²⁷ En 1823 Christian Dietrich Grabbe tiene la idea de enfrentar, en una sola obra, a estos dos personajes míticos enamorados de una misma mujer: Donna Anna. La tragicomedia *Don Juan y Fausto* fue representada en 1829, en Detmold. Obras en que se combinan elementos de ambos mitos son, entre otras, *Don Juan* de S. Wiese, de 1840, y *Memoiren Don Juans*, de Felicien Mallefille, de 1847 (para más datos véase el capítulo «Links with Faust» del libro de J.W. Smeed, *Don Juan Variations on a Theme*, 1990: 75-90).



algunas anteriores a *Don Juan Tenorio* (1844). Aunque el mismo Zorrilla, al referirse a las obras que le sirvieron de fuente de inspiración a la hora de componer su *Tenorio*, menciona solo las españolas, ciertas soluciones que propone aparecen con anterioridad en *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel*, de Alejandro Dumas, padre, un «misterio» romántico [Brunel, 1999: 356] cuya primera versión²⁸ fue publicada y estrenada en París en 1836 y en 1839 traducida al español. Ambas obras se hallan a su vez influidas por otra obra anterior, una novela corta francesa editada en 1834, *Las ánimas del purgatorio*. Su autor, Prosper Mérimée, fue el primero en fundir en una dos figuras de pecadores famosos: uno, legendario y otro, real. El personaje donjuanesco que se dispone a secuestrar a una novicia del convento, tras contemplar su propio cortejo mortuario²⁹, se arrepiente de sus pecados y decide dedicar el resto de su vida a las obras de caridad, por lo que acaba considerado como un santo.

Pero el Don Juan romántico igualmente puede desinteresarse por completo de su salvación, como los protagonistas de *El convidado de piedra* (1830), de Alexandr Pushkin o de *Don Juan* (1844), impresionante poema dramático de Nicolaus Niembsch von Strehlenau conocido como Lenau. El protagonista de esa última obra en ningún momento piensa en arrepentirse de sus actos guiados por la pasión. En Lenau, según observa Walter Thomas [1931, XXI]:

Don Juan aparece como un agente irresponsable del dios universal que hace nacer el amor en todas las criaturas. Es a este título, y para descubrir el ideal absoluto de la belleza a través de sus diversas encarnaciones femeninas, que pasa de una mujer a otra sin poder saciar jamás su pasión.

²⁸ En cambio, la versión publicada en 1864 acusa claras influencias de la obra zorrillesca. Su protagonista, como el Don Juan de Zorrilla, se arrepiente salvando su alma, mientras que no lo hace el personaje donjuanesco que protagoniza la primera versión de la obra de Dumas. Para más datos véanse Peña, 2016: 41-43 y Brunel, 1999: 355-358.

²⁹ Tema que encontramos asimismo en el poema narrativo *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, publicado entre marzo de 1836 y mayo de 1840. Este, a su vez, se inspira en la historia del estudiante Lisardo, que fue contada en prosa por Antonio de Torquemada en *Jardín de flores curiosas*, en 1570, y luego, en verso, por un poeta ciego de Córdoba, Cristóbal Bravo (1572); más tarde se vio modificada y ampliada por Cristóbal Lozano en *Soledades de la vida y desengaño del mundo* (1658) y retomada bajo la forma de dos romances titulados *Lisardo, el estudiante de Córdoba*. Véase Brunel, 1999: 376.



El Don Juan de Lenau muere sin arrepentirse de haber seducido a las mujeres y haber matado a los hombres. Antes de morir reconoce a sus numerosos hijos: fruto de relaciones efímeras, haciéndoles sus herederos, igual que a sus madres. Sin embargo no hay razón para ver este acto como de arrepentimiento, porque, como observa Camille Dumoulié [1993: 198], para Don Juan a la hora de cumplirlo «no se trata de pagar simplement las deudas, sino de transmitir su potencia, de participar en la renovación de la vida». El protagonista reconoce no tener remordimientos cuando las mujeres caen de su cama a la tumba, porque considera que las salva de la «felicidad mediocre», «una vil rutina donde sin eso las mujeres poco a poco dulcemente perecen» [Lenau, 1931: 21]. Cree cumplir por tanto «una obra misionaria y liberadora» haciéndole descubrir a la mujer su propio deseo y la verdad del mismo [Dumoulié, 1993: 185]. Parece tener razón, puesto que una de sus supuestas víctimas, antes de morir, pide a una amiga que le haga saber que nunca ha dejado de admirarlo conservando siempre un tierno recuerdo de él, su seductor.

El autor austriaco, que sigue la pauta propuesta por Hoffmann, crea un Don Juan que, según observa Dumoulié [1993: 180], «se ve guiado por el amor de la Belleza que, siguiendo la dialéctica platónica, pasa ciertamente por el amor de los bellos cuerpos, pero a través de ellos apunta hacia la universalidad de la Idea». En Lenau se identifica el amor, o más bien la pasión, con las fuerzas vitales, hasta con la vida misma. Thomas [1931: XXX] afirma que el Don Juan de la obra «[s]e hace la encarnación de las fuerzas creadoras de la naturaleza, sigue una impulsión suprema que le lleva a buscar la belleza bajo sus diversas formas y a perseguir un ideal que se le escapa siempre».

No obstante, hacia la mitad del siglo XIX aparecen también obras que rechazan el nuevo paradigma del personaje donjuanesco. No se inscribe en este el altivo protagonista de *Don Juan en el infierno*, poema de Charles Baudelaire publicado por primera vez el 6 de septiembre de 1846 bajo el título significativo *L'Impénitent* ('El Impenitente'). El Don Juan



baudeleriano, que simboliza la dignidad humana frente al destino y cuya imagen hace pensar en el drama de Molière, así como en dos famosos lienzos de Eugène Delacroix: *El naufragio de Don Juan*, de 1841, y *La barca de Dante*, de 1840³⁰, no parece interesado en seguir ninguno de los caminos que le proponen los entusiastas de su nueva faceta romántica. La rechazan asimismo Stendhal y Georges Sand quienes en el ensayo *Del amor* (1822) y la novela *Lelia* (publicada en 1833³¹), respectivamente, ofrecen la imagen de Don Juan que no toma en cuenta características de las que le dotaron numerosos románticos. Los autores de *Del amor* y de *Lelia* no lo ven ni como buscador del ideal femenino, nunca satisfecho, ni como pecador enamorado y arrepentido, sino como un frío y cruel seductor semejante al Burlador barroco. Características que definen asimismo al donjuanesco protagonista del *Diario de un seductor* de Søren Kierkegaard, de 1844.

La reacción antirrromántica, en lo que concierne a la imagen del personaje donjuanesco, consiste asimismo en presentarlo como viejo, despreciado, a veces, víctima de sus rivales más jóvenes. Sirvan de ejemplo: *Don Juan Barbón*, de Gustave Levasseur, de 1848, *La vieillesse de Don Juan*, de Jules Viard, de 1853, o *El nuevo Don Juan*, de Adelardo López de Ayala, de 1863. Hay también autores que, como Paul Heyse en su *Don Juan Ende*, de 1883, le hacen perseguir ideales menos altos, como el matrimonio, la paternidad, los negocios: aspiraciones a medida de un buen burgués.

Llegados a este punto cabe constatar que a lo largo de dos siglos, Don Juan, que nace como burlador, se convierte primero en seductor y luego, como el protagonista de Byron, se ve él mismo seducido por las mujeres: el cazador se vuelve presa.

Como hemos visto, el Burlador sevillano, al viajar más de dos siglos por la Europa barroca, luego ilustrada y al final, romántica, al que le

³⁰ Asimismo se considera como una fuente de inspiración para esta obra la litografía de Simón Guérin, del mismo título que el famoso poema de Baudelaire.

³¹ En su segunda edición, de 1839, aparecen varios añadidos y modificaciones.



inventaron nuevas aventuras y compañeros, sufrió una notable metamorfosis para verse salvado, a dos siglos de su nacimiento, gracias al amor humano y la misericordia divina. Tal es el Don Juan que protagoniza una de las obras españolas más conocidas de todos los tiempos: *Don Juan Tenorio*. Sin embargo su autor, José Zorrilla, en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1879-1883), señala como sus fuentes de inspiración tan solo *El burlador de Sevilla* y *No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague*³², callando por completo las posibles deudas con los autores extranjeros. Christiane Sérís [Brunel 1999: 1017] sugiere que:

estas ocultaciones pueden explicarse por el hecho de haber dado Zorrilla, unos años atrás, un testimonio del patriotismo literario indignándose por ver el escenario español invadido por los dramas románticos franceses. A partir de entonces su objetivo era crear un teatro nacional: su Don Juan tenía que ser por tanto perfectamente español y no dar la impresión de imitar en nada ninguna obra francesa.

El mismo Zorrilla, al referirse a la recreación del mito de Don Juan que ofrece en 1844, considera como su mayor logro la figura de Doña Inés que en ella propone. En *Recuerdos del tiempo viejo* afirma:

Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi Doña Inés cristiana; los demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco y hermanas de Príamo; mi Doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso... [cito según Isasi Angulo, 1975: 51].

No obstante, en la literatura donjuanesca también esta figura tiene sus antecedentes con los que comparte ciertas características; en primer lugar, el amor por su seductor. Es el caso de Leonora, personaje de *Ateista fulminato*, una vestal raptada del serrallo (como dice el texto), enamorada de su secuestrador con el que vive y por cuya culpa muere. Molière retoma esta

³² Presentando esta segunda como la obra de Solís y dando la impresión de considerar la primera una obra de Moreto (la frase es bastante confusa y Peña sugiere que tal vez Zorrilla solo quiso decir que era al hojear una obra de Moreto cuando le vino a la cabeza el personaje de Tirso. Véase Peña, 2016: 37-39).



figura creando a su Elvira, la infeliz esposa de Don Juan empeñada en salvar a su infiel marido al que ruega que cambie su conducta para evitar el castigo divino. Intento fracasado tal vez porque aún no ha llegado la hora de enamorarse Don Juan de la antigua monja que busca salvar su alma. En Molière, su amor, ardiente y tierno al mismo tiempo, no se ve correspondido. En *La venganza en el sepulcro*, versión española del mito que a finales del siglo XVII propone Alonso de Córdova y Maldonado, es Don Juan quien se enamora sin reciprocidad de Doña Ana, pero tampoco salva su alma pecadora. Todo lo contrario el protagonista de *Le souper chez le Commandeur*³³ ('La cena en casa del Comendador'), drama lírico de Henri Blaze de Bury, publicado en 1834, en la «Revue de deux Mondes», bajo el seudónimo Hans Werner. Este Don Juan se salva gracias a Donna Anna —enamorada, muerta y condenada por su culpa— a la que declara el amor; declaración que hace posible la salvación de las almas de ambos. Tal vez también se haya salvado en el último instante el Don Juan de Zamora, cuyo caso ya se ha mencionado. En Dumas, sor Marta —ángel que bajó del Cielo para salvar a Don Juan, se volvió mujer y se enamoró del pecador—, lejos de salvarlo, cae ella misma. Sin embargo, al recobrar la forma de ángel, consigue que Don Juan se arrepienta en el último momento. Pero este es el final de la versión de *Don Juan de Maraña o la caída de un ángel* aparecida en 1864, cuando Zorrilla ya salvó a Don Juan; en la versión anterior a la de Zorrilla, Don Juan de Maraña no se arrepiente. La enamorada salvadora hace pensar asimismo en Margarita por cuya intercesión se salva el Fausto de Goethe, otro gran buscador del Absoluto, apreciado por los románticos.

En Zorrilla, el amor correspondido de la novicia raptada del convento, que arriesga su propia condenación para salvar el alma del

³³ La versión del mito que ofrece el autor francés es la primera obra que plantea claramente la conversión del seductor. En Blaze de Bury este se arrepiente de sus pecados y declara el amor a la mujer que sedujo haciendo que tras su muerte se viera condenada a diez mil años de Purgatorio. Finalmente, disculpados los dos, Juan va al Cielo para formar con su amada una pareja perfecta en la eternidad.



pecador al que quiere, hará posible la salvación de ambos enamorados, los cuales podrán, además, tras la muerte, reunirse felices para toda la eternidad. Jean Massin [1993: 58], comentando los numerosos préstamos que presenta la versión zorrillesca del mito, constata que «el final, tan original como fuerte, pertenece tan solo a Zorrilla».

Respecto a la salvación de Don Juan, motivo que al parecer decidió del éxito de *Don Juan Tenorio*³⁴, Becerra [1997: 130] observa que el primer paso hacia ella

lo habría dado Hoffmann al situar a Ana como mujer destinada a don Juan. Al elevar a categoría de protagonista a una de las mujeres (precisamente la que está relacionada con el Comendador, con el más allá), se crea la posibilidad de que don Juan se enamore y con ello además de dejar de ser el héroe del instante puede llegar a salvarse por la mediación de una mujer.

La idealización de la mujer amada, cuya virtud sería capaz de hacer que el mismo Don Juan cambiara de conducta y finalmente tal vez salvara su alma, como sucede en Zorrilla, aparece asimismo en otros autores del Romanticismo, como Pushkin, Lenau o Alexéi Tolstói³⁵. Sin embargo, Ramiro de Maeztu, en su ensayo sobre la figura de Don Juan, observa que el Tenorio de Zorrilla, al contrario de otros Don Juanes románticos, no conquista a las mujeres buscando en ellas un abstracto ideal de la feminidad, al que persiga ansioso de saciar su sed del Absoluto. «El don Juan español no cree en el amor, y esto le diferencia de todos los Don Juanes del romanticismo», afirma Maeztu [2004: 114] observando a la vez que lo que le hace enamorarse de Doña Inés es su candor, inocencia, bondad y su capacidad de amarle sin querer aprovecharse de él. Rasgos que encuentra en ella y que, al parecer, no había encontrado en otras mujeres. Entonces «[e]l Don Juan español se enamora. Éste es su percance, su suceso dramático, pero no su ideal» [Maeztu, 2004: 114].

³⁴ Obra de Zorrilla, publicada en 1844, puso en el olvido la de Zamora, que antes se representaba el 2 de noviembre, como ocurre con el drama de Zorrilla hasta nuestros días.

³⁵ Autor del poema dramático *Don Juan* (1862).



La salvación del alma, no es, sin embargo, la experiencia de todos los Don Juanes románticos, incluso si en un momento encuentran a sus Doñas Anas que despiertan en ellos la sed de virtud y el deseo de recuperar la pureza perdida. Reacios a arrepentirse de su conducta anterior, pierden la oportunidad de convertirse gracias al amor y de salvarse.

No se verá salvado el Don Juan de *El convidado de piedra*, obra en que se presenta a Doña Ana como capaz de operar la metamorfosis del protagonista (este reconoce que adorándola quiere la virtud). Dumoulié [1993: 165] observa que la mujer «se convierte en el instrumento de la redención del pecador», pero en realidad será la razón de su caída: Don Juan muere a manos de la estatua del marido de su amada, sin arrepentirse ni confesarse. Otra observación que Dumoulié [1993: 167] hace con respecto al protagonista de Pushkin, confirma que la viuda del Comendador³⁶ puede ser vista como instrumento del destino de Don Juan. El estudioso afirma que «[b]ajo la retórica amorosa se manifiesta tal vez el personaje romántico y la miseria del eterno deseador que no encuentra ningún objeto del amor, verdadero fin de su deseo, más allá de la seducción, y quien asume la fatalidad de su culpa y el sacrificio expiatorio que exige». El amor o pasión por la mujer a la que considera como la virtud encarnada, a Don Juan le cuesta la vida, pero puede que sea su manera de sacrificarse (es él quien invita a su asesino) y mediante la muerte, con el nombre de Doña Ana en los labios, eximirse de las culpas.

Por lo que concierne al Don Juan de Lenau —escrito el mismo año que la obra de Zorrilla— Jean Massin [1993: 64] afirma que este «siente como en Pushkin la tentación de la virtud». Al encontrar a su Dona Anna, confiesa que esta es de «pureza tan alta y celeste» que él mismo quisiera ser inocente [Lenau, 1931: 22]. Pero el buscador del Absoluto en el cuerpo de la mujer no se detiene en esta tentación, porque, como observa Massin [1993: 64], «siente que para él la salvación es una trampa». Cuando el ideal que

³⁶ Recordemos que en la obra del autor ruso, Doña Anna no es hija sino viuda del Comendador que aquí se llama Don Álvaro.



persigue se le presenta en persona de Anna, Don Juan renuncia a poseerlo. Aunque la tiene en sus brazos, la considera inasequible. Explica que su anterior conducta libertina le impide alcanzar jamás el ideal que identifica con la pureza. Pero en otro momento reconoce que la posesión produce en él «el vacío, una tristeza sombría»; a lo mejor su ideal, una vez alcanzado, correría la misma suerte. Tal vez es la verdadera razón de su decisión de renunciar a Anna. Sin embargo, al rechazar su ideal, pierde lo que era el motor de esta búsqueda alegre del amor y del placer que era su vida. Sin sentir amor ni deseo, el héroe de Lenau inicia una autodestrucción progresiva que le llevará a la muerte. Muerte que desea, desengañado e incapaz de sentir pasión y alegría; y que aparece como una forma de suicidio, ya que se deja matar por el hijo del Comendador que apenas sabe manejar el arma.

El Don Juan del autor austriaco no teme a la muerte, porque para él es tan solo una etapa del ciclo vital al que pone fin. Él entiende que su vida acaba, pero cree que al morir no desaparecerá del todo, puesto que deja en la tierra numerosos hijos, que se le parecen mucho y tal vez continúen su tarea de defender el amor universal y perpetúen la especie. Dumoulié insiste en que este Don Juan «[c]uando muere, evoca el eterno renacimiento de la naturaleza» [1993: 198]. Y antes de morir hace que el que le va a quitar la vida se encargue del porvenir de sus hijos.

Al Don Juan de Lenau no le preocupa su salvación, pero sí su libertad. Otra cosa que valora es el placer de amar y disfrutar la vida, que considera la principal razón de vivir. Al perderla, prefiere morir a vivir una existencia que carezca de sentido. Es él quien decide cuándo y cómo sucederá, Dios en Lenau es, pues, distinto del que decide el destino del Don Juan de Zorrilla. El del poeta austriaco es un dios panteísta que se manifiesta en todas las criaturas de la Naturaleza, también en Don Juan³⁷. Thomas [1931: XIX] observa que este «conforme a la teoría panteísta, es el

³⁷ Thomas, 1931: XIX, observa, respecto a él, que «encarna de alguna manera una de las fuerzas primitivas de la naturaleza», por lo que las mujeres son incapaces de resistirle.



instrumento ciego del dios universal del amor que decide de su destino y cuya influencia soberana le exime de toda condenación y le libra de todo castigo infamante». Por tanto en Lenau no se trata el problema de la salvación del protagonista, el que ni siquiera se preocupa por tener que pagar un día por sus actos. Según su filosofía vital, ni siquiera son pecados.³⁸ Su hermano, representante de imperativos sociales y una moral cerrada, le hace «elogio de la sujeción del individuo, especialmente, por las cadenas del matrimonio y de la fidelidad» [Kofman, Masson, 1991: 131] e insiste en que Don Juan tendrá que pagar un día por las «alegres orgías», a lo que este contesta: «[m]i último respiro será la expiación y la reparación, porque me lleva a mí y me arrebató el mundo» [Lenau, 1931: 5].

El de Lenau es un Don Juan que desborda de energía vital, mientras busca el Absoluto en los cuerpos de las mujeres. Sin ideales y pasiones, envejecido y desanimado no quiere seguir viviendo. Esta variante de Don Juan, que aparece al final del poema, anticipa a los Don Juanes finiseculares. La autodestrucción es, según Lasaga Medina [2004: 80], una de las metas a las que llega, como en Lenau, el Don Juan de los románticos. Otra opción es «arrepentirse de su frivolidad erótica y enamorarse, la salida de Zorrilla».

Sin embargo, puesto que la evolución de la figura de Don Juan más allá de las modalidades románticas no es objeto de este estudio, no vamos a profundizar en este tema y nos proponemos volver a la obra de Zorrilla para detenernos en la constatación de Ortega y Gasset [2008: 212], quien subraya que este a la hora de crear su *Tenorio* intentó retornar «a la imagen más tradicional, más convencional y tópica de la leyenda». Para entender en qué consistiría dicho retorno de un autor romántico al origen barroco del mito, son aclaratorias las observaciones que, respecto a la salvación del héroe de

³⁸ Este Don Juan cree solo en la raza, «la única que queda inmortal a través de la sucesión de los seres efímeros» y él mismo es «solo la expresión pasajera de esta divinidad soberana de la que se ha separado un instante para aparecer en la tierra y en cuyo seno volverá al morir» Véase Thomas, 1931: XXI.



Zorrilla, hace Maurice Molho.³⁹ Este, al reconocer que «[e]s difícil negar a Zorrilla un sólido instinto de la tradición mitológica, incluso si la defrauda en beneficio de una ideología religiosa y conservadora advertida desde el subtítulo del drama» [Molho 1995: 214], afirma que es

en nombre de la religión católica que [Zorrilla] pervierte *in extremis* el discurso mítico para hacer del *Don Juan Tenorio* una comedia edificante, hasta más francamente edificante que *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, donde Don Juan, postrado a los pies del Comendador, hace el acto de contrición en el mismo instante de verse arrastrado a la muerte por la Estatua [Molho 1995: 214].

Adoptado tal enfoque el problema del *Don Juan Tenorio*

está en la recuperación del mito para el orden sexual católico: la salvación de Don Juan no significa otra cosa. El amor que une Don Juan a Doña Inés tiene por la única función establecer un puente imprevisible entre un bribón representativo de un espíritu de rebelión [...], y la norma familiar institucionalizada [Molho 1995: 220].

Según Molho [1995: 220] —quien subraya que «se vuelve a entrar en el rango por el matrimonio y/o la muerte»—, la unión póstuma de Don Juan y Doña Inés sería el modelo del casamiento reparatorio. El estudioso hace observar que la «salvación de Don Juan y su unión celeste están basados en su contrición *in extremis*» [Molho, 1995: 220]. Como el «objeto profundo» de «este drama edificante» considera el intento de «persuadir a los depravados que pecan contra el orden sexual burgués, que siempre hay tiempo para ellos de obtener, por intercesión del cuerpo místico, las alegrías confortables del amor normalizado» [Molho, 1995: 222]. En opinión de Molho [1995: 222] *Don Juan Tenorio* «no habla de la salvación por el amor, sino de la recuperación del desorden por el orden amoroso de la familia». En cuanto al Don Juan de Zorrilla, «[l]a intercesión de la joven virgen le

³⁹ Es la cuestión estudiada con más detalle en la comunicación «*Santo Dios, creo en Ti: si es mi maldad inaudita, tu piedad es infinita...*», el Don Juan romántico de España frente a sus contemporáneos homónimos de Pushkin y Lenau» que presenté en el VI Simposio Internacional de Hispanistas ENCUENTROS (Cracovia, 22-24 de septiembre de 2016) y desarrollada en el artículo del mismo título, aún inédito.



reintegrará sin falta, mediante la salvación, en el orden católico burgués» [Molho, 1995: 222]. Parece obvio que dicha reintegración, y la disponibilidad a verse integrado en el orden impuesto por Dios y acatado por su entorno, es condición necesaria de su salvación. La versión del mito donjuanesco que propone Zorrilla, enseñaría entonces que la salvación sería posible gracias a una fe sincera en Dios. Esta, en el pecador que no retrocede ante la blasfemia, nace solo por la obra del amor que se vive en una relación monógama y bendecida por Dios. Mensaje que parece coincidir con la defensa del matrimonio amenazado por la conducta que le prefiere a relaciones sexuales libres, múltiples e incontroladas; tema que encontramos en Tirso, donde se ven increpados los que no respetan la institución del matrimonio, cuya defensa la Iglesia católica de la época postridentina⁴⁰ convierte en uno de sus objetivos. Jesús M^a Usunáriz [2004: 294], en el artículo: «El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial», habla de «un profundo proceso de disciplinamiento social en el que el matrimonio fue uno de los objetivos fundamentales de las reformas religiosas». El protagonista de Tirso, presentado como un impenitente violador del sacramento de matrimonio, acaba en el fuego infernal, mientras que todas las parejas que se vieron separadas por su culpa, se reúnen con la bendición del rey: representante de Dios en la tierra, en una clase de *lieto fine*. Reencuentros alegres a los que asistimos en las primeras obras sobre el Burlador sevillano.

No pasa inadvertido que el final de la obra de Zorrilla coincida con el que propone Tirso en enfatizar la recuperación del orden divino y la consiguiente felicidad de las parejas reunidas. En el autor romántico, el final que muestra dicha felicidad al tiempo que enseña que el orden divino contra el que atentaba Don Juan quedó reestablecido hace pensar en el *lieto fine* de Tirso.⁴¹ Ahora, la restitución del orden coincide con la felicidad del mismo

⁴⁰ Concilio de Trento (1545-1563).

⁴¹ En Zorrilla es Dios, el supremo juez de la conducta humana, quien preside dicha restitución del orden y quien permite que se reúnan, tras la muerte, los que en vida quedaron separados por culpa de Don Juan.



Don Juan a quien la muerte le da la oportunidad de unirse por la eternidad con la mujer de su vida. No es castigo ni comienzo de suplicios infernales sino inicio de la eterna felicidad. Al morir el protagonista se reconcilia con el Cielo y descubre el verdadero sentido de la vida humana. Becerra [1997: 140] observa que Don Juan Tenorio «muestra de forma evidente un claro escepticismo religioso» y solo a la hora de morir tiene la certeza de que Dios existe. La muerte le brinda, pues, el conocimiento y la consiguiente calma. Final que contrasta con otros en que Don Juan acaba arrastrado al infierno o su salvación queda insegura, como en Zamora, y es posible porque el Romanticismo le ofreció al personaje donjuanesco la oportunidad de convertirse, que no estaba prevista para el protagonista de la primera obra donjuanesca.

El desenlace de la obra de Zorrilla enseña al receptor que una unión estable y monógama, garantía del orden social que se basa en los valores católicos —y que los miembros de una comunidad están obligados a observar—, es conforme a la voluntad de Dios. Puede ser entonces un buen camino hacia la felicidad y salvación.

En el «drama religioso-fantástico» de Zorrilla, al que Casaldueiro [1975: 149] considera como romántico-sentimental, los valores apreciados por los románticos: libertad y rebeldía contra las trabas que lo limitan, se ven al final rechazados. Desenlace que encuentra, no obstante, la aprobación del público e incluso, según observa José M^a Valverde, decide el éxito de *Don Juan Tenorio*:

Tal vez la razón básica del éxito nacional de este *Don Juan* es su decidida infidelidad al sentido simbólico del tema del «seductor» en el Romanticismo europeo: en vez de representar la rebeldía del hombre frente a Dios, como desde Tirso y Molière hasta el *Don Juan aux enfers* de Baudelaire, el Don Juan de Zorrilla es en el fondo un buen chico, sin orgullo satánico ni conciencia metafísica de un designio de endiosamiento humano, y en cambio, con el sentido católico de que siempre es posible el arrepentimiento y la salvación [...] Don Juan Tenorio, cuyas maldades no han aparecido en escena más que en una alusión estadística excusada deportivamente por tratarse de una apuesta, se ha mostrado en cambio un buen enamorado de Doña Inés, por quien hubiera sentado la cabeza de habérselo permitido las



circunstancias: al final, un punto de contrición lo borra todo, y se salva en triunfo, con gran alegría de los espectadores, cuya simpatía se ha captado indudablemente [cita en Isasi Angulo, 1975: 56].

Según Isasi Angulo, a la hora de escribir su *Don Juan Tenorio*, Zorrilla sería «víctima de un doble conformismo: el de la tradición⁴² [...] y el del público espectador»⁴³ [1975: 42].

El matrimonio que en *Don Juan Tenorio* se ve evocado en conexión con el respeto hacia la religión y el orden social en vigor, en otras obras románticas que mencionamos en este estudio no sirve para defender la idea del matrimonio como garantía del orden social y político. En *El convidado de piedra*, al presentar el conflicto entre el marido muerto y Don Juan que intenta seducir a su viuda, no se resalta ni la profanación de lo sagrado ni persigue fines didácticos. Molho [1995: 207] observa que «[e]l Don Juan de Puskhin no es el pervertidor preventivo del orden monógamo [...]». Solo quiere volver a triunfar sobre el adversario, al que mató un tiempo atrás, seduciendo a su viuda que parece llorarlo sinceramente. A Don Juan le atrae la relación que Doña Ana tiene con la muerte. La encuentra en el cementerio y se fija en su ropa de viuda que no le deja ver su cuerpo; le encanta su velo que evoca el del espectro cuya aparición anuncia la muerte del protagonista en Molière. Don Juan invita a la estatua del marido al que quiere hacer cornudo a vigilar la puerta del cuarto en que espera seducir a Doña Ana. Es una humillación más, ya que este es el deber del criado. (En Mozart/Da Ponte *Lepporello* cumple con él a desgana.) El muerto se venga de su rival y de la viuda que estaba a punto de dejarse seducir por el asesino de su marido, pero no actúa en este momento como un enviado del más allá ofendido en su persona por los actos sacrílegos del burlador. Es un marido afrentado, desafiado por un rival al que mata defendiendo su honor.

⁴² El final que propuso Zamora.

⁴³ Según demuestra Casaldueiro [1975: 138], es el público burgués que representa los valores del período del paso del romanticismo al realismo, el que «tiene lugar a través del concepto sentimental del mundo».



En cuanto al Don Juan de Lenau este, como partidario de la unión libre, rechaza el matrimonio, o sea, la monogamia⁴⁴. Thomas [1931: XXII] observa que el autor austriaco

En la persona de su Don Juan, hace con Schopenhauer, la apología de la inconstancia masculina [...] en razón de los derechos del individuo, anteriores y superiores, como lo pretendía el romanticismo, a los de la sociedad. En el mismo matrimonio denuncia un engaño, especialmente para la esposa.

Su Don Juan afirma que esta quiere una imagen del mundo de los sueños, por lo que el hombre al que tiene en sus brazos siempre es diferente del que ella cree. Entonces hasta el éxtasis legítimo del matrimonio será un adulterio [Lenau, 1931: 28]. Thomas [1931: XXII] sugiere que «[d]e esta forma, sin atreverse confesarlo abiertamente, [Lenau] critica los usos sociales más firmemente establecidos, y, conscientemente o no, es al elogio de la unión libre a que llega». Idea contraria a la que defiende Zorrilla quien presenta a sus protagonistas que, perdonados por Dios, se encaminan hacia la felicidad eterna en circunstancias que hacen creer que una unión como la suya: monógama y eterna, es conforme a la voluntad de Dios en lo que concierne al destino humano.

La evolución de la figura del Burlador, desde los orígenes de la leyenda hasta la variante de Zorrilla y el breve examen de algunas de las manifestaciones del Don Juan romántico, presentados en este artículo, permiten ver la riqueza de modalidades que ofrece uno de los mitos más universales de la cultura europea. Las décadas siguientes conocerán aún más caras de este impresionante personaje, verán su decrepitud, su decadencia,

⁴⁴ Igual que reprueba el celibato que, según opina, no respeta la ley de la Naturaleza. Don Juan introduce a un monasterio a doce jóvenes, hermosas y ardientes, para que despierten los sentidos de los monjes y les hagan renunciar a sus votos. Misión para la que contrata a doce chicas que le acompañan disfrazadas de muchachos, imagen que evoca la de Jesucristo acompañado de los Doce Apóstoles. El protagonista de Lenau se presenta como el defensor de la ley divina, natural, a la que se opone la clausura del monasterio y el celibato que se ven obligados a acatar los monjes. Con respecto a esta acción Dumoulié observa que su objetivo es «hacer reconocer lo divino por quienes lo niegan. El celibato, el ascetismo, la religión cristiana son blasfemias contra la vida» [1931: 185].



así como la del mito mismo, pero también su renacimiento en *Don Juan*, de Torrente Ballester, *Don Juan último*, de Vicente Molina Foix, o *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, de Jesús Campos García, obras cuyos autores demuestran que el mito de Don Juan no se ha vuelto aún del todo caduco y que este personaje puede continuar despertando el interés del receptor contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula, «Don Juan z Hiszpanii: mit teatralny, rodowód i ewolucja» en Dorota Fox, Ewa Wąchocka (eds.), *Teatr-media-kultura*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, 21-36.
- BECERRA, Carmen, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.
- CASALDUERO, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975 (1938).
- CRUIKSHANK, Dan, «The First edition of *El Burlador de Sevilla*», en *Hispanic Review*, 1981 núm. 49, 443-467.
- DUMOULIÉ, Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Écriture, 1993.
- ISASI ANGULO, Amando. C. (ed.), *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.
- KOFMAN, Sarah, Masson, Jean-Yves, *Don Juan ou le refus de la dette*. Galilée, 1991.
- LASAGA MEDINA, José, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid, Editorial Síntesis, 2004.
- LENAU, Nikolaus, *Don Juan*, intr. y trad. Walter Thomas, Paris, Editions
- MONTAIGNE, Fernand Aubier, 1931.



- MACCHIA, Giovanni, *Vie, aventures et mort de Don Juan*, trad. Claude Perrus. Paris, Éditions Desjonquères, 1990 (1978).
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid Visor Libros, 2004 (1926).
- MASSIN, Jean (ed.), *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios literarios*. Cuarta edición, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1943 (1938).
- MOLHO, Maurice, *Mythologiques. Don Juan – la vie es un songe*, Paris, José Corti, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Ed., introd. y notas de E. Inman Fox, Madrid, Editorial Castalla, 1987.
- _____, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Ed. y estudio de Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- PEÑA, Aniano, «Introducción» a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Aniano Peña (ed.), Madrid, Cátedra letras Hispánicas, 2016 (1980), 9-65.
- POUCHKINE, Alexandre, *L'Invité de pierre*, trad. Ivan Tourguénieff y Louis Viardot en Jean Massin (ed.), *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1993.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (ed.), «Introducción», en *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, atribuída a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2007, 11-117.
- RUANO DE LA HAZA, José M^a, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fías*», www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevill-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html [consultado el 8-03-2017].
- SAID ARMESTO, Víctor, *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando (Bibliolife), 1908.
-



SORIANO, Elena, *El donjuanismo femenino*. Barcelona, Ediciones Península, 2000.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Don Juan tratado y maltratado» en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, 157-188.

ZAMORA, Antonio de, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de Piedra* en Amando. C. Isasi Angulo (ed.), *Don Juan. Evolución dramática del mito*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Ed. de Aniano Peña. Madrid, Cátedra, 2016 (1980).

USUNÁRIZ, Jesús M^a, «El matrimonio y la reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro: la promesa matrimonial» en *Temas del Barroco Hispánico*, Ignacio Arellano, Eduardo Godoy (eds), Madrid, Iberoamericana, 2004.



El mito de Don Juan: de Claramonte a Václav Havel

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de A Coruña
alfredorodriguezlopezvazquez@gmail.com

Palabras clave:

Mito de Don Juan. Claramonte. Mozart. Max Frisch. Václav Havel.

Resumen:

Estudiamos la evolución del mito de Don Juan desde la obra original (1617), *Tan largo me lo fiais*, de Andrés de Claramonte, hasta la obra del dramaturgo checo Václav Havel, *Ztížená možnost soutředěni*, considerando también el libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart y la obra de Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*. Sostenemos que la evolución del mito va en el sentido de hacer triunfar el nuevo desorden amoroso, es decir, las fuerzas dionisiacas, frente al Antiguo Orden, representado por la Estatua de Piedra del Comendador.

Don Juan myth: from Claramonte to Václav Havel

Key Words:

Don Juan myth. Claramonte. Mozart. Max Frisch. Václav Havel.

Abstract:

We study the evolution of the myth of Don Juan from Andrés de Claramonte's original work *Tan largo me lo fiais* (1617), to the work of the Czech playwright Václav Havel, *Ztížená možnost soutředěni*, also considering the libretto by Lorenzo da Ponte for the Opera by Mozart and the work of Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*. We maintain that the evolution of the myth goes in the direction of making the new amorous disorder, that is to say, the Dionysian forces, in front of the Ancient Order, represented by the Stone Statue of the Commander.

Decía el antropólogo Lévi-Strauss que «todo mito está constituido por contrarios irreconciliables: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra hombres, bien contra mal» [Lévi-Strauss 1977: 197]. Son palabras que se pueden aplicar tanto a los mitos griegos o hindúes como a los mitos bororo y africanos anteriores a la civilización grecolatina. Parece claro que, al hablar del Mito en general, nos referimos a un tipo de relato que una cultura elabora para explicar las formas de relación entre los miembros de la sociedad a partir de unos códigos estéticos e ideológicos.

Hay pocos mitos en el Renacimiento, tal vez solo dos, Don Juan y Fausto. Hay personajes teatrales de enjundia, como Segismundo, Hamlet, Tartufo o el Avaro, pero no se constituyen como mitos. Tanto Don Juan como Fausto, mitos de continuidad futura y actual, actúan más allá de la peripecia teatral, de la composición de escenas y de las reglas de la representación. Los textos fundadores de esos mitos, *¿Tan largo me lo fiais?* y *La trágica historia del Doctor Fausto*, alcanzan su forma definitiva en el Romanticismo centroeuropeo, con la ópera de Mozart y Da Ponte y con el interminable texto de Goethe. Se trata de mitos que han pasado por el teatro, la ópera y el cine y por el diván del psicoanalista antes de llegar al siglo XXI y en ese comienzo del tercer milenio continúan vivos y reaparecen revestidos de nuevos ropajes. Los mitos tienen la vida muy larga. Y generan muchos textos hermenéuticos, tantos como esferas de saber en el ámbito cultural de una sociedad.

En el caso del mito de Don Juan hay tres hitos cronológicos: el año de su estreno, 1617, por la compañía de Jerónimo Sánchez, que también representa otra obra de Claramonte a la que no se ha prestado la debida atención, *El secreto en la mujer* (de título tan revelador para analizar el mito donjuanesco); 1787, el año del estreno triunfal en Praga, que antes de Mozart ha visto pasar al personaje en otras óperas hoy olvidadas. La tercera fecha es 1953, año en el que un importante dramaturgo centroeuropeo, el suizo Max Frisch, estrena *Don Juan o el amor a la geometría*; un ilustre hispanista estudioso del mito de Don Juan, Maurice Molho, considera esta



obra de Frisch como el último de los grandes referentes del mito de Don Juan. Sus palabras son estas: «Tales variantes son las que hasta ahora han llamado la atención de críticos e historiadores, cuya labor ha consistido esencialmente en examinar los textos producidos después del anónimo español, por Molière, Mozart-Da Ponte, Zorrilla, Max Frisch, etcétera, textos que no son sino tratamientos diversos de una misma tradición que perpetuamente se va alegando y citando a sí misma» [Molho: xiii].

Desde el anónimo¹ español, probablemente Andrés de Claramonte, hasta el autor de *Don Juan o el amor a la geometría*, el personaje ha ido cambiando, pero el mito ha permanecido, listo para enfrentarse a la estatua de piedra. Como leve y escueto homenaje a Molho, además de aludir al anónimo español, a Mozart y a Frisch, voy a hablar aquí de ese señor *Etcétera*, autor oculto que l;sigue a Max Frisch en la lista de Maurice Molho.

Ese autor es Václav Havel, que escribió y produjo una obra fascinante en la misma ciudad en donde Mozart estrenó su *Don Giovanni*. La obra, que no está traducida al español, pero sí al inglés, se llama en el original checo *Ztížená Možnost Soustředění*, (*La ardua dificultad de la concentración*). La ausencia de esta comedia satírica de Havel en la galería de obras que se estudian en el monumental *Dictionnaire de Don Juan* (1999), dirigido por Pierre Brunel, resulta sorprendente, sobre todo porque ya en 1986 Felicia Londré y en 1991 Michael J. Quinn habían demostrado la relación de esta obra con el mito².

Empezaré por recordar lo que Jean Rousset y otros estudiosos han puesto de relieve en cuanto a la modificación que representa el libreto

¹ «Para llevar a bien su tarea, el autor anónimo ha construido un personaje ambivalente» [Molho: 118]. Molho, en 1993, repite varias veces el sintagma «el autor anónimo»; hoy en día las argumentaciones que identifican a ese autor anónimo con Claramonte no han tenido contestación desde el campo tirsiano, que acepta la atribución del texto *Tan largo me lo fiais* para el dramaturgo murciano afincado en Sevilla.

² Felicia Londré (1993) hacía notar que «Huml is a Don Juan figure. Caught in endless alternation between his wife and his mistress, he cannot break his pattern of behavior, only intensify it. Almost in spite of himself, he seduces his secretary Blanka and Jitka Balcárková, the head of a research team» [Londré, 1993:31].



mozartiano de Da Ponte respecto al orden de los elementos que configuran el mito: en el texto fundador, *¿Tan largo me lo fiais?*, la escena clave, el homicidio del Comendador Ulloa a manos de Don Juan, se produce casi al final de la segunda jornada, de las tres que constituyen las comedias españolas de la época. La consecuencia de esto es que, hacia la mitad de la tercera jornada, Don Juan y Catalinón entran en una iglesia y se topan con la Estatua del Comendador. Don Gonzalo de Ulloa es ya el ‘hombre de piedra’ de modo que Don Juan se enfrenta a una segunda versión del personaje, una versión indestructible. «Si es piedra, ¿qué te ha de hacer?», replica Don Juan inconscientemente a Catalinón. Lo que la estatua de piedra le ha de hacer a Don Juan ha sido preparado por el creador del mito de forma minuciosa, en la secuencia de episodios:

- a) en Nápoles, Don Juan seduce a Isabela suplantando nocturnamente la personalidad de su novio, Octavio; tras ello, amparado por su tío, el embajador Pedro Tenorio, huye hacia España;
- b) ya en la costa levantina seduce a la pescadora Tisbea bajo promesa de matrimonio y huye una vez cumplidos sus propósitos;
- c) en Sevilla vuelve a repetir la ‘cautela’ napolitana: esta vez usurpa la identidad del Marqués de la Mota, ignorante de un hecho irónico: que en realidad doña Ana es ya la prometida de Don Juan, por decisión del monarca; es decir: al matar al Comendador Don Juan está matando a su futuro suegro, a su padre político;
- d) en Dos Hermanas seduce a la prometida del aldeano Batricio, y se compromete en matrimonio bajo juramento. Bajo juramento capcioso: si no lo cumple, aceptará que le dé muerte un hombre («muerto, que vivo Dios no permita»);
- e) Don Juan se encuentra con ese hombre muerto, pero presente en figura de Estatua, con su lema en la lápida sepulcral: «Aquí aguarda del Señor/ el más leal caballero/ la venganza de un traidor». Lo que sigue es del dominio público: la bravuconada de Don Juan invitando a cenar a la Estatua para ver si cumple su venganza, la Estatua



invitándolo a su vez a una última cena y finalmente el descenso o bajada a los infiernos de Don Juan bajo la pétrea mano del Comendador, cumpliendo, en el tiempo escénico, el motivo repetido nueve veces en la obra por Don Juan: *¿Tan largo me lo fiais?*

La innovación del libreto mozartiano consiste en trasladar el episodio c, el homicidio del Comendador, a la escena inicial, lo cual altera por completo el esquema dramático: por una parte, modifica la percepción que tenemos de Don Juan, que ya desde el comienzo aparece como un homicida y, por otra parte, hace que el Comendador carezca de vida civil, es decir, de espacio y tiempo dramáticos, ya que entra en escena para ser asesinado. De esta forma, el verdadero oponente de Don Juan es la Estatua de Piedra, el Comendador convertido en Figura de Ultratumba. La idea de trasladar el peso del papel femenino a Doña Ana de Ulloa no es cosa de Da Ponte, sino del primer modificador del mito, Alonso de Córdova, que unos treinta años después del estreno de *¿Tan largo me lo fiais?* ya sitúa a Ana de Ulloa como personaje femenino relevante, cuando en la obra original no era más que una voz, una sombra. Haciendo que el comendador muera desde el primer momento, Da Ponte elimina su tiempo de escena y con ello permite mayor presencia teatral a las tres mujeres: Donna Anna, Zerlina y Donna Elvira.

Me parece importante hacer ver este aspecto novedoso en la percepción que el espectador tiene de Don Juan al ver la ópera de Mozart/Da Ponte: en las obras de Claramonte, Molière, Zamora o Goldoni, durante casi dos actos de los tres de la obra, Don Juan es un burlador fugitivo que, a base de tanto llevar el cántaro erótico a la fuente, acaba provocando el hecho dramático determinante: la muerte del Comendador Ulloa. A partir de ahí, Don Juan multiplica las ofensas y amplía el mundo de los ofendidos: al igual que hizo en Nápoles con el Duque Octavio, en Sevilla obra de modo que el Marqués de la Mota aparezca como causante del homicidio; tras ello no puede dejar de obedecer a su instinto depredador: asiste a la boda de Arminta y suplanta el papel conyugal del novio, Batricio,



gracias a un nuevo engaño. En esencia es un burlador, un suplantador y, por accidente, es también un homicida. En la ópera es un homicida desde el comienzo, casi nada más abrir el telón.

La obra de Max Frisch, que en alto grado es metateatral³, especialmente en el desenlace, tiene un epílogo, unas notas finales en las que Frisch reflexiona sobre el personaje, su leyenda y el mito. Veamos primero ese diálogo metateatral del desenlace:

Están en escena hablando Don Juan y Fray Diego y entra Miranda, duquesa de Ronda:

MIRANDA. - ¿Interrumpo?

FRAY DIEGO. - De ningún modo, querida Miranda. Estábamos comentando la caída de Don Juan en los infiernos. (A DON JUAN.) ¿La habéis visto? (A MIRANDA.) Es una obra que están representando en Sevilla.

DON JUAN. - Yo no voy nunca a Sevilla.

MIRANDA. - ¿Una comedia, habéis dicho?

FRAY DIEGO. - Sí, *El burlador de Sevilla*, se llama. O *El convidado de piedra*. Tuve que verla porque se dice que la ha escrito nuestro prior, Gabriel Téllez.

MIRANDA. - ¿Qué tal es?

FRAY DIEGO. - Tiene su gracia. Don Juan baja al infierno de verdad y el público se estremece de fruición. Deberíais verla, Don Juan.

DON JUAN. - ¿Mi caída en los infiernos? [Frisch: 486-487]

En las notas que Frisch pone al final de la obra, ocho páginas de explicación de cómo ve él el personaje, el mito y la leyenda de Don Juan, hay una serie de observaciones muy interesantes y la constatación de que, además de construir su obra como una réplica al texto del *Burlador*, ha incorporado elementos procedentes de Molière, de Mozart y de Zorrilla, pero, sobre todo, se ha documentado sobre las leyendas bretonas y gallegas en torno a cementerios y calaveras, lejanamente emparentadas con el tema de la Estatua animada; demuestra también estar muy al tanto de los problemas de atribución del *Burlador*, tal vez porque es otro suizo, Baist, el

³ Ese carácter metateatral está apuntalado por algo que ha observado Molho: «La obra es, sin duda, la más profunda parodia-síntesis del mito, cuya trayectoria parece clausurar definitivamente» [Molho: 193]. Entiendo que la obra de Havel, posterior a la de Frisch, rebata esa clausura definitiva.



primero que pone en duda la autoría de Tirso. La obra contiene todo esto, pero, sobre todo, es una obra esencialmente metateatral, que incluye a la vez la sucesión de textos teatrales donjuanescos y problemas críticos sobre el mito, seguramente aprendidos en Baist, Farinelli y Gendarme de Bévotte. El Don Juan de Max Frisch desdeña los encuentros eróticos en favor de su verdadera pasión, que es el ajedrez y no la geometría, como anuncia el título. Esto explica la frase «Un Don Juan que no mate es inconcebible». Aquí no solo mata a Don Gonzalo de Ulloa, sino que provoca las muertes de su propio padre y de su amigo, Don Luis (un guiño a la obra de Zorrilla), al tiempo que pasa la noche con Doña Elvira, esposa del Comendador, en otro guiño obvio a la ópera de Mozart. Conviene detenerse en esta pasión del ajedrez que aqueja a Don Juan, ya que tiene elementos simbólicos importantes: el objetivo del ajedrez consiste en matar al Rey/Padre contrario. Pero todo esto sucede en un espacio mental lleno de figuras-símbolos: Rey Padre (El Comendador), Reina Madre (Doña Elvira), Alfiles, que en francés son los Bufones o Locos (Fou) y en inglés los Obispos (Bishop); los Caballeros, como el propio Don Juan (Chevalier o Knight en francés e inglés) y las Torres, simbolizadas en ese Castillo de Ronda en donde al final vive Don Juan en compañía de la Duquesa Miranda, antes pupila aventajada en la mancebía regentada por Celestina. En realidad, tal y como ha observado Frisch, Don Juan vive entre los 64 escaques del tablero de ajedrez y su objetivo es comerse a la Dama, negra o blanca, y darle mate al Rey Negro o Blanco. Eso es lo que hace en la obra del dramaturgo suizo. Y eso nos lleva al último punto de nuestra indagación: la Estatua del Comendador, que es un elemento *simbólico*. Pertenece a un tema legendario, enraizado en mitos telúricos: la bajada a los infiernos, y Frisch ahonda en este motivo legendario y en su efecto dramático: Don Juan contrata a Celestina para que aparezca en su papel de Estatua y cumpla su función de símbolo de Rey Negro del ajedrez, que remite al combate ritual. Ya Goldoni, en el siglo XVIII confesaba su malestar al tener que hacer uso de la estatua del Comendador, que a su instinto teatral y empresarial le



molestaba. Frisch, enfrentado al mismo problema, usa un artilugio o artimaña escénica: la Estatua del Comendador existe para los demás personajes, pero no para Don Juan, Celestina, Miranda y los espectadores, que saben que es una variante del *Deus ex machina*.

La obra de Frisch se estrena en 1953, simultáneamente en Berlín y en Zürich. Es impensable que Václav Havel, quince años después, no la conociera y no estuviera al tanto del problema escénico que plantea la Estatua para afrontar el mito de Don Juan.

En su obra, Hável nos presenta a un Eduard Huml, un Don Juan familiar, encerrado en su castillo o torre personal, el interior de su domicilio, de dos pisos. Es decir, hay subidas y bajadas de escaleras y hay tres puertas en el escenario, una que conduce al dormitorio, en el piso de arriba, otra que conduce al despacho personal y una tercera que conduce a la calle. Huml, el nuevo Don Juan, está casado y tiene una relación con su secretaria, lo cual sitúa a su mujer en la puerta del dormitorio y a su amante en la puerta del despacho. Por la tercera puerta, la de la calle, en la primera secuencia escénica, va a entrar su tercera amante, la amante que surgió del frío, acompañada de un ente escénico muy particular: Puzuk. Antes de hablar de Puzuk y sus variantes, conviene saber que *Ztízena Moznost*, aunque aparece como la tercera obra estrenada de Havel, en realidad es la primera, ya que hay una versión anterior, que no llegó a estrenarse, pero que le sirvió a Havel para obtener su diploma de Estudios Escénicos en Praga, al acompañar la obra primeriza de un estudio de unas sesenta páginas sobre la dramaturgia de la obra. Posteriormente estrenó *La fiesta del jardín* y *El memorándum* y tras ellas la versión definitiva de *Ztízena*, que tiene así diez años de elaboración cuando sube al escenario. Puzuk, pues, es anterior en germen y posterior en bautismo escénico a Pludek.

Puzuk es variante del nombre del padre en la primera obra estrenada por Havel, *La fiesta en el jardín*. Pludek: empieza en P, acaba en K y la vocal tónica es la /u/, la vocal de tono más oscuro y sombrío. Al abrirse el telón en esta obra tenemos a Hugo, el hijo de Pludek, que está jugando al



ajedrez consigo mismo. Según la acotación escénica, hace un movimiento, se levanta y va a ocupar el asiento de su rival, juega y vuelve a su lugar de origen. Pludek, el padre innominado de Hugo y de Peter, es un personaje constante: dice la primera réplica y también la última. Así que no parece arriesgado proponer que el nombre Puzuk es una adaptación de esa misma instancia paterna que vemos en Zahradní Slavnost. La diferencia es que Pludek es el Padre con aspecto y caracterización de Padre, mientras que Puzuk se ha transmutado en otra cosa. Pero ¿qué pasa en *Ztízena*,⁴ donde no hay un tablero de ajedrez con piezas y donde Huml no se desdobra en dos ajedrecistas contrarios. ¿Cómo es la primera aparición es escena de Puzuk?

Entran MISS BALCAR y KRIEBL, con sendas batas de laboratorio, llevando con mucho cuidado a PUZUK. PUZUK es una complicada maquinaria, que recuerda levemente a una caja registradora o a una calculadora. Tiene un teclado, varios botones, un pequeño botón en cada lateral, un ojo similar al de un microscopio, una válvula roja y verde, un pequeño altavoz y un gran cable con enchufe [Havel: 133]

A continuación, Miss Balcar, la futura amante de Huml, deja a Puzuk en la mesa y se sienta en un sofá mientras Kriebel empieza a manipular a Puzuk ante la curiosa mirada de Huml. A lo largo de la obra nos enteraremos de que la esposa y la amante de Huml, Vlasta y Blanka, más la cuñada Renata, tendrán una nueva competidora, la doctora Anna Balcar, la diseñadora de Puzuk. No puede ser casualidad que Anna tenga el mismo nombre que Doña Ana de Ulloa y no puede ser casual tampoco la repetición constante de la A en los nombres de las amantes de este Don Juan que, al igual que Puzuk, tiene la /U/ como única vocal.

Al final del primer acto, de los dos que tiene esta obra, Puzuk enciende su luz verde y contesta a Kriebel. La escena final del primer acto acaba así:

⁴ La traducción del texto al español es de Cristina Pérez Valverde.



KRIEBL.- Ya era hora. *(A través del altavoz de Puzuk se oye una voz afeminada.)* Dime. *(Pausa. Suspense.)* Dime. *(Pausa. Suspense.)* Dime por favor. *(Pausa. Suspense.)* ¿Karel?
 KRIEBL.- *(A PUZUK.)* ¿Qué pasa?
 PUZUK.- ¿Podría descansar un rato?

Termina el primer acto y ya no volveremos a encontrar a Puzuk hasta muy entrado el segundo acto, después de que la naturaleza erótica y donjuanesca de Huml ha quedado expuesta en la escena: su esposa, su cuñada y su secretaria van desfilando en distintos escarceos amorosos, hasta que aparecen Anna Balcar y Kriebel trayendo de nuevo a Puzuk. Ambos sociólogos intentan ponerlo en marcha y al final el espectador vuelve a ver y oír ese mismo diálogo con el que se cerraba el primer acto. Lo que sigue hasta el final, es el proceso de seducción de Doña Anna por parte de Edward Huml. Este proceso tiene lugar conforme a las reglas del cortejo que caracterizan a Don Juan y, una vez que Puzuk desaparece de escena, tras quedar en evidencia su incapacidad para analizar a Huml, Anna Balcar sufre una crisis de llanto por su fracaso. La acotación escénica es muy clara sobre lo que está sucediendo y lo que ya se vislumbra va a acabar pasando:

MISS BALCAR *solloza ostensiblemente. HUML la observa con cierto embarazo durante un momento y luego se aproxima a ella rápidamente, la toma en sus brazos con suavidad y empieza a acariciar su pelo. MISS BALCAR no se opone, al contrario, todavía llorando, apoya su cabeza en el pecho de HUML.*

Tras un breve cruce de réplicas, el momento decisivo corresponde a un intercambio de réplicas y gestos que deja claro el desenlace:

MISS BALCAR: ¡Cómo te odio por lo que me has hecho (HUML, *todavía acariciando el pelo de MISS BALCAR empieza a besarla suavemente en sus ojos, en sus mejillas, en sus labios y en su pelo.*)
 HUML *(susurrando)*. - Vamos, vamos, no llores, he sido cruel, cínico, estoy avergonzado de mí mismo. *(MISS BALCAR se apretuja aún más con HUML, sollozando aun ruidosamente. Le sigue a ello un largo y apasionado beso.*



Falta ya muy poco para el final, pero el último intercambio de réplicas antes de que baje el telón, aclara definitivamente las cosas:

MISS BALCAR. - Mi nombre es Ana.

HUML. - Bien, adiós, Ana.

MISS BALCAR. – Adiós, Edi.

Lo que sigue es acotación escénica: Ana sale por la puerta de la derecha, la señora Huml, es decir, Vlasta, entra por la trasera con delantal y la bandeja del desayuno, repitiendo exactamente los mismos gestos que en la escena inicial de la obra y el espectador sabe que Ana, Doña Ana, va a formar parte del elenco de amantes de Don Juan, sin que Puzuk haya podido evitarlo.

El resultado, dentro del itinerario del Mito, va un paso más allá que donde lo había dejado Max Frisch, pero en la misma dirección. La Estatua del Comendador representa una función simbólica y en escena debe aparecer para fijar el itinerario mítico de Don Juan; en una obra esencialmente metateatral, como la de Frisch, la Estatua es un eje significativo que le permite a Don Juan retirarse al Castillo de Ronda; en la obra de Havel es un artilugio mecánico que, supuestamente, va a explicar la identidad de Huml, pero que fracasa y deja el campo libre para que Huml explique su identidad, repetitiva y monótona: seducir a toda cuanta mujer se acerca a su esfera de acción. Puzuk, escénicamente, tiene una contrapartida dentro del escenario: en la primera acotación escénica se precisa que hay un tiesto con un cactus en el piso de arriba. Y al comienzo del segundo acto Huml se toma un tiempo para regar ese cactus. Un cactus es un ser vivo, vegetal, frente al extraño ser mecánico que es Puzuk; está presente de forma continua en el piso alto, frente a Puzuk, cuyo dominio es el piso bajo. El gesto de regarlo tiene su homología escénica, a través del agua, con la escena de las lágrimas de Doña Ana y el inmediato triunfo erótico de Don Juan. No es necesario acudir a Freud o a Jung para explicar todo esto. Nos basta concluir que Don Juan sigue vivo en la escena, tanto en la ópera, como



en el teatro o el cine, pero que la Estatua del Comendador representaba un elemento simbólico al que Don Juan se enfrenta y al que vence. Parece representar, en concreto, el elemento simbólico de la Prohibición paterna del intercambio erótico prohibido, del intercambio libre y provocador que hace aflorar los sentimientos o pasiones de Eros. Y, conforme a lo que decíamos siguiendo a Levi-Strauss, Eros siempre se opone a Thanatos. En la obra de Claramonte triunfa Thánatos sobre Eros y, de un modo u otro, esta perspectiva se mantiene hasta el escéptico siglo XX, que invierte el desenlace del mito y hace que triunfe Eros. En la expresión de Bruckner y Finkilkraut se trata de Don Juan o el 'Nuevo Desorden Amoroso'. En cierto modo una introducción del mito de Dionisos y las bacantes, apuntado ya por Don Giovanni en una imperecedera *cavatina*: el programa de Don Giovanni es el de las fuerzas dionisiacas: vino, mujeres y música.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUCKNER, Pascal y FINKILKRAUT, Alain, *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- CLARAMONTE, Andrés de, *El secreto en la mujer*, London, Tamesis Books, 1991, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.)
- FRISCH, Max, *Obras escogidas*, traducción de Anne Reney y Enrique Ortenbach, Madrid, Aguilar, 1979.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1970. [facsimilar de la edición original de 1906]
- HAVEL, Václav, *The Garden Party and Other plays*, translated by Vera Blackwell, New York, Grove Press, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1977.



- LONDRÉ, Felicia, «The Playwright and the Archetype: Three choices», en Eva ŠORMOVÁ, (ed.), *Don Juan and Faust in the Xxth Century*, Praha, Desktop Publishng, 1993, 22-35.
- MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo.*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MORTIER, Daniel, «Max Frisch (1911-1991)», en Pierre BRUNEL (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, 412-417.
- QUINN, Michael L. «Dramatizing Delirious Desire: Havel's Ztížená možnost soustředění and the Don Juan Theme», en Eva Šormová (de.) 160-174.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Claramonte, Andrés de (1580-1626)», en Pierre BRUNEL (ed.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, 200-201.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.
- ŠORMOVÁ, Eva, (ed.), *Don Juan and Faust in the Xxth Century*, Praha, Desktop Publishing, 1993.
- TIRSO DE MOLINA (Atribuida a), *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez Lopez-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2006 (23ª edición ampliada).



**De tratados y actores:
El modelo francés en las interrelaciones europeas para la
formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)¹**

Guadalupe Soria Tomás
Universidad Carlos III de Madrid
gstomas@hum.uc3m.es

Palabras clave:

Tratados de declamación. Diderot. Riccoboni. Sainte-Albine. Máiquez.

Resumen:

Aunque la versión definitiva de *La paradoja del comediante* se publicó en 1830, las ideas de Diderot se incorporaron por distintas vías al debate sobre la interpretación escénica, rasgo característico del teatro del XVIII. El filósofo enfrentaba los postulados de la sensibilidad y de la razón defendidos en *Le Comédien* (Sainte-Albine, 1747) y en *L'Art du Théâtre* (Riccoboni, 1750). Este último tuvo una pronta acogida en España, gracias a las traducciones de Luzán y de J. de Resma. Con los años, las teorías se difundieron en distintos tratados que remiten a fórmulas comunes. A esta labor, se unirán, ya en el XIX, las relaciones de los actores –Máiquez, Prieto, Latorre– con sus homólogos extranjeros para incorporar las nuevas modas interpretativas a la escena española.

**Of treatises and actors:
The French paradigm in the European interrelationships for the acting
debate in Spain (XVIII-XIX)**

Key Words:

Treatises on acting. Diderot. Riccoboni. Sainte-Albine. Máiquez.

Abstract:

¹ Trabajo realizado en el marco de la beca José Castillejo (referencia CAS2015/0199) para estancias de movilidad de profesores e investigadores en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación financiada por el MECD. Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en IDI. Subprograma Estatal de Movilidad, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. Estancia desarrollada dentro del grupo CREC. Paris 3. Mi agradecimiento a todos sus integrantes y a mi colega David Conte (UC3M) por su colaboración con el tratamiento de las fuentes originales francesas. Mi gratitud también a Patrimonio Nacional por la autorización para reproducir la imagen del Abanico «Rita Luna» perteneciente a Colecciones Reales.

Although the last version of *The Paradox of Acting* was published in 1830, Diderot's ideas were incorporated by diverse ways to the discussion about the acting system, one of the topics of the Enlightenment. The philosopher confronted the sensitive with the rational approaches, that were explained in *Le Comédien* (Sainte-Albine, 1747) and in *L'Art du Théâtre* (Riccoboni, 1750). The last one had a quick and good reception in Spain, thanks to the translations by Luzán and J. de Resma. In the course of time, these theories spread across different treatises on acting, that refer to common formulas. In the XIX century, this theoretical labour will be completed with the relationship between some actors –Máiquez, Prieto, Latorre– and their foreign counterparts to incorporate new acting styles to the Spanish stage.

Uno de los recursos que los intelectuales ilustrados consideraron más eficaz para la modernización de la sociedad española fue el teatro, entendido como 'escuela de costumbres'. Desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la primera década del XIX, discutieron sobre lo imperativo de su reforma. Este debate se difundió por diversas vías: discursos, planes, proyectos, opúsculos, memorias que, en algunos casos, circularon a través de las páginas de una incipiente prensa relativamente periódica. En general, suponía el alejamiento, desde las teorías neoclásicas, de los modelos de tradición barroca. Bajo la premisa de la verosimilitud o ilusión de realidad se buscó el cambio en los distintos aspectos del quehacer teatral: lo que hoy consideraríamos producción, gestión y dramaturgia, escenografía, indumentaria, espacio escénico y, obviamente, la interpretación actoral; responsable, en última instancia, de la transmisión del mensaje del texto al público [Carnero, 1997: 7-42; Herrera, 1996: 789-803; Álvarez Barrientos, 1997: 287-309 y 1999: 29-50].

El paradigma que les sirvió de guía fue la escuela francesa. La academia y los maestros franceses, sus manuales, memorias y tratados, las novedades de los actores más aplaudidos se convirtieron, como se desprende de los ejemplos que iremos viendo, en garante de perfección artística. Así, en nuestro país se designarán maestros de declamación formados en Francia, se traducirán fragmentos u obras enteras de preceptiva teatral y se establecerán contactos con los artistas más significativos del país vecino.



Gracias a la labor de diplomáticos, intelectuales y actores la teoría teatral francesa fue incorporándose, paulatinamente, a la práctica escénica, desde el poder de la administración política, y no sin el rechazo de diferentes sectores afectados o de los defensores del modo de hacer nacional.

Esta realidad muestra el conocimiento de la evolución teatral que se estaba operando más allá de nuestras fronteras, pues, durante la segunda mitad del XVIII, se establecieron los marcos por los que discurrirá la metodología actoral contemporánea. En el centro de esta se encuentra *La paradoja del comediante*, de Denis Diderot. La historiografía teatral ha convertido estas breves reflexiones en la síntesis de los planteamientos del quehacer del actor, del proceso en el que debe resolver, con verosimilitud, el papel que tiene encomendado. La discusión que planteaba Diderot se formuló, sin embargo, en otros tratados anteriores, también franceses, y en la relectura que, en un periodo muy breve, se hizo desde la escena inglesa.

A pesar de la influencia que sigue teniendo en el corpus teórico teatral actual², la difusión del ideario diderotiano fue accidentada y desigual. Por ejemplo, la primera versión francesa completa del texto se publicó póstumamente, en 1830, y hasta 1920 no se conoció traducción al español. Su esencia llegó por otras vías indirectas, como la traducción de manuales escénicos, cuya iniciativa fue resultado del contacto entre actores de diferentes países. Con frecuencia, el referente habitual de estos contactos es el actor Isidoro Máiquez, si bien su magisterio se completó, si no fue superado, por otros colegas, como Andrés Prieto o Carlos Latorre.

En las siguientes páginas ofreceremos un recorrido de la incorporación del modelo teórico-práctico actoral francés a la escena española. Tomaremos como punto de partida la labor de Ignacio de Luzán y

² Considero que, para reflexionar sobre la teoría diderotiana y las fuentes que la sustentan, debe atenderse al canon de escritura dramática en vigor en el periodo cronológico que acotamos como referente y, en este sentido, a la relevancia de la comedia urbana, la comedia lacrimosa y la escuela pre-romántica. Cuestión aparte es la apropiación actual que se haga de ese discurso, la utilidad que cada intérprete vea en el contenido de estos tratados, así como la, a mi entender, excesiva simplificación de identificar a Diderot con Brecht o a Sainte-Albine con Stanislavski.



cerraremos con la apertura de la Escuela de Declamación Española, en 1831, pues supuso, en gran medida, la consolidación institucional de las demandas recogidas en los planes y proyectos ilustrados a los que nos hemos referido más arriba [Soria Tomás, 2006: 33-75].

1. De las *Memorias literarias de París* (1751) a las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (1792)

Ignacio de Luzán publicó, en 1751, *Memorias literarias de París*, fruto del ‘conocimiento’ sobre la sociedad, cultura y ciencias allí adquirido durante su cargo como Secretario de la Embajada Española³. A lo largo de los cuatro apartados que dedica al teatro francés, Luzán se refiere al respeto a las unidades clásicas, la adecuación del aparato teatral –escenografía, vestuario– así como a la habilidad de los cómicos. Estas observaciones se ajustan a la preceptiva que había planteado en *La Poética*; texto referente para la difusión de los postulados clasicistas, cuya primera edición data de 1737. Con respecto al tema que nos ocupa, *La Poética* propugnaba la adecuación de los repartos según pericia y cualidades físicas del representante⁴, así como cierta preparación intelectual que garantizase una mejor ejecución del papel. En correspondencia, los cómicos franceses destacaban por su memoria, trabajo vocal y su declamación, cuyos excesos encontraban justificación dentro del género trágico:

³ Permaneció en París desde abril de 1747 hasta mayo de 1750 primero como Secretario y luego como Encargado de Negocios de la Embajada [Makowiecka, 1973: 50]. Carnero analiza en su edición reciente, que empleamos en nuestras citas, la intención de este escrito y cuestiona la experiencia directa de muchas de las referencias que Luzán aporta [2010: XII-LVII].

⁴ Aspecto resuelto por los franceses: «El número actual de los cómicos del Teatro Francés es de veintiocho, diecisiete hombres y once mujeres: así hay para apropiarse las edades y las disposiciones a los papeles, sin incurrir en la impropiedad de que un viejo haga de galán, o una mujer joven de madre de otra mujer anciana» [Luzán, 2010: 151]. Confróntese con Luzán, 2008: 574-575. En realidad, esto rompía con el sistema tradicional de distribución del elenco barroco que respondía al rol del actor dentro de la compañía: primera, segunda, tercera dama, su correspondiente masculino en otros tantos galanes, los graciosos, los barbas, etc. [Oehrlein, 1993: 77-ss]. Esta ruptura fue uno de los mayores escollos que encontraron los reformistas.



La pronunciación es clara, distinta y exacta; la expresión, viva, y propia; la acción animada, libre y con arte. A algunos podrá parecer que la representación de las tragedias francesas es algo afectada y declamatoria, y confieso que algunas veces también me lo ha parecido a mí; pero es menester considerar, que los asuntos, las personas, las pasiones y los lances trágicos piden una fuerza extraordinaria y una representación que exceda lo regular de lo cómico [Luzán, 2010: 151].

Para su ejercicio, puntualizaba Luzán, podían recurrir a varios textos recién publicados: *Le Comédien*, del intelectual Rémond de Sainte-Albine, de 1747, y *L'Art du Théâtre*, de 1750; obra del actor de la compañía italiana, afincada en París, Francesco Riccoboni. Luzán sentenciaba no hallar «el método ni la claridad que deseaba» en el primero. Mientras que las reflexiones del actor le parecían «ser lo mejor que se podía escribir en este género». A título ilustrativo, tradujo un fragmento que prescribe parte «[d]el movimiento airoso de los brazos» –la acción con arte– [Luzán, 2010: 153-155]; fragmento que revela aún cierta dependencia con la retórica clásica.

Este breve pasaje de *Memorias literarias de París* muestra la rápida difusión europea del tratado –en 1750 se tradujo al alemán; en 1762, al italiano⁵– y supuso el inicio de la incorporación a la escena española de la discusión diderotiana⁶, pues en ambos textos –de mayor divulgación en la época– se enfrentan los dos procedimientos interpretativos que la sustentan: el de la sensibilidad y el de la razón [Diderot, 1770: 103]. La segunda edición corregida y aumentada de *Le Comédien*, que es la que referencia Luzán, se publicó en 1749. Consiguió también una pronta aceptación en los círculos teatrales. En 1750, John Hill publica una adaptación al inglés, *The Actor*, que reedita aumentada en 1755 y con divergencias notables con respecto a la vía de la sensibilidad. Resulta ahora más profunda. A su vez, Michele Sticcotti adaptará, en 1769, al francés esta nueva edición con el

⁵ Lessing publicó esta traducción, titulada *Die Schauspielkunst*, en 1750, en el vol. 4 de la revista teatral *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theatres*, editada en Sturtgard. La traducción italiana se editó en Venecia. En Düsseldorf se publica en 1770 una nueva traducción alemana [ActingArchives. En línea].

⁶ Un balance general sobre la recepción de su obra en Lafarga, 1979: 353-368.



título *Garrick ou les Acteurs Anglois*. La reseña que Diderot publica del libro de Sticcotti entre octubre y noviembre de 1770 en *Correspondance littéraire* es el origen de *La paradoja del comediante*. El proceso de reelaboración del texto considerado definitivo se extendió hasta 1773 [Tort, 1980; Chaouche, ed., 2001: 516-526 y 697-713; Valentino, 2011; Vicentini, 2012; Harriman-Smith, 2015].

Diderot discurre, pues, sobre los postulados de F. Riccobini e indirectos de Sainte-Albine, para apoyar las teorías del primero. Si Riccobini afirma que el trabajo del actor es fingir la realidad con tal veracidad que el espectador la tome como tal: «L'on appelle expression, l'adresse par laquelle on fait sentir au Spectateur tous les mouvements dont on veut paraître pénétré. Je dis que l'on veut le paraître, & non pas que l'on est pénétré véritablement» [Chaouche, ed., 2001: 732]; Diderot concluirá sus reflexiones, en la versión definitiva, reafirmando esta tesis: « Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent la fureur [...]. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute » [Diderot, 1830: 100-101]. El ejemplo del perfecto comediante será aquel que desde la inteligencia pueda conducirse a través de la construcción de un modelo ideal, basado en la naturaleza, que controla y reproduce de manera idéntica en cada una de las representaciones [Diderot, 1770: 76-78 y 92-95]. Un comediante que, alejado de la identificación emocional, sea capaz de simular externamente la transición de toda una gama diferente de emociones: « et que tout son talent consiste, non pas à se laisser aller à sa sensibilité comme vous le supposez, mais à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans sa mémoire, les gestes de son désespoir ont été préparés ; il sait le moment précis où les larmes couleront » [Diderot, 1770: 80]. El inglés David Garrick y la francesa Hipólita Clairon, desde ese dominio externo, responden al paradigma perfecto.



La teoría, no obstante, no resolvía exactamente el procedimiento práctico, cuestión a la que intentaron dar respuesta otros manuales y tratados. Una de las vías fue la codificación de la expresión pasional con la convicción –coherente con la idea de una naturaleza mecanizada [Roach, 1985: 58-ss.]– de que la recreación de los signos externos expresivos de las emociones motivaba la experimentación interna. Este es uno de los orígenes de la confección de los distintos catálogos explicativos e iconográficos de las emociones que se aplicarán al trabajo actoral.

Para el dramaturgo Aaron Hill, por ejemplo, la recreación emocional podía alcanzarse a través del desarrollo de la ‘imaginación plástica’, en realidad de raíz quintiliana [*Instituciones Oratorias*, VI, II, 325-326], a partir de diez pasiones concretas. Sus reflexiones aparecieron en *The Prompter*, periódico editado entre 1734 y 1736 [1966:83-87], y ampliadas en forma de tratado, *An Essay on the Art of Acting*, en 1753, tras la muerte del autor⁷. Francisco Mariano Nipho, considerado el responsable del nacimiento de la prensa moderna española, traducirá parte de esta teoría en las páginas de *El Bufón de la Corte*, periódico editado en 1767 [Nipho, 1996: 274-278]. Intentaba así dar respuesta a las carencias de los actores que venía denunciando desde sus reflexiones y críticas teatrales –probablemente las primeras del género [Doménech y Soria Tomás, 2015: 23-47]– publicadas en el semanario *Cajón Desastre* entre abril y agosto de 1763. A propósito de *Sacrificar el afecto*, pieza presentada por la Compañía de María Hidalgo en el Coliseo del Príncipe en abril de 1763, Nipho comentaba [1996:79]:

La acción de los actores en esta comedia ha sido como la quiere y aplaude el común de nuestros espectadores; esto es mucho ruido y pocas nueces. Si supieran los representantes lo que dañan al juicio los vapores de la ilusión, puede que la temieran y se esforzaran todo lo posible por evadirla. Yo siempre he creído que en los teatros de España jamás se han sabido cuántas y cuáles son las pasiones que han de manifestarse en el teatro; pero de modo voy reduciendo a certeza lo que se me podría contradecir como conjetura,

⁷ La coincidencia de apellidos pudo provocar la atribución de *The Actor* a Aaron Hill en lugar de a John Hill. Cuestión que aclara Valentino, 2011: 1-50. Ver también Minguell, 2001: 9-ss.



que ya podré algún día decir que no se sabe porque no se quiere mentir con destreza el genio, nobleza y otros requisitos de los personajes.

Al mes siguiente, una reseña al montaje *El guapo Francisco Esteban*, de la misma compañía, vuelve a recibir sus críticas por la falta de adecuación del reparto, los errores en la pronunciación, la carencia, en definitiva, de profesionalidad; asunto –la exposición recuerda a Luzán– resuelto en los teatros franceses [1996: 100]:

En Francia han merecido algunos cómicos el honor distinguido de ser de los cuarenta de la Academia Francesa. ¿Y por qué? Por ser hábiles e inteligentes de su exquisito y hermoso idioma. ¿No será tan pronto hallar entre nuestros cómicos igual mérito? Y bien pudieran adquirirlo si estudiaran sus papeles con regularidad y método, y si aprendieran el español, tanto respecto a la pronunciación cuanto respecto a la inteligencia necesaria para poderlo apreciar. Faltan los principios fundamentales para tan fino conocimiento, y no harán poco en el día los que procuren representar como si hablaran.

Nipho difundirá la necesidad de la reforma escénica con la traducción de los seis primeros capítulos de *De la réformation du théâtre*, texto de Luigi Riccoboni, original de 1743⁸. En el número del 19 de julio de 1763, con el que cierra su trasvase, añade unas reflexiones en las que señala la necesaria implicación del Gobierno en la cuestión [Royo López, ed. 1997: 149]. El Corregidor Pérez Delgado le encargará un proyecto, que el periodista concluye en octubre de 1769. No llegó a ponerse en marcha, presumiblemente por el clima de tensión política en torno al Motín de Esquilache [Domergue, 1980: 97]. El plan recoge el establecimiento de un «Seminario para 24 jóvenes», hijos de actores o niños de los hospicios, donde recibirían clases de declamación, canto y baile. Contempla, asimismo, el perfeccionamiento de los más hábiles en instituciones extranjeras [Nipho, 1994: 209-211]:

⁸ Padre de Francesco Riccoboni, también cómico, es el responsable de una amplia obra sobre el teatro y los actores, entre ellos *Pensées sur la déclamation*, de 1738, en la que se muestra partidario de la vía emotiva [Chaouche, ed., 2001: 431-471].



La educación de estos jóvenes ha de ser rigurosa, y, [...] si sucediese que algún niño o niña mostrase talento señalado para canto o baile, se les ha de enviar a los de canto a Roma, bajo la dirección de los principales papeles de la ópera italiana para que tomen el verdadero estilo de la música y a los del baile a París para que tomen los aires y gracia de los bailarines franceses, practicando lo mismo con éstos que con los de canto, consignándoles para este efecto la pensión de 8.000 reales que se les dará a sus maestros para que los mantengan y los lleven decentes, encargando a los Ministros de España o Embajadores en aquellas Cortes la protección de estos jóvenes.

Para esa fecha, había comenzado la labor del francés Louis de Azema y Reynaud, al que podemos considerar el primer maestro de declamación de los actores españoles. Reynaud, oriundo de Montpellier, posiblemente encargado de vestuario de la compañía francesa de Brisson, afincada en Cádiz desde 1769, pasó a enseñar declamación en la escuela abierta en Sevilla por iniciativa de Pablo de Olavide –y en la que se formarían María del Rosario Fernández, La Tirana, y María Bermeja–, después dirigió la compañía de los Teatros de los Reales Sitios [Aguilar Piñal, 1974: 91-104; Bolaños Donoso, 1984: 749-767 y López de José, 2006: 284-302]. Tras su sustitución por Clavijo y Fajardo –parece que por sus relaciones con esta última actriz–, envió un memorial al Corregidor de Madrid en el que se ofrecía para instruir a los actores de los coliseos de la capital [Archivo de la Villa de Madrid –AVM–, Corregimiento: 1-185-27]. El Conde de Aranda, de quien dependía en última estancia la gestión teatral [Rubio Jiménez, 1998], aprobó, en agosto de 1770 su nombramiento, con una gratificación de 24000 reales.

La dirección de Reynaud se hizo efectiva al inicio del siguiente año cómico y la desempeñó hasta su cese en 1774. Su labor debía regularse mediante unas «Instrucciones para el Director de los Teatros de Madrid» que el Corregidor dictó el 24 de abril de 1771 [AVM, Corregimiento: 1-185-8]: sistema de reparto de papeles según la adecuación de los actores, organización de los ensayos, en los que se debía prestar especial atención a «ejecutar con exactitud las salidas, y posiciones que deben observar, para que así en ellas como en el tono que corresponde a cada paso, y carácter, y



la acción natural precisa que le acompañe; pueda el Director advertir lo conveniente, y corregir los defectos», y en los que se prohibiría la entrada a toda persona ajena a la compañía o al servicio del teatro. Estas apreciaciones apuntan a un sentido de la disciplina teatral y a la búsqueda de la ilusión de realidad escénica. Por ejemplo, aquellas que regulan el comportamiento de los actores durante la representación: «No permitirá el Director que se presenten entre bastidores los representantes hasta suficiente anticipación para salir el que entrare en acción; e interiormente se excusará todo ruido, risas y corrillos que distraigan de la puntualidad con que cada uno ha de estar», las que prohibían añadir texto a la obra o la mejora del apuntador: «Ha de corregir el Director el insufrible estilo de los apuntadores, que por sugerir con esfuerzo disgustan a los oyentes; y como la excusa regular, es el de que las partes no saben bien sus papeles, no disimulará a estas su desaplicación», así como el decoro en el vestuario, que debía ajustarse: «siempre que se pueda, según los trajes de lo que se represente», entre otras.

Las dificultades para Reynaud empezaron pronto. Probablemente, por la resistencia de los cómicos al nuevo repertorio, poco aplaudido por el público, a la nueva forma de declamar y de organizarse, que suponía la pérdida de determinados privilegios y al recelo de algunos ilustrados españoles que pudieron sentirse agraviados por la elección de Reynaud para el cargo. Así se desprende de la documentación conservada: solicitud de nuevos actores, suspensión de funciones, detención del director, y, sobre todo, del proceso incoado contra su persona tras su destitución, dictada el 4 de marzo de 1774, y que concluyó en mayo de 1776, con su marcha a París [Deacon, 1991: 163-172]. Por lo que se refiere a las piezas, Reynaud ensayó un repertorio de la escuela francesa análogo al programado en los Teatros de los Reales Sitios, en el que encontramos las tragedias *Mitrídates*, de Racine, *Celmira*, de Belloy, *Zaida*, de Voltaire, en traducción de Olavide; *La escocesa*, de D. Hume, traducida por Tomás de Iriarte a partir de Voltaire; *El vanaglorioso*, de Destouches, traducida por Clavijo y Fajardo; el



melodrama *La Eugenia* original de Beaumarchais, en traducción de Ramón de la Cruz; así como *Amleto, rey de Dinamarca*, primera escenificación de un Shakespeare en España, a partir de la versión de Ducis, también adaptada por Ramón de la Cruz, con la probable colaboración del propio Reynaud [Soria Tomás, 2013: 129-139].

Los testigos que declararon en su contra, entre los que se encontraban Eusebio Ribera y Manuel Martínez –autores de las compañías– y Nicolás Fernández de Moratín, por entonces profesor de Poética del Colegio Imperial, criticaban su escasa preparación y pobre conocimiento de la escena española, del gusto nacional.

La declaración del autor de la compañía de la Cruz, Manuel Martínez: «Que otras veces que el Sr. D. Luis Reynaud advertía desagrado del público en la acción y declamación de los cómicos hijas de su lección, les decía no lo ejecutasen así sino natural como se hacían nuestras comedias» [Cit. por Deacon, 1991: 169]- revela la poca aceptación de la escuela enfática clasicista francesa que el propio Diderot había criticado en sus escritos [Villiers, 1955: 57]. El debate basculaba, por tanto, entre preservar las particularidades de la declamación nacional o adaptarse al sistema clasicista francés que, por caduco, también se cuestionaba en Francia. El punto de inflexión se producirá con el cambio de siglo, gracias al desarrollo de la comedia lacrimógena y a la paulatina aceptación del teatro en prosa, más cercanos al gusto y los intereses de la burguesía, como ha recordado Doménech a propósito de *La comedia nueva* escrita en 1791 [2003: 75-ss]. La conciliación llegaría con el denominado ‘justo medio’ en la interpretación, simbolizado por el quehacer de Isidoro Máiquez [Vellón Lahoz, 1997: 311-337].

La comedia nueva reúne la filosofía moratiniana sobre la decadencia y mejora del teatro. Esta justifica su *grand tour* por Francia –en plena exaltación revolucionaria–, Inglaterra, Bélgica, Alemania y Suiza, entre mayo de 1792 y febrero de 1797. Era un viaje de formación y estudio del adelanto de las letras y ciencias europeas –habitual en el periodo– con la



perspectiva de su utilidad o aplicación en el país de origen [Franzini, 2000: 52-70 y Doménech, 2003 85-108]. Contó para ello con el soporte económico del Gobierno; de ahí que informara de sus adelantos, con cierta regularidad, a Godoy, nombrado Secretario de Estado en noviembre de 1792. En diciembre le envía, desde Londres, su *Plan de reforma de los teatros españoles*, donde propone la figura de un director que coordinase toda la política escénica. En él denuncia la falta de preparación actuaral: «No hay quien instruya a los Cómicos en el arte de la declamación, de donde resulta que todos ellos son ignorantes de su ejercicio» [Cit. por Cabañas, 1994: 76]. Falta que comparten con los cómicos ingleses, como testimonia en *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, recopilación de su experiencia teatral londinense [Moratín, 2008: 974-975].

El proyecto de Moratín fue sometido a la valoración del Corregidor de Madrid, Juan de Morales Guzmán y Tovar, quien elevó su respuesta negativa –consideraba excesivas las críticas a la situación del teatro y las competencias señaladas para el director– el 28 de octubre de 1793. Más adelante, este remitió a Godoy *Idea de una reforma de los Teatros Públicos de esta corte que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, de Santos Díez González⁹. El Ministro lo trasladó a Moratín, que respondió en su favor el 1 de octubre de 1797 [Biblioteca del Senado, Mss. 27408]. El plan terminó aprobándose tras la ascensión de Mariano Luis de Urquijo a la Secretaría de Estado. Urquijo era un convencido defensor de la reforma. Así la reclama en *Estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma* con el que abría su traducción de la tragedia *La muerte de César*, de Voltaire. Para el Secretario de Estado, los teatros franceses eran «los más arreglados, y perfectos de la Europa» [1791: 26-27]. Una mesa censora o tribunal se encargaría de mejorar piezas, teatros y de un «Colegio, en donde por unos Maestros

⁹ El Catedrático de Retórica y Poética de los Reales Estudios de San Isidro y censor teatral ya había elevado al Corregidor en 1789 otra propuesta de reforma de los teatros de la Villa. Véase Fernández de Moratín, 1970: 239-259.



consumados se enseñase a sus jóvenes alumnos, el gesto, acción, posturas, toda la pantomima, y en una palabra, a conocer el corazón del hombre, para poder representar sus pasiones» [1791: 71]; pues de entre los actores habituales de la escena solo destacaba a María Bermeja, formada en la escuela clásica de Olavide y en los Teatros de los Reales Sitios, apropiada para la tragedia neoclásica francesa:

Cuya sensibilidad, gesto, acción, pantomima, conocimiento de Teatro, decoro, y circunspección, modulación de la voz, y en una palabra, cuantas prendas puedan concurrir a hacerla sobresalir, no solo sobre las demás de su Nación, sino aún sobre muchas ponderadas de la Europa, las ha dado con su representación tal realce, que ha hecho admirar, y suspenderse el Pueblo al oír cosa tan maravillosa [Urquijo, 1791: 56].

2. De la Junta de Reforma de Teatros (1799) a la apertura de la Escuela de Declamación Española (1831)

La Junta de Dirección de Teatros, o Junta de Reforma de Teatros, aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799, activó, para el siguiente año cómico, *Idea de una reforma de los Teatros Públicos de Madrid*. Supuso la confluencia de los proyectos, planes y memorias de mejora anteriores. Desde esta fecha hasta su cierre, en 1 de marzo de 1803, participaron en su implantación: Santos Díez González, Moratín, Andrés Navarro, Francisco Rodríguez Ledesma, Francisco González Estéfani, Juan Estrada y Gregorio García de la Cuesta. El Ayuntamiento perdía así la titularidad de la gestión escénica que venía desempeñando desde mediados del siglo XVII.

El plan incluía la mejora de la interpretación tanto para los futuros actores como para los veteranos de los coliseos, que deberían ceñirse al reparto de papeles e indicaciones de un maestro de declamación¹⁰. Esta

¹⁰ El empresario teatral cordobés, Casimiro Cabo Montero recordaría estas clases en su *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Cómicas y método para crear un Monte-Pío y Colegio de Educación Teatral*, de 1821 [Bolaños Donoso, 2001: 99-112].



habilidad se completaría con la formación en música, baile y esgrima. En la exposición de *Idea de una reforma de los Teatros Públicos* se apelaba, en este sentido, a la experiencia de un maestro anterior, Reynaud, de manera que al 'sucesor' se le asignó la misma remuneración: 24000 reales [Kany, 1929: 265].

Se convocó un concurso de oposición, cuyos ejercicios denotan una obsesión por la correcta expresión de las emociones y el trabajo del actor en los momentos de la escucha escénica. Si bien se presentaron diversos candidatos, las pruebas no se verificaron y finalmente se escogió a Manuel Díaz Moreno, literato que contaba con el favor real. La Junta recibió cerca de sesenta solicitudes de aspirantes a cómicos a lo largo de los dos años en los que se impartieron las clases [Soria Tomás, 2009: 9-32]. Para auxiliar al maestro se publicó *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, del Secretario Rodríguez Ledesma, manual que bebía, como el propio compilador declara, de fuentes teóricas principalmente francesas. De un lado, de *Conférence sur l'expression générale et particulière*, reflexión del pintor y académico Charles Le Brun dictada en 1668 y, de otro, de *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, traducción francesa de *Ideen zu einer Mimik*, de J. J. Engel, las 44 cartas sobre expresión gestual publicadas entre 1785 y 1786. Su contenido se había difundido parcialmente en España, entre 1789 y 1790, en *El Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, a partir de la primera traducción del francés de 1788-89. El manual daba respuesta al dominio en la expresividad que se exigía al maestro, pues ambas teorías desarrollaban un estudio y catálogo iconográfico de la codificación en el rostro (gesto) y actitud corporal (acción) que respondían a las distintas pasiones. *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* se imprimió en Sancha, en 1800. Aparece ilustrado con diversas láminas que siguen los diseños de Le Brun y Engel, con la particularidad de que aquí la indumentaria de las figuras pretende servir también de guía para el decoro en el tratamiento histórico del vestuario [Doménech, Soria Tomás y Conte, 2011: 16-55]. Los



retratos que conservamos de los actores más significativos del periodo – Máiquez en *Otelo* o en *Óscar, hijo de Osián* o Rita Luna en *La esclava del negro ponto* [Fig. 1] – permiten aventurar la hipótesis de que esta teoría patognómica habría tenido su aceptación en la praxis escénica.



Anverso



Reverso

Fig. 1: © Abanico “Rita Luna”. Anónimo. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional



Entendemos que no es casual que ese mismo año se difundan otros testimonios franceses sobre teoría del actor. El *Diario de Madrid* inserta, en su número del 21 de enero, el anuncio para adquirir el tratado completo de Riccoboni: «El arte del teatro o del comediante, traducido del francés, muy recomendado por D. Ignacio de Luzán en sus memorias literarias de París, pág. 118 [...] Un tomo en octavo marquilla con el aditamento de un discurso preliminar del traductor sobre el teatro. Se vende en las librerías de Esparza, frente a la fuente de la Puerta del Sol, y de Escribano, calle de las Carretas» [*Diario de Madrid*, 21-1-1800: 82]. Se trata de la traducción de Joseph de Resma, pseudónimo de Ignacio de Meras y Queipo de Llano, editada por Joaquín Ibarra. Desde la Oficina de Gerónimo Ortega se imprime la traducción de *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la comedia francesa, sobre el arte de la declamación*, publicadas en París dos años antes. Su traductor, J. D.M., firma un breve prólogo en el que recuerda la influencia de la producción barroca para el desarrollo del teatro francés y afirma que el modelo para la interpretación nacional debía ser ahora el que imperaba en Francia, pues: «Las luces, las ciencias y las artes tienen sus épocas; suelen emigrar de un país a otro, según las circunstancias en que se hallan los estados» [Clairon, 1800: 10].

En el contexto de las actividades de la Junta, como ha señalado Álvarez Barrientos, se verificó el viaje de Isidoro Máiquez a París [2009: 39-66]. Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos*, elaborada, entre 1790 y 1796, a instancias de la Academia de la Historia, había propuesto la marcha al extranjero como posibilidad para la mejora escénica: «No sería tampoco, a mi juicio, cuidado indigno del celo y la previsión del Gobierno el buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino y establecer después una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes» [1967: 121]. Máiquez hará referencia a una práctica análoga con los artistas de canto en la solicitud de licencia que trasladó a Urquijo el 12 de julio de 1799:



para pasar a París donde el teatro está en la mayor perfección a fin de conocer sus ventajas sobre el nuestro y trasladarlas a éste: y no obstante que por el Sr. Conde de Floridablanca se hallan pensionados del interés que produce algún individuo para enseñar a cantar jóvenes; a no tenerlo V. E. a bien desea la licencia aun cuando sea sin sueldo ni gratificación alguna [Rodríguez Cepeda, 1970: 361-362 y Álvarez Barrientos, 2009: 41-42].

Urquijo autorizó el viaje en agosto, pero Máiquez permaneció en Madrid unos meses más. Bernardo Gil le sustituyó en el puesto de galán [Museo Nacional del Teatro, Doc. 3452 y AVM, Corregimiento: 1-117-40]. Este último también marcharía a París en fechas próximas¹¹.

Poco sabemos de la estancia de Máiquez en París que debió alargarse, con algún paréntesis, hasta comienzos de 1801. Contó con la colaboración de personalidades influyentes –se ha mencionado a Mariano Carnerero [Álvarez Barrientos, 2009: 42-43]–. Por nuestra parte, hemos localizado en París una carta a su favor –hasta ahora que sepamos inédita– para introducirle en los círculos artísticos de la ciudad [Archives Nationales de France –ANF–, AJ/13/51]. Está rubricada en Madrid por Ferdinand Guillemardet, entonces embajador de Francia en España, y fechada el 18 Vendimiario del año 8 –esto es, el 10 de octubre de 1799–. La carta, dirigida al cantante de la Ópera de París François Lay [Laÿs], dice:

Mon cher Lais, un artiste espagnol nommé Maiquez qui se rend à Paris avec l'agrément de son gouvernement, pour se perfectionner dans l'art de la déclamation, m'ayant témoigné le désir d'être adressé à quelques personnes distinguées par leur mérite ; je n'ai pas cru pouvoir mieux remplir ses vues qu'en vous le Recommandant ; je lui rends ce service avec d'autant plus de plaisir que cela me fournit l'occasion de me Rappeller a votre souvenir et de vous exprimer mon dévouement amical et fraternel.

Guillemardet
[rubricado]

¹¹ El actor se refiere a ello en un memorial a propósito de la contratación para la temporada cómica de 1804-1805 [AVM, Secretaría: 3-472-50; Soria Tomás, 2009: 31-32]. Bretón de los Herreros alude a esta experiencia en la necrológica dedicada al actor [*Correo Literario y Mercantil*, 23-5-1832]. Hasta la fecha no he localizado más documentación al respecto.



Es muy probable que en París estableciera algún tipo de relación con F.-J. Talma –llamado a convertirse en el referente de la modernización actoral: naturalidad en la acción, decoro en el tratamiento del vestuario [Ambrière, 2007; Fazio, 2011]–, como se ha señalado en distintas biografías sobre el intérprete español [Álvarez Barrientos, 2009: 58-ss.]. Al menos, *Le Courrier Français*, en la necrológica dedicada a Talma, fallecido en 1826, se refiere al magisterio que ejerció sobre Máiquez [20-10-1826: 3]:

Talma a publié en 1825 d'excellentes *réflexions sur l'art théâtral*. C'est à l'école de ce grand maître que s'était formé Maïquez, célèbre tragédien espagnol. Maïquez, après avoir passé plusieurs années à Paris, reporta le fruit de ses études et de ses observations dans sa patrie, où il excita souvent un véritable délire. Maïquez, jeune encore, fut obligé de quitter le théâtre à l'époque des orages politiques. Il est mort pauvre, et n'a pas été remplacé sur les théâtres de sa nation. En cela peut-être sa destinée et celle de son illustre maître une similitude affligeante pour les amis de l'art dramatique [Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Dossier Talma: boîte 4].

Conviene rescatar dos ideas de esta noticia que están relacionadas con la transferencia desde la teoría y la práctica del sistema de declamación francés a la escena nacional, y que confluirán en la apertura de la Escuela de Declamación Española verificada unos años después. La práctica pudo transmitirse desde la participación de Máiquez en distintas tentativas de institucionalización de la enseñanza actoral. Su nombre aparece como referente habitual en escritos sobre esta última, así como en la dirección de determinados actores que compartieron escenario durante los años posteriores a la experiencia parisina –entre los que se encontraban los futuros primeros maestros de la Escuela de Declamación: Joaquín Caprara, Rafael Pérez y Andrés Prieto–. De otro lado, la incorporación teórica se refiere a *Réflexions sur l'art théâtral*, en las que Talma se muestra partidario de la sensibilidad:

Ainsi, entre deux personnes destinées au théâtre, dont l'une aurait cette extrême sensibilité que j'ai définie plus haut, et l'autre une profonde intelligence, je préférerais sans crédit la première. Elle sera sans doute



sujette à quelques écarts ; mais sa sensibilité lui inspirera ses mouvements sublimes qui saisissent le spectateur et portent le ravissement jusqu'au fond des cours [Talma, 1825 : xxxvij].

Las reflexiones aparecieron como introducción a las memorias de Lekain publicadas en 1825 y dos años más tarde en el volumen editado por Regnault-Warin a propósito de la vida de Talma: *Mémoires historiques et critiques sur F-J Talma*. Esta recuperación del debate planteado en *La paradoja del comediante* se verificará gracias a su traducción parcial en forma de manuales vinculados a la Escuela de Declamación.

Sobre el magisterio de Máiquez, Cotarelo insinúa [2009: 289] que, tras el retorno de la gestión escénica al Ayuntamiento, estuvo involucrado en la elaboración, entre diciembre de 1806 y marzo de 1807, del *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros*. El art.º 4º perteneciente al capítulo VIII –«De los premios de los actores y su reforma»– contemplaba la transformación del Colegio de San Ildefonso de Madrid en una escuela de baile, declamación y música destinada a 16 candidatos, preferentemente hijos de actores:

de forma que sea un colegio para el teatro como las escuelas de Francia y de Italia de donde han salido un gran número de educandos que dan honor a su nación y a la enseñanza en que fueron instruidos [...] Y si esto no pareciese conveniente la Junta buscará maestros nacionales o extranjeros, o enviará jóvenes a viajar a instruirse fuera del reino, como lo ha hecho la Real Academia de San Fernando para las tres nobles artes [Cotarelo, 1904: 702].

La Guerra de la Independencia truncó la posibilidad de implantar el reglamento. Hasta donde sabemos, no se abrieron las clases en el Colegio de San Ildefonso. No obstante, la política teatral de José I contempló el arreglo de los teatros, tarea encomendada, en un primer momento, al marqués de Montehermoso. Sus memoriales sobre la situación y mejora de los coliseos madrileños incluyen la apertura de un conservatorio de música, baile y declamación [López Marsá, 1992: 69-82;]. Posiblemente el centro se diseñase a partir del Conservatorio Imperial de Música y Declamación de



París, cuyo reglamento se había aprobado el 14 de octubre de 1808 [Constant, 1900: 244-245]. En un proyecto de decreto para los teatros elaborado en los primeros meses de 1809 –documento interceptado por las tropas de Wellington a la salida definitiva de José I de España– se denunciaba la falta de preparación de los actores y se señalaba a Máiquez como el sujeto adecuado para su instrucción:

Vuelvo a repetirlo, para tener Garrickes, Dumesniles y Talmas es preciso tomarse el trabajo de formarlos. El arte difícil de inflamar y retratar los afectos y pasiones [...] no puede poseerse sino con mucho estudio, mucha aplicación y mucha escuela; y esto se logrará, lo primero, escogiendo para ocurrir a la necesidad del día por maestro de ella a alguno de los actores que tenemos, que dirija y ensaye las representaciones que se den, y el tal pudiera ser Isidoro Máiquez, que corre en esta parte con la primera opinión; y lo segundo, enviando a París, cuando las circunstancias lo permitan, a algún literato de gusto y de talentos que estudiase y observase bien los actores y los teatros de aquella célebre capital, y, con conocimiento del carácter y genio de los dos pueblos para saber tomar o desechar, aprendiese allí lo que nos falta y lo trasladase a nuestra escena [ANF, 381 AP/14: Dossier 1, pièce 18].

El proyecto no llegó a aprobarse por recibir el informe negativo de Ferri-Pisani, Consejero de Estado [Soria Tomás, 2015: 169-171]. No obstante, la gestión teatral de Bonaparte se concretó, entre otras medidas, en la subvención del Coliseo del Príncipe –ahora Teatro Dramático Español– de cuya dirección se encargó Máiquez [Freire, 2009: 51-53].

El fallecimiento del actor, en 1820, supuso una ruptura en los progresos de la mejora actoral. Así, en el proyecto de reforma publicado en 1821 y atribuido a Bernardo Gil, se afirma: «Perfeccionados así los dramas, restará mejorar su ejecución, reforma que es indispensable que empiece por los actores, cuya ignorancia o falta de inteligencia en la declamación parece que ha llegado a entronizarse». Los actores no siguen método alguno ni cuentan con formación precisa. Solo destacan algunas excepciones: Máiquez y Antera Baus. Para solventar esta carencia propone el establecimiento de una escuela práctica de declamación, de bases análogas a la proyectada en el reglamento de 1807 [Gil, 1821: 25].



La empresa teatral de José Sáenz de Juano, gestor de los teatros desde diciembre de 1821, quebró en junio de 1823. Tras un largo proceso de negociaciones con el Ayuntamiento, Juan de Grimaldi, militar originario de Aviñón llegado a Madrid con los Cien Mil Hijos de San Luis, consigue la empresa destinada a potenciar en el Teatro del Príncipe un repertorio francés para disfrute de las tropas [Duffrey, 1947: 147-156; Gies, 1986: 607-613 y 1988]. Uno de sus objetivos será el perfeccionamiento de la técnica actoral, tal y como recogían las condiciones presentadas a lo largo del mes de marzo de 1824 al Corregidor de Madrid para renovar su contrata. En ellas, apelando al magisterio de Máiquez y a las experiencias de Reynaud, se comprometía a establecer, y mantener a su costa, una escuela durante tres años:

Téngase pues entendido que no puede esperarse ningún género de restauración en los teatros españoles, mientras no se establezca una escuela de declamación, cuya utilidad está sobradamente probada con el ejemplo de la Francia y de la experiencia de Máiquez; una escuela en donde se aprenda la diferencia que hay entre el declamar verso o prosa, en la que se enseñe el modo de conciliar la armoniosa regularidad de los versos con la expresión de la naturaleza y el tono de la verdad [Archivo Histórico Nacional, Consejos: Leg. 11411, nº 35].

El Corregidor apoyó la propuesta de gestión presentada por los actores, de modo que Grimaldi no renovó la contrata. Sin embargo, ensayó estas mejoras en el trabajo de su esposa, la actriz Concepción Rodríguez, y con los actores que lo acompañaron, tanto en la gira sevillana, 1830-31, como en los años posteriores, 1834-36, en los que dirigió los teatros de Madrid: Joaquín Caprara, Carlos Latorre, José García Luna o Julián Romera.

Todos estos actores ejercieron magisterio en la Escuela de Declamación Española, abierta en 1831 dentro del Real Conservatorio de Música de María Cristina; primer centro público oficial español para la formación de artistas lírico-dramáticos. El magisterio recayó en los actores más experimentados del momento: Rafael Pérez y Joaquín Caprara. El



primero fallecería al poco de su nombramiento. Le sustituyó Carlos Latorre, actor de esmerada educación francesa –había pertenecido al círculo de José I– y formado con Juan de Grimaldi. Como signo de reconocimiento social se nombraron maestros honorarios de declamación a Concepción Rodríguez y al cómico Andrés Prieto. Este último, igual que Pérez y Caprara, había desarrollado parte de su trayectoria escénica bajo la dirección de Isidoro Máiquez [Soria Tomás, 2010: 283-304 y 383-ss.].

Prieto fue el primer actor en elaborar un manual destinado a la instrucción de los alumnos del Conservatorio: *Teoría del arte dramático*. Se trata de una adaptación a la escena española –con frecuencia se sustituyen las referencias a Lekain y Talma por Máiquez– de las teorías del actor francés Bernier de Maligny, apodado Aristippe, actor secundario de la Comédie-Française que inició su carrera en compañía de Talma. Aristippe es autor de varios textos sobre la declamación: un breve mapa titulado *Art du Comédien. Principes généraux* (Bibliothèque Nationale de France, Yf. 201) y el amplio compendio *Théorie de l'Art du Comédien*, de 1826. De este último se publicó una segunda edición ampliada en 1854 con el título *Nouveau Manuel théâtral*. Prieto pudo conocer estas obras, así como las reflexiones de Talma, entre julio de 1824 y enero de 1825, pues se exilió a Francia tras el final del Trienio Liberal. Recientemente he documentado su experiencia durante estos meses, así como los contactos directos con el actor Talma, quien le ayudó tras la expulsión decretada por las autoridades francesas [Soria Tomás, 2017: 381-392]. Tras un periplo por Bruselas, México y La Habana, en el que traduce varias obras de Casimiro Bonjour, en diciembre de 1832 Bretón de los Herreros anuncia su regreso a España. El manuscrito de *Teoría del arte dramático* lleva fecha de 1835 [Vellón Lahoz, ed., 2001]. Esto puede explicar que no llegara a publicarse en su momento, pues el año anterior se había aprobado como manual oficial del Conservatorio *Tratado de declamación o arte dramático*, texto de 1833 del farmacéutico Bastús y Carrera, muy deudor todavía de las teorías de las pasiones de Le Brun y Engel [Soria Tomás y Pérez-Rasilla, eds., 2008].



Este manual convivió con las *Noticias sobre el arte de la declamación para uso de los alumnos del Conservatorio*, opúsculo elaborado por el actor Carlos Latorre para su cátedra y publicado en 1839¹². Este texto ofrece una síntesis de las reflexiones de Talma en la línea de la preferencia por el actor sensible [Soria Tomás, 2010: 402-408]. El tratado de Bastús se mantuvo, además, en el Conservatorio al menos hasta 1855. Disponemos de los exámenes privados de ese año en los que se relacionan los títulos a partir de los cuales se conformarían las preguntas teóricas de los alumnos: el *Cours de Déclamation* del actor Larive, publicado en 1810, las dos ediciones de las *Réflexions sur l'art théâtral* de Talma –de 1825 y 1827– así como el manual de Bastús [Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 10-111].

A raíz de la implantación de la Ley Moyano de Instrucción Pública aprobada en 1857, se escogió como texto para los alumnos el *Manual de declamación o arte dramático*, obra del nuevo profesor de Declamación, Julián Romea. El texto supone un rechazo explícito tanto de los postulados de las pasiones como de la teoría de Diderot, y, por el contrario, una defensa de la escuela de Talma. Esto explica que en el primer programa detallado de la asignatura que conservamos, elaborado en 1874 por la actriz Matilde Díez, viuda de Romea, se incluyan tres lecciones relativas a estas cuestiones. La 29 es inequívoca: «Carencia de reglas fijas en la expresión del sentimiento. -Opinión de Talma en este punto.- El sentimiento y la pasión juzgados generalmente» [Memoria, 1876: 287]. La asimilación de esta teoría se vio favorecida por las reediciones del texto de Carlos Latorre –la tercera está fechada en 1883–, y la traducción completa de las *Reflexiones sobre el arte teatral* de Talma, publicada en 1879, por Enrique Sánchez de León. No resulta extraño, por tanto, que, a pesar de las traducciones de los textos del actor Coquelín [1890 y 1910], partidario de la vía de la racionalidad, y de la primera traducción al español de *La paradoja del*

¹² Un año antes *Le Figaro* [16-07-1838] anunciaba la inminente presencia de Latorre en los escenarios parisinos.



comediante, de 1920, los actores que se sometieron al experimento del profesor Francisco Alcayde para medir ‘científicamente’ la emoción escénica rechazaran esa vía a partir de su experiencia práctica. Enrique Borrás, uno de los actores que colaboró con Alcayde, sentenciaba:

Yo he de querer emocionarme; para emocionarme he de quererlo; y cuando quiero emocionarme me emociono, y entonces aparecen la emoción y la expresión al mismo tiempo. La emoción es inseparable de la expresión; pero esto no quiere decir que la expresión produzca la emoción [Alcayde, 1922: 230].

El recorrido que hemos ofrecido por distintas fuentes confirma la preminencia del modelo francés como paradigma del buen hacer teatral que se intentó implantar en España a partir de la segunda mitad del XVIII. Las teorías sobre las que reflexionaban los postulados de *La paradoja del comediante*, destinado a convertirse en uno de los libros sobre la interpretación más significativos, se habían planteado con anterioridad en distintos textos franceses, versionados muy pronto en otras lenguas europeas. A España llegaron, como hemos visto, gracias a la labor de diplomáticos, intelectuales y artistas, en un proceso no exento de dificultades, pues había quien veía con recelo la aceptación de las modas desarrolladas en otros países. La institucionalización de las enseñanzas artísticas y los tratados aprobados para su estudio revelan que, para los actores españoles, el modelo de la sensibilidad y de la inspiración se ajustaba más a su práctica escénica.

BIBLIOGRAFÍA¹³

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.
- ALCAYDE Y VILAR, Francisco, *Las emociones*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación» en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels nocturns. Escenes, Universitat de València, 1997, vol. II, 287-309.
- _____, «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII» en *Scriptura*, 1999, núm. 15, 29-50.
- _____, «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía» en Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE, 2009, 9-77.
- AMBRIERE, Madeleine & Francis, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, París, Fallois, 2007.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales» en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm. 1, 749-767.
- _____, «Casimiro Cabo Montero o la utopía teatral (1821)» en Cinta Canterla (ed.), *La cara oculta de la razón: locura, creencia y utopía*, [I Congreso Hispano-Francés], Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 99-112.
- CABAÑAS, Pablo, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo» en *Revista de Bibliografía Nacional*, 1994, núm. V, 63-102.
- CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.

¹³ Incluyo solo las fuentes impresas. Las referencias archivísticas pueden seguirse a lo largo del trabajo.



- CHAUUCHE, Sabine (ed.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique*, París, Honoré Champion, 2001.
- CLAIRON, H., *Reflexiones [...] sobre el arte de la declamación traducidas al castellano por Don J. D. M.*, Madrid, Oficina de Gerónimo Ortega, 1800.
- CONSTANT, Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, París, Imp. Nationale, 1900.
- COQUELIN, Constant, *Arte del actor*, Barcelona, Millá, 1910.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- _____, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Madrid, ADE, 2009.
- DEACON, Philip: «The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776» en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1991, núm. 68, 163-172.
- DIDEROT, Denis, « Observations sur une brochure intitulée : «Garrick, ou les Acteurs anglais ; ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs ; avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris ; traduit de l'anglais » ; « Suit et fin des Observations de M. Diderot, sur la brochure intitulée Garrick » en *Correspondance Littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, París, Chez Furner, t. 7, 1829 [1770], 74-84 y 94-104.
- _____, *Paradoxe sur le comédien*. [Ouvrage posthume], París, A. Sautetlet Et Cie, 1830.
- _____, *La paradoja del comediante*, Ricardo Baeza (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1920 [en línea] en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-paradoja-del-comediante--0/>



- _____, *El padre de familia; De la poesía dramática*, Francisco Lafarga (ed.), Madrid, ADE, 2009.
- _____, *La paradoja del comediante*, Lydia Vázquez (ed.), Madrid, ADE, 2016.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis, 2003.
- _____, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONTE, David (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- _____ y SORIA TOMÁS, Guadalupe, «Primera etapa: 1763-1833» en F. Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla (eds.), *Historia y antología de la crítica teatral en España I (1763-1936)*, Madrid, CDN, 2015, 23-47.
- DOMERGUE, Lucienne, «Dos reformadores del teatro: Nipho y Moratín» en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*, Piovan Editore, 1980, 63-102.
- DUFFEY, Frank M., «Juan de Grimaldi and the Madrid stage (1823-1837)» en *Hispanic Review*, 1942, núm. X, 147-156.
- FAZIO, Mara, *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, París, CNRS, 2011.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva*, John Dowling (ed.), Madrid, Castalia, 1970.
- _____, *Los Moratines. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, José Pérez-Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, vol. II, 2008.
- FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000.
- FREIRE, Ana María, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid-Franfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- GIES, David T., «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824» en Kossof y otros (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*, Madrid, Istmo, 1986, 607-613.
- _____, *Theatre and politics in nineteenth-century Spain, Juan Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge University Press, 1988.



- [GIL, Bernardo], *Proyecto de reforma para los teatros de la Corte*, Madrid, Ibarra, 1821.
- HARRIMAN-SMITH, James, «Comédien-Actor-Paradoxe : The Anglo-French sources of Diderot's Paradoxe sur le comédien» en *Theatre Journal*, 2015, núm. 67.1, 83-96.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII» en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, UCM, 1996, vol. 2, 789-803.
- HILL, Aaron, *The Works of the late Aaron Hill in four volums... With An essay on the art of acting*, vol. IV, Londres, 1753, 353-414.
- ____y POPPLE, William, *The Prompter. A theatrical paper (1734-1736)*, W. W. Appleton y K. A. Burnim (eds.), Nueva York, Benjamin Blom, 1966.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Espectáculos y diversiones públicas*, Camilo G. Suárez-Llanos (ed.), Madrid, Anaya, 1967.
- KANY, C. E., «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799» en *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 1929, vol. VI, núm. 23, 245-284.
- LAFARGA, Francisco, «Notas acerca de la fortuna de Diderot en España» en *Anuario de Filología*, 1979, núm. 5, 353-368.
- LATORRE, Carlos, *Noticias sobre el arte de la declamación que pueden ser de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, FUE, 2006.
- LÓPEZ MARSÁ, Flora, «El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte» en Fernanda Andura Varela (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, APSEL, 1992, 69-83.
- LUZÁN, Ignacio de, *Memorias literarias de París: actual estado, y método de sus estudios*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1751.



- _____, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Rusell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.
- _____, *Obras varias y desconocidas, vol. IV. Memorias literarias de París; Epístola dedicatoria de La razón contra la moda*, Guillermo Carnero (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2010.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MALIGNY, Bernier de [Aristippe], *Nouveau Manuel Théatral*, París, Roret, 1854.
- Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, Imprenta y Fundación de J. Antonio García, 1876.
- MINGUELL, Juan, *Le comédien (1747) de Rémond de Sainte-Albine, L'Art du théâtre (1750) de Riccoboni i la fàbrica del actor modern*, Tesina, UAB, 2001.
- NIPHO, Francisco Mariano, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirlo en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, Christiane España (ed.), Alcañiz, Instituto de Estudios Bajoaragoneses, 1994.
- _____, *Escritos sobre teatro*, M^a Dolores Royo Latorre (ed.), Teruel, Institutos de Estudios Turolenses; Ayto. de Alcañiz; Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1993.
- QUINTILIANO, *Instituciones Oratorias*. Traducción de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. (Edición digital a partir de Madrid, Librería de Viuda de Hernando y Cía, 1887, 2 vols.).
- ROACH, Joseph R., *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Cranbury, Associated University Press, 1985.



- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez» en *Revista de Occidente*, 1970, núm. 87, 357-364.
- ROMEA, Julián, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid*, Jesús Rubio (ed.), Madrid, Fundamentos, 2009.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época» en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, 257-286.
- _____, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe, «La Escuela de Declamación Española. Antecedentes y fundación» en A. Martínez Roger (ed.), *Maestros del teatro, 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático*, Madrid, SECC/CAM, 2006, 33-75.
- _____, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)» en *Acotaciones*, 2009, núm. 23, 9-32.
- _____, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- _____, «Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del siglo XIX» en Sandra Pietrini (ed.), *Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2013, 129-139.
- _____, «Un nuevo proyecto de decreto para los teatros bajo el reinado de José I. Documentos de los Archives Nationales, Francia» en G. Soria Tomás (ed.), *La España de los Bonaparte: escenarios políticos y políticas escénicas*, Madrid, Dykinson, 2015, 147-176.
- _____, «El comediante Andrés Prieto en París: Arte y revolución (1824-1825)» en José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano (eds.), *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera*, Valencia, PUV, 2017, 381-392.



- ____ y PÉREZ-RASILLA, E. (eds.), *Tratado de declamación o arte dramático, de V. J. Bastús y Carrera*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- TALMA, F.-J., *Mémoires de Lekain précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*, París, Ponthieu, 1825.
- ____, *Reflexiones sobre el arte teatral*, Enrique Sánchez de León (trad.), Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya, 1879.
- TORT, Patrick, *L'origine du Paradoxe sur Le comédien*, París, Libraire Philosophique J. Vrin, 1980.
- URQUIJO, Mariano Luis de, *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire, traducida en verso castellano, y acompañada de un discurso del traductor, sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma*, Madrid, Don Blas Román, 1791.
- VALENTINO, Barbara, «Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill from *Le Comédien* to *The Actor*» en *Acting Archives Review*, 2011, núm. 12, 1-50.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «El “justo medio del actor”: Isidoro Máiquez y sus teóricos» en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels nocturns. Escenes, Universitat de València, 1997, vol. II, 311-337.
- ____ (ed.), *Teoría del arte dramático, de A. Prieto*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- VICENTINI, Claudio, «Theory of acting. VII. Antiemotionalism. Antoine-François Riccobini, Lessing, Diderot» en *Acting Archives Review*, 2012, núm. 16, 1-27.
- VILLIERS, André, *La psicología del comediante seguido de La paradoja del comediante de Diderot*, Buenos Aires, Hachette, 1955.



Los amantes sin ochavo: ¿el primer sainete portugués?

Joana Castaño
Universidade de Oviedo
abreujoana@uniovi.es

Palabras clave:

Siglo XVIII. Teatro Portugués. Teatro Español. Sainete. Manuel de Figueiredo.

Resumen:

Manuel de Figueiredo (1725-1801), miembro de la Arcádia Lusitana y diplomático en Madrid entre 1746 y 1753, es autor del sainete *Los amantes sin ochavo* que aparece al final del *O avaro dissipador*, una farsa que contrapone el carácter y el teatro español y portugués. Esta pieza en un acto, escrita en castellano, nos lleva a creer que Figueiredo conocía en profundidad las tendencias teatrales en boga en España, y más en concreto la creciente popularidad del término *sainete* en perjuicio de *entremés*. En el presente artículo, pretendemos (1) discutir la relación entre el sainete y la obra mayor que lo antecede, a la luz de la tradición sainetera española, teniendo en cuenta que, en Portugal, hasta el siglo XX, el término no asume la acepción de “género teatral breve”, y, además, (2) confrontaremos el sainete de Figueiredo con la producción española del mismo género en la segunda mitad del siglo XVIII.

Los amantes sin ochavo: the first Portuguese sainete?

Key Words:

18th Century. Portuguese Theatre. Spanish Theatre. Sainete. Manuel de Figueiredo.

Abstract:

Manuel de Figueiredo, a member of the 18th-century Portuguese literary society Arcádia Lusitana and a diplomat in Madrid between 1746 and 1753, wrote the sainete *Los amantes sin ochavo* and inserted it at the end of *O avaro dissipador*, a farce that confronts the Spanish and the Portuguese theatre and national character.

¹ Agradezco a mis directoras de tesis, las profesoras Beatriz Peralta García y Teresa Araújo, y al profesor Pedro Álvarez-Cifuentes sus sugerencias en la elaboración de este artículo, así como a Isidoro Piñeiro y a Begoña García su colaboración en la traducción del texto al castellano.

This one-piece composition is written in Spanish and shows Figueiredo's wide knowledge about the Spanish theatrical tendencies and the increasing popularity of the term *sainete*. In this article we will (1) discuss the relationship between *Los amantes sin ochavo* and *O avaro dissipador* in the light of the Spanish *sainete* tradition, taking into account that until the 20th-century the term *sainete* does not assume the meaning of «brief theatrical genre», and in addition (2) compare Figueiredo's *sainete* with the Spanish production during the second half of the 18th-century.

El *Theatro* de Manuel de Figueiredo

En un tiempo en el que la escena teatral portuguesa se caracterizaba «por aparatosos espectáculos de scenographia, por actores despresiveis, e por comedias obscenas que faziam rir»² [Braga, 1871: 274], Manuel de Figueiredo (1725-1801), bajo el pseudónimo de Lícidas Cíntio, participa activamente en el proyecto de reforma del teatro portugués de la Arcádia Lusitana, una academia literaria lisboeta³. No obstante, el deseo de afirmación nacional tras la restauración de la independencia (1640) junto a la proliferación de obras francesas e italianas⁴ de autores como Molière⁵ y Metastasio no anulará la presencia de la literatura dramática del Siglo de Oro⁶ en Portugal. Se iniciará, sin embargo, el debate entre los partidarios de una dramaturgia verdaderamente nacional y los que aceptaban influencias

² A propósito del teatro español, véase Andioc, 1987.

³ Sobre las academias literarias portuguesas en los siglos XVII y XVIII, véase Matias, 1988 y 1995.

⁴ Solo en el reinado de D. José I (1750-1777) se consagran autores como Metastasio, Goldoni y Alfieri. En los patios de comedias, por oposición a la corte, continúan siendo los viejos géneros los que despiertan el interés del público. La primera compañía de ópera no se asentará en Lisboa hasta 1735 [Barata, 1991: 213-217].

⁵ La primera obra representada de este autor fue *O marido confundido*, una versión de Alexandre de Gusmão de la obra *Georges Dandin*, en 1737 [Barata, 2002: 236].

⁶ Recuérdense las influencias españolas a las que estuvo sujeta la cultura portuguesa durante el dominio filipino (1580-1640), con repercusiones en la escena teatral, tanto a nivel del espectáculo (teatros, actores y compañías) como en las propias obras dramáticas (lengua y repertorio dramático). Las compañías de la legua no cesaron sus actividades en Portugal hasta la primera mitad del siglo XVIII, destacándose en su repertorio obras de Lope de Vega, Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto [Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1993; Barata, 2002: 227].



extranjerías [Picchio, 1969: 186–187; Rebello, 1989: 70–71], especialmente la española⁷.

Figueiredo, aun reconociendo la ardua tarea que tiene por delante – «Agora porém he que eu conheço o labyrintho em que me metti!», afirma–, tiene muy claro el objetivo de su empresa: dar a su nación un teatro «filho dos seus costumes, proprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do seculo» [Figueiredo, 1804b: III y V]. Un teatro adecuado al «espírito da Nação», «correcto na Moral, e na Scena, verisimil, e decente», que moviese «o riso, o riso crítico» [Figueiredo, 1804b: V y VII], y que se asentase, pues, en los principios estéticos del siglo XVIII. Con vistas a cumplir su objetivo el autor compondrá veintinueve comedias, doce tragedias y una epopeya⁸. A despecho de la censura que hace de la traducción de obras extranjeras y de la importancia que atribuye a las composiciones originales, también ‘adaptará’ piezas dramáticas de varios autores⁹. Ya en el primer tomo de su *Theatro* nos advierte de la importancia que concede a la intencionalidad didáctica de su obra frente al deseo de aprobación por parte del público¹⁰. Sin embargo, una vez más, la práctica no viene a confirmar los postulados del autor y, a diferencia de dramaturgos españoles contemporáneos suyos como Moratín, Cadalso, Jovellanos,

⁷ Véase *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol* [1739] de D. Francisco de Portugal, 2º marqués de Valença, que iniciará una encendida polémica con Alexandre de Gusmão, defensor del teatro francés [Barata, 2002: 228].

⁸ Nos referimos a *Grifaria* (1777), obra de género híbrido que el autor designa como «Epopea, comico-dramatico-heroica», en profunda ruptura con la tradición aristotélica. Se referirá a ella, incluso, como «o meu monstrozinho» [Figueiredo, 1804f: II].

⁹ El autor nos indica que la tragedia *Lucia ou a hespanhola* [Figueiredo, 1805d: XI y Cod-12995] y la comedia *Apologia das damas* [Figueiredo, 1804c] son también obras traducidas/adaptadas, en este caso de originales castellanos. De todos modos, hasta el momento no ha sido posible identificar su hipertexto, si es que no se trata de una estrategia de Figueiredo para ocultar su autoría, en la medida en que en las demás adaptaciones la autoría de dramaturgos consagrados (Ferreira, Addison, Corneille, Eurípides, Molière, Quinault y Regnard) está debidamente identificada [Figueiredo, 1805a, 1805b, 1805c].

¹⁰ Contrariamente a la obra de otros autores, Figueiredo considera que su *Theatro* no está sujeto «á vileza do interesse, á miseravel complacencia de fazer rir o vulgo» [Figueiredo, 1804b: VI]. Junto a su retrato en el volumen I de su *Theatro*, figura una cita de Horacio, de la *Epístola a los Pisones* (I, 19), que expresa la misma idea: *Non ego ventosae plebis suffragia venor*. Esta cita también aparece como epígrafe de *La comedia nueva o El café* de Leandro Fernández de Moratín.



García de la Huerta e Iriarte [Coulon, 1993: 11], escribirá un sainete, *Los amantes sin ochavo*.

En el presente artículo nos proponemos discutir la relación entre este sainete y la obra mayor que lo antecede, la farsa titulada *O avaro dissipador* (s/d)¹¹, así como confrontar el sainete de Figueiredo con la producción española del mismo género de la segunda mitad del XVIII. En primer lugar, importa esclarecer el significado del término ‘sainete’ y su presencia en España y Portugal.

Tipología del sainete

El sainete, así como otras obras entremesadas¹², sin la carga moralista¹³ del ‘teatro serio’ y con recurso a la música y a la danza, despertaba gran interés entre el público, mientras que era objeto de censura por parte de la crítica neoclásica. Figueiredo, al igual que sus contemporáneos españoles [Coulon, 1993: 32, 69-70], consideraba estas obras breves un mero pretexto para ir al teatro: «a maior parte [...] vão ver as Danças, e os Entremezes á Comedia» [Figueiredo, 1804b: IV].

Fuese por convergencia o por divergencia, escribir un sainete ponía el foco en la literatura dramática española, y venía a sumarse a otros temas españoles que ya figuraban en las obras de Figueiredo, como la lengua¹⁴, la

¹¹ La pieza no está datada. Borralho [1995: 105] la fecha en torno a 1775.

¹² Nos referimos a las obras representadas entre actos, o al inicio o al final de la función. Según Huerta Calvo [2001: 49], «durante el siglo XVII se utiliza el neologismo *entremesar* para aplicarlo a formas procedentes de otros géneros [...] en el marco de actividades festivas o parateatrales».

¹³ Reconocerá el autor, en su *Discurso VII*, que el defecto de su obra dramática «he a parte didáctica, que nelle ha sempre insupportavel na scena, [...] não pude porém accomodar aos meus espectadores o proverbio, que diz: *Intelligenti pauca*» [Figueiredo 1810a: 199].

¹⁴ Nos referimos a *El engaño escarmentado en los castigos del zelo* (escrito en Madrid en 1748 y revisado en Lisboa en 1757) [Figueiredo, 1815: 10] y a *Los amantes sin ochavo* (s/d) [Figueiredo, 1806], pieza de la que nos ocuparemos en el presente artículo. También es recurrente en las obras escritas en portugués el uso de expresiones castellanas, incluso cuando los personajes no son españoles, lo que demuestra una gran familiaridad con el español en diferentes niveles de lengua. Ante la semejanza entre castellano y portugués, el autor, en uno de sus discursos, llega incluso a afirmarse castellanizado, dada la dificultad de reconocer la pertenencia de sus palabras a uno u otro idioma [Figueiredo, 1810b: XIX].



geografía¹⁵, las relaciones intertextuales¹⁶ o los personajes¹⁷. Esta evidente influencia hispánica la vemos no solo como un derivado del contexto sociopolítico y teatral portugués, al que ya hemos hecho referencia, sino también como un recurso profesional y personal del propio autor que, entre 1746 y 1753, había desempeñado en Madrid el cargo de secretario del Embajador Extraordinario de Portugal en España, D. Tomás da Silva Teles¹⁸. En este sentido, Figueiredo habría tenido un acceso privilegiado a la cultura española, especialmente a las obras que circulaban por la capital y a aquellas que eran representadas en los teatros, sin olvidar igualmente el contacto previo que habría tenido en Lisboa con el teatro español¹⁹. En Madrid, habría asistido a innumerables piezas entremesadas en los teatros de la Cruz y del Príncipe²⁰, particularmente a sainetes²¹. Inspirado por este ambiente madrileño escribirá *Los amantes sin ochavo*.

Al consultar los diccionarios de referencia publicados en Portugal en el siglo XVIII, nos damos cuenta de que el término ‘sainete’ no tiene cabida

¹⁵ Véase, a título de ejemplo, la comedia *Mappa da Serra Morena* (1774) [Figueiredo, 1804d] y *Apologia das damas* (1773) [Figueiredo, 1804c].

¹⁶ Existen referencias a autores españoles (Cervantes, Iriarte, Feijoo, Luzán, entre otros), tanto en los textos de naturaleza teórica (discursos), como en las propias piezas, véase por ejemplo Figueiredo, 1804b: IV; Figueiredo, 1804d: 514; Figueiredo, 1804f: [212]; Figueiredo, 1805a: VI; Figueiredo, 1806: 112. En la farsa *Um fidalgo na sua própria casa* (s/d), incluida en el volumen de *O avaro dissipador*, figura un personaje de nombre *Sainete*, al lado de otros como *Entremez*, *Madrigal*, *Acróstico*, *Quintilha*, etc. Véase Figueiredo, 1806: 441-444.

¹⁷ Por ejemplo, *O avaro dissipador* (s/d) [Figueiredo, 1806], *Os pais de famílias* (1773) [Figueiredo 1804c], *O fatuinho* (1773) [Figueiredo, 1804d] y *A mulher que o não parece* (1774) [Figueiredo 1804e].

¹⁸ Figueiredo participó en las negociaciones del Tratado de Madrid (1750), que definía los límites de las colonias portuguesas y españolas en América del Sur. Véase, por ejemplo, Cortesão, 1984 y Couto, 1995.

¹⁹ En el discurso a *O ensaio cómico* (1774), Figueiredo dice haber sido espectador asiduo del teatro en Madrid y relata la impresión que le causó, siendo niño, asistir a la representación en Portugal de *Reynar después de morir* de Vélez de Guevara [Figueiredo, 1804g].

²⁰ Sobre los géneros de teatro breve en España, véase Huerta Calvo, 2001:49-83.

²¹ De acuerdo con la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* [Andioc y Coulon, 1996: 211-231], fueron representados en diferentes ocasiones, en los teatros del Príncipe y de la Cruz, sainetes de Nicolás Martínez, Antonio Fernández, Pedro Maruján, José de Cañizares y de autores anónimos. Contabilizamos cincuenta y una obras de este género, frente a cuatro fines de fiesta, tres entremeses, una tonadilla y un sainete nuevo.



en cuanto género dramático²². Tal hecho viene a contrastar con la situación que presenta el *Diccionario de Autoridades* [1739: 779], que define ‘sainete’, entre otras acepciones, como «una obra, ò representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». También el *Catálogo da colecção de miscelâneas: teatro*²³ [Castro, 1974], el *Teatro em cordel: a colecção Jorge de Faria*²⁴ [Barata y Pericão, 2006] y el *Teatro em cordel: a colecção do Teatro Nacional D. Maria II* [Faria, 2012] corroboran este vacío. No obstante, el término es recogido por algunos autores (Calmon²⁵, Braga²⁶, Coelho de Figueiredo²⁷, Barata, Saraiva y Lopes) en referencia a una obra en la que lo cómico y la música ocupaban un papel preponderante, y que formaba parte del repertorio de las compañías de la legua que recorrían los patios de comedias portuguesas durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, nunca se ha

²² Nos referimos al *Vocabulario portuguez & latino* [Bluteau, 1720] y al *Diccionario da lingua portugueza* [Silva y Bluteau, 1789]. Adviértase además que diccionarios más específicos, como el de Freire [1765], miembro de la *Arcádia Lusitana*, no dispone de entrada para ‘sainete’. Lamentablemente, dos obras que podrían haber aportado datos interesantes sobre el asunto, el *Diccionario da lingoa portuguesa* [Academia Real das Sciencias, 1793] y el *Dicionário do teatro português* [Rebello, 1970], no vieron editado su segundo volumen, por lo que tampoco disponen de la entrada relativa a ‘sainete’. En el *Diccionario do theatro portuguez* [Bastos, 1908: 133] se considera que este tipo de piezas habría sido «por nós algumas vezes adoptada», aunque el autor parece estar refiriéndose a piezas más tardías, ya que menciona el género *vaudeville*. Es en el siglo XX cuando ‘sainete’ asume la acepción de género dramático breve.

²³ Hace referencia solamente a una obra española publicada en Madrid en 1791, *El enfermo fugitivo, ó la geringa* [Castro, 1974: XVIII]. También tenemos noticia de una solicitud de los «directores de Theatro com hu Sainete espanol» a la Real Mesa Censória en 1775, véase *Registo* (agradezco la referencia al investigador José Pedro Sousa).

²⁴ Obsérvese que surgen otras denominaciones alternativas a ‘entremez’: «Comedia em hum acto», «Nova, e pequena pessa intitulada», «Nova, e pequena peça critica, e moral», «Pequena pessa intitulada», «Piquena pessa intitulada», «Pequena peça», «Pequena peça, ou novo entremez» e incluso «Gracioza, e divertida farça ou novo entremez» [Faria, 2012: 15, 20, 35-37, 47, 51, 91, 107, 116, 147].

²⁵ El autor menciona «hum sainete, com que ornou» Gregório de Sousa Gouveia la comedia *Porfiar amando*, representada en 1760, en Santo Amaro da Bahia, en Brasil, formando parte de los festejos de la ceremonia de esponsales de D. Maria I y D. Pedro III [Calmon, 1762: 14-15].

²⁶ Con referencia a la comicidad y a la sátira de costumbres en las obras de António José da Silva: «sainete de Antonio José» [Braga, 1871: 173]. Aun cuando António José da Silva (1705-1739) estuviera influido por las comedias españolas del Siglo de Oro, no tenemos conocimiento de que ninguna de ellas recibiese la designación de ‘sainete’.

²⁷ El autor se refiere a «Sainetes em Musica dos Hespanhoes» [Figueiredo, 1815: 464] a propósito de las obras que caracterizaban la escena teatral portuguesa a mediados del siglo XVIII, cuando se instituyó la *Arcádia Lusitana*.



llegado a esclarecer el momento preciso en el que la pieza era representada en la función. Además, frente a la supuesta ausencia de sainetes de autores portugueses, el reciente descubrimiento de un manuscrito con cuatro sainetes en castellano, titulado *Metricas ociosidades em varias rimas. Desacordos da Musa, e ociosa occupaçam da Penna* y atribuido a José Correia de Brito [Biblioteca da Ajuda, ms. 50-I-1], plantea nuevas líneas de investigación²⁸.

De acuerdo con Mireille Coulon (1993), la definición de ‘sainete’ se reviste de gran complejidad, al considerar que el teatro breve español sufrió una gran evolución entre 1763 y 1792, y que su terminología se presenta oscilante. Así, el término es utilizado en la segunda mitad del siglo XVIII: (1) en sentido genérico²⁹, designando cualquier obra representada entre actos y cuyo elemento principal era el texto; (2) en sentido estricto, refiriéndose a la obra en un acto que es representada entre el segundo y el tercero de la obra mayor³⁰; y (3) como sinónimo de baile hasta 1769, momento en que se extinguirá, conservándose apenas para las piezas danzadas en los entre actos. Esta analogía llevará a recurrir a expresiones como ‘baile de música’ o ‘sainete de música’, intentando destacar la presencia de la música y la danza en una obra determinada³¹. De este modo, la designación adoptada por Figueiredo (‘sainete’, ‘sainete em musica’, ‘sainete todo em musica’) podría encajar en este cuadro terminológico.

Como señala Barata [1991: 249], aun cuando la terminología consagra diversas tipologías dramáticas en la tradición de la literatura

²⁸ Agradezco la referencia a la investigadora Nanci Romero. Los títulos de las piezas son: *Sainete del patron de navio* (150-154), *Sainete del amor mercador quebrado* (155-159), *Sainete de la nada* (159-163) y *Sainete Exdruxulo* (167-170).

²⁹ En el siglo XVII, el término es sinónimo de ‘entremés’ [Garrido Gallardo, 1994: 146]. Véase, a título de ejemplo, la obra *Flor de Sainetes* (1640), de Francisco de Navarrete y Ribera, que reunía entremeses y bailes [Huerta Calvo, 2001: 77].

³⁰ Como explica Coulon [1993: 32], la pieza representada podría ser la misma, variando apenas la designación: entre el primero y el segundo acto, ‘entremés’; entre el segundo y el tercero, ‘sainete’; después del tercero, ‘fin de fiesta’. El fin de fiesta tenía lugar invariablemente cuando la pieza principal era una zarzuela, que habitualmente tenía dos actos, siendo el sainete presentado al final, como fin de fiesta.

³¹ Con todo, como anota Coulon [2008: 289], no significa que el sainete prescindiese del recurso a la música, los autores diversificaban los recursos (canto, baile, música).



popular portuguesa como «farsas, autos, entremezes, comédias, passos, libretos de ópera, loas, relações, dissertações», son el *entremez*³² y la *comédia*³³ los que aparecen como géneros más productivos. El término ‘entremez’, como ya anotaba Barata [1977: 390], dispone de entrada en el *Vocabulario Português, e Latino* de Rafael Bluteau [1713: 154], designando «o que entre os actos de huma comedia, ou tragedia se representa no theatro para entreter, & recrear os circunstantes». Ya a finales del siglo XVIII, en el *Diccionario da Lingua Porqueza* se añade «e talvez depois da Comedia, ou Tragedia» [Silva y Bluteau, 1789: 514]. De este modo, al género breve que en la segunda mitad del XVIII era en España el sainete o fin de fiesta, correspondía en Portugal el *entremez*. Por otro lado, en España, ante la polisemia del término ‘sainete’, ‘entremés’ va reduciendo su campo semántico y, si en el XVII se refería genéricamente a obras entremesadas y posteriormente a piezas representadas entre el primer y el segundo acto, pasará más tarde a designar exclusivamente aquellas en las que figuraban tipos tradicionales [Huerta Calvo, 2001: 49].

En España, y en particular en la segunda mitad del siglo XVIII, el sainete se muestra como un género muy productivo, como revela la obra dramática de Ramón de la Cruz, autor de 340 sainetes³⁴ [Coulon, 1993: 531]. Con la obra de este autor el sainete sufrirá un proceso de moralización, de aproximación a la comedia y a la realidad [Sala Valldaura, 1996: XXIX], alejándose del entremés del siglo XVII³⁵, como reconoce, además, Leandro

³² Se publicaron tres antologías con obras breves, cuyas piezas están en su mayoría escritas en castellano: *A musa entretenida de varios entremezes* (1695), *Musa jocosa* (1709) e *Flôr de entremezes, escolhidos dos maiores engenhos de Portugal e Castela* (1717) y muchos entremeses que circulaban sueltos, vendidos por ciegos, que gozaban del privilegio de su venta [Braga, 1871: 396].

³³ En la literatura de cordel es recurrente el recurso al término portugués ‘comédia’ lo que no debe ser confundido con la comedia como obra mayor, canonizada por los modelos clásicos italianos y españoles. Así, en Portugal, el término ‘comédia’ se reviste de un gran hibridismo formal [Barata, 1991: 208 e 249].

³⁴ De acuerdo con la autora, sesenta y dos de ellos no son originales.

³⁵ Según Braga [1871: 84 y 94], la mayoría de las obras que integran las antologías de finales del siglo XVII e inicios del XVIII terminaban «á pancadaria» [‘a palos’]. Su comicidad no apunta fines didácticos, y, como señala Asensio [1971: 17], el entremés antiguo es una obra «sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite». En este tipo de piezas, el texto,



Fernández de Moratín³⁶ [Cruz, 1843: XIV]. Aun así, la obra de Cruz no estará libre de contestación por parte de la crítica ilustrada, que no le reconocía la función didáctica atribuida a la comedia [Cruz, 1990: 22]. Se sugería, como forma de alcanzar el modelo neoclásico, que las piezas en un acto, a la manera de la *petite pièce* francesa, fuesen representadas al final del espectáculo, para así garantizar la unidad de la obra mayor y que los espectadores saliesen del teatro con una sensación de alegría [Bittoun-Debruyne, 1996: 97-98]. Además de las innovaciones apuntadas, el sainete presenta también una progresiva eliminación de la caricatura ridícula de los tipos populares, lo que origina una dignificación de los personajes de las clases más bajas y también una mayor complejidad de la trama [Sala Valldaura, 1994: 34]. Aun así, el sainete seguirá teniendo muchas semejanzas con el entremés antiguo, al seguir recurriendo a la burla, por ejemplo, a pesar de que ahora se pretenda dar un ejemplo y castigar el vicio [Coulon, 1993: 117]. En el caso portugués, y habremos de remitirnos necesariamente al *entremez* por las razones ya apuntadas, señala Braga [1871: 218] que son visibles algunas alteraciones en las piezas producidas en las dos últimas décadas del siglo XVIII, singularmente por la adopción del personaje denominado *peralta*, figura que sublima la lengua y el refinamiento de las costumbres francesas e italianas. Este personaje, que nos recuerda al *petimetre* de Cruz, supone una parodia del ciudadano fascinado por la cultura extranjera³⁷, en un ejercicio de aproximación a la realidad propia de la comedia de costumbres [Barata, 1977: 395]. Prestemos a partir de ahora atención al sainete de Figueiredo, comenzando por los motivos que inspiraron su escritura.

caracterizado por la simplicidad del lenguaje, se asocia al gesto, al canto y a la danza, desarrollándose la acción en espacios de gran simplicidad escénica.

³⁶ Aun cuando las obras de González del Castillo y Comella también se aproximasen a principios moralizadores y neoclásicos [Sala Valldaura, 1994: 34].

³⁷ Véase el pie del entremés *Incisão anatomica ao corpo da peraltice* (1771): «N'uma palavra, já vejo/ que és Peralta, pois porfia/ como os mais d'esses jumentos/ pedantes sem instrução,/ todas as luzes cegos,/ aniquilam sempre os proprios,/ louvam somente os alheios./ Costume reprehensivel/da nossa nação, sabendo/ que nem tudo é peregrino/ quando se diz estrangeiro» [extraído de Braga, 1871: 219-221].



El sainete como estrategia

El autor explica en *Para o Senhor Marquez ouvir, e rasgar* (texto presente en el volumen XII de su *Theatro*) que la inspiración de *Los amantes sin ochavo* tiene su origen en la propia trama de *O avaro dissipador*, al abordar el gusto que existía en Portugal por la música y el teatro en lengua castellana: «o sabor, que o primeiro leite nos faz achar nas composições naquella lingua» [Figueiredo, 1806: XI]³⁸. A su entender, esta sería una manera de ir introduciendo el buen gusto en «este povo barbaro»³⁹, «até que eles mesmos largassem as ridicularias»⁴⁰, comparando su esfuerzo con la labor de cristianización de los pueblos paganos [Figueiredo, 1806: XI-XII]. Sin embargo, en el mismo discurso insiste en criticar los géneros breves, haciendo notar que en las «composições de brinco» la imitación, lo útil y lo ridículo deben aparecer asociados, evitándose, con este proceder, que se espere «logo huma cousa sem pés, nem cabeça, mal lemos no título *Burleta, ou Entremez*» [Figueiredo, 1806: XII]. De este modo, vemos que Figueiredo pretende romper con la tradición, concediendo al género algo de moderación y moralidad, y aproximándolo, por lo tanto, a la comedia. El hecho de optar por la designación ‘sainete’ (ya sea ‘sainete em musica’ o ‘sainete todo em musica’) y de escribirlo en castellano demuestra, a nuestro entender: (1) la importancia que este género tenía en la segunda mitad del XVIII en España; (2) la preponderancia de los elementos musicales en los géneros entremesados y, aún más, (3) el peso del teatro español en Portugal. Asimismo, nos parece significativo que Figueiredo, en lugar de escribir un

³⁸ El autor nos indica que las tres farsas de este volumen XII le habrían sido encargadas por el marqués de Pombal: «recebi a ordem para escrever estes [dramas], e os assumptos» [...]; «Com os titulos, que se me derão, para estas Fabulas, e as suas aindaque succintas explicações, me persuadem a que ellas devem jogar com o solido interesse do Estado (assim o entendi)» [Figueiredo, 1806: VII, VIII].

³⁹ Las acotaciones redactadas en portugués nos aclaran también la nacionalidad del público al que se destina la pieza. Figueiredo explica, por ejemplo, el significado de *barquinhos*, término que podría no ser conocido por el público portugués [Figueiredo, 1806: 179]. No obstante, en la primera pieza que escribe el autor se refiere a sí mismo como «un ingenio de otra parte» [Figueiredo, 1815: 140] y las didascalías se encuentran en castellano, por lo que tal vez hubiese sido escrita pensando en un público español.

⁴⁰ Repárese en que una de las acepciones del término ‘sainete’ es: «bocado [...] com que se fazem amigas as aves» [Bluteau, 1720: 437].



sainete adaptado al gusto portugués, calcando las características del sainete español, prefiriese hacerlo en español y recurriendo a tipos españoles, en una especie de negociación con los espectadores, flexibilizando por consiguiente sus principios dramáticos y buscando de alguna manera «la aprobación del vulgo veleidoso»⁴¹.

Consideremos ahora, atendiendo a la trama, hasta qué punto la obra mayor está íntimamente relacionada con el sainete. Desde nuestro punto de vista, en *O avaro dissipador*, que se desarrolla «junto da raia em huma casinha de campo do Barão» [Figueiredo, 1806: XVI], el lugar donde tiene lugar la acción permitirá definir la frontera entre la idiosincrasia de ambas naciones y la tradición teatral portuguesa y la española, lo que, en cierto sentido, justificaría la presencia del sainete. En la primera escena⁴² el autor nos sitúa ante la preparación del local en el que será servido un banquete, una «sala grande repartida com cortinas, que sobreponhão por diante, e abrão para os lados» [Figueiredo, 1806: XVII], donde asistimos a la colocación de unos cortinajes por un montador⁴³ y a las lamentaciones de un cocinero que se ha desplazado hasta allí a petición del mayordomo del barón y que ve sus funciones limitadas a la disposición de platos «sem comer» sobre una mesa, en tanto no hay nada que pueda cocinarse. De este modo, el metatexto y el juego de sentidos presentes en el discurso de estos personajes dan pistas de la inclusión de otra ficción en el interior de la pieza, cual *mise en abyme* («A Tramoia está montada», «Não se abispe, Senhor, porque também/ Me parece armação») [Figueiredo, 1806: 17]. Ya avanzada la farsa confirmamos la sospecha, cuando la baronesa se refiere varias veces a los cortinajes entendiéndolos como elemento escénico de separación entre palco y bastidores –«Lá tem ar/ De vestuario já, o cortinado/ Deste repartimento», «como estas cortinas/ Impedem que os vejamos [los platos], não importa/

⁴¹ Véase la nota 10.

⁴² Pieza en tres actos, cada uno de ellos con seis, doce y siete escenas, respectivamente.

⁴³ Véase el juego que se establece entre ‘montar’ (‘armar’), en un contexto teatral, y la definición que proporciona Cândido José Freire [1820: 92]: «Armar (siladas). Com impia idéa no secreto seio. Urdir traição occulta em damno alheio [...]. Traçar fraudes, ardís, estratagemas».



Que depois de chegarem os Marquezes/ Se tirem» [Figueiredo, 1806: 69 y 86]—. A partir de esta escena se desarrollan una serie de situaciones *quid pro quo*, creando humor y conflicto entre los personajes. Una baronesa portuguesa ejercerá las funciones de autora y actriz de una farsa, con la complicidad de una dama española, la marquesa de Carina, con el propósito de humillar al marido de la primera, ya que este se comporta como un avaro en Portugal y como un manirroto cuando cruza la frontera y se instala en casa de los marqueses españoles: «Passo-me allí á Raia, e nas caçadas,/ Com Comicos, Siganas, e Novillos/ Lhe dou fogo [al dinero]» [Figueiredo, 1806: 35]. Es esta precisamente la raya que, una vez cruzada, hace comprensible el oxímoron del título y vuelve conciliables los términos contrapuestos ‘avaro’ y ‘dissipador’. Entre los personajes de la farsa, figuran también los cómicos de una compañía de la legua⁴⁴, que, en conspiración con el barón y el marqués, intentarán engañar a la baronesa, haciéndose pasar por la marquesa de Carina, su hermana y sus criados. Sin embargo, los farsantes ignoran la llegada anticipada de la verdadera marquesa, por lo que también acaban siendo engañados. Una vez revelado el embuste y corregido el vicio, asistimos a la representación de un sainete por parte de la compañía española, mostrándose así la asociación entre entretenimiento y didactismo. Será la propia marquesa de Carina quien proponga la interpretación de un sainete:

MARQUEZA.	Pois, amigos, A noite vai na véla; eia, a dispôr Hum Sainete.
DAMA.	Qual deles?
MARQUEZA.	O que tu Elegeres.

⁴⁴ En la pieza se da cuenta de la presencia de este tipo de compañías por todo el país: «já/o tem corrido quasi»; «Estiverão nas Caldas, em Setuval,/ Por todo o Ribátejo; e ultimamente/ Tres annos haverá, lá no Theatro/ De Belém» [Figueiredo, 1806: 66]. De su repertorio formaba parte la obra de autores al gusto de nobles y plebeyos: «eu vivo aqui com estas/ Fidalgas do Lugar como iguaes,/ E como boa amiga; ellas merecem-mo./ Vem ás minhas funções, e eu vou ás suas»; «E como aqui/ Destas costume ter, sempre que passa/ Alguma Companhia de la legua;/ E me obriga tambem o Povo muito;/ Gósto que todos vejão» [Figueiredo, 1806: 165].



DAMA.	Senhora, alli ha hum, Que era muito do caso; mas não sei Se o Marquez, e o Barão o tomariam Por sátira?
MARQUEZA.	Melhor.
MARQUEZ, BARÃO.	Qual he? Qual he?
DAMA.	<i>Los Amantes sin ochavo.</i>
BARÃO.	Picaronas!

[Figueiredo, 1806: 163-164]

De este modo, y de acuerdo con el cuadro terminológico presentado, el sainete funciona como un fin de fiesta que no rompe la unidad de la farsa y edulcora el fin de la función, ateniéndose al mismo tiempo al modelo francés defendido por los neoclásicos españoles. Por otro lado, el sainete se reviste también de un claro carácter didáctico, al ser representado después de la primera ‘corrección del vicio’ [Figueiredo, 1806: 167] y transmitir una segunda enseñanza. Además, la elección de la pieza no es totalmente casual, ya que la pobreza de los amantes aludida en el título evocaría la miseria, económica y moral, del barón y el marqués de *O avaro dissipador*.

A su vez, el sainete aparece precedido por un «bando, o introducción». En el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII eran frecuentes este tipo de introducciones, que tenían una función similar a la de la loa y se destinaban a presentar bien a un actor recién llegado, bien una obra que sería representada a continuación [Coulon, 1993: 34]. En el presente caso, esta introducción tiene la forma de una extensa acotación redactada en portugués⁴⁵, en la que se explicita la posición de los espectadores con respecto a la escena: los personajes de la *commedia dell’arte*⁴⁶ (Arlequín⁴⁷, Polichinela, Brighella y Coviello), «Marquezes, e Barões da Comedia [...], e as hospedas», además de un personaje ajeno a la farsa, una «figura mui seria com huma viola na mão esquerda, e huma

⁴⁵ Todas las acotaciones presentes a lo largo de la pieza aparecen en portugués, lo que contrasta con el cuerpo del texto.

⁴⁶ También en *O avaro dissipador* se da cuenta de la influencia italiana en el teatro portugués, como demuestran estas palabras de la baronesa: «[...] eu as Comedias mais graciosas,/ Que vi na minha vida, forão essas/ Chamadas de repente: dá-se o assumpto,/ E cada hum inventa: são notaveis/ Nisso os Italianos» [Figueiredo, 1806: 112].

⁴⁷ Con respecto a este personaje, véase Figueiredo, 1805c: 209.



estante com o Sainete em musica, [...] dando a esquerda aos Comicos» – presumiblemente los actores de la compañía de la legua de *O avaro dissipador*– que «fará a sua grande reverencia aos Espectadores mui sisudo» [Figueiredo, 1806: 169]. De este modo se evidencia que la farsa abarca diferentes niveles dramáticos: (1) la dramatización de la baronesa como forma de desenmascarar al barón, (2) la introducción del sainete que transforma a los personajes en espectadores, y (3) el sainete final interpretado por los cómicos de la compañía de la legua de *O avaro dissipador*, al que asistirán tanto los personajes de la pieza como los espectadores reales. Por consiguiente, existe una dependencia de la obra menor con respecto a la obra mayor, siendo esta indispensable para la comprensión del sainete. El cuadro presentado da cuenta, por lo tanto, de un paradigma de ‘teatro dentro del teatro’⁴⁸, en el cual la teatralidad aparece reduplicada, colocándose al público como espectador de una representación también ficcional. En este sentido, la verosimilitud a la que Figueiredo tanto apela en sus discursos, en la línea de la tradición aristotélica, se ve comprometida, apuntando tal vez a una transición entre estéticas literarias, como ya refería Borralho [1995: 23].

En lo que se refiere a los personajes del sainete, constatamos que estos corresponden a figuras populares españolas (vendedora de limas, barquillera, dos estudiantes de Salamanca, alguacil y su mujer, y un cuadrillero), sin que el lugar donde discurre la acción sea explicitado. Sabemos que la acción transcurre «á porta da rua», junto a la casa de las dos vendedoras. Deducimos por el origen de estas (Paquita y Pepita, de Lavapiés y Barquillo), por una referencia al «rasto» y al uso del deíctico espacial en «Mal volvamos aqui de Salamanca», que la acción tiene lugar en Madrid [Figueiredo, 1806: 175, 177 y 190]. De este modo, nos parece que el espacio se sirve de un paradigma de ‘madrileñización’ del teatro breve inaugurado por Quiñones de Benavente (1581-1651), que se actualiza con

⁴⁸ Sobre este tipo de estrategia en el teatro portugués, véase el *Auto de El Rei Seleuco* (1645) de Camões, y la *Assembleia ou Partida* (1770) de Pedro António Correia Garção.



los sainetes de Cruz ya en la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁹ [Huerta Calvo, 2001: 40].

La pieza está escrita en verso, como era habitual en el entremés español a partir de Hurtado de Mendoza [Huerta Calvo, 2001: 37-38], a veces rimado y con los personajes sirviéndose de un lenguaje coloquial en el cual la palabra en sí misma es utilizada como estrategia cómica, como apunta Sala Valldaura [1994: 44] a propósito de la obra de Quevedo y de Cruz. Fijémonos, por ejemplo, en el siguiente fragmento en el que dos vendedoras, que «vivem de camaradas», se quejan de que el discurso de los estudiantes no es adecuado a su condición cuando estos les ofrecen «mi corazon» y «mi sangre» en lugar de «pan» y «vino»:

PAQUITA.	Que agua de nieve? Diganlo alas madamas, alas usias, Que esas son las que gastan Salamerias.
PEPITA.	No corre entre nós otras esse estribillo; Essa es de Lavapies, yo del Barquillo.

[Figueiredo, 1806: 175]

En lo que se refiere a estas majas madrileñas, se constata la descripción de sus costumbres, entre las que destacamos ir al teatro y a los toros: «Lugar de casuéla./ [...] A los toros vamos» [Figueiredo, 1806: 179]. Así como en las piezas de Cruz, los personajes populares no son ridiculizados [Sala Valldaura, 1994: 13] y se hace patente la tentativa de volver más compleja la estructura narrativa del género, dotándolo de cierta coherencia y utilidad, sin que, sin embargo, se logre profundidad en la construcción de los personajes ni haya una crítica mordaz a las transgresiones que protagonizan. Los estudiantes salmantinos son criticados por su astucia y por no hacer frente a sus compromisos, pero no se produce un castigo ejemplar y la pieza termina con el asentimiento general: «Que son reos los Amantes sin ochavo» [Figueiredo, 1806: 200]. A nuestro

⁴⁹ A pesar de que autores anteriores, como Antonio Hurtado de Mendoza, Jerónimo de Cáncer, Vicente Suárez de Deza e incluso Calderón de la Barca, hayan experimentado este tipo de costumbrismo.



entender, Figueiredo ya había suavizado en *O avaro dissipador* el componente moralizador y había realzado la comicidad al denominar la obra mayor como ‘farsa’ y evitando el término ‘comedia’. De este modo, ponía de manifiesto la existencia de una desavenencia entre nomenclatura y forma⁵⁰ al tiempo que se distanciaba claramente de la tradición, salvaguardando así su obra de críticas futuras. Aún más, recordemos que el sainete no es sino una estrategia para ir desapegando a los espectadores del género y no una desvalorización de la comedia. En el propio sainete, es la comedia la que se defiende:

CICATERO. Ni por dar un cox luego se corta
 La pierna de un cavallo: pouco importa
 Que una vez se desmande un hombre mozo
 Un hombre, madamitas, no es un oso:
 Si ustedes huvieren visto oi⁵¹ la Comedia
 Venian como el mal, bien se remedia;
 Que en vez de crueldades, duras venganças,
 Nos contienen, nos doman, burlas y chanças.
 [Figueiredo, 1806: 196-197]

Por otro lado, por ejemplo, en *El hospital de la moda* de Cruz, el propio sainete consigue instruir mediante la risa: «si allá instruyo llorando [en la comedia],/ aquí he de instruir riyendo [en el sainete]» [extraído de Fernández Gómez, 1996: 370]. En la obra de Figueiredo, el sainete jamás se afirma en relación a la comedia. La comedia seguirá siendo el género por excelencia para la corrección del vicio.

⁵⁰ Véase este fragmento de un discurso dirigido a la Arcádia Lusitana: «Ora olhai, Senhores, para todos os seculos, para todos os Dramaticos, para todas as Nações, ou para todas as Comedias. Quantas vedes sem moralidade? A maior parte, e talvez as da primeira reputação. Quantos escandalosos vedes sobre a scena? Innumeraveis. Quantas vos causão aquelle riso discreto fundado no desprezo dos vicios? Poucas: pois assentai em que ha muito poucas Comedias. Nada importa, que o Poeta vos queira prevenir, pondo no principio da sua composição *Comedia*: que digão os Carteis, que vedes nas esquinas, *Comedia*: que leais na boca dos Theatros, *Castigat ridendo mores*; capacitar-vos-heis vendo a figura de hum Satyro, que he a estatua de uma Deosa, porque ledes no pedestal, *Venus*?» [Figueiredo, 1804a: 111].

⁵¹ Podría ser una referencia a *O avaro dissipador*.



Conclusiones: explorar el laberinto

En este momento creemos posible concluir que existen, desde varios puntos de vista, afinidades entre *Los amantes sin ochavo* y el sainete español de la segunda mitad del siglo XVIII, en particular en lo que se refiere a la tentativa de renovar el género. Sin embargo, en el caso de Figueiredo, el recurso al sainete supone solo una estrategia profiláctica para atraer al público hacia ‘verdaderas’ obras teatrales. También en lo que se refiere a los personajes y al espacio son visibles puntos de contacto con la producción sainetera de la segunda mitad del XVIII, mereciendo el tema, no obstante, un estudio de mayor profundidad dada la extensión de la producción teatral breve en España y la amplia bibliografía existente. Consideramos igualmente que la escasez de estudios en lo que se refiere a la literatura popular portuguesa, la complejidad de la materia y la dispersión de las fuentes dificulta el trabajo de quien investiga el siglo XVIII. También importaría comprender de qué modo fueron evolucionando las tipologías de los géneros teatrales breves, por influencia del sistema cultural de la Ilustración, y verificar si la tipología de ‘entremez’, en Portugal, y de ‘sainete’, en España, esconden un texto dramático semejante.

En lo que concierne al contexto portugués, no parece haberse adoptado sistemáticamente la tipología dramática ‘sainete’. En el proceso de construcción de una verdadera dramaturgia nacional portuguesa detectamos una escasa vitalidad del género debido a su notoria matriz castellana, lo que no impide que Figueiredo se atreviera a experimentar dicha tipología. En todo caso, *Los amantes sin ochavo* no deja de ser una obra singular: (1) por pertenecer a un género dramático poco habitual en la literatura de autores portugueses, (2) por la presencia de tópicos españoles en un periodo en el cual se asiste a la tentativa de restaurar el teatro nacional portugués, (3) por la adopción o subversión de los principios estéticos neoclásicos y, finalmente, (4) por las nuevas líneas de investigación que sugiere.



BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS, *Diccionario da lingua portuguesa*, vol. A, Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1793.
- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS, *Dicionário da língua portuguesa*, vol. II, Lisboa, Verbo, 2001.
- ALMEIDA, Maria João, *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*, Lisboa, INCM, 2007.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1987.
- _____, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- AULETE, F. J. Caldas, *Diccionario contemporaneo da lingua portugueza feito sobre um plano inteiramente novo*, Lisboa, Basilio Castelo Branco, 1881.
- BARATA, José de Oliveira, *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- _____, «A poética de Manuel de Figueiredo», en *HVMANITAS*, XLV, 1993, 313-334.
- _____, «Entremez sobre entremez», en *Biblos*, LIII, 1997, 389-457.
- _____, «A Dramaturgia Portuguesa Seiscentista e Oitocentista», en AA.VV., *História da Literatura Portuguesa: da época barroca ao pré-romantismo*, vol. 3, Lisboa, Alfa, 2002, 223-261.
- BARATA, José Oliveira y Maria da Graça PERICÃO, *Catálogo da literatura de cordel: coleção Jorge de Faria*, Lisboa, INCM, 2006.
- BERGMAN, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, «Petite pièce y sainete», en Josep Maria Salas Vallaura (ed.), *Teatro español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 95-112.



- BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario portuguez, e latino*, Coimbra, Real Colegio das Artes da Companhia, 1713.
- _____, *Vocabulario portuguez, & latino*, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1720.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Mercedes de los REYES PEÑA, «El teatro español en Portugal (1580-1755): estado de la cuestión», en Juan Antonio Hormigón y José Oliveira Barata (coord.), *Dramaturgia e espetáculo, 1.º congresso luso-espanhol de teatro*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, 61-81.
- _____, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1750)», en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, 229-273.
- BASTOS, António de Sousa, *Diccionario do theatro portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato, *Manuel de Figueiredo: uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, INCM, 1995.
- BRAGA, Teófilo, *História do Theatro Portuguez – A Baixa Comédia e a Ópera (século XVIII)*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1871.
- _____, *História da literatura portuguesa: recapitulação. Os árcades*, João Palma-Ferreira (ed.), Lisboa, INCM, 2005.
- BRITO, José Correia de, *Metricas ociosidades em varias rimas. Desacordos da Musa, e ociosa occupaçam da Penna*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda (ms. 50-I-1).
- BUDASZ, Rogério, *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*, Curitiba, UFPR, 2008.
- CALMON, Francisco, *Relação das Faustissimas Festas, que celebrou a Camera da Villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos Augustissimos Desposorios da Serenissima Senhora D. Maria Princeza do Brasil com o Serenissimo Senhor D.*



- Pedro Infante de Portugal*, Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, 1762.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Teatro Español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 209-241.
- CASTRO, Aníbal Pinto de, *Catálogo da colecção de miscelâneas: teatro*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1974.
- CONSTÂNCIO, Francisco Solano, *Novo dicionario critico e etymologico da lingua portugueza*, Paris, Officina Typographica de Casimir, 1836.
- CORTESÃO, Jaime, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid: 1695-1735*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- COULON, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau, 1993.
- _____, «Ramón de la Cruz y el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII – estudio preliminar», en Josep Maria Sala Valldaura (ed.), *Sainetes de Ramón de la Cruz*, Barcelona, Crítica, 1996, IX-XXIII.
- _____, «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (coord.), *Teatro y música en España los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, 289-307.
- COUTO, Jorge, «O Tratado dos Limites de 1750 na perspectiva portuguesa», en Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez y Luis Adão da Fonseca (coord.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, vol. 3, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995, 1593-1610.
- CRUZ, Ramón de la, *Colección de sainetes*, Madrid, Librería Europea, 1843.
- _____, *Sainetes*, Francisco Lafarga (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- FARIA, Cristina, *Teatro em cordel: a colecção do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Bicho do Mato, 2012.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva o El café* [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*



<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057g3>>,

[consultado el 14-02-17].

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F., «El humor y la crítica como elementos didácticos del sainete», en Josep Maria Sala Valldaura, *Teatro Español del siglo XVIII*, vol. I, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, 363-375.

FIGUEIREDO, Manuel de, *Obras Posthumas*, vol. I, Lisboa, Impressão Régia, 1804a.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. I, Lisboa: Impressão Régia, 1804b.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1804c.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. III, Lisboa, Impressão Régia, 1804d.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. IV, Lisboa, Impressão Régia, 1804e.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. V, Lisboa, Impressão Régia, 1804f.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VI, Lisboa, Impressão Régia, 1804g.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VII, Lisboa, Impressão Régia, 1805a.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. VIII, Lisboa, Impressão Régia, 1805b.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. IX, Lisboa, Impressão Régia, 1805c.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XI, Lisboa, Impressão Régia, 1805d.

____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XII, Lisboa, Impressão Régia, 1806.

____, *Obras Posthumas*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1810a.



- _____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XIII, Lisboa, Impressão Régia, 1810b.
- _____, *Theatro de Manoel de Figueiredo*, vol. XIV, Lisboa, Impressão Régia, 1815.
- _____, *Los amantes sin ochavo: sainete: Acto único O Avaro dissipador*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Cod-13007).
- _____, *Lucia no Paraguay: comedia famosa traduzida fielmente da lingua castelhana*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Cod-12995).
- FONSECA, Pedro José da, *Diccionario portuguez, e latino*, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1771.
- _____, *Diccionario portuguez, e latino*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 1852.
- FREIRE, Francisco José, *Diccionario Poetico*, vol. II, Lisboa, Impressão Régia, 1765.
- _____, *Diccionario poetico, para o uso dos que principião a exercitarse na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*, vol. I, Lisboa, Impressão Régia, 1820.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Notas sobre el sainete como género literario», en *La Musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 145-152.
- LACERDA, José Maria de Almeida e Araújo Correia de, *Diccionario encyclopedico ou Novo diccionario da lingua portugueza. seguido do diccionario de synonymos com reflexões criticas*, vol. II, Lisboa, Imprensa de J. G. Sousa Neves, 1874.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- MATIAS, Elze Maria Henny Vonk, *As academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, tesis de doctorado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988.



- _____, *Guia ilustrativo das academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, vols. I-III, Lisboa, s.e., 1995.
- MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 1974.
- MONIZ, António y Olegário PAZ, *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Presença, 2004.
- NASCENTES, Antenor, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Académica, 1955.
- PALACIOS, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- PORTUGAL, Francisco de, *Discurso apologético em defesa do theatro hespanhol*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1739.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, vol. VI, Madrid, Real Academia Española, 1739.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Dicionário do teatro português*, vol. I, Lisboa, Prelo, 1978.
- _____, *História do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos, *História da literatura portuguesa: desde as origens até a actualidade*, Lisboa, Lumen, 1921.
- Registo do despacho para o censor de um sainete espanhol (30 de Janeiro de 1775)* [en línea] en *Documentos para a História do Teatro em Portugal*,
 <<http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1507&sM=t&sV=sainete>>, [consultado el 10-02-17].
- ROQUETTE, J.-I., *Diccionario da Lingua Portuguesa e Diccionario de Synonymos, seguido do Diccionario poetico e de epithetos*, Paris, J.P. Aillaud, 1852.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994.



____, «Prólogo», en Ramón de la Cruz, *Sainetes de Ramón de la Cruz*, Barcelona, Crítica, 1996, XXVII-LXXXIX.

SARAIVA, António José y Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1996.

SILVA, António de Moraes e, *Diccionario da lingua portuguesa*, Lisboa, Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, António de Moraes y Rafael BLUTEAU, *Diccionario da lingua portuguesa*, vol. II, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000.

VIEIRA, Frei Domingos, *Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza*, Porto, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874.



Jacinto Benavente y el teatro francés *Fin-de-Siècle*

Diana Muela Bermejo
Universidad San Jorge
dianamuela@gmail.com

Palabras clave:

Teatro francés. *Fin-de-siècle*. Benavente. Comedia burguesa.

Resumen:

En este artículo se revisa la relación entre el teatro francés de finales del siglo XIX y la dramaturgia coetánea de Jacinto Benavente, con el objetivo de precisar las influencias de los textos franceses en los primeros estrenos benaventinos. Para ello, se comparan las características principales de las obras de los dramaturgos *Fin-de-Siècle* (muy poco analizados en la actualidad) y las de Benavente; atendiendo en especial a los temas, tipos de personajes e ideología predominante y, desde una perspectiva formal, al concepto de «escena suelta». En segundo lugar, se aclara la polémica que suscitó la acusación de plagio de *Le Repas du Lios* en *La comida de las fieras*.

Jacinto Benavente and the French *Fin-de-siècle* drama

Key Words:

French Theatre. *Fin-de-Siècle*. Benavente. Middle-Class Comedy.

Abstract:

This article examines the relationship between the *Fin-de-Siècle* French Theatre and Jacinto Benavente's dramaturgy, in order to clarify the influences of the French texts in Benavente first works. With this purpose, the main characteristics of *Fin-de-Siècle* plays (which have been scarcely analysed) and Benavente's plays are compared. In this comparison, special attention is paid to themes, characters and prevailing ideology and, in a formal way, to the concept of «escena suelta». Secondly, the controversy of the allegations of plagiarism between *La comida de las fieras* and *Le Repas du Lion* is clarified.

La crítica benaventina ha apuntado con frecuencia los paralelismos entre las obras teatrales francesas finiseculares y los dramas y comedias que D. Jacinto estrenó en la etapa del cambio de siglo, pero estos asertos nunca han sido analizados en profundidad, a lo que se añade el problema de la antigüedad de los estudios, pues los más recientes se publicaron hace ya varias décadas.

En primer lugar, Starkie citó la «Autocrítica» de *Gente conocida* como uno de los textos donde se mostraba de manera más clara la influencia que el drama francés tuvo en Benavente, pero solo explicó la relación entre las protagonistas de *La comida de las fieras* y *La gata de Angora* y Madame Moraines, personaje de *Mensonges* de Bourget. Apuntó también la posible relación entre *La gata de Angora* y *La Femme Nue* de Henry Bataille; sin embargo, no desarrolló ninguna de las dos afirmaciones [1924: 46-50]. Dos años después Azorín subrayó la necesidad de comparar las obras benaventinas con las del teatro francés coetáneo, para él de ningún parecido con las del autor madrileño [1947: 65-66] –debe tenerse en cuenta, no obstante, la enemistad surgida entre ambos escritores como condicionante de sus afirmaciones–.

Ruiz Ramón, por el contrario –y probablemente deudor de la visión de Peñuelas– consideraba que el teatro de Benavente se caracterizaba por el protagonismo del diálogo, lo que resultaba novedoso para la escena española de Fin de Siglo, pues suponía trasplantar a España el teatro francés de autores como Lavedan, Donnay y Capus [1975: 24]. En esta línea se encontraban Ortiz Griffin [1984: 135-158] y Díez-Canedo [1968: 22], cuyas ideas negó González López pues, para él, el rasgo principal del teatro benaventino fue volver la escena española hacia la comedia moratiniana [1973: 61]. No obstante, el estudio que mejor apuntó el paralelismo entre el teatro francés de finales del siglo XIX y el benaventino fue el publicado por Peñuelas en 1968, en el que distinguió tres autores de los que Benavente sería descendiente: Capus, Donnay y Lavedan, especialmente en *Gente*



conocida. Citó como influencias menores a la Condesa Martel, Curel, Brioux, Hervieu, Lemaître y Bataille [1968: 38 y ss.].

Por todo ello, parece necesaria una revisión comparativa de la obra de los dramaturgos franceses finiseculares y la del primer Benavente, con el objetivo de apuntar unas bases que puedan ser desarrolladas en estudios más extensos con el fin de probar cómo, ciertamente, el teatro *Fin-de-Siècle* fue el modelo principal de la renovación dramática del escritor madrileño.

I. ACERCAMIENTO A LOS TEMAS, PERSONAJES Y FORMAS COMPOSITIVAS DEL TEATRO FRANCÉS FINISECULAR EN LOS TEXTOS BENAVENTINOS

I.1 Relaciones amorosas, matrimoniales y adúlteras: temas y personajes principales

El interés de los dramas y comedias de los dramaturgos franceses finiseculares residía, para Benavente¹, en las reflexiones que planteaban los personajes sobre las conveniencias sociales que afectaban a los matrimonios y amantes, las cuales imponían un tipo de comportamiento alejado de lo natural y que provocaba infelicidad y hastío. La relación de estos motivos con los argumentos centrales de los textos benaventinos es clara: para Benavente el matrimonio es, como para Lavedan, Donnay, Augier y para la sociedad del momento, una fuente de represión e infelicidad; en sus obras está siempre presente el adulterio, masculino o femenino, como consecuencia de las convenciones sociales. Los temas de las obras de Benavente guardan estrecha relación con los que trataba Donnay en sus

¹ D. Jacinto publicó en la prensa varios estudios sobre el teatro francés coetáneo, sin un desarrollo extenso sino como paradigma de la renovación teatral modernista. En líneas generales, defendió su dramaturgia frente a la llamada «nebulosidad nórdica» y a los críticos que censuraban la falta de argumento de algunos dramas. Asimismo, elogió la técnica actoral francesa y las condiciones laborales de los intérpretes galos, reseñando algunos de los estrenos que tuvieron lugar en Madrid.



textos, pero su filiación más clara se establece con la obra de Henri Lavedan, tanto por los argumentos como por el tono de sus comedias.

La obra dramática de Maurice Donnay se centra en un fino análisis de la psicología –sobre todo femenina– que rodea al matrimonio como imposición social. Obras como *Amants*, *Le Torrent*, *La Douleureuse*, etc. dan cuenta de las consecuencias de una concepción interesada del matrimonio desde dos perspectivas contrapuestas: trágica y frívola. En este sentido, es similar la obra de D. Jacinto, pero el tratamiento de los temas varía notablemente de unas obras de Donnay a otras y, sobre todo, de la base satírica que sustenta la dramaturgia benaventina.

En *Le Torrent*, por ejemplo, la protagonista se suicida tras quedar embarazada de su amante y ser rechazada, en consecuencia, por su marido, quien le obliga a alejarse de sus hijos. Este planteamiento ofrece al espectador una visión mucho más trágica de la que Benavente presenta en las obras que comparten el tema del adulterio, sobre todo en sus escenas publicadas en la prensa («La cartera» [1897c: 6-7], «Maternidad» [1897d:3], «Fraternidad» [1897d: 3], «Confidencias» [1898a: 764-765], etc.) pero también en el teatro representado. *Sacrificios* es la obra de Benavente que más se asemeja a las de Donnay, especialmente por el suicidio final de uno de los personajes principales. En esta obra, Benavente reflexiona sobre las consecuencias trágicas que conlleva escoger una esposa desde la razón y no desde el corazón. Aun siendo, pues, este drama el más reflexivo de la primera etapa de Benavente sobre el tema del adulterio, responde más bien a un imaginario teatral común a la época (presente ya en Echegaray y en otros dramaturgos europeos) que a una verdadera filiación *Le Torrent–Sacrificios*.

Les tenailles presenta el problema de las consecuencias del divorcio sobre la educación de los hijos, que Benavente no se planteó en esta etapa (podría pensarse en el caso de Angelita de *Gente conocida*, pero el núcleo familiar que rodea a esta y el de *Les tenailles* son muy distintos). Si se indaga sobre el tema infantil en el teatro benaventino (más allá del Teatro de los Niños) debe acudir a las escenas publicadas en la prensa, donde sí es



posible hallar ejemplos de madres solteras que sufren el rechazo social (como «En la playa» [1897a: 15-17] o de madres jóvenes que soportan el adulterio de sus maridos; como muestra «Maternidad»).

Alma triunfante es el único drama benaventino que trata la relación entre padres e hijos fuera del matrimonio, pero con una matización con respecto a las obras de Donnay: el adulterio no es el condicionante de la separación física o emocional, sino la locura de la esposa por la muerte accidental de la hija de ambos. Cuando ella recobra la razón, él ha formado una nueva familia, lo que le coloca en una complicada situación que le lleva a debatirse entre el amor por su hija y por su mujer. El paralelismo de esta obra con *L'Envers d'une Sainte*, de François de Curel, es notable. Las dos obras plantean el problema de la reinserción en la sociedad de una mujer, en la obra francesa se trata de Julie, que ha vivido en un convento durante veinte años como autocastigo por un intento de crimen que cometió (trató de asesinar a la que iba a casarse con el hombre con quien mantenía relaciones). Al volver no encuentra su sitio, sino una conjunción de sentimientos negativos enfrentados: rencor, ira, envidia, celos y soledad del alma. Desde luego, existen diferencias en el planteamiento de estos dramas, especialmente por la imagen beatificada de la protagonista benaventina y la odiosa de Julie pero, tanto *Alma triunfante* como *L'Envers d'une Sainte*, comparten un rasgo fundamental: al haber formado parte de una realidad paralela a la intrascendente sociedad burguesa no logran comprender los caminos que atraviesan los planteamientos amorosos modernos y se ven obligadas a alejarse de ellos. El punto de partida y la idea principal son, pues, los mismos, lo que difiere es el desarrollo de ambos dramas.

La visión del matrimonio desde la perspectiva trágica es menos frecuente en la obra de Benavente que en la de los dramaturgos franceses finiseculares, pues aquel apenas estrenó dos dramas en esta primera época, en la que se centró en la comedia satírica. Sin embargo, parece evidente la sintonía de Benavente con las corrientes dramáticas francesas. En el caso de



la comedia satírica, en la que plantea el matrimonio desde una perspectiva frívola, los paralelismos son mayores.

Especialmente interesantes resultan los ejemplos de *Amants* y *La Douloureuse* de Maurice Donnay. El primero presenta la evolución de la relación entre dos amantes, desde la pasión ardiente hasta la mutua decisión de un «mariage de raison». Lo interesante de esta pieza no es tanto el desenlace como el desarrollo de la relación entre los dos amantes sin otros condicionantes externos que el propio agotamiento de su relación. Esta obra alberga similitudes con *Despedida cruel* de Benavente, cuya idea principal es precisamente el punto final de *Amants*: el momento de despedida de dos amantes que aparentan un gran dolor por su separación pero que, en realidad, se muestran indiferentes, pues la intensidad de una relación pasajera ha llegado a su fin. En este sentido, el planteamiento resulta innovador, en tanto que los diferentes estados del *flirt* no son analizados con detalle en la mayoría de dramaturgias españolas coetáneas (piénsese, por ejemplo, en los planteamientos de Echegaray, siempre dirigidos a un final estremecedor o a las trágicas consecuencias de la relación entre dos amantes, no al desarrollo del amor en sí mismo).

En *La Douloureuse* se reflexiona sobre el amor como imposición o como sentimiento verdadero, en contraposición a la institución matrimonial (ideas similares se pueden encontrar, incluso, en personajes secundarios de *Le Torrent*). Tales reflexiones oponen la visión femenina a la masculina; esta última defiende la distancia entre el amor y el matrimonio, mientras que la primera busca un amor sincero y firme (aunque difiere en los distintos personajes). En este sentido, resulta de especial interés la reflexión de un personaje, Philippe Lauberthie, sobre el «equilibrio social» en el terreno amoroso:

Car en sentiments comme en chimie, il y a un principe que je crois vrai : c'est que rien ne se crée, rien ne se perd. De sorte que lorsque nous avons failli, il arrive toujours un moment où, sous forme de souffrances, de ruine, de maladie, de remords... et de mort même, nous payons l'addition [Donnay, 1900: 82].



Tras esta reflexión otro personaje, André, decide llamar al proceso «la douloureuse», que corresponde con el tiempo de sufrimiento que un enamorado experimenta tras haber engañado previamente a otro amante, por quien no tenía los mismos sentimientos.

Este tipo de reflexiones e, incluso, esta idea se hallan constantemente en la obra benaventina. Véase, por ejemplo, el caso de *Gente conocida*, cuyo carácter conversacional aporta el marco más apropiado para reflexionar sobre el amor y el matrimonio, no solo en los protagonistas sino, también, y quizá con una importancia mayor, en los personajes secundarios. *Rosas de otoño*, muy distinta, ofrece reflexiones similares (el protagonista, casado, pasará un tiempo de «douloureuse» al ser rechazado por la joven francesa a la que pretendía hacer su amante, a pesar del sufrimiento que provoca en su mujer) u *Operación quirúrgica*, en la que se muestra cómo la sociedad obliga a perdonar un adulterio.

Llega a plantearse, incluso, la cuestión del débito conyugal en una obra francesa, *Les tenailles* y en *Gente conocida*: en la primera discuten la protagonista y una amiga sobre el deber sexual de la mujer con el marido: la primera lo considera una inmolación mientras que la segunda cree que la mujer honesta debe obedecer a los deseos de su marido. Este mismo pensamiento es el de la Duquesa de *Gente conocida*, al que se opone el de su hija, embarazada de su marido contra su voluntad.

Lo cursi ofrece reflexiones muy similares a las presentes en *La Douloureuse* y en buena parte del teatro francés *Fin-de-Siècle*, sobre todo en la obra de Henri Lavedan. De hecho, esta comedia es una parodia del esnobismo amoroso en las modas francesas, que no consideran *chic* ni las imposiciones, ni los celos ni, sobre todo, la sacralización del matrimonio.

El *flirt* es «le dernier cri» –en palabras de uno de los secundarios de *Rosas de otoño*– en materia amorosa. Es el centro de *Le nouveau jeu* de Henri Lavedan, de una novela de Paul Hervieu –*Flirt*, de 1890– y de una escena benaventina con título homónimo [1898b: 5-6]. El matrimonio formal y duradero es «vieux jeu» según los protagonistas de esta novela



dialogada que luego se llevó a los escenarios y, en *El hombrecito* benaventino, idea trasnochada del octogenario familiar, que aconseja a su nieta casarse con un militar porque son los únicos que, a su modo de ver, ofrecen estabilidad familiar. En *Le nouveau jeu* la lealtad amorosa se debe, no a la institución matrimonial, sino a los sentimientos, es decir, a los amantes; la diferencia entre estos planteamientos y los benaventinos responde al contexto social de ambos países: en España, el público no aceptaba reflexiones consideradas tan modernas, mientras que la sociedad francesa se había habituado a estos planteamientos sobre los escenarios y en los textos breves y novelas dialogadas.

Tanto el teatro francés finisecular como la primera etapa del teatro de Benavente presentan personajes modernos y librepensadores que se oponen a la actitud conservadora de sus ascendientes, casi siempre presentados desde una perspectiva ridícula. Sirvan como ejemplos en el teatro francés el *raisonneur* Neste de *L'Énigme* de Paul Hervieu, que se opone al ultrarreaccionario Raymond o Albert Donnat en *La Nouvelle Idole* (obra en la que encuentro ciertas ideas comunes a la *Electra* de Galdós, en la concepción del naturalismo teatral) o en los textos de Brieux, probablemente el dramaturgo más social de su generación.

No obstante, son los personajes femeninos los protagonistas de la mayor parte de comedias y dramas franceses y, desde luego, de la obra de Benavente, pues en ellos se presenta una mayor evolución y complejidad psicológica. Debe tenerse en cuenta, no obstante, la casuística particular del teatro español del momento, en el que faltaba, tras la muerte de Calvo y la separación de su hermano y Vico, una figura actoral masculina que los igualara, hasta la llegada de Díaz de Mendoza (que no lo fue tanto sin su matrimonio con María Guerrero). En Francia había actores masculinos con fama mayor, pero las tablas también las dominaban las grandes actrices.

Quizá el tipo de personaje común a ambas obras más característico es la mujer rebelde que se opone a la sociedad, en línea con la dramaturgia nórdica (sobre todo de Ibsen). Son ejemplos Hélène en *La Douleureuse*,



Valentine en *Le Torrent* o Irène en *Les Tenailles*, lo mismo que Angelita en *Gente conocida*, Victoria en *La comida de las fieras*, Imperia en *La noche del sábado* (*mutatis mutandi*) o Guadalupe en *La farándula*. Ellas manifiestan esa aristocracia «de alma» de la que hablaba Benavente en el prólogo a *Gente conocida*, que se relaciona con la nobleza de carácter de personajes de edad más avanzada que son símbolo de honestidad, lealtad y sensatez (como la duquesa de Aurec en *Le prince d'Aurec*, Mme. Le Brissard y Mme. Chalus en *Une famille* de Lavedan o Doña Jacoba de *El tren de los maridos*, aunque en Benavente siempre desde una perspectiva menos seria, con papeles de esas características).

En el extremo opuesto se hallan los personajes femeninos interesados únicamente en conseguir sus fines inmediatos, en el placer amoroso y en su afición por el *flirt*. Dramáticamente son muy sencillos y representan únicamente el vicio, la coquetería (o «cocotería», como expresaba uno de los personajes de *Rosas de otoño*) y, en algunos casos, la mezquindad. Estos personajes son siempre secundarios cuya función es realzar la nobleza o la complejidad de las pasiones simbolizadas por los protagonistas y, en algún caso (poco frecuente) contribuyen al desarrollo de la trama: Mme. Surau y Gotte des Trembles en *La Douleoureuse*, Charlotte en *Le Torrent* o Mme. Jauzelle en *Une famille* son paradigmáticos en el teatro francés y Petra, de *Gente conocida*; Josefina, de *Rosas de otoño* o la condesa Rinaldi lo son en el benaventino. Sin embargo, tanto los personajes franceses como los benaventinos terminan sucumbiendo a las normas sociales.

Por lo que respecta a los masculinos, dependen directamente de los femeninos y responden a tipos prefijados de la historia del teatro occidental en general y, más concretamente, en la del drama burgués: el hombre moderno y liberal, el joven aristócrata caprichoso, el Don Juan envejecido, el fiel amante, el burgués *parvenu* y, sobre todo, el del *raisonneur*, presente en el teatro francés desde la obra de Molière y que encarna la idea aristotélica del «justo medio»: el príncipe Miguel de *La noche del sábado* y



Neste en *L'Énigme*, Montade en *Le prince d'Aurec* y Aurelio en *La farándula*, etc. Creo, no obstante, que sería necesario un análisis más detallado de la tipología de personajes masculinos en el teatro benaventino, que todavía no se ha llevado a cabo, teniendo en cuenta también el problema actoral que rodea la creación dramática, pues iluminaría buena parte del proceso de composición de su obra.

I.2 Problemas sociales y políticos: la lucha de clases altas

Los problemas sociales y políticos ocuparon la pluma de los dramaturgos franceses de los últimos años del siglo XIX, especialmente centrados en la lucha de clases. Brieux, Curel y otros escritores plantearon cuestiones profundas sobre las injusticias sociales, la crueldad humana o la hipocresía política, que apenas ocuparon el pensamiento de D. Jacinto.

Debo destacar, no obstante, el ejemplo de *Le député Leveau* como una de las obras cuyo argumento, aunque no de manera directa, pudo inspirar *La farándula* benaventina. La obra, de Jules Lemaître, versa sobre el condicionamiento de la vida adúltera del diputado sobre su cargo político, pues se trata de un burgués *parvenu* político. En realidad, el asunto amoroso en *La farándula* no se centra en la figura del político sino en la de su secretario, pero la deconstrucción de la figura del diputado como interesado, poco honesto y vacío de pensamiento es similar en ambas obras. Un poco más allá va *El primo Román*, puesto que en ella el diputado es el protagonista de los enredos amorosos (de forma pasiva) aunque la problemática psicológica la encarna la protagonista femenina. Estaría, no obstante, en la línea argumental de estas comedias. Por ello, no considero que se trate de una filiación directa pero sí de un tema común de moda en dos países que compartían ciertos elementos similares en sus sistemas políticos.

Mayor importancia tiene, indudablemente, el protagonismo de la lucha de clases altas presentes en el teatro francés y en el benaventino que



las cuestiones políticas. La decadencia de la aristocracia fue objeto de no pocas obras francesas y argumento de primer orden en los inicios de D. Jacinto en la escena madrileña.

Las fuentes que considero, en este sentido, más claras del teatro francés en la comedia satírica de Benavente son *Le Prince d'Aurec*, de Henri Lavedan, nuevamente *La Douleureuse* de Donnay y *Les fossiles*, de François de Curel. La decadencia de la aristocracia se presenta en estas obras desde distintas perspectivas: en primer lugar, a través de los ojos de los propios nobles que ven arruinados sus bienes y tratan de reavivarlos con matrimonios de interés con burgueses *parvenus*. En segundo lugar, desde un punto de vista externo a ellos, es decir, centrado en el comportamiento del resto de la sociedad que se burla y aprovecha de esta decadencia.

Tal es el caso de *La comida de las fieras* que, a pesar de la idea preconcebida de que se trata de un plagio de *Le Repas du Lion* de De Curel, es con *La Douleureuse* de Donnay con la que deben establecerse los paralelismos. En el Acto I, en el que se suicida el esposo de la protagonista al conocer la ruina en que se halla, se muestra la hipocresía de la sociedad y la falta de moralidad existente, pues a pesar de la tragedia los invitados a la *soirée* deciden continuar con su cena como si nada hubiese sucedido. Lo mismo ocurre cuando Victoria e Hipólito de *La comida de las fieras* deciden marcharse: los que habían sido sus amigos y habían estado cerca de ellos en veladas y bailes les dan la espalda cuando se vacían sus bolsillos. En este sentido, ambas obras plantean el mismo problema aunque con ejemplos concretos distintos: Donnay siempre más trágico que Benavente; este prefiriendo la sátira a la crítica feroz.

Por otra parte, *La noche del sábado* coincide en algunos planteamientos con *Le Prince d'Aurec*, de Henri Lavedan. En el inicio de esta obra se presenta al príncipe de Aurec de una manera similar a la del príncipe Florencio: derrochador, frívolo y caprichoso, pero lo que diferencia a ambos es la mezquindad del carácter. El príncipe Florencio siembra, indiferente, el mal a su alrededor; mientras que el príncipe d'Aurec termina



queriendo regenerarse y convertirse en un hombre honrado (sin haber hecho previamente, además, más daño que el de haberse jugado su fortuna). En la obra francesa se hace mención al Príncipe de Suabia, contra el que el príncipe de Aurec ha perdido cuatrocientos mil francos. Suabia es la región alemana que escoge Benavente en *La noche del sábado*, estableciendo un interesante paralelismo entre la obra lavedaniana, donde el Príncipe aparece únicamente en boca de los personajes, sin materializarse, destacando siempre de su personalidad su afición por el juego, y el drama benaventino, donde se desarrolla con mayor complejidad. *Las cigarras hormigas* plantea también el motivo del rico arruinado, pero en este caso la perspectiva es inversa a la de *Le Prince d'Aurec*, pues comienza con el intento de regeneración del protagonista y termina con el regreso a la vida libertina anterior [Benavente, 1958: 871].

Por otra parte, Benavente planteó en algunas obras los problemas que surgían del choque entre las diferentes clases altas durante el proceso de igualación de sus fortunas, como Lavedan en *Le Prince d'Aurec*. En *La gata de Angora*, por ejemplo, Pepe, amigo del protagonista, pronuncia un monólogo similar al del Barón de Horn lavedaniano, en el que pone de manifiesto que, a pesar de su acercamiento a la aristocracia como pintor y como amante de Silvia, estos considerarán que siempre habrá clases y le denegarán la entrada en su círculo [Lavedan, 1903: 32 y Benavente, 1941: 439].

Los problemas sociales que surgen en torno a la ruina de la aristocracia, al ascenso de la burguesía o a las diferencias entre las clases no se desarrollan en las obras de Benavente de manera tan amplia como en las francesas pues, a pesar del amplio abanico de personajes que presenta, estos terminan comportándose de manera idéntica. Exceptuando, pues, las similitudes que pueden hallarse en el seno de piezas concretas, estas clases sociales cumplen en el teatro benaventino la mera función de manifestar la hipocresía generalizada en la asunción de las leyes del amor y del matrimonio y en la pérdida o adquisición de las grandes fortunas.



I.3 Formas compositivas: la comedia conversacional y el concepto de «escena suelta»

La influencia del teatro francés finisecular en las obras de Benavente no se encuentra únicamente en su contenido, sino que cobra especial importancia la composición dramática en torno a las ideas de «teatro conversacional» y de «escena suelta».

La difusión de textos teatrales concebidos como relatos breves está presente en la práctica totalidad de periódicos y revistas parisinos de los años noventa y principios del siglo XX, algunos de los cuales han llegado a la prensa española a través de traducciones en revistas como *Madrid Cómico*, *Juan Rana*, *La Vida Literaria*, etc. En este panorama cabe destacar la figura de Henri Lavedan, cuyo teatro solía definirse como «cuadros dialogados» no estrictamente teatrales, lo que sucedía también con la obra de Jules Lemaître. Augustin Filon los calificó de «petits tableaux de mœurs dialogués» [1898: 200].

Lavedan, que era hijo de un periodista, director del *Correspondant*, escribió para *La Vie Parisienne* especialmente (y para otras revistas como *Gil Blas*, *Figaro*, etc.) una gran variedad de escenas dramáticas, trasvase genérico que desarrolló ampliamente en varias novelas a lo largo de buena parte de su trayectoria literaria: *Le Nouveau Jeu* (publicada en 1898, ocho años después de su debut en la Comédie-Française con *Une Famille*), *Le Vieux Marcheur* (1895) –ambas obras adaptadas posteriormente a la escena–, *Mon Filleul* (1911), *La Belle Histoire de Geneviève* (1920), *Monsieur Gastère* (1927) o *De la Coupule aux Lèvres* (1930), entre otras.

Además de la creación de textos rotulados con el subtítulo de «roman dialogué» Lavedan publicó otras obras basadas en la idea de cuadro dramático, similares en su construcción a *Le Nouveau Jeu*, donde planteaba una serie diversa de escenas tituladas de manera independiente en torno a un asunto común: *Leur Beau Physique*, *Les Marionnettes*, *Leurs Bêtes*, *Leurs Soeurs*, *Les Départs*, *C'est Servi*, *La Haute*, etc.



Esta proliferación de novelas escénicas, dialogadas o escenas sueltas condicionó enormemente la producción dramática de los escritores, pues siguiendo el modelo de las «tranches de vie» o «lambeaux d'existence» de Zola y Jullien desarrollaron una serie de dramas de corte conversacional cuyos dos primeros actos, fundamentalmente, consistían en una sucesión de diálogos grupales en torno a un asunto, sin desarrollar una trama argumental preconcebida. En *Contemporary French Dramatists*, Clark recoge una expresión del propio Lemaître al comentar sus obras, pues se le acusaba con frecuencia –como sucedía con Benavente– de no ser estrictamente teatrales: «Je m'en moque, si c'est de la vie» [Clark, 1915: 125]. La idea fundamental era, pues, llevar la vida a las tablas, dramatizar la cotidianeidad, dejar descansar en el fluir de la existencia humana el fundamento de las obras.

Además de la diferencia entre los dos primeros actos de las obras – generalmente conversacionales– y el resto, donde surgía y podía predominar la acción, existen matices notorios en la construcción dramática de los autores. Sin llegar ninguno de ellos al sistema de la «pièce bien faite», los caminos por los que se mueven algunos son más cercanos a los dramas de ideas, frente al drama ligero y conversacional practicado, esencialmente, por Lavedan. En el primer grupo habría que incluir necesariamente la obra de De Curel y la de Brioux, el primero preocupado más por los dilemas del alma humana y el segundo centrado mayormente en las desigualdades sociales. El ritmo de sus dramas, especialmente los Curel es mucho más lento que los de Lavedan, los parlamentos son más largos y en muchas ocasiones se configuran a través de la sucesión de monólogos que ofrecen perspectivas diversas y contrapuestas de un argumento. Hervieu podría incluirse en este grupo, pero sus piezas –si bien pueden mantener el subtítulo de «dramas de ideas»– se componen de diálogos menos extensos, más ágiles que en los casos anteriores. Además, sus planteamientos temáticos generales son acordes a la composición dramatúrgica: plantea problemas morales o conflictos sociales más concretos o de menor profundidad que los que ofrece al espectador Curel.



Donnay normalmente se ha situado al lado de Lavedan al ser caracterizado como el dramaturgo parisino por excelencia. Su obra es de temática esencialmente amorosa: reflexiona sobre la moralidad del adulterio y trata, en cada drama con matices distintos, de presentar diversas casuísticas sentimentales, tanto dentro como fuera del matrimonio, desde la perspectiva sobre todo de la mujer, por ello es la fuente principal del pensamiento benaventino en torno al matrimonio y al adulterio. Formalmente es teatro conversacional y de reflexión que sigue una estructura parecida en sus obras: primer acto con desarrollo general de los personajes, presentación de caracteres múltiples, acto conversacional y diálogos diversos, ágiles y de distinto asunto (amor, sociedad, política, pensamiento vital, etc.); acto segundo con planteamiento del problema amoroso y tercero desarrollo (similar al segundo, confluyendo una o varias historias amorosas a la vez); acto cuarto resolutorio (simple en general y a veces de corte melodramático). Critica, en general, la hipocresía y falta de moralidad burguesa, pero siempre con la esperanza de que hay seres distintos, si no puros al menos coherentes y con una moral bien construida, en la línea de la dramaturgia de Ibsen.

Sin embargo, el teatro de Lavedan es ligeramente distinto, pues las críticas de Donnay son presentadas siempre desde un punto de vista más serio, incluso trágico en ocasiones, que las de Lavedan, y el lenguaje también es más cuidado –sin perder el tono conversacional–, con mayor abundancia de oraciones subordinadas que en las obras lavedanianas.

El teatro de Benavente seguirá, sobre todo, los moldes compositivos de Maurice Donnay y de Henri Lavedan, combinando por una parte la ligereza y suavidad de los asuntos lavedanianos y el ritmo mixto de los de Donnay, no siempre ágil y con abundancia de parlamentos monologados combinados con pasajes conversacionales.

Como en la obra de Lavedan, varias escenas sueltas benaventinas publicadas en la prensa guardan relación con argumentos o personajes de dramas y comedias posteriores, de tal manera que estos textos funcionaron



para el dramaturgo madrileño como un taller de escritura teatral, de ensayo de ideas que después cobrarían forma y se desarrollarían con mayor amplitud o profundidad en las obras estrenadas. Tal es el caso de «En pública subasta», publicada en *El Globo* en la sección «Arañazos y bufidos» el día 25 de mayo de 1896, que supone un claro adelanto de *La comida de las fieras* (y de otros textos, como «Escenas íntimas», pues aparecen en ella los personajes de Fermín Antón y el duque de Cerinola). «Noches de verano» es, por su parte, el ensayo de *Gente conocida*. Esta escena, que forma parte de una serie que llegó a publicarse de manera independiente en Biblioteca Moderna en 1900, se subtitula «escenas madrileñas», por lo que se concibe de manera similar a las «escenas de la vida moderna» de *Gente conocida*. Varios personajes de este texto aparecerán después en otras obras: Hinestrosa, Ansúrez (*La farándula*), etc., como formantes de un conjunto denominado «Todo Madrid» (título que, además, Benavente dio a *Gente conocida* antes de llamarla de este modo). En estas escenas el argumento carece de importancia, su sentido se halla en la plasmación de una conversación cotidiana sobre un asunto de la actualidad (político, social, etc.).

De especial interés resulta, en esta dirección, el sainete de Benavente en un acto y en prosa titulado *Modas*, que se representó en el teatro Lara el 18 de enero de 1901. Si bien no se trata de una obra demasiado conocida y no tuvo apenas trascendencia en la época, resulta fundamental para entender el proceso compositivo benaventino porque responde perfectamente al modelo lavedaniano de «teatro dialogado». La obra consta de quince escenas en torno al taller de costura de Madame Tutú, al que se acercan distintos personajes de clases sociales altas que se entrelazan a través de sus conflictos amorosos. Las tramas son independientes entre sí, pero guardan todas el hilo argumental común del engaño, del adulterio y de la frivolidad de las riquezas, como en muchas obras y novelas de Lavedan.

Esta nueva concepción del teatro donde cualquier otro elemento dramático queda supeditado al diálogo la desarrollará Benavente en



varios de sus primeros dramas y comedias, entre los que es necesario destacar *Gente conocida*, el ejemplo más notorio, pues surge de la combinación de escenas conversacionales según el modelo ensayado en la prensa; *La comida de las fieras*, actos I y II de *La noche del sábado* y *La farándula*.

La comida de las fieras y *La noche del sábado* poseen un elemento común: los dos primeros actos mantienen el carácter conversacional en el que presentan un abanico de personajes muy amplio y variopinto que conversan entre ellos sobre asuntos de actualidad y ponen de manifiesto la hipocresía que domina sus caracteres. Se trata, pues, de actos «conversacionales» o en los que la trama ocupa un segundo plano. La diferencia entre ambas obras estriba, sin embargo, en la concepción global del drama: *La comida de las fieras* consta de tres actos y un cuadro, y no pierde su carácter conversacional hasta el final de la obra, donde el destino de Victoria e Hipólito domina el diálogo. *La noche del sábado*, por su parte, se compone de cinco actos, de los cuales los dos primeros son conversacionales y los tres últimos «de acción» (especialmente el acto III) y «de reflexión» (actos IV y V). Esta obra, pues, no es conversacional en su totalidad, pues cada acto difiere de los demás en su molde compositivo.

La farándula combina ambas fórmulas: por una parte se centra en la misteriosa relación entre Aurelio y Guadalupe y, por otra, en la evolución de la popularidad del político Don Gonzalo Hínestrosa (personaje que se hallaba en las escenas de las «Noches de verano») y de «la farándula» que le rodea. Los momentos en los que se presenta esta «farándula» adquieren el carácter conversacional de las dos obras anteriores, combinando la labor de personajes secundarios que estaba presente desde *Gente conocida* y la reflexión del *raisonneur* Aurelio, que se sitúa dentro del círculo pero manteniendo una perspectiva de alejamiento y juicio de lo que le rodea. El carácter conversacional de la obra es llevado al extremo al comienzo de la misma, que sitúa a los personajes secundarios y principales distribuidos en cuatro grupos distintos que mantienen conversaciones sobre diversos

asuntos. La risa cierra el diálogo del primer y segundo grupo, que son los que se unen instantes después para compartir una misma conversación. De esta manera, el escenario se divide en cuatro partes que terminan convirtiéndose en tres con la fusión de las dos primeras, lo que no disminuye su composición conversacional.

Así pues, Benavente parte del modelo francés de Lavedan y de otros dramaturgos para renovar la escena española dando prioridad a la agilidad, ironía e ingenio de los diálogos que son cuidados en mayor medida que la trama que los une, lo que le permite poner sobre el escenario una parcela de la sociedad donde estén presentes todos sus miembros, aunque alguno de estos no tenga ninguna importancia para el desarrollo del argumento central. Extraer, pues, una muestra de la sociedad y dotarla de carácter dramático es la idea fundamental que gira en torno tanto a las escenas sueltas como a los dramas representados posteriormente del dramaturgo madrileño.

En consecuencia, los paralelismos entre los asuntos, la composición de los personajes, las ideas sociales y los aspectos formales de los dramas benaventinos permiten establecer un paralelismo claro con sus modelos franceses. En contra, pues, de lo que pensaba Azorín –que se había centrado únicamente en el paralelismo Benavente-Becque– el teatro francés se erige como principal fuente del benaventino de la primera época.

III. ACLARACIONES EN TORNO A LA POLÉMICA ENTRE *LE REPAS DU LION* Y *LA COMIDA DE LAS FIERAS*

En 1912 el crítico Enrique Gómez Carrillo acusó a Benavente de haber plagiado *Le Repas du Lion* de François de Curel en su obra *La comida de las fieras*, hecho que Starkie mencionó pero del que no aportó demasiados detalles [1924: 49].

Esta acusación fue publicada en un artículo titulado «El príncipe de los dramaturgos», que vio la luz en la cubierta de la revista *El Libro Popular* en su número del 5 de diciembre de 1912. En él, Gómez Carrillo



afirmaba desconocer cualquier obra del dramaturgo francés por no haberse escenificado en España, excepto una: *Le Repas du Lion*, que en Madrid habría tomado el título *La comida de las fieras* sin la necesaria mención a la verdadera autoría del drama. Benavente se habría apropiado de la obra por intereses económicos, ya que un texto traducido despertaba menos interés a las compañías que uno nuevo e inédito. El crítico llega a constatar, incluso, que en las cuentas de la Sociedad de Autores de Madrid figuran unos pagos trimestrales a De Curel mediante la Société des Auteurs, resultantes de los beneficios obtenidos por la representación de *La comida de las fieras*. Su fuente, explica, es el dramaturgo Joaquín Dicenta, quien da testimonio del reconocimiento de Benavente de dicho plagio.

Sin embargo, el propio Benavente respondió días después a tal acusación en su sección semanal «De sobremesa», publicada en *Los Lunes de El Imparcial* el 16 de diciembre de 1912. En este artículo, el dramaturgo madrileño censuró las palabras de Gómez Carrillo por su total inexactitud, pues entre la obra de De Curel y la suya no existía similitud alguna. Negó también que la Sociedad de Autores Franceses le hubiese reclamado alguna vez dinero por los derechos de autor y transcribió una carta que le había enviado el presidente de la Sociedad de Autores, D. Miguel Ramos Carrión, donde así lo declaraba². Además, *La Correspondencia Militar* dejó constancia esa misma semana de que D. Enrique Amado, secretario de la sección de Literatura del Ateneo y amigo de Benavente, que acababa de traducir el drama de De Curel se proponía dar una lectura pública de las dos obras (la francesa y la benaventina), con el objetivo de que el público pudiese someter a un careo a ambos textos [Anónimo, 1912: 3]. No consta ningún otro dato sobre las afirmaciones de Dicenta, quien publicó también algún texto en *El Libro Popular*, de manera que todo apunta a que fue un testimonio o por carta o de viva voz a Gómez Carrillo, o incluso una invención de este último.

² Esta respuesta fue publicada también en Benavente, 1912a: 5; con modificaciones mínimas sobre el texto de *El Imparcial*.



El crítico guatemalteco publicó el 28 de enero de 1913 otro artículo en *El Libro Popular* titulado «Lo de *La comida de las fieras*», donde explicó que él no había acusado a Benavente de plagio, sino que se había limitado a recoger un rumor de café hartó oído en Madrid, pues no había leído ambas obras y no podía tener una opinión bien fundada [Gómez Carrillo, 1913: 1-2]. Cuenta, también, que Benavente pidió a Dicenta que hablase, pero no lo hizo, probablemente porque se trataba de un mero rumor [1913: 2].

Parece que Benavente decía la verdad al negar cualquier plagio de *Le Repas du Lion*. En primer lugar, el argumento de ambas obras es completamente distinto: la obra de De Curel posee un marcado componente ideológico-político en torno al socialismo, mientras que la de Benavente plasma la actitud de la aristocracia ante la ruina de uno de sus miembros y termina con el tópico *omnia vincit amor*.

Para ello, como ya afirmó el autor en su defensa en *El Imparcial*, partió de la ruina de la Casa de Osuna, asunto que fue muy conocido por los españoles de finales del siglo XIX. El suceso concreto del que parte Benavente en *La comida de las fieras* es, en mi opinión, la subasta de fincas, tierras y bienes (especialmente mobiliario y cuadros) de los Osuna que tuvo lugar en Madrid en 1896 y con sus últimos resquicios en 1898. A finales de marzo de 1896 la comisión ejecutiva de obligacionistas de Osuna sacó a subasta pública extrajudicial su palacio y jardines, situados en el campillo de las Vistillas de Madrid, y en abril se subastaron sus fincas de Sevilla y Cádiz. Además, ese mismo mes y el siguiente se abrió al público la colección de cuadros que pertenecía al último Duque, entre los que se encontraban algunos de Sánchez Coello, Tintoretto, Rubens, Van-Dyck, Goya, Madrazo, etc., además de más de sesenta copias antiguas, acuarelas, guaches, dibujos, esculturas, grabados y litografías. A esta colección se añadió la de armas, objetos decorativos y piezas del mobiliario. La subasta tuvo lugar en Madrid por voluntad del Duque, quien deseaba que sus bienes



no salieran del territorio nacional. Benavente en *La comida de las fieras* remite claramente a esta subasta [1913: 1].

Además, Benavente ya había apuntado el argumento de *La comedia de las fieras* en un texto publicado en *El Globo*, en su sección «Arañazos y bufidos» con el título «En pública subasta», justo unos días después de que se produjera la de los Osuna en Madrid. En este relato aparecen los personajes de Fermín Antón y el duque de Cerinola, protagonistas después de la comedia, y el problema del ascenso de la burguesía y la caída de la aristocracia a través de la subasta de un cuadro perteneciente a una familia de nobles.

El dramaturgo madrileño aprovecha, pues, la ruina de los Osuna para desarrollar su idea de «la comida de las fieras»:

La sociedad humana es demócrata por naturaleza; tiende a la igualdad de continuo, y solo a duras penas tolera que nadie sobresalga de la común medianía; para conseguirlo es preciso una fuerza: poder, talento, hermosura, riqueza; alrededor de ella, atemorizados más que respetuosos, se revuelven los hombres como fieras mal domadas; pero al fin, el domador cuida de alimentarlas bien, y el poder ofrece destinos, la riqueza convites, el talento sus obras, y las fieras parecen amansadas; hasta que un día falta la fuerza, decae el talento, envejece la hermosura, se derrumba el poder, desaparece el dinero..., y aquel día, ¡oh! ¡ya se sabe, la comida más sabrosa de las fieras es el domador! [1913: 21].

Sin embargo, el monólogo en el que se desarrolla la idea que da título a la obra de De Curel es de carácter político:

Lorsque au fond du désert le lion annonce par ses rugissements qu'il se met en chasse, les chacals accourent en masse pour dévorer les restes de son carnage. Trop faibles pour attaquer le buffle, trop lents pour atteindre les gazelles, tout leur espoir est dans la griffe du roi. Dans sa griffe, entendez-vous! Au crépuscule, il quitte son repaire et cherche sa proie. La voici!... Alors les bonds prodigieux, la lutte furieuse, les mortelles étreintes, puis le festin royal sous le regard respectueux des chacals. Lorsque le lion a le ventre plein, les chacals dînent. Croyez-vous que ceux-ci seraient mieux nourris si le lion partageait sa proie en autant de morceaux que de convives et s'en réservait un maigre quartier? Pas du tout!... Ce lion doux et tendre ne sera plus un lion [Curel, 1934: 158-159].



Así pues, a pesar de la semejanza del título, *La comida de las fieras* y *Le Repas du Lion* no poseen ni un argumento similar ni desarrollan la misma idea. La obra del dramaturgo francés gira en torno al personaje de Jean de Miremont en el transcurso de cuarenta y cinco años (desde 1865 hasta 1910), que ve cómo los terrenos de la residencia familiar en los que se ha criado son en parte invadidos por la construcción de una fábrica y decide actuar al respecto propiciando una inundación para destruirla. En esa inundación muere un obrero y, ante su cadáver, Jean jura dedicar su vida entera a los obreros y, además, cuidar de la hija del fallecido. Quince años después se convierte en un gran orador socialista al que todos los obreros quieren, pero recibe dos ofertas: la de Georges (hijo del burgués que compró y construyó la fábrica en sus tierras) de participar en ella, llevarla y poder vivir de ello y la de Robert (hermano del guarda de caza de la finca), obrero socialista que le propone pronunciar un discurso en la fábrica porque consideran que Georges los explota. Accede a ambas cosas, y durante el discurso expone la idea antes transcrita de «le repas du lion», lo que enfada a los obreros que terminan asesinando a Georges. En el último acto, pasados treinta años de los dos anteriores, Jean se ha convertido en el nuevo patrón de la fábrica, pues ha llegado a la conclusión de que la mejor manera de ayudar a los obreros es dándoles trabajo, lo cual no es sinónimo para él de explotación.

Nada de esto tiene *La comida de las fieras*, cuyo argumento gira en torno a la figura de Victoria, arruinada por los excesos y por la generosidad de su nivel de vida y con la que, en los primeros actos, se muestran cariñosos sus semejantes mientras que se alejan de ella y la censuran cuando pierde sus posesiones. La obra concluye con un cuadro en que se hallan esta y su marido, Hipólito, en París, enamorados y felices y enalteciendo su amor por encima de cualquier posesión material, a pesar de los avatares sufridos en los años anteriores de su vida. El amor, de esta manera, cobra un papel sustancial en la comedia de Benavente, pues prevalece sobre lo social y se alza como única verdad en la vida del hombre, mientras que en *Le*



Repas du Lion el asunto amoroso aparece en contadas ocasiones y sin especial importancia: apenas al final del acto II.

Otra diferencia importante entre ambas obras tiene que ver con el tipo de composición sobre la que se desarrollan. En *La comida de las fieras* Benavente se sirve del concepto de «escena suelta» que había utilizado con anterioridad en sus artículos y en una de sus obras anteriores: *Gente conocida*. En *Le Repas du Lion* sí que existía un argumento claro, a pesar de que a partir de él se desglosaban toda una serie de ideas y planteamientos en torno al socialismo. En la primera se trata de plasmar situaciones sociales de tipo conversacional con una ligera crítica social desde el punto de vista de la ironía mientras que en la segunda el argumento es pretexto para pronunciar varios discursos ideológicos.

Por todas estas razones considero que no existe plagio ninguno de *Le Repas du Lion* en *La comida de las fieras*. El título llevó a error a los críticos que, sin haber leído la obra ni haberse verdaderamente informado sobre ella, cometieron la equivocación de defender afirmaciones vacías de cualquier análisis medianamente bien fundado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Noticias», en *La Correspondencia Militar*, 18/XII/1912, 10701, 3.
- BENAVENTE, Jacinto, «En la playa», en *Blanco y Negro*, 28/VIII/1897a, 330, 15-16.
- _____, «Fraternidad», en *Blanco y Negro*, 20/III/1897b, 307, 4.
- _____, «La cartera», en *Blanco y Negro*, 29/V/1897c, 317, 6-7.
- _____, «Maternidad», en *El Imparcial*, 27/IX/1897d, 10924, 3.
- _____, «Confidencias», en *Madrid Cómic*, 5/XI/1898a, 820, 764-765.
- _____, «Flirt», en *Blanco y Negro*, 30/VII/1898b, 378, 5-6.
- _____, «Acotaciones. Contestando a algunas ligerezas del Sr. Gómez Carrillo. Alguna vez...», en *Nuevo Mundo*, 19/XII/1912a, 989, 5.



- _____, «De sobremesa», en *El Imparcial*, 16/XII/1912b, 16454, 3.
- _____, *La comida de las fieras*, Madrid, Nuevo Mundo, 1913.
- _____, *La gata de Angora*, en *Obras completas*, I, Madrid Aguilar, 1941.
- _____, *Las cigarras hormigas*, en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1958.
- CLARK, Barret H., *Contemporary French Dramatists*, Cincinnati, Stewart & Kidd, 1915.
- COBOS CASTRO, Esperanza, *Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920)*, Córdoba, Astur, 1981.
- CUREL, François de, *Le Repas du Lion*, en *Théâtre complet*, IV, París, Albin Michel, 1934.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936. Vol. I: Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo*, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- DONNAY, Maurice, *Amants. La Douloureuse*, París, A. Fayard, 1900.
- FILON, Augustin, *The modern French Drama*, Londres, Chapman and Hall, 1898.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «El príncipe de los dramaturgos», en *El Libro Popular*, 5/XII/1912, 22, cubierta.
- _____, «Lo de *La comida de las fieras*», en *El Libro Popular*, 28/I/1913, 4, 1-2.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, «Benavente, punto y contrapunto de la generación del 98», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1973, 279, 449-461.
- LAFARGA, Francisco, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España*, Barcelona, PPU, 1998.
- LAVEDAN, Henri, *Le prince d'Aurec*, París, Calmann-Lévy, 1903.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, *Escena y sala*, Zaragoza, Librería General, 1947.
- ORTIZ GRIFFIN, Julia, «Benavente finisecular», *Anuario de Letras*, 1984, 22, 135-158.
- PEÑUELAS, Marcelino, *Jacinto Benavente*, New York, Twayne, 1968.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
- STARKIE, Walter, *Jacinto Benavente*, Oxford, Oxford University Press, 1924.



Análisis comparativo de la posición social de la mujer en las obras *Eyvah*, de Ahmet Mithat Efendi, y *Lo positivo*, de Tamayo y Baus¹

Leman Gürlek
Universidad de Istanbul
egurlek@istanbul.edu.tr

Palabras clave:

Ahmet Mithat Efendi. Tamayo y Baus. Mujer. Teatro. Posición social.

Resumen:

En la segunda mitad del siglo XIX surgen en la España moderada dramas que se convierten en un punto de referencia para observar los cambios socio- culturales de la sociedad española del momento. El teatro de la alta comedia española se centró en denunciar todos los defectos de la sociedad: la corrupción, la ambición y la infidelidad. La escena se reduce al entorno familiar, que representa una parte de la realidad circundante. Los roles atribuidos al sexo femenino y el papel desempeñado por las mujeres en la sociedad, no dependerá tanto de su diferencia biológica como de su condición social.

Por otro lado vemos que el teatro turco sufre también cambios que se realizan durante la época *Tanzimat* (reforma política y cultural que tuvo lugar a partir del año 1839) y donde cobra una importancia fundamental el contenido informativo y educativo de las obras de teatro dirigidas al público turco/otomano.

En este trabajo se intentará comparar la situación sociocultural de la mujer española con la mujer turca/otomana en la segunda mitad del siglo XIX, a través de dos obras fundamentales: *Eyvah* (1873) de Ahmet Mithat Efendi y *Lo positivo* (1862) de Tamayo y Baus. Mediante estos dos textos intentaremos analizar las semejanzas y las diferencias, las preocupaciones y los conflictos de las mujeres en estas dos sociedades estudiando sus costumbres, sus modos, su aspecto físico y sus valoraciones positivas.

Comparative analysis of the social position of the woman in the literary works *Eyvah* of Mithat Efendi and *Lo positivo*, of Tamayo y Baus

Key Words:

Ahmet Mithat Efendi. Tamayo y Baus. Woman. Theatre. Social position.

¹ Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad de Istanbul- Turquía (BEK-23112).

Abstract:

In the second half of the nineteenth century, dramas appeared in the moderate Spain which turned out to be a point of reference to observe the socio-cultural changes in the Spanish society of the time. The theatre of Spanish high-level comedy was focusing on announcing all sorts of deficiencies of the society: corruption, ambition, and infidelity. The scene was reduced to the familiar environment and represented a part of the surrounding reality. The roles attributed to the female and the role performed by women in the society would not depend neither on the biological distinction nor on the social condition of women.

On the other hand we observe that the Turkish theatre also suffered changes during the period called *Tanzimat* (the political and cultural reform realized as of 1839) and the informative and educative contents of the theatrical works addressed to the Turkish/Ottoman public took on a fundamental importance.

We aim to compare in this work the socio-cultural positions of the Spanish women and the Turkish/Ottoman women in the second half of the nineteenth century, focusing on the two fundamental literary works of the time: *Eyvah* (1873) of Ahmet Mithat Efendi and *Lo positivo* (1862) of Tamayo y Baus. We intend to analyse the similarities and distinctions, the preoccupations and conflicts of women in the two societies, studying their traditions, manners, physical appearances and positive evaluations.

Desde los tiempos antiguos se atribuyen a las obras literarias dos funciones: dar placer y educar. Para muchos críticos la obra debe tener estas dos funciones. El número de los críticos que defienden que el arte solo debería dar placer y divertir, fue escaso. Como afirma Berna Moran, «lo que se espera del arte es educar deleitando» [2003: 36]. El drama era sobre todo una escenificación de las costumbres, tradiciones sociales de la sociedad en el teatro. A través de los dramas se pretende averiguar cuáles han sido las características, papeles y opciones atribuidos a las mujeres como sexo y como personalidad. Los roles y opciones atribuidos al sexo femenino y el papel desempeñado por ellas en la sociedad, no depende tanto de su diferencia biológica, sino de su condición social. Es decir que hay una concentración en la actitud de la mujer, en las limitaciones espaciales y sociales y en sus obligaciones como mujer, madre, esposa, hermana, hija en su propio hogar y en su entorno social. Por otro lado vemos que la clase social a la que pertenece, su comportamiento psicológico y su personalidad son atribuciones que marcan su vida –familia, matrimonio y/o hijos– y su



trabajo- obligaciones y responsabilidades. El rol de la mujer que es depende de su condición social se razona según Catherine Jagoe con estas palabras:

El hombre es reflexivo, analizador; la mujer imaginativa.

En el primero obra principalmente la razón, la conciencia; en la segunda, el sentimiento, el afecto. El primero es excepcionalmente apto para la vida pública, para la vida de relación, para el comercio social; la segunda es, por esencia, el ángel del hogar [1998: 30].

El drama del siglo XIX, que actualmente se ve como valor documental o de época, contiene una relación con el marco histórico-social y los escritores se convierten en los portavoces que presentan los anhelos de su época - dependiendo de la ideología de los escritores-, los escenarios se transforman en plataformas y los personajes en oradores. La mayoría de las veces, el teatro servía tan solo para difundir las «buenas costumbres».

El teatro «moderno» turco no floreció hasta la época denominada *Tanzimat*² Esta época dio paso a una necesidad de desarrollar la vida social según las normas occidentales. Esta reforma no significó solo una renovación en asuntos militares, sino en todos los estamentos de la vida social. Se notó sobre todo la influencia de las leyes francesas que declaraban la igualdad de todas las personas ante la ley. El período del *Tanzimat* representa también la presión de los países occidentales sobre los otomanos para mejorar los derechos de las minorías en el Imperio.

Los primeros teatros en Turquía fueron creados por empresarios italianos y franceses pues todavía había solo un pequeño grupo interesado en el teatro occidental y en sus representaciones. Por ser una diversión cara y como la mujer turca no podía estar sobre el escenario, el teatro turco tardó en desarrollarse. Los actores eran artistas armenios adaptados a la vida turca. La primera mujer turca musulmana que estuvo en la escena fue Afife

² Tanzimat: Reforma política del año 1839. El decreto imperial *Tanzimat* es un documento oficial que inició la occidentalización en el Imperio Otomano. El desarrollo cultural, social, político y literario se aceleró a partir del año 1840 y siguió hasta los finales del siglo XIX. Al mismo tiempo dio la posibilidad de conocer obras literarias de esta «nueva» civilización [Gökçek, 2006:8].



Jale³ en 1919 con el drama *Yamalar* (Remiendos). El primer teatro otomano medio oficial se fundó en 1867 y siguió funcionando hasta que en el año 1884, el sultán Abdülhamit II lo mandó cerrar y lo hizo derribar a causa de un drama de Mithat Efendi, *Çerkez Özdenler*, que provocó «deseos de libertad».

El novelista, dramaturgo y cuentista del período del *Tanzimat*, Ahmet Mithat Efendi nació en Estambul en 1844 y fue considerado como uno de los escritores que conocía de cerca el teatro tradicional popular. Orhan Okay menciona que Ahmet Mithat Efendi era una de los escritores que tenía una gran cantidad de lectores, no solo por su fama, sino por su estilo, su valor literario y su técnica narrativa [2002:130]. Pero la intención de este escritor no era tanto una preocupación estética o literaria, sino la de escribir con una visión más social. Es decir cubrir las necesidades de la sociedad turco-otomana para poder formarla en los asuntos menos tratados hasta ese momento. Los dramas servían al mismo tiempo para poder desarrollar y modernizar una sociedad con un alto porcentaje de población analfabeta. En lugar de mostrar a sus personajes dentro de una serie de largos discursos prefiere colocarlos en un ambiente relajado y divertido. El autor, que nunca se aleja de la sociedad en la que vive, refleja los cambios en la forma de pensar y en la manera de vivir. Estos cambios también influyen en la vida de la mujer turco-otomana. El valor, la educación, la formación y la posición de la mujer en la familia eran los temas fundamentales tratados en sus obras.

También trató otros temas como el de la patria y la importancia de la libertad, el de la familia y el matrimonio, la religiosidad y las falsas creencias, así como los problemas causados por la incorporación de las ideas occidentales en la vida social. Como afirma Okay, después de la época

³ A pesar de que la escena se prohibió para las mujeres musulmanes y se aceptó como pecado, la artista estuvo sobre el escenario con el seudónimo Jale. Obtuvo el papel con solo diecisiete años a causa de la huida de una artista armenia al extranjero. Jale tuvo que escaparse muchas veces del escenario por las batidas de policía. En 1923, Mustafa Kemal Atatürk promulgó una ley que permitió a las mujeres actuar en el escenario. Ella murió muy joven, a los treinta y nueve años por problemas de salud y problemas psicológicos.



Tanzimat, una de las instituciones que sufrió mayor cambio era la familia, donde se percibía una oposición excesiva entre el occidente y oriente. La comparación/la oposición de la mujer occidental y oriental se convirtió rápidamente en un tema primordial donde se analizaba a la mujer y a la familia otomana. Ahmet Mithat Efendi, en lugar de criticar esta oposición entre las mujeres, intentó buscar una síntesis, analizando y comparando la posición de la mujer occidental [1991:159-160]. Por un lado, como hombre inmerso en la sociedad otomana, no aceptaba la igualdad total entre la mujer y el hombre, al verlos también fisiológicamente distintos, pero por otro lado defendía que la mujer recibiera el respeto que merecía en la sociedad. Según el crítico Kurnaz, Ahmet Mithat sostenía que si se le hubiera dado a la mujer turca todos los derechos que ofrece el islam entonces no se habrían sentido los efectos negativos del feminismo en la sociedad otomana [1991:35]. En su obra *Eyvah* publicada en 1873 vemos como la poligamia era todavía un tema bastante presente en aquella época, ya que el islam permite a los hombres casarse con dos o más mujeres al mismo tiempo. Según Kurnaz, en esa obra nuestro autor nos muestra que la poligamia causa problemas esenciales que perjudican el matrimonio. Para la felicidad y el buen funcionamiento de un matrimonio, solo el amor no es suficiente. La mujer debe conocer sus responsabilidades como madre y esposa [1991:39].

Eyvah (1872) es una obra en cinco actos y dieciocho escenas. En esta obra actúan ocho personajes en dos espacios interiores: la casa de doña Sabire y la casa de doña Leyla. Don Meftun, el protagonista, está casado con dos mujeres y tiene dos casas. La primera mujer, doña Sabire, es una mujer muy celosa y no soporta siquiera que su marido hable de otras mujeres. La primera escena empieza con una partida de backgammon (chaquete/tablas reales) jugada por nuestra pareja y en la que ambos han fijado una condición: si gana doña Sabire entonces don Meftun no volverá a hablar más sobre otras mujeres; pero si gana don Meftun entonces doña Sabire deberá dar a su marido el permiso para que pueda casarse con otra mujer. Doña Sabire gana pero lo que no sabe es que don Meftun ya está



casado con otra. El padre de doña Sabire, don Rifat, se da cuenta de la situación y pide a su yerno que se divorcie de su hija. Baştürk afirma que don Rifat, representa un personaje bastante «tolerante» que no reprueba a su yerno, le tolera y procura entenderle [2015:119]. Este divorcio causa una enfermedad mortal en doña Sabire. Ella, antes de morir quiere ver por última vez a su ex-marido para pedirle como último deseo que se divorcie también de su segunda esposa, doña Leyla, este se divorcia y poco después muere doña Sabire con lo que finalmente don Meftun se queda sin nada y sin ninguna esposa.

En el primer acto de la primera escena, don Meftun llega a casa quejándose de las mujeres y diciendo que ellas son las culpables y las causantes de la poligamia señalando que: «La culpa es de las mujeres que dejan actuar a los hombre como monos ridículos y se ríen de ellos para finalmente darles una esperanza» [Enginün, 1990:17]. Este argumento causa el enfado de su mujer Sabire respondiendo que: «Ya basta con tus quejas. Como si cada noche no entendiera que éste sería tu deseo» [1990:17]. A don Meftun le gusta hacer enfadar a su esposa insinuándole su deseo de querer casarse por segunda vez, sabiendo que doña Sabire es una mujer muy celosa. Don Meftun que se ha casado a escondidas y oculta a su primera esposa su segundo matrimonio no se siente culpable. Culpa de su pecado al destino por haberle hecho amar a dos mujeres al mismo tiempo, y no haber podido controlar su actitud ante el encanto femenino. Dejó atraerse y arrastrarse de la pasión amorosa. Según don Meftun las mujeres no deberían exagerar tanto con sus sentimientos, ser más tolerantes y no comportarse con tanta aprensión. Como afirma Bourdieu, las emociones corporales causan perjuicios desfavorables [Bourdieu:10]. Doña Leyla, comparada con doña Sabire, parece una mujer mucho más humilde y tolerante pero tampoco acepta la poligamia. Para conocer realmente el pensamiento de su marido insiste en saber si don Meftun la quiere tanto como ella a él. Mithat presenta a don Meftun con un carácter bastante débil al romper a llorar para convencer a su segunda esposa de la sinceridad de su amor por ella. La



debilidad prosigue cuando el suegro de don Meftun llega a la casa de doña Leyla para pedir el divorcio de su hija. El padre ve la poligamia como una cosa normal pero exige una decisión firme de su yerno sabiendo al mismo tiempo defender los derechos de su hija para poder casarla otra de nuevo. Pero don Meftun se ve a sí mismo como un «esclavo, siervo y súbdito de Leyla y Sabire» [1990: 30] e insiste en que no puede abandonar a ninguna de las dos. Él no acepta que su primera mujer se case después del divorcio con otro, señalando que «¿Y qué pasa si me he casado con dos mujeres? ¿No es ése acaso el deseo de Dios? Podría haberme casado con cuatro mujeres al mismo tiempo. A ninguna he dejado desnuda, a ninguna le he hecho pasar hambre y jamás lo haría» [1990:33]. Esta argumentación es como una confirmación de la condición de la mujer turco-otomana en aquellos tiempos. Es decir que la única obligación de un hombre es mantener y vestir a sus mujeres. En palabras de Bourdieu, «la mujer es más poderosa en la economía del hogar: ahí predomine el derecho del más débil, que el sexo masculino por su naturaleza se siente llamado a proteger y a defender» [26]. Doña Sabire que no acepta que su marido quiere abandonarla busca la solución a sus problemas en la brujería. Su sirvienta también afirma que «no hay que confiar tanto en los hombres» [1990:34]. En el tercer acto, en la primera escena, ella está tan desesperada que acepta incluso las palizas de su marido diciendo: «Le quiero a pesar de todo. Le seguiré queriendo a pesar de sus palizas, a pesar de sus blasfemias y a pesar de querer matarme» [1990:34].

Las mujeres de aquella época viven dependiendo de sus maridos. La muerte del esposo puede perjudicar su vida porque son mujeres que no trabajan y necesitan el sostén económico de un hombre. Doña Sabire que espera la muerte en su lecho pide que venga don Meftun. Este presenta un carácter muy frágil y apático al negar que se ha casado con otra y al mismo tiempo esperando que le perdone Sabire todas sus infidelidades, ocultaciones y debilidades. Doña Sabire quiere vengarse de su ex-esposo pidiéndole que escriba una carta-libelo a doña Leyla para declararle el



divorcio. Al final muere Sabire y Leyla no es ya su esposa con lo que queriendo dos se queda sin ninguna. Ahmet Mithat Efendi concluye su obra con un mensaje moral llamando la atención sobre el factor destructivo de la poligamia (en este caso bigamia) y sobre el destino desgraciado del hombre codicioso y ambicioso. La acción y la solución del problema se desenvuelven en un espacio cerrado, la casa, que representa los valores de la familia.

Mirando hacia España vemos como el teatro sirve también para evidenciar las preocupaciones, los conflictos, las costumbres, los modos y formas de vida, los aspectos físicos, así como las virtudes y defectos de la sociedad española, sobre todo de la clase burguesa. Según Víctor Cantero García, «los autores comprendieron que la escena contemporánea debe ser un espejo de la vida social donde la figura del autor queda pospuesta a las imágenes de la acción que refleje» [2001:166]. La obra de Tamayo y Baus *Lo positivo* (1862) que se publicó diez años antes de la obra de Ahmet Mithat Efendi también tiene como asunto primordial dar un mensaje de tono moralizante. La época que reproduce la obra es una España moderada y conservadora bajo el reinado de Isabel II. Su intención esencial no es pintar/describir la vida real, sino «el retrato moral del hombre» y según Tamayo y Baus «ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro» [1947:1136]. Tamayo y Baus nació en 1829 y es uno de los mejores representantes de la alta comedia de su época. Tamayo y Baus dotó a sus personajes, que encarnan partes de la sociedad, con una característica llamativa, y como afirma Díez Taboada, el teatro de Tamayo y Baus

trata de revelarnos las pasiones inconfesables de los personajes, los intereses ocultos que mueven a la sociedad. Su teatro se preocupa por el hombre en la sociedad, disminuyendo la distancia entre la literatura y la vida, entre el teatro y el espectador [1997:406].

Su obra *Lo positivo* tiene tres actos y cada acto consta de ocho escenas. Se puede decir que *Lo positivo* es una obra que contiene ideas pre-realistas que



conlleven un sentido de irónica protesta. Vemos a Cecilia, la protagonista, una mujer que busca contraer matrimonio por interés que se une al deseo de su padre, don Pablo, que ve en el matrimonio económico algo «positivo», símbolo del materialismo, dominante en la sociedad. Pero al final Cecilia renuncia al dinero, convencida de que «el espíritu es superior a lo material» [Ferrerías y Franco, 1989:80]. Toda la obra transcurre en un espacio interior, en la casa de don Pablo, padre de Cecilia. La primera escena del primer acto se abre con un soliloquio del protagonista Rafael recién vuelto de Marruecos, que confiesa sus sentimientos hacia su prima Cecilia. Ya desde el primer momento la obra se centra en el tema fundamental de la época: contraer matrimonio con un adinerado. Rafael, pobre y sin esperanzas, dibuja a Cecilia «muy linda está» [Tamayo y Baus, 1930:3], pero conoce también sus defectos diciendo «como siempre, tan aficionada a lucir y tan prendada del dinero» [1930:3]. El personaje femenino, envenenado del «maldito dinero», es trazado como el de la hija perfecta, que obedece a su padre y al hablar con Rafael sobre su futura boda, menciona la importancia que el dinero tiene para ella:

CECILIA. Que tengo un predendiente.

RAFAEL. [¡Dios mío!]

CECILIA. Y papá quiere casarme.

RAFAEL. ¿Y tú?

CECILIA. [Con alegría] ¡Es rico!

RAFAEL. ¡Ah, es rico!

CECILIA. ¡Por supuesto! ¿Había yo de casarme
con un pobre? [1930:5]

El marqués, otro tío de Rafael, al enterarse que su sobrino está enamorado de Cecilia, critica también la superficialidad de la mentalidad del momento, en relación al dinero. La nobleza y la aristocracia han sido sustituidas por la burguesía y el poder del dinero. Las mujeres ya no solo corren detrás del linaje, de un rango mejor en el estamento social, sino que buscan sobre todo el dinero de los hombres de negocios y el de los nuevos ricos hacendados.



Rafael exalta dos valores opuestos en Cecilia. Por un lado es un «ángel» como debía ser la mujer de aquella época, y por otro lado es hechicera, atribución que se da a una mujer soltera que tiene suficientes atractivos como para captar la voluntad de un hombre con intención de «cazarle». En la quinta escena del primer acto, cuando hablan Cecilia y Rafael sobre su futura boda, Cecilia muestra rasgos de ser una mujer tan obsesionada, que vincula todo al dinero, y que no le importa el aspecto físico de su pretendiente, ni su verdadero carácter al decir:

CECILIA. Papá dice que un matrimonio es ni más ni
menos que una especulación como otra
cualquiera[...]
RAFAEL. ¿Es persona estimable?
CECILIA. ¡Estimabilísima: tiene dinero!
¿Qué más ha de pedírsele a un novio?
Tiene dinero, y esto es lo positivo [1930:15].

Al declarar Rafael el amor que siente hacia ella, Cecilia sufre una transformación, recobrando su «verdadero carácter» y empieza a «pensar». La confianza que le da amar y sentirse amada la convierte en una mujer mejor, mucho más responsable y decidida, en un «ángel del hogar», al lado de su padre, de su hermano y de su amante. Ahora es ella la que se sacrifica por su amor a Rafael para complacerle diciendo: «Quiero quedarme pobre para dar gusto a Rafael» [1930:60]. La generosidad de Rafael le convierte al final en un ser victorioso: sobre Cecilia, el dinero y la felicidad. Como afirma el marqués al final, «a veces la caridad y la gratitud suelen dar resultados muy positivos» [1930:65].

Tamayo y Baus concluye la obra con un mensaje religioso a través del que pretende demostrar, como autor de una cierta postura moral, «una defensa ante el aumento de la corrupción y la inconsistencia de su sociedad» [Gíes, 1996: 341]. Pero su excesiva preocupación por dar una lección moral trae como consecuencia una solución simplista, una simplificación brusca y forzada de las realidades en conflicto, es decir, como en las historias para niños, hace triunfar a los buenos sobre los malos. Se aleja de la «realidad



circundante» reflejando una «realidad torcida». Como hemos visto en la obra de Ahmet Mithat Efendi también aquí, tanto la acción como la solución de los problemas se realizan en un espacio cerrado, en su propio hogar, que simboliza al mismo tiempo los valores y la unión familiares.

Al concluir podemos decir que Cecilia, comparada con las dos protagonistas turcas Sabire y Leyla, se comporta según el reglamento/orden de la sociedad, y no actúa como Sabire según sus propias decisiones y convicciones. Desde el principio se le atribuye una característica negativa como es la de estar enamorada del dinero. Mientras tanto Sabire se nos muestra como exageradamente celosa y manipulante. A pesar de la transformación de Cecilia en un «ángel del hogar» y la evolución material del personaje, que son rasgos que corresponden a las expectativas del espectador, no reflejan ninguna profundidad verdadera. La indecisión/ vacilación que muestra Cecilia se debe a la debilidad de su carácter. Sabire, a diferencia de Cecilia, tiene un carácter fuerte, decidido. Es tan ambiciosa que busca, antes de morir, vengarse del marido, por haber tenido una segunda esposa, y lo consigue. Cecilia es víctima de las estrictas reglas de la sociedad española mientras que Sabire sabe manejar su propio destino y no se somete a los mandatos del islam que permiten cuatro mujeres a un hombre. Al mismo tiempo es rebelde y no se deja convencer por sus padres para aceptar sin más el divorcio. Cecilia, sin embargo, se deja influir por distintas personas antes de tomar su decisión definitiva.

Para criticar la poligamia Ahmet Mithat Efendi se sirve de mujeres decididas y fuertes mientras que Tamayo y Baus critica el matrimonio realizado por intereses económicos utilizando una mujer más bien débil e indecisa. Esta debilidad de la mujer española es como una condición disminuida que el mundo social asigna a las mujeres de aquella época, mientras que la fuerza de las mujeres turcas consiste en las conductas debilitadas de los hombres.



BIBLIOGRAFÍA

- BAŞTÜRK, Mehmet, «Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarında Değerler», en *Journal of Values Education*, 2015, vol.12, pp.105-140.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina* [en línea], <http://book4you.org/book/783611/929306.pdf>, [consultado el 28-5-2017], 1-44.
- CANTERO GARCÍA, Víctor, «Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social», *Cuaderno de Investigación y Filología*, 2001, núm. 27-28, 157-184.
- DÍEZ TOBADO, Juan María, «Características y evolución de la alta comedia. Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus», en *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX (I)*. Coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- ENGİNÜN, Inci, *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları*, Istanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1990.
- FERRERAS, Juan Ignacio y FRANCO, Andres, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÍES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996.
- GÖKÇEK, Fazıl, *Osmanlı kapısında büyümek*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- JAGOE, Chaterine, «La misión de la mujer», en *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp.21-54.
- KURNAZ, Şefika, *Cumhuriyet öncesi Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2.Baskı, 1991.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2003.



OKAY, Orhan, «Ahmet Mithat», [en línea] en Vesika-lık, <http://www.earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui>, [consultado el 25-2-2017], 129-136.

_____, *Batı Medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Ankara, MEB Yayınları, 1991.

TAMAYO Y BAUS, Manuel, *Lo positivo*, Madrid, Prensa Moderna, 1930.

_____, «Discurso leído ante la Real Academia Española» (1858), en *Obras completas de Tamayo y Baus*, Madrid, Ediciones FAX, 1947.



Notas sobre algunas resemantizaciones de *Otelo* en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale
marcella.trambaioli@uniupo.it

Palabras clave:

Shakespeare. *Un drama nuevo*. *Epitalamio*. *Rosita*. *La marquesa Rosalinda*. *Los cuernos de don Friolera*. *Títeres de cachiporra*. *El amor de don Perlimplín*.

Resumen:

Shakespeare, aun tardando mucho en afirmarse como modelo teatral en España, consiente a geniales dramaturgos concebir unas auténticas piezas maestras capaces de revitalizar en clave moderna y hasta vanguardista algunas de sus obras de mayor alcance, a saber, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, y el universo fantástico del *Sueño de una noche de verano*. De manera especial, es *Otelo* el subtexto más utilizado por Tamayo y Baus (*Un drama nuevo*), Valle-Inclán, tanto en la fase modernista (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), como en la esperpéntica (*Los cuernos de don Friolera*), y García Lorca (*Títeres de cachiporra* y *El amor de don Perlimplín*).

Notes on some reworkings of *Othello* in Spain: Tamayo y Baus, Valle-Inclán and García Lorca

Key Words:

Shakespeare. *Un drama nuevo*. *Epitalamio*. *Rosita*. *La marquesa Rosalinda*. *Los cuernos de don Friolera*. *Títeres de cachiporra*. *El amor de don Perlimplín*.

Abstract:

Shakespeare, even if he became a dramatic model very late in Spain, allows genial dramatists to elaborate authentic masterpieces able to revitalize in modern and also avant-garde trend some of his most outstanding works, such as *Othello*, *Romeo and Juliet*, and the fairy play *A midsummer night's dream*. *Othello* is the most popular subtext used by Tamayo y Baus (*Un drama nuevo*), Valle-Inclán, both in his modernist works (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), and in the esperpentos (*Los cuernos de don Friolera*), and García Lorca (*Títeres de cachiporra* y *El amor de don Perlimplín*).

Premisas:

La dramaturgia de William Shakespeare empieza a circular en España¹ entre los ilustrados por intermediación francesa, teniendo en cuenta que según el gusto y la sensibilidad neoclásicos la genialidad del Cisne del Avon resulta menoscabada por deméritos vinculados a la estética barroca². Advierte Ruppert y Ujaravi que «las traducciones francesas por Voltaire, Laplace (1746), Ducis (1769-92) y Letourneur (1776) fueron a su vez traducidas, imitadas o arregladas al gusto español, y representadas en los teatros de aquel tiempo»³. La primera versión directa del inglés –de *Hamlet*–, que tuvo una larga gestación (1794-1798), se debe a Leandro Fernández de Moratín⁴.

En la segunda mitad del siglo XIX empiezan a publicarse las traducciones de colecciones del corpus shakespeariano. Según documenta aún Ruppert y Ujaravi, la primera, por Jaime Clark y prólogo de Juan Valera, aparece entre 1870 y 1876⁵. Menéndez Pelayo traduce *El Mercader de Venecia*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *Otelo*, que, junto con *Hamlet*, son los títulos que más versiones producen y que, por lo mismo, van a tener el mayor alcance en el teatro español a caballo de los siglos XIX y XX.

En lo tocante a *Romeo y Julieta*, según Villarejo y Duque Díaz de Cerio el Cisne del Avon para su versión de la trágica historia de los dos amantes de Verona pudo tener en cuenta, entre otras fuentes, *La Celestina* y la comedia lopesca *Castelvines y Monteses*⁶. En realidad la cronología de las dos piezas barrocas desmorona semejante hipótesis, dado que la tragedia shakespeariana se remontaría a los años 1594-95, mientras que Lope hubiera compuesto su versión en el periodo 1606-1612⁷.

¹ Aun con sus límites cronológicos y metodológicos, sigue siendo fundamental la monografía de Alfonso Parr, 1935.

² Véase Regalado Kerson, 1989: 80.

³ Ruppert y Ujaravi, 1920: 13.

⁴ Véase Regalado Kerson, 1989: 75-76.

⁵ Ruppert y Ujaravi, 1920, 31; el estudioso reúne datos sobre las demás colecciones completas o parciales.

⁶ Villarejo, 1975, y Duque Díaz de Cerio, 1979.

⁷ Baldini, en Shakespeare, ed. 1983: 9; Morley y Bruerton, 1968: 300.



Por lo que concierne al ámbito de la comedia, destacan varios arreglos y traducciones de *The taming of the Shrew*, con un título que varía de *La fierecilla domada* a *La indómita*, y de *A midsummer night's dream* (*Sueño de una noche de verano*).

A lo largo del siglo XIX, la popularidad que va adquiriendo el dramaturgo inglés acaba por convertirlo en un personaje de ficción, a partir del ejemplo del francés Alexandre Duval, cuya pieza (*Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude. Comedie en un acte et en prose*, 1804) se traduce al castellano por Ventura de la Vega: *Shakespeare enamorado*, anticipando casi dos centurias el título de la famosa película de John Madden: *Shakespeare in love* (1998). Y como ente ficticio, el escritor del Avon aparece asimismo en el texto teatral de Enrique Zumel, *Guillermo Shakespeare* (1853)⁸, y en *Un drama nuevo* (1867) de Tamayo y Baus.

Por lo general, los autores modernistas y del 98 muestran mucho interés por la escritura y poética shakespearianas⁹. Entre otros, Unamuno las utiliza para sus reflexiones existencialistas, y algo parecido hace en ámbito americano el uruguayo José Enrique Rodó en el ensayo *Ariel* (1900) donde aparecen en clave simbólica y filosófica los personajes de *La tempestad*¹⁰.

Benavente reescribe variamente el universo teatral del autor isabelino, inspirándose sobre todo en la comedia¹¹. Su primera adaptación, *Cuento de amor*, de *Twelfth night, or what you will* se estrena en el Teatro de la Comedia en Madrid, en 1899. En 1903 se representa *Los favoritos*, pieza breve en un acto basada en un tema de *Much ado about nothing*; de 1911 es la traducción de *El rey Lear* que no llegó a ser estrenada, y,

⁸ Véase al respecto Vărgatu, 2013: 121: «*Guillermo Shakespeare* is based on a Spanish translation of the French novel by Clemence Rober that portrays Shakespeare as the virtuous and handsome brother of the scheming Caliban, torn by his feelings for Isabel, daughter of the Earl of Southampton, and Ariela, a simple and selfless actress».

⁹ Véase González, 1999.

¹⁰ Véase Castillo, 2001.

¹¹ Véase González López, 1977.



finalmente, en 1927 *La noche iluminada* se inspira en *A midsummer night's dream*¹².

Ramón del Valle-Inclán, en sus estrafalarias entrevistas, nombra a menudo al inglés como modelo fecundo para la auspiciada renovación del panorama teatral autóctono. Con el objetivo declarado de superar la estética de la generación anterior de escritores, lo sitúa entre los máximos representantes del arte universal. En una ocasión afirma: «He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare» [Valle-Inclán, ed. 1994: 351]; en unas declaraciones hechas en vísperas del estreno de *La marquesa Rosalinda* confiesa: «estoy obsesionado con Shakespeare» [Valle-Inclán, ed. 1994: 96]; finalmente, en una entrevista publicada en *La Novela de hoy* en 1926, explica:

Como dramático prefiero a Shakespeare, y sobre todo lo prefiero, más que como dramático, por su manera de explicar la vida. En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; éstos se definen, conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras» [Valle-Inclán, ed. 1994: 311].

Cuando Valle sintetiza su teoría del punto de vista estético, asumiendo que su personal mirada artística corresponde a la del demiurgo, «levantado en el aire», Shakespeare queda enmarcado en la perspectiva intermedia, la del autor que mira a sus personajes cara a cara¹³. Con todo, según destaca con tino Buero Vallejo, «los esperpentos de Valle son buenos [...] porque no son absolutos», es decir no se limitan a presentarnos una única visión del mundo, recuperando, en parte, esa misma mirada trágica que el género estrafalario pretendería anular¹⁴.

¹² González López [1977: 321] advierte que una de las canciones que algunos personajes cantan al levantarse el telón: «procede de un *Sueño de una noche de verano*. Y también de esta obra shakespeariana proceden: la reina de las hadas, Titania, y su esposo, Oberon; Puck, el travieso elfo; Mostacilla, otro elfo».

¹³ Valle-Inclán, ed. 1994: 287 («En el Ateneo»); 360 («Los escritores ante sus obras: Valle-Inclán»); 393 («Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra»); 629 («Valle-Inclán expuso ayer en el ateneo guipuzcoano su opinión sobre la historia de España»).

¹⁴ Buero Vallejo, 1966: 139; y remacha: «Se ha reparado menos en que la visión “en pie”, e incluso “de rodillas”, se desliza a veces entre sus caricaturas posteriores. Valle nos habla de los tres modos de ver porque los conoce a fondo; el conjunto de su obra los engloba» (136).



Por lo general, es el universo trágico shakespeariano el que se revitaliza en la escritura valleinclinanesca¹⁵. En el mundo primitivo, violento, macabro y misterioso de *Las comedias bárbaras* abundan los ecos del *Rey Lear* y de *Hamlet*¹⁶. En la escena XIV de *Luces de Bohemia* don Ramón parodia la secuencia dramática del funeral de Ofelia con varios objetivos: el de criticar la hipocresía social que afecta todo, incluida la muerte; el de cuestionar ferozmente el degenerado teatro coetáneo, y el de decretar la imposibilidad de la tragedia en la España contemporánea¹⁷. Lo hace por boca de uno de sus portavoces estéticos, el Marqués de Bradomín, presente en el entierro de Max, contestando a la pregunta de Rubén Darío «¿No ama usted al divino William?»:

En el tiempo de mis veleidades literarias lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero! [Valle-Inclán: ed. 1998: 157]

¹⁵ Véase Ruiz Ramón, 1986, II: 103, nota 36: «Ya Pérez de Ayala subrayó la presencia de Shakespeare en el teatro de Valle-Inclán»; Trouillhet, 2004: «Es el dramaturgo inglés quien le nutre de los recursos dramáticos que necesita, para hacer despegar su teatro hasta convertirlo en la propuesta más radical y, a la vez, quizás la más universal del teatro español».

¹⁶ Véase Ruiz Ramón, 1986, II: 103: «*Romance de lobos* comienza con una escena de sabor shakespeariano en la que el Caballero tropieza con la nocturna ronda de la Santa Compañía, formada de fantasmas y brujas, anuncio de la muerte del Caballero y de la muerte de doña María, pero, a la vez, revelación de la misteriosa y fatídica hermandad de todos los hombres en el pecado, la sangre, el mal y la muerte [...] Como el rey Lear peregrina en la noche tempestuosa, acompañado de Gloucester y de un bufón, Montenegro, en la noche tempestuosa, peregrina al frente de una hueste de mendigos y como aquél será desposeído por sus hijos»; nota 36: «En el suicido frustrado de Sabelita en las aguas del río, pudo estar presente, tal vez, como un eco, el suicidio de Ofelia»; Trouillhet, 2003, subraya como en su teatro de lo siniestro Valle «es capaz de combinar el misterio inquietante del autor belga con la fuerza de las tragedias de Shakespeare», y 2004; véase también Landín Martínez, 2015.

¹⁷ Véase Cardona y Zahareas, 1982: 113: «Si en la tragedia de Shakespeare la yuxtaposición de lo trágico y lo bufo produce una interrupción cómica dentro de lo trágico, en el esperpento de Valle-Inclán la mezcla es una irrupción trágica dentro de lo ridículo y lo grotesco. En *Luces* hay una burla deliberada de la elevación trágica que se confiere a la escena tradicional de cementerio, y, por extensión, parece que se pusiera en duda las posibilidades de la experiencia trágica».



Esto es lo que nos dice la máscara literaria valleinclanesca, pero el propio autor en una entrevista publicada en *Luz* en 1933 se fija en el proceso de escritura de *Hamlet*, tal como se lo imagina él, sin la ironía gastada en su primer esperpento¹⁸.

No faltan tampoco apreciaciones y ecos en su escritura de las farsas del dramaturgo inglés¹⁹, pero, como veremos, es *Otello* el subtexto más presente en la producción de don Ramón, tanto en la fase modernista (*Epitalamio*, *Rosita*, *La marquesa Rosalinda*), como en la esperpéntica (*Los cuernos de don Friolera*).

Pasando a la Generación del 27, la honda fascinación literaria que el autor isabelino ejerce en la escritura de García Lorca se deja apreciar tanto en la poesía²⁰ como en el teatro. En este ámbito específico se pueden detectar huellas de sus obras maestras a partir del prólogo del *Maleficio de la mariposa* (1920) donde el granadino da cuenta de su elegíaca transposición del mundo fantástico del *Sueño de una noche de verano*:

Un viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare, que anda por los prados sosteniendo con unas muletas sus alas marchitas, contó al poeta esta historia oculta en un anochecer de otoño, cuando se fueron los rebaños, y ahora el poeta os la repite envuelta en su propia melancolía²¹.

¹⁸ Valle-Inclán, ed. 1994: 584-585: «Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. “A esta mujer hay que enterrarla”, se dijo, sin duda. [...] Y una vez en el cementerio, Shakespeare se dijo: “Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se le va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros [...] Al cavar la fosa, lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso hagamos que éste sea el más noble: un cráneo”. Y de allí surgió la admirable situación de *Hamlet*».

¹⁹ Valle-Inclán, ed. 1994: 136: «He ahí una zarzuela [*Alma de Dios*] llena de vivacidad, de gracias, de encantadora *vis cómica*. Es de lo mejorcito que existe dentro de la clase. Tanto, que hace pensar en las más celebradas farsas de Shakespeare».

²⁰ Véase Cerdá, 2011: 51: «In what can be seen as a line of continuity, Lorca will freely borrow, interpret and rewrite Shakespeare’s work at the same time as he produced his own oeuvre, where Shakespearean elements become both sporadic and central to Lorca’s poetic and dramatic landscape».

²¹ García Lorca, ed. 1999: 140; véase Menarini, «Introducción»: 55-56: «Partiendo de una poco conocida poesía de 1917, “[Yo estaba triste frente a los sembrados]”, deducimos que el poeta Shakespeare, y el libro, *El sueño de una noche de verano* [...] El discurso sobre la poesía introducido en el Prólogo se cruza, por tanto, con la maligna y algo desconsiderada actividad de Puck [...] El rey de los gnomos shakespeariano, por culpa de la flor y por la poción que de ella obtiene, está a punto de ser aplastado por el hechizo que quería efectuar para castigar y controlar a Titania, mientras Curianito sucumbe literalmente por los efectos



De esta forma tan sugerente e indirecta –el silfo no es sino el travieso Puck del *Sueño* por culpa del cual Titania se enamora de un asno– Lorca introduce en su dramaturgia los temas nucleares del amor imposible y de la casualidad del amor que en este drama de estilo y atmósfera simbolistas, concebido como guión para guiñol, se elaboran mediante la relación imposible entre Curianito el nene y la Mariposa herida.

Los ecos shakespearianos se dejan apreciar en toda su producción teatral hasta *El público*, pieza críptica e incompleta de su teatro imposible, donde el juego metateatral centrado en el *Romeo y Julieta*, llevado a las últimas consecuencias, sirve para ahondar en los campos prohibidos del subconsciente con técnicas e imágenes surrealistas²².

En relación con el tema indicado, fijaremos nuestra atención en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y en el *Amor de don Perlimplín, con Belisa en su jardín*.

Resemantizaciones de *Otelo*: Tamayo y Baus, Valle-Inclán y García Lorca

Un drama nuevo de Tamayo y Baus, pieza representada en el Teatro de la Zarzuela el 4 de mayo de 1867, con su logrado juego metateatral y su hábil aprovechamiento de *Otelo* y de *Romeo y Julieta* abre el camino a una línea de resemanización del teatro del dramaturgo isabelino muy fértil en el panorama español posterior. Sánchez subraya cómo Tamayo en su madurez se siente fascinado por Shakespeare y Calderón²³, al punto de escoger para su obra maestra un tema, el de la presunta infidelidad

de su quimérica invención, puesto que en el momento en que el sortilegio de amor inherente a la metafórica amapola afecta no a la mariposa, sino a él mismo, le obliga a enfrentarse a una “casualidad de amor” no sólo imposible e incontrolable, sino mortal. En *El maleficio*, la maligna poción se ha convertido, pues, en la poesía misma».

²² Véase, por ejemplo, Cerdá, 2013.

²³ Sánchez, en Tamayo y Baus, ed. 1979: 25; su predilección por el universo trágico del dramaturgo anglosajón se pone de manifiesto en el discurso pronunciado al ingresar en la Real Academia Española de la Lengua en 1858 (39).



conyugal, que había inspirado a los dos grandes dramaturgos, respectivamente en *Otelo* y en la llamada trilogía del honor: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

En la primera secuencia dramática de *Un drama nuevo* se incrusta un homenaje al autor isabelino en boca del protagonista: «¿Qué he de querer sino ufanarme con la dicha de ver en mi casa y en mis brazos al poeta insigne, al gran Shakespeare, orgullo y pasmo de Inglaterra?» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 61]. En efecto, para crear el juego del teatro en el teatro Tamayo elige el patrón shakespeariano ambientando el enredo en la Inglaterra de principios del siglo XVII, desdoblado la figura del dramaturgo en la máscara del inglés y en el propio *alter ego*, y haciendo que en el personaje de Yorick hombre y actor, realidad y ficción se fundan, provocando un trágico cortocircuito²⁴. En cuanto al diálogo intertextual, en el drama se esparcen referencias explícitas o indirectas al *Romeo y Julieta*, a *Hamlet* y a *Macbeth*, mientras que el subtexto principal de la original reescritura de Tamayo, es decir *Otelo*, nunca se menciona.

La historia aciaga de los dos amantes, además de formar parte del repertorio de la compañía de actores protagonistas, remite al amor desafortunado que une Alicia y Edmundo. En el acto I Yorick, alabando la interpretación de ambos en una charla que mantiene con el propio Shakespeare, mata dos pájaros de un tiro, a saber: en la ficción revelar al público, sin saberlo él, que su mujer y su joven protegido están enamorados, y en la dimensión metateatral del texto elogiar una obra maestra del inglés:

¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! Divinos son estos dos héroes, a que dio ser tu fantasía, más divinos aun cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera! ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! Vamos, aquello es la misma verdad [Tamayo y Baus, ed. 1979: 63].

²⁴ Véase Sánchez, en Tamayo y Baus, ed. 1979: 41: «La representación de una obra teatral dentro de otra, con asunto análogo se da en el *Hamlet* de Shakespeare; mediante este procedimiento, la primera ficción adquiere visos de realidad en contraste con la segunda».



Y si bien es cierto que los dos jóvenes no pertenecen a dos bandos contrarios, es verdad que se hallan en una situación familiar y social incómoda e insoluble, resultando Alicia una suerte de madrastra para Edmundo. Este explica a Shakespeare que se lo debe todo a Yorick, quien lo había rescatado de la pobreza, ofreciéndole un trabajo en la compañía. Por lo que, siendo ambos virtuosos, habían intentado reprimir en balde el sentimiento que los une:

ALICIA	¿Amar al hijo de mi esposo? ¡Qué horror! No cabe en lo posible.
EDMUNDO	¿Amar a la esposa de mi padre? ¡Qué locura! No puede ser.

A continuación descubren el patrón literario que los conforma, revelando la ocasión en que se habían declarado mutuo amor en el escenario:

ALICIA	Un día, al fin, representando Romeo y Julieta...
EDMUNDO	Animados por la llama de la hermosa ficción...
ALICIA	Unida a la llama de la ficción, la llama abrasadora de la verdad.
EDMUNDO	Cuando tantas miradas estaban fijas en nosotros...
ALICIA	Cuando tantos oídos estaban pendientes de nuestra voz...
EDMUNDO	Entonces mi boca –miento–, mi corazón, le preguntó quedo, muy quedo: «¿Me quieres?»
ALICIA	Y mi boca –miento–, mi corazón quedo, muy quedo, respondió: «Sí» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 86-87].

Shakespeare, como personaje, interactúa con todos los protagonistas del drama de los celos, y, conociendo sus secretos, intenta prevenir, sin lograrlo, la tragedia.

De *Hamlet* Tamayo aprovecha el nombre de Yorick con un contrapunto muy eficaz: en la obra barroca, la denominación corresponde al bufón del rey del cual ha quedado la calavera que asoma de la tierra al cavar la fosa de Ofelia; en *Un drama nuevo* así se llama el protagonista, actor acostumbrado a los papeles graciosos quien se convierte en un



intérprete trágico magistral, y en un asesino por el deseo de vengar su honor conyugal mancillado.

Finalmente, *Macbeth* se menciona en el acto III, cuando el Traspunte elogia con entusiasmo la actuación de Yorick al envidioso Walton: «Mirad, señor Walton: cuando os vi representar el *Macbeth*, creí que no se podía hacer nada mejor... Pero lo que es ahora...» [Tamayo y Baus, ed. 1979: 123]. También en este caso, la mentada tragedia shakespeariana de la ambición desmedida funciona como contrapunto paródico del carácter y actuación de este personaje, el cual, pretendiendo ser el mejor actor trágico, asiste al derrumbe de su ambición.

De todas formas, la caracterización de Walton se completa con la del perverso Yago de *Otello*, quien, arrastrado por la sed de venganza, atropella a los protagonistas del triángulo amoroso sembrando violencia y desesperación. Paralelamente, en la última parte del drama Yorick moldea su comportamiento sobre el patrón del Moro de Venecia con la diferencia que mata a Edmundo en lugar de a su mujer. Un detalle clave para la complicación del enredo procede igualmente de esta tragedia shakespeariana con un cambio que tendrá repercusiones en la cadena textual de resemantizaciones posteriores de la misma: el pañuelo que Otello había regalado a Desdémona, que pasa de una mano a otra por culpa de Yago contribuyendo al trágico final, aquí se convierte en la carta en que el joven enamorado revela a Alicia el plano para huir juntos al día siguiente del estreno, la cual, gracias a las artimañas de Walton, cae en poder de Yorick, desencadenando el sangriento desenlace²⁵.

El motivo de la carta va a ser aprovechado asimismo por Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera* (1921), esperpento de *Otello*. Recordemos que en la escena I la rutina del estafalario Pascual Astete se

²⁵ Rogers, 1956, señala cómo este resorte dramático impresionó a Pérez Galdós, quien lo reprodujo en *La corte de Carlos IV* (1873), novela de la serie de los «Episodios nacionales», en una secuencia narrativa en que el actor Isidoro Máiquez, actuando en el *Otello*, se identifica con el papel que le toca representar a causa de una carta real que le entregan en el escenario.



rompe por un papel que le tiran por el ventanillo de su garita; el escrito es una denuncia anónima de la presunta traición de su esposa con el vecino, y la reacción del protagonista es la furia del hombre celoso y del militar que tiene que vengarse porque así lo manda el honor del cuerpo de carabineros. Volveremos a esta pieza magistral más adelante, porque merece la pena reconstruir las etapas de la reelaboración del tema de Oteló en la escritura de Valle siguiendo un orden cronológico.

En *Epitalamio* (1897), narración de la época modernista, Augusta traiciona al marido con el príncipe Attilio Bonaparte, quien, tal como apunta con sorna la voz extradiegética, «harto sabía [...] que el buen caballero don Juan del Alcázar, académico rancio y poeta cortesano, era el más sesudo despreciador de Oteló» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 97-98]. Por la ley del contrapunto irónico Augusta es digna de su esposo, al ser una cornuda consentida y perversa; en efecto, el Príncipe mantiene una relación asimismo con Beatriz, su jovencísima hija, tal como el lector llega a entender con sorpresa en el cierre del relato.

En *Rosita* (1903), breve cuento de *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, la casquivana protagonista vuelve a encontrar a un antiguo enamorado, el Duquesito de Ordax, y, recordando que en la época de su relación ella lo «coronaba», ambos reflexionan en torno al tema de los celos. El Duquesito explica que sus cartas apasionadas no hacían sino imitar el estilo patético del teatro de José de Echegaray [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 127], que Valle parodia genialmente en *Los cuernos*, asegurando que se portaba como el amante celoso tan solo porque lo mandaba la tradición social y literaria. Pero con el tiempo y la experiencia mundana, él ha terminado por entender que «los celos son plebeyos» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 127]. Cuando, a manera de golpe de teatro, aparece el marido de Rosita —«Era negro y gigantesco, admirable de gallardía y de nobleza» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 135]— resulta imposible dejar de pensar en el Moro de Venecia, con la diferencia de que este ya esperpéntico varón, al igual que el marido de *Epitalamio*, pasa por alto la



posibilidad de que su esposa lo traicione con el Duquesito, malicia que sí tienen, en cambio, dos señoras las cuales, mirando de paso a la pareja, «se hicieron un guiño picaresco» [Valle-Inclán, ed. 2000, I: 136].

La red de sutiles referencias al tema de los celos se completa con la presencia en los jardines del Foreign Club de Pierrot y Colombina, dos de los protagonistas del abigarrado drama de honor de *La marquesa Rosalinda* (1912). Dicha farsa se construye con un doble nivel de personajes, nobles y plebeyos, como si de una comedia barroca se tratara, pero las dos dimensiones se cruzan y contaminan de manera original. En el acto I, Amaranta, hablando de galanteos con la noble protagonista, alude a «la escala de seda de Romeo» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 616]. El joven veronés funciona aquí como sinónimo y símbolo del enamorado ideal, pero en seguida esta figura resulta rebajada en una réplica aún de Amaranta donde se alude más bien «al lindo don Diego» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 616], figura masculina risible de la comedia cómica aurisecular, inmortalizado por Moreto en la pieza homónima. Es patente que lo que Valle está estéticamente deformando en su farsa es el tema de la traición amorosa, tal como se pone de relieve en otra sentencia de la cínica dama quien apunta que los celos son un ingrediente necesario de toda relación:

Pero ese temblor,
que convierte todas
las citas de amor en noche de bodas,
solo nos encanta y espanta y asedia
si Otelo celoso con su alfanje media
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 617]

El marido de la Marquesa, a la par que los consortes de Augusta y Rosita, considera que los celos son un sentimiento indigno: «el Marqués sonríe de los disparates / y de los maridos del Teatro Español» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 618]. En esta farsa, donde el Modernismo con su mundo decadente de belleza e ilusiones se desmorona de forma mucho más descarada que en los textos anteriormente traídos a colación, el amante ideal



que ha recogido el chapín perdido por la Marquesa es nada menos que Arlequín, el siervo más popular de la *Commedia dell'Arte* que es ya amante de Colombina. Esta, por su parte, está casada con Pierrot. El tratamiento del tema de los celos adquiere, pues, tintes grotescos con un intrincado juego de espejos en que las figuras aristocráticas se deforman mezclándose con sus correspondientes máscaras burlescas. Tanto Colombina como Pierrot tienen celos de Arlequín, si bien el segundo llega a desafiar al rival por razones triviales, dado que este confiesa que no tiene el dinero que él le pide: «Pues, tendremos un desafío / por mi mujer» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 631].

Los celos del Marqués se manifiestan por último en la jornada II, y no tienen ninguna repercusión concreta en el desarrollo de la intriga. Observemos de paso que el nombre de pila del noble, Froilán, unos años más tarde en *Los cuernos* se deformará en Friolera. En la apertura de esta macrosecuencia dramática, Polichinela, en una carnavalesca canción alude a «la copla de Don Coronado» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 635], y el paje de la Marquesa revela a la Dueña que:

[...] la dama
sus favores otorga a un comediante,
y el marido, celoso intermitente,
no quiere a un comediante por amante
de su mujer

[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 640].

Lima [1968: 389], en su análisis de esta pieza, destaca oportunamente que incluso los personajes aristocráticos se conforman a partir de una máscara de la *Commedia dell'Arte*; en concreto detrás del Marqués se perfilaría la figura del viejo Pantalone, quien es un mercader veneciano. Lo que se le escapa al estudioso es que en la paródica elaboración de Valle dicho origen del marido de Rosalinda bien puede remitir al Moro de Venecia del *Otelo*.

Ante el tablado de Arlequín, hablando con el paje, la Dueña admite: «Prefería / las comedias de antaño, que escribía / Don Pedro Calderón»



[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 638]. En este sentido, ella anticipa el carácter grotesco de la doña Tadea Calderón de *Los cuernos*. Más detalles, como veremos, corroboran semejante filiación. Su parecer no resulta casual, dado que, acto seguido, llegan dos matones profesionales, Juanco y Reparado, quienes amenazan a Arlequín por atreverse a cortejar a Rosalinda:

Somos los mastines de presa
de un Marqués,
y sabemos que la Marquesa
dio, por miraros, un traspies.
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 657]

No deja de ser significativo que el aristócrata modernista no quiera ensuciarse las manos para cometer personalmente el delito de honor, muy a diferencia de los nobles del drama aurisecular y de *Otello*. Además, el tono y la actuación de los personajes van adquiriendo el ritmo acelerado y las modalidades grotescas de un retablo de títeres:

Arlequín saluda burlando
con una pirueta grotesca.
Colombina, funambulesca,
aparece manoteando.
Hace un vuelo por el jardín
con un ritmo de marioneta,
que recuerda la comedieta
del retablo de Fagotín.
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 659]

Según se puede apreciar, en este fragmento está más que esbozada la *trigedia* de Maese Fidel de *Los cuernos de don Friolera* de la época esperpéntica. De hecho, el Marqués ha terminado por asumir su papel de cornudo y reacciona de acuerdo con el antiguo código del honor. Confiesa Rosalinda a su estrafalario amante:

Pues así no podemos seguir. A mi marido
le entró un furor sangriento que nunca había tenido.
¡No sé qué mal de ojo le hicieron en España!
¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!
¡Son los autos de fe que hace la Inquisición!



¡Y las comedias de don Pedro Calderón!
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 664]

La Marquesa anticipa formulaciones que volvemos a encontrar en boca de don Estrafalario en el prólogo de *Los cuernos*, cuando el portavoz autorial, tras exaltar el retablillo primitivo de maese Fidel como forma dramática capaz de regenerar la escena nacional, afirma tajante que el romance de ciego es:

Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. [...] La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare, es violento, pero no dogmático. La crueldad española, tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos, que Torquemada [Valle-Inclán, ed. 1990: 122].

La referencia explícita al dramaturgo inglés funciona, pues, como subtexto positivo en la escritura de don Ramón, aunque no es cierto, como pretenden los estudiosos del escritor gallego, que Valle condene sin más los dramas de Calderón. En realidad él utiliza a ambos autores barrocos con ironía, para cuestionar las comedias patéticas de Echegaray y su escuela²⁶.

Mirándolo bien, son muchos los detalles que nos indican hasta qué punto la Marquesa y Arlequín anticipan a doña Loreta y a Pachequín, cuyo nombre de pila rima sospechosa y maliciosamente con el del cómico italiano. Los dos amantes de la farsa, para huir de la furia del esposo ultrajado, deciden escapar juntos. Rosalinda se queja de que, si su marido la matara, su hija quedaría huérfana: «¡Apenas una niña! ¡Ay! No la podrán ver / los ojos de su madre convertida en mujer!», y Arlequín se preocupa por la niña: «Yo no acepto tu hermoso sacrificio. / ¡Te debes a tu hija!» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 666]. Análogamente, en la escena IV del

²⁶ «La positiva recuperación del *Pintor* mediante la cual Valle-Inclán logra subvertir y superar genialmente el drama melodramático de su época no impide que en contadas ocasiones el estrafalario dramaturgo se permita guiñar el ojo al lector/espectador con afirmaciones u operaciones lingüísticas que luego desmiente en su praxis de escritura teatral. El caso de Doña Tadea Calderón me parece, sin duda alguna, el más emblemático» [Trambaioli, 2005: 1664].



esperpento, encarando a su enloquecido esposo, Loreta grita a Manolita: «¡Hija mía, acabas de perder a tu madre!», y en la escena IX es don Friolera quien, desconsolado, exclama:

DON FRIOLERA ¡Lástima que seas tan niña!
MANOLITA ¡Ya seré grande!
DON FRIOLERA Yo no lo veré.
[Valle-Inclán, ed. 1996: 194]

En la escena XI la mujer protesta por la insistencia con que Pachequín pretende hacerse cargo de las dos: «¡Tirano! ¡Manifiesta claramente el sacrificio que pretendes de esta mujer ciega!» [Valle-Inclán, ed. 1996, 153 y 208].

La secuencia apuntada de la farsa presenta asimismo unos ecos de otros eslabones de la cadena textual originada por *Otello*. Arlequín, ante el acecho de los valentones, asegura a Rosalinda: «Yo / llevo al cinto una espada, y estoy acostumbrado / a matar al amigo Pierrot, sobre el tablado», creando un paralelismo metateatral entre su propia situación y la pieza que suele representar a la manera de ciertas tragedias shakespearianas y de *Un drama nuevo*. También, así como el príncipe Attilio Bonaparte de *Epitalamio* tiene una relación secreta con la hija de su amante, Arlequín confiesa a la Marquesa: «¡Nunca te hice el cumplido de que tu hija es muy bella!» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 666].

En la última jornada, Arlequín aparece como símbolo del amante imposible de alcanzar, cuyo atuendo es «la roja capa» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 678]. Resulta significativo que, ante su aparición, la Dueña se persigne como si fuera una criatura diabólica, poniendo de relieve su ya subrayado parentesco con la doña Tadea de *Los cuernos*, vieja gasmoña que le echa en cara a don Friolera su presunta deshonra:

¡Eres aquel Demonio de los cortejos
que ha tentado a una noble dama en Maguncia!
¡Te hago la cruz tres veces, y en mis artejos
beso el signo, Demonio, que te abrenuncia!
[Valle-Inclán, ed. 2000, II: 679]



En una secuencia dramática posterior, justo antes de que los dos amantes se reúnan en el escenario, la figura de este grotesco carácter se deforma ulteriormente, mediante algunas técnicas caricaturescas propias del esperpento: «Surge la sombra bruja de La Dueña. / Sobre un ciprés una lechuza sueña»²⁷.

Mientras Rosalinda y el cómico platican, aún anticipando las pautas de una secuencia dramática protagonizada por doña Loreta y Pachequín – ella aspiraría a quedarse a vivir en el convento después de la boda de su hija, y él insiste en su galanteo haciendo hincapié en el *carpe diem*–, llega Pierrot «para vengar mi honor averiado» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 690]. Lo lógico hubiera sido una irrupción del Marqués; en cambio, el dramaturgo opta por parodiar el clímax del drama de honor tradicional con un desafío plebeyo. En efecto, el ridículo Pierrot pretende reñir porque «¡Lo reclama el honor!»; por el contrario, Arlequín aduce las excusas más estrafalarias para evitar el duelo: la pragmática que prohíbe reñir en los jardines, el riesgo de tener que casarse con Colombina si ella queda viuda. Y si, al final, accede a pelear, siendo sus aceros de hojalata, la lucha termina en burla: «que espada de teatro nunca mata» [Valle-Inclán, ed. 2000, II: 692], muy al contrario de lo que ocurre en *Un drama nuevo* donde los dos actores rivales riñen con armas verdaderas. Tras lo cual, la Marquesa y Arlequín se despiden por siempre jamás, y el carro de los farsantes se aleja de los jardines versallescos.

En definitiva, Valle en esta farsa juega con el tema de Otelo, al parecer duplicándolo, pero en realidad anulándolo, gracias a la mezcla de los personajes nobles y plebeyos que impide el cumplimiento de toda venganza. En concreto, la función metateatral que las máscaras italianas

²⁷ Valle-Inclán, ed. 2000, II: 686; ed. 1990, escena II: 139: «Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardilla»; escena IV: 149: «La vieja se arrebujá en el manto, desaparece en la sombra de la callejuela, reaparece en el ventano de su guardilla, y bajo la luna, espía con ojos de lechuza: Santiguándose oye el cisma de los mal casados»; escena XI: 215: «En su buharda, como una lechuza, acecha doña Tadea».



desempeñan en la pieza es la de interpretar en clave carnavalesca el drama del honor que no se produce entre los personajes nobles. En este sentido, don Ramón recupera con originalidad la función paródica que el juego del teatro en el teatro posee en las tragedias shakespearianas.

Cuando en época plenamente vanguardista Valle escribe *Los cuernos de don Friolera*, pieza protagonizada por el «fantoche de Oteló» [Valle-Inclán, ed. 1990: 215], ya tiene al alcance todos los elementos que le sirven para construir la compleja arquitectura de este esperpento, cuya articulada dimensión metateatral (prólogo y epílogo, además de tres versiones del drama de los cuernos) le consiente rematar la teorización de la estética de los espejos cóncavos. El patrón ausplicable para su portavoz, don Estrafalario, es la *tragedia* representada por Maese Fidel, el cual actúa a la vez de bululú y de Yago, mostrando cómo la escritura esperpéntica se aleja solo en parte del teatro de Shakespeare²⁸:

El Compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Oteló. Se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica [Valle-Inclán, ed. 1990: 123].

El joven Federico García Lorca en su *Tragicomedia de don Cristóbal y la señor Rosita* (1922) sabe unir su fascinación por Shakespeare a su admiración por el mundo grotesco de Valle-Inclán, deparándonos una parodia del tema de Oteló, presentada con el resorte del teatro dentro del teatro, y con la intervención de un primo hermano de Puck y del silfo del *Maleficio*. Al principio de la obra, sale el Mosquito, «personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto», quien, según aclara la

²⁸ Cardona y Zahareas, 1982: 119: «el papel del “delator” corre a cargo del bululú, el cual está, primero, a un nivel distinto de sus fantoches –a un nivel supra-fantoche, si se quiere–, y, segundo, los enzarza no con ánimo de venganza sino para divertirse con ellos. Por consiguiente y en lo afectivo, su acción esta completamente distanciada del drama y éste reducido a sus elementos más simples y directos»; véase también Partearroyo, 2014: 206.



acotación: «Nació en una comedia de Shakespeare desgraciadamente perdida». Su función metateatral es la de presentar con la música de su trompetilla su compañía «del teatro de los burgueses, del teatro de los condeses y los marqueses»²⁹, análogo al del Arlequín de *La marquesa Rosalinda*, y de anunciar la pieza que se va a representar. En este sentido, desempeña la función del bululú del retablo de títeres.

La intriga rueda en torno al amor de Rosita y Cocoliche contrastado por la codicia del padre de ella; en efecto, el mozo es pobre y la joven se ve forzada a casarse con el viejo y grotesco don Cristóbal, personaje que está a medio camino entre el Pantalone de la *Commedia dell'Arte*, del que posee la riqueza y la decrepitud, y el perverso Alacrancito del *Maleficio de la mariposa*, siendo «un viejo gordo, borracho y dormilón» [García Lorca, ed. 1998: 176.]. El tema moratiniano del viejo y la niña es tratado en clave esperpéntica, puesto que el espantoso marido no solo está destinado a ser cornudo, sino que se morirá de forma estrafalaria, descubriendo su naturaleza ficticia de fante con muelles.

Ya en la escena III del I acto, los mozos compinches de Cocoliche preven que don Cristóbal «muy en breve verá su redonda cabeza puntiaguda» con «dos cuernos como dos álamos de la vega alta» [García Lorca, ed. 1998: 176]. Bien mirado, su aspecto monstruoso corresponde a la imagen que el propio Otelo evoca del marido ultrajado en el acto IV de la tragedia shakespeariana: «A horned man's a monster, and a beast» [Shakespeare, ed. 1984: 170].

A lo largo de la acción, Rosita se ve acosada no solo por Cocoliche, sino también por Currito, un joven que la había amado y dejado cinco años atrás. En el cuadro II del acto II, ambientado en su casa, doña Rosita aparece vestida de novia. Llega Currito disfrazado para probarle los zapatos, situación que recuerda la de Arlequín hallando el chapín de Rosalinda en la farsa valleinclanesca. Se abre un paréntesis metateatral en

²⁹ García Lorca, ed. 1998: 133; Cardinali, «Introducción»: 43 documenta que el poeta confirmó que el modelo de Mosquito era «Puck, o Robin Goodfellow» «en una carta a Ángel Ferrant, escrita posiblemente en 1935».



que el Director despierta al grotesco novio dormido para avisarlo de que su honra está en peligro: «Creo, amigo Cristóbal, que le va a ir muy mal en su casamiento. La señá Rosita en este momento...» [García Lorca, ed. 1998: 219], consiguiendo que el personaje de su tragicomedia empiece a portarse como el marido celoso. El caso es que la moza ha tenido que encerrar de prisa y corriendo a Curruto en uno de los dos armarios de su habitación. La situación se enreda aún más cuando llega Cocoliche aprovechando una ausencia de Cristóbal; él también tendrá que esconderse en seguida en el otro armario, dejando que Rosita se las apañe en una situación cada vez más comprometedora. Los dos chavales producen ruidos en los armarios y don Cristóbal empieza a sospechar, pero Rosita es capaz de engatusarlo con cualquier pretexto. Le dice por ejemplo: «Mira, no te pongas así. Un pájaro ha pasado ahora mismo por la ventana con unas alas... ¡Así de grandes!» [García Lorca, ed. 1998: 233].

Poco después el viejo novio se adormece de nuevo, y Rosita puede hablar con los dos enamorados que ya se han percatado de la presencia de aquel. De repente entra Mosquito con su trompetilla para despertar a don Cristóbal, cumpliendo con su función metateatral, siendo, a fin de cuentas, un doble del Director, y el novio coronado, enfurecido, se pelea con Curruto quien le clava su puñal. En el final estrafalario de la pieza, Curruto se marcha despechado por haber perdido a Rosita, don Cristóbal se muere y la moza se puede abrazar finalmente con su Cocoliche, tras celebrar el jocoso funeral del fante en el cual participan unos muñequitos con capas rojas, dobles burlescos de los jóvenes enamorados de la protagonista. En suma: *Otello* en esta pieza se pasea por los espejos cóncavos y se muere en lugar de matar a los amantes; por su parte el malicioso duende de abolengo shakespeariano y su doble, el Director, desempeñan el papel del bululú (y de Yago) en términos muy parecidos a lo que hace el Maese Fidel de *Los cuernos*, esperpento escrito un año antes que *Títeres de cachiporra*.

Ahora bien, García Lorca vuelve a elaborar el tema de la infidelidad conyugal en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, auténtica



joya teatral que presenta muchas analogías con la *Tragicomedia*. Pero si en esta farsa para guiñol el poeta granadino opta por un desarrollo burlesco del tema de los celos, en el *Perlimplín* prefiere volver al coturno trágico resemantizado en clave vanguardista, proponiendo una variante única en la tradición de los maridos cornudos, dado que el protagonista se mata a sí mismo, fingiendo ser su propio rival, para que su esposa Belisa siga sufriendo sin entender nada de lo que le ha pasado.

Pues bien, la traición que Belisa reserva al marido en su noche de bodas es realmente hiperbólica, ya que se acuesta con los representantes de las cinco razas de la tierra. Los dos duendes que, bien entrado el cuadro II, corren una cortina gris para ocultar al público lo que está pasando, son parientes estrechos del Puck/Mosquito/Director de la *Tragicomedia*, y desempeñan una función metateatral análoga, es decir, la de apuntar irónicamente al estatuto de cornudo del grotesco *Perlimplín*. No es nada azaroso si cuando ellos se retiran del escenario él aparece «con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza» [García Lorca, ed. 1990: 269], imagen que recuerda tanto la descrita por Otelo como la que los mozos evocan en el caso de don Cristóbal.

En la segunda parte de la pieza, que se conforma según las pautas de la tragedia, Belisa se enamora de un bellissimo adolescente. Se trata del amante ideal que en la cadena textual recortada es un personaje irreal e inalcanzable, y que, al igual que el Arlequín de *La marquesa Rosalinda*³⁰ y los muñequitos de la *Tragedia*, se envuelve en una capa roja. El siniestro y sorprendente final de la obra asimila a los dos protagonistas a Romeo y Julieta en la medida en que ella queda muriéndose en vida de amor por el misterioso «joven de la capa roja» que se identifica con el *Perlimplín* suicida. A la genialidad de Lorca le bastan estos pocos elementos para trabar su personalísimo diálogo intertextual con el universo teatral

³⁰ Tiene razón Ucelay, en su «Introducción» 192, cuando postula «el posible reflejo de La marquesa Rosalinda de Valle en nuestra farsa».



shakespeariano, tanto farsesco como trágico, sin dejar de tener en cuenta el magisterio valleinclanesco.

Pero ya es hora de poner punto y final a estas páginas, destacando que en el teatro español de la segunda mitad del siglo XIX a las vanguardias, la figura del Otello shakespeariano, variamente contaminado con el patrón del marido celoso del drama aurisecular, sufre unas sugerentes metamorfosis. En *Un drama nuevo* es Yorick, actor cómico que logra encarnar magistralmente un papel trágico solo cuando llega a confundir realidad y ficción, matando al amante de su joven mujer en el escenario. En la escritura modernista de Valle-Inclán Otello es un descomunal príncipe negro así como un noble decadente despreocupado por su honra conyugal. En *La marquesa Rosalinda* es un Marqués versallesco con celos intermitentes e inocuos. Finalmente, en *Los cuernos de don Friolera* es un chiflado teniente del cuerpo de carabineros que mata por error a su hija, terminando en el hospital psiquiátrico. Con García Lorca el proceso de deformación grotesca del marido ultrajado llega a las últimas consecuencias en la *Tragicomedia de don Cristóbal* con la figura del fantoche que, herido por uno de los enamorados de su mujer, termina estallando con todos los muelles que le salen del ombligo. Cuando el poeta granadino vuelve a elaborar el tema de los cuernos en *Amor de don Perlimplín* se da cuenta de que, a estas alturas, el grotesco marido no puede sino sufrir una metamorfosis ulterior que lo convierte de nuevo en un héroe trágico, aunque esta vez, en lugar de matar a su mujer físicamente, la hiere en el alma, haciéndole creer que ha matado a su hermoso enamorado. En realidad se ha suicidado llevándose a la tumba el secreto de la identidad del joven de la capa roja.

Análogamente, Desdémona de esposa inocente se transforma progresivamente en una verdadera adúltera, según un abanico de posibilidades muy variadas. La Alicia de Tamayo y Baus es una joven que vive su sentimiento por Edmundo con terrible angustia por sus remordimientos morales. Las decadentes mujeres del Valle-Inclán



modernista ya son plenamente culpables y sin ningún sentido de la ética hasta el punto de involucrar a sus hijas en sus intrigas amorosas. Rosalinda, cuyo doble teatral es Colombina, engaña al Marqués con el Abad y luego con Arlequín, en su vana búsqueda de un amante ideal. La Loreta de *Los cuernos* es una grotesca mujerona que se deja engatusar por un vecino igualmente esperpéntico, procediendo su modelo teatral de *El gran galeoto* de Echegaray. La Rosita lorquiana, víctima de la codicia paterna y de un matrimonio desigual, resiste hasta el final al acoso de Currito y de su enamorado Cocoliche. Y Belisa es la adúltera hiperbólica, destinada a sufrir para siempre encerrada en la cárcel del amor imposible. Desdémona y Belisa, al parecer diametrales, comparten un destino aciago muy parecido: el de la muerte, física la primera, del alma recién nacida la esposa de Perlimplín.

Por último, Yago, después de encarnarse en *Un drama nuevo* en el envidioso Walton, personaje análogo al shakespeariano, desaparece en la escritura modernista valleinclanesca para luego reaparecer con una función metateatral en *Los cuernos de don Friolera* (Maese Fidel en el prólogo y doña Tadea Calderón en el esperpento) y en la *Tragicomedia* lorquiana (Mosquito/Director), mientras que en *Amor de don Perlimplín* coincide con el protagonista que, de esta manera, encarna a la vez los papeles del marido cornudo, del rival y del delator.

En definitiva, Shakespeare, aun tardando mucho en afirmarse como modelo teatral en España, consiente a geniales dramaturgos concebir unas auténticas piezas maestras capaces de revitalizar en clave moderna y hasta vanguardista algunas de sus obras de mayor alcance, a saber, *Otelo*, *Romeo y Julieta*, y el universo fantástico del *Sueño de una noche de verano*.



BIBLIOGRAFÍA

- BENAVENTE, Jacinto, *Cuento de amor*, en *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1956, 381-424.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «De rodillas, en pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)» en *Revista de Occidente*, Número extraordinario. Homenaje a Valle-Inclán en el primer centenario de su nacimiento, año IV, 2ª ép., vols. 44 y 45, 1966, 132-145.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1982.
- CASTILLO, José Ramón, «La Tempestad de Shakespeare y una visión en la literatura latinoamericana» en *Revista Virtual Contexto*, vol. 5, n. 7, julio/diciembre 2001.
- CERDÁ, Juan F., «Shakespeare in García Lorca's Early Poems» en *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 33.1, 2011, 33-52.
- , «Shakespeare and the Continental Avant-Garde through García Lorca's *El público* (1930)» en Carla Dente y Sara Soncini eds., *Shakespeare and Conflict. A European Perspective*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2013, 119-131.
- DUQUE DÍAZ DE CERIO, Pedro Juan, «La presencia de España en "Romeo y Julieta"» en *Letras de Deusto*, vol. 18, julio-diciembre, 1979, 63-94.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *El maleficio de la mariposa*, ed. Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, eds. Annabella Cardinali y Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ, José Manuel, *Shakespeare y la Generación del 98: Relación y trasiego literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.



- LANDÍN MARTÍNEZ, Pablo, *La expresión de lo trágico en el ciclo mítico de Valle-Inclán. La presencia de Shakespeare y paralelismos con las tragedias de García Lorca*, Tesis doctoral, UNED, 2015.
- LIMA, Robert, «The *Commedia dell'Arte* and *La marquesa Rosalinda*» en Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield eds., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works*, New York, Las Americas Publishing, 1968, 386-415.
- MORLEY, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PARR, Alfonso, *Shakespeare en la literatura española*, 2 vols., Madrid / Barcelona, Librería General de Victoriano Suárez / Biblioteca Balmes, 1935.
- PARTEARROYO, Manuela, «“La musa Funambulesca”. Apuntes en torno a *Otelo*, entre Valle-Inclán y Pasolini» en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, 195-212.
- REGALADO KERSON, Pilar, «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés», en Sebastian Neumeister ed., *Actas del IX Congreso de la AIH (Berlin, 18-23 de agosto de 1986)*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, I, 75-83.
- ROGERS, Paul Patrick, «Galdós and Tamayo's letter-substitution device» en *The Romanic Review*, vol. XLV, 1956, 115-120.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español*, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1986.
- RUPPERT Y UJARAVI, Ricardo, *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura Española*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- SHAKESPEARE, William, *Othello, the moor of Venice*, ed. bilingüe Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, BUR Teatro, 1984.
- , *Romeo e Giulietta*, ed. bilingüe Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, BUR Teatro, 1983.



- TAMAYO Y BAUS, Manuel, *Un drama nuevo*, ed. Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1979.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)» en Carlos Mata y Miguel Zugasti eds., *El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria*, Pamplona, Eunsu, 2005, vol. II, 1655-1665.
- TROUILLHET, Juan, «El Teatro de lo siniestro de Valle-Inclán» en, *El Pasajero*, estío 2003, <<http://www.elpasajero.com/trouillhet.html> [consultado el 20-2-2017].
- , «Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento», *El Pasajero*, estío 2004, <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html> [consultado el 20-2-2017].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- , *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa, 1998.
- , *Los cuernos de don Friolera*, en *Martes de Carnaval*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, 107-227.
- , *Obra completa*, 2 vols., Madrid, Espasa, 2002.
- VĂRGATU, Cristiana, «Spanish perception of Shakespeare plays: *Romeo and Juliet* and the *Taming of the Shrew*» en *University of Bucharest Review*, vol. III, n. 2, nueva serie, 2013, 120-127.
- VILLAREJO, Oscar M., «Shakespeare y los dramaturgos compañeros suyos: Las fuentes españolas de varias de sus obras» en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, 2, julio-diciembre, 1975, 829-867.



Una recepción de ida y vuelta: Calderón de la Barca, san Juan de la Cruz y Pablo García Baena¹

Antonio Portela Lopa
Universidad de Burgos
aportela@ubu.es

Palabras clave:

Pablo García Baena. san Juan de la Cruz. Calderón de la Barca. Recepción. Grupo *Cántico*.

Resumen:

Este trabajo reconstruye una representación única que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1942 en el Teatro Principal de Córdoba. Se trataba de la versión dramatizada, llevada a cabo por Pablo García Baena, de las principales obras poéticas de san Juan de la Cruz (*Noche oscura*, *Llama de amor viva*, *Cántico espiritual* y el poema «Un pastorcico solo está penado»). Estas páginas, documentadas con las palabras del poeta cordobés, describirán las soluciones textuales que tuvo que resolver, así como las novedades que introdujo para dotar de unidad a la heterogeneidad de los textos originales. La adaptación presenta interesantes cuestiones receptuales con respecto a la escenografía. Para desarrollarla, García Baena y Ginés Liébana (que se ocupó de los aspectos visuales), se inspiran en las representaciones vanguardistas alemanas de Calderón de la Barca.

A back and forth reception: Calderón de la Barca, san Juan de la Cruz y Pablo García Baena

Key Words:

Pablo García Baena. san Juan de la Cruz. Calderón de la Barca. Reception. *Cántico* group.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "FELICIDAD Y LITERATURA: EFICACIA SOCIAL DEL DISCURSO LITERARIO" (financiado por la Junta de Castilla y León, Programa I B, 2016), y del contrato "Investigación en literatura, cine y cultura contemporáneos y su relación con la tradición" con la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas y la Universidad de Burgos.

Abstract:

This paper reconstructs a single representation that took place on December 23th of 1942, at the Teatro Principal of Córdoba. It was the dramatized version, carried out by Pablo García Baena, of the main poetic works of Juan de la Cruz (*Dark Night*, *Living Flame of Love*, *Spiritual Canticle* and the poem «Un pastorcico solo está penado»). These pages, documented with the words of the Cordovan poet, will describe the textual solutions that he had to solve, as well as the novelties that he introduced to give unity to the heterogeneity of the original texts. The adaptation presents interesting receptive questions with respect to the scenography. To develop it, García Baena and Ginés Liébana (who dealt with the visual aspects), were inspired by the German avant-garde representations of Calderón de la Barca.

El 23 de diciembre de 1942, hace casi tres cuartos de siglo, se estrenó en el Gran Teatro de Córdoba una adaptación dramatizada de la obra poética de san Juan de la Cruz, que corrió a cargo de un joven de 21 años llamado Pablo García Baena.

Debemos prestar atención al año 1942. En ese contexto de posguerra la estética predominante es la oficial, pero dentro de ella hay intentos por dotar de elementos cosmopolitas a la cultura española que la entronque con Europa. Hay también la voluntad de encontrar continuidad con lo mejor de las estéticas inmediatamente anteriores a la Guerra. Por otro lado, es el día 23 de diciembre (víspera de la Navidad, más exactamente víspera de la víspera de la Navidad), y la representación se sitúa en el entorno mismo de las fiestas, que acentúan el carácter religioso de su texto. Ese carácter religioso era propio del texto en origen antes de ser dramático, pero también era inequívocamente literario. Se añade, además, el prestigio de ser un clásico indiscutido de nuestras letras. De modo que la conversión en pieza teatral refuerza las tres dimensiones originarias: obra religiosa, composición poética, clásico indiscutido. Aunque no era un clásico de nuestro teatro: allí estaba la audacia o la primera audacia de esta representación.

Hay que señalar que el propio autor de la adaptación teatral, Pablo García Baena, interpretó en la obra un papel protagónico (el del Entendimiento, uno de los personajes que se habían creado a partir del texto



de san Juan de la Cruz). El otro responsable de esta adaptación es Ginés Liébana, que se encargó de la escenografía y de toda la faceta plástica visual y lumínica de la representación. Probablemente también de la acústica.

Al «estreno» teatral asistieron las autoridades civiles y religiosas de la capital de la provincia de Córdoba en la época: alcalde, obispo, militares, priores de órdenes religiosas y autoridades académicas. Contó con un lleno de público, porque se insertaba en lo que ahora llamaríamos actividades culturales oficiales. Su éxito se expandió después de que cayera el telón, como acreditan las críticas.

Vista la acogida, podría haberse dado por inaugurada la feliz carrera de un nuevo dramaturgo, con la representación de la obra adaptada por todos los teatros de España. Sin embargo, nada de eso sucedió². Y los tres cuartos de siglo que han pasado nos confirman que su versión del *Cántico espiritual* no se ha convertido en uno de nuestros clásicos teatrales.

Habrà que esperar a la década siguiente, la de los 50, para ver a Pablo García Baena dirigiendo una revista fundamental para la poesía española, *Cántico*, en la que se integraban otros poetas (Juan Bernier, Ricardo Molina, Mario López), y otros artistas, concretamente dos pintores: Ginés Liébana (el escenógrafo de nuestra obra) y Miguel del Moral. Hoy sabemos que el nombre de aquella revista tenía su origen en la obra del santo, por lo que la relación entre las dos obras es estrecha³. A su vez, dos décadas más tarde, un colega nuestro, Guillermo Carnero, consagra académicamente al grupo de poetas y en una operación académica literaria de un éxito rara vez alcanzado

² «Hay un episodio que suele omitirse, una representación de 1946, recogido por Rafael Inglada en su catálogo de la exposición sobre *Cántico*. En agosto de ese año, a mediados, con motivo de la Asunción, a la que está dedicada la Catedral [de Córdoba]. En la Catedral se hizo una especie de verbena y dentro de ella una representación del *Hijo pródigo*. En 2016 han representado *Asesinato en la Catedral* de Eliot, con motivo del Corpus. Por supuesto no lo titularon así, sino *Sangre de los mártires*.» En aquella obra de 1946, Pablo García Baena no tuvo participación importante.

³ Se ha especulado con que el nombre podría haber partido de un homenaje a la obra de Jorge Guillén, pero el propio Pablo García Baena ha corroborado nuestra versión. En la obra misma del poeta cordobés existen huellas de la relación profunda con san Juan de la Cruz. Una de las más evidentes se halla en los juegos intertextuales directos, como sucede en el poema «Noche oscura», perteneciente al libro *Antes que el tiempo acabe* (1978), y cuyo epígrafe remite explícitamente al poeta de Fontiveros.



consigue con su tesina constituir a ese grupo de amigos en el grupo literario Cántico de Córdoba⁴. Ahora podemos ver que aquella representación del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz tenía muchos ingredientes de la estética de aquellos poetas y artistas.

Convertido en un poeta de éxito, maestro de varias promociones de poetas, García Baena recibirá otra década más tarde, en los 80, el premio Príncipe de Asturias de las Letras. Y 25 años después los premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y García Lorca, que lo proponen como candidato a ser uno de nuestros clásicos.

¿Qué sucede con aquella representación, excepcional en todos los órdenes? Queda reducida en la historia de nuestras letras y en la biografía oficial de García Baena a tres mínimas referencias:

1. Suele figurar en las primeras líneas de sus biografías literarias, de manera anecdótica, pero no ha recibido mayor atención ni en su biografía ni en la historia del Grupo Cántico.
2. En su bibliografía la obra queda clasificada fuera de la poesía, en el apartado de la prosa⁵.
3. Una fotografía famosa en la que se ve al joven autor y actor, un poco al modo de Shakespeare o al de otros dramaturgos actores, espada en mano, representando, como siempre indican los pies de foto, el papel del Entendimiento⁶.

Merece la pena profundizar en aquel momento que, sin duda, forma parte de la historia de nuestro teatro. En general, tanto García Baena como el grupo Cántico presentan en la posguerra dos características que lo hacían interesante: vinculación con el Siglo de Oro y europeísmo cosmopolita. La

⁴ Aquella tesina, el estudio que despertó definitivamente el interés académico por la poesía de aquel grupo de creadores, ha sido recientemente reeditada en una edición aumentada: Carnero, G., *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*. Madrid, Visor libros 2009.

⁵ Así sucede en la bibliografía de la que me encargué yo mismo en la edición de su poesía para el premio Reina Sofía.

⁶ En realidad, la foto de la espada es posterior a la función. Unos días después en el convento de los Carmelitas se hizo una foto a cada uno de los actores para tener un recuerdo. Hay, por tanto, otra de Ginés Liébana vestido de pastor.



cuestión era si lo que se daba en su poesía (o en la pintura de Liébana) se había dado en aquella obra teatral. La conexión aurisecular era evidente. Faltaba explorar el europeísmo. Para esclarecer este punto, el autor me ha concedido varias entrevistas y ha puesto a mi disposición su archivo personal. Después de rastrear también algunas bibliotecas, hemerotecas y archivos, el resultado se halla en las siguientes páginas. Como se verá, hay una doble conexión con el Siglo de Oro y con el teatro europeo que merece la pena dar a conocer. Para recuperar aquel momento de la historia de nuestro teatro y del europeo no hay un foro mejor que este número de la presente revista.

En principio aquella representación fulgurante quedó en el olvido porque la carrera de su autor fue después exclusivamente la de poeta (y la de Liébana, la de pintor). A los estudiosos de la poesía no les interesó, porque era teatro. A los especialistas en teatro, tampoco, porque era la obra (parecía poco más que una escenificación) de un poeta. Mejor dicho, de dos poetas: García Baena y san Juan de la Cruz. Dos poetas, además, sin obra dramática. Quedó como una excepción. Aun así habría resultado interesante, pero le afectaron dos paradojas. La primera, que «el libreto se había perdido», según palabras del propio autor. La segunda radicaba en que fuese un autor del Siglo de Oro de sobra conocido por todo el mundo. Ese factor impidió que se custodiase debidamente el texto con el que trabajaron los actores.

Sin embargo, ese libreto de García Baena llevaba aparejada una interesante labor creativa. Veamos sus principales motivos:

En primer lugar, porque él puso un extenso prólogo en verso, con formato de romance, de su propia mano (un poco a la manera de las obras antiguas de Plauto, de Terencio o de producciones del Renacimiento y del Barroco en las que el poeta presentaba el nuevo texto), compuesto de varios prólogos para distintos momentos. El romance es una forma usada por san Juan de la Cruz. Con ella, por ejemplo, presenta o comenta el evangelio, así que sería una imitación coherente con la estética del imitado.

A) Convirtió en texto dramático lo que era estrictamente lírico.

Entendemos, en este caso, que poético vale para dramático y para



lírico. La cuestión es que presenta en público lo que era íntimo, y organiza teatralmente la obra de san Juan de la Cruz.

- B) De san Juan de la Cruz se presentaron cuatro textos: *La noche oscura*, el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*, además el casi-soneto «Un pastorcico solo está penado» (que a su vez era una traslación «a lo divino» de un poema amoroso y quedó intercalado dentro de una de las otras). La articulación de tres obras mayores en una sola pieza teatral dará lugar a un nuevo texto, en una operación parecida al centón, en la que los textos originarios, incluso sin haber sido tocados ni manipulados, pasan a adquirir una nueva dimensión discursiva. La trimembración facilitaría el cumplimiento de los tres actos esperables en una obra de línea clásica.
- C) Además de eso, García Baena tuvo en cuenta los *Comentarios* en prosa del propio san Juan de la Cruz en esa conversión a texto dramático.
- D) La escenografía, fundamental para la conversión en pieza teatral, con repercusiones en todos los órdenes de lo dramático. Ahí es donde García Baena hace su declaración esencial: «los figurines y el aparato eran muy de la época. Tomamos la inspiración de Alemania del período anterior a Hitler, donde se representaba a Calderón, *La vida es sueño*, como teatro fantástico». También señala «en la España de posguerra se representaban autos sacramentales en los atrios de las catedrales, pero nosotros preferimos el espacio de un gran teatro». Se descarta por varias razones el formato estricto de un auto sacramental, para aproximarse a un drama calderoniano con formato vanguardista europeo.

Nos encontramos con una originalísima cuestión que en teoría literaria pertenece a la estética de la recepción, pero que tiene la particularidad de discurrir en una vía de doble sentido: de ida y vuelta. ¿Cuál había sido la



recepción de Calderón en Alemania en los años 20? ¿Cómo era la recepción en España de esa recepción alemana de Calderón? Esta especie de pleamar, de reflujo, tendrá muchas consecuencias estéticas.

Calderón en Alemania

La recepción de Calderón en Alemania es uno de los acontecimientos de la cultura europea, no solo alemana o española. Puede hablarse de «un verdadero culto calderoniano en Alemania» [Wilhelm, 1956: 49]. Resumiendo, en la época de nuestro autor cordobés, Wilhelm expuso que en los últimos ciento cincuenta años la recepción calderoniana en Alemania había pasado por cuatro fases (en las representaciones y en la crítica teórica):

1. Toma de contacto: fines del siglo XVIII.
2. Apoteosis romántica: comienzos del siglo XIX⁷.
3. Exploración positivista: siglo XIX.
4. Revaloración comprensiva de la época actual [Wilhelm, 1956: 56].

Sullivan comparte la opinión de que Calderón ha tenido una recepción continua en el país germano, porque «los alemanes han intuitido a través de los siglos el verdadero genio del dramaturgo español» [1998: 431]. ¿En qué consiste esa revalorización comprensiva a principios del XX? Antes del capital ensayo de Sullivan, la época que nos interesa había sido bien sintetizada por Wilhelm:

desde 1920 hasta 1930 (...) [se origina] un calderonismo nuevo que se desarrolla en otra forma y que tiene, por lo general, un carácter distinto al romántico. Se pudieran decir varias razones para explicar este retomo a Calderón. En primer lugar, la aversión al positivismo y naturalismo, que se manifiesta en las corrientes literarias del simbolismo, neorromanticismo,

⁷ Wilhelm: «Lope de Vega y Calderón, dos glorias del Siglo de Oro, representan dos aspectos principales no solo del drama español, sino también del genio hispánico. No ha de extrañar que la intelectualidad alemana, que desde la época de Herder y del romanticismo se dedica al estudio de las cosas de España, se haya ocupado mucho de estos dos poetas. En la crítica, la valoración y la comprensión que Lope y Calderón han encontrado en los últimos ciento cincuenta años en Alemania se reflejan tanto las características de la personalidad y de la obra de ambos poetas españoles como las fases consecutivas de la evolución intelectual y literaria de nuestro país.» [1956: 47].



etc., con su predilección por la fantasía, el sueño, la intuición, lo sobrenatural, lo esencial. En el teatro se hace notar la tendencia hacia el drama de ideas, hacia el drama simbólico y metafísico [...], lo que implica la rehabilitación de lo religioso, particularmente del culto católico y de la filosofía medieval [1956: 53].

Por otro lado, Wilhelm resalta la capacidad de la obra de Calderón para ajustarse a los parámetros de la creación contemporánea:

Otro motivo importante para el renacimiento calderoniano son las aspiraciones de la literatura moderna hacia lo que llamamos en alemán *Gesamtkunstwerk*; es decir, obra de arte universal, que abarca la poesía, la música y la escenificación. Precisamente en este afán se presenta el teatro barroco español, sobre todo Calderón, como la más acabada realización del *Gesamtkunstwerk*. Se comprende, pues, que las investigaciones sobre los problemas del barroco artístico, literario, lingüístico, hayan logrado, por el año de 1930, un adelanto considerable. [1956: 53]

La representación que García Baena llevaría a cabo bebía directamente, como veremos, de esa conexión que se estableció en Alemania entre el teatro barroco español y las vanguardias alemanas. Wilhelm, nuevamente, afirma que «Se reconocen en esta época, como características peculiares del barroco español, el vivo interés por el teatro, la mezcla de vida y sueño, la fusión de vida y espectáculo y la unión de fuerzas terrestres y celestes que dominan la comedia del siglo XVII» [Wilhelm, 1956: 53].

Recepción en España: Pablo García Baena

No estamos hablando de una obra que traducía o retraducía otra, ni de una traducción o una recreación de Calderón, puesto que los textos de Calderón traducidos al alemán permanecen intactos y los textos de san Juan de la Cruz, en principio, también. Se trata de relacionar, de un modo de representar, de dramatizar y de poner en escena un texto del Siglo de Oro con modos vanguardistas en todos los órdenes, siguiendo los patrones más avanzados del teatro europeo de principios del 20. García Baena ha declarado explícitamente al respecto: «teníamos la idea de los autos sacramentales y los



dramas de Calderón. Algo muy distinto de La Barraca de Lorca, pero no más atrasado sino más adelantado, precisamente por venir de Alemania y del teatro europeo»⁸.

Por tanto, la cuestión no es cuál era la situación o el éxito del teatro de Calderón en Alemania en los años 20 y 30, sino cómo veía ese éxito un joven poeta español de 20 años que en 1942 no había ido a Alemania y que no se dedicaba a la erudición ni a la crítica, sino a la creación de una obra inspirada en ese éxito. No había tampoco nada similar al NODO que mostrara imágenes en los cines de la actualidad cultural⁹. ¿Cuáles fueron, entonces, sus referencias?

Calderón, *La vida es sueño*... Lo de Alemania era una referencia lejana, tampoco teníamos documentos. Era algo que sabíamos. Teníamos noticia de todo eso por *Blancos y Negros* de antes de la guerra. En el 42, la guerra estaba recién terminada. Había una escasez cultural enorme. Y estaba también la guerra europea. No estaba Alemania para Calderón. Recordábamos haberlo visto, una cosa muy vaga. Puede que viéramos algo en *Blanco y Negro*, y en *La Esfera* y otros periódicos.

La familiaridad de García Baena con esta revista se muestra en el plural con que la denomina: «*Blancos y Negros*». Descarta cualquier investigación por su parte. Podría decirse que fue más bien una inspiración asentada en el recuerdo y en algunas imágenes. Es algo que aquel grupo tenía vivo. No se pusieron a buscar *ex profeso*, sino que trabajaron con lo que permanecía en su memoria. El resumen que ofrece Pablo es estremecedor porque dibuja el desolador panorama cultural de aquella época: «No investigamos en ese momento, porque no habríamos encontrado». Recuerda, no obstante, que circulaba cierto aire dramático en torno a la producción sacra calderoniana que pudo alentar la dramatización de san Juan de la Cruz. Por un lado, recuerda el poeta que «estaban en España los autos sacramentales

⁸ Es el caso del teatro austríaco. Hugo von Hofmannsthal adaptó algunas obras de Calderón, por ejemplo. Neumeister [2000] hace un interesante recorrido de la acogida de Calderón en tierras germanófonas.

⁹ Tampoco sabía alemán ni se había incorporado a su grupo el poeta Julio Aumente Martínez-Rücker, que, aunque en aquel momento no sabía alemán, sí lo sabrá después.



con un director, famoso ya entonces, José Tamayo». Por el otro, el régimen también tuvo su interés calderoniano, porque «además, no éramos los únicos. Falange representaba los autos sacramentales de Calderón».

Eso sí, «las representaciones en Alemania eran en teatros» y, a pesar de la fuerte influencia de la cultura religiosa en el momento, quisieron hacer algo en un teatro, algo que «no tenía nada que ver con lo que se hacía en las iglesias. No, no, no. Toda la obra de san Juan es un lujo». La elección del espacio de representación fue definitiva: «un gran escenario como es del Gran Teatro de Córdoba, que tiene mucho fondo, ahí, se podían hacer cosas de tipo casi milagrosas».

Hay otra referencia visual que el poeta da como segura. Él recordaba haber estudiado y leído la *Historia del Arte* de Pijoan durante su bachillerato y sus estudios en la Escuela de Artes. «Yo estoy seguro de que en el tomo tercero de esa *Historia del Arte*, que trata de las representaciones en Alemania, viene una foto de eso». Es el momento estético que llega con cierto retraso a España e impactará con mayor retraso en la escena.

Escenografía: la teoría de Pijoan

Amplíemos esa imagen que el autor conserva intacta en su retina después de ocho décadas. La *Historia del Arte* de Pijoan había sido publicada en Barcelona por Salvat en tres volúmenes. El tercero es de 1925. Pablo García Baena había nacido en 1921. Recuerda haber leído el libro incluso durante su infancia, porque era un manual que empleaba su hermano mayor, que fue aparejador. Forma parte, pues, del imaginario más profundo y asentado del autor desde niño. Forma parte de sus sueños.

La *Historia del arte* de Pijoan era una historia universal del arte, desde sus orígenes hasta las vanguardias más avanzadas, y es el germen de la célebre *Summa Artis*. En efecto, en la penúltima página del tercer volumen, está la referencia literaria y visual que el poeta recordaba nítidamente:



Debiéramos también mencionar las grandes novedades en el campo de la escenografía. Arrinconadas las antiguas decoraciones que trataban de dar una falsificación de la naturaleza, el escenario se ha ennoblecido con sensaciones de luz y forma ideales, entre las que se mueven maravillosamente los personajes. Lo característico del escenario moderno es que no pretende, ni por asomo, darnos la representación de un interior o de un paisaje tal como aparecen en la realidad. La decoración de la escena, más bien que un paisaje real, refleja un estado de ánimo, la sensación general del drama o de la acción que se representa en el teatro. [Pijoan, 1916: 544]

La prosa de Pijoan, tan cercana a la literatura, exponía las características de los nuevos modos artísticos y su reflejo en la escena como recurso de psicologismo aplicado a los cambios de los personajes:

El propósito de estos escenógrafos modernos no puede ser más laudable. La pintura naturalista de bambalinas y decoraciones producía un efecto de realidad intensa que se divorciaba de la letra del drama. Ahora los escenógrafos no pretenden más que acentuar, con colores, luces y formas, el mismo sentimiento que agita los personajes. La luz juega un papel más importante que el color de los telones. Los efectos se producen con elementos sencillísimos: son grandes masas de luz y sombras entre las que se mueven los actores, envueltos en una pasión que hasta transforma la naturaleza. Nadie podrá negar lo razonable de esta revolución del escenario moderno, porque producir la naturaleza en el teatro era un propósito infantil. La grandiosidad de la naturaleza no tolera imitaciones de papel y telas pintadas. Los más grandes escenarios, aunque amontonaran árboles y montañas gigantescas, resultaban siempre teatrales. [Pijoan, 1916: 544]

Los párrafos anteriores y posteriores enriquecen la visión de la nueva escena, que influirá en la representación del *Cántico espiritual*: «una nueva forma de arte moderno es el baile o *ballet* ruso que combina la música con el color y el movimiento». Desde un punto de vista filológico, basta un dato para hacernos una idea de la recepción en España de esas artes escénicas de vanguardia: la palabra *ballet* está todavía en cursiva. Pijoan continúa: «los efectos conseguidos han sido muy superiores a lo que podía esperarse. El principio capital del *ballet* ruso es hacer mover el color según un ritmo de orquesta. Los danzantes son manchas de luz y sombras que se intercalan, resisten y confunden según lo va exigiendo la música. En verdad el *ballet* ruso es música ilustrada por el color y así apenas puede tener cabida en las páginas de este libro, pero los grandes pintores ultramodernos han ayudado a su



creación con tanto interés que no hemos podido prescindir de recordarlo» [Pijoan, 1916: 544].

La recepción del impacto alemán de Calderón

En un *Blanco y Negro* de 1928, lo cual coincide exactamente con el recuerdo de García Baena, hallamos un artículo titulado «Calderón en Alemania» con el encabezamiento de «Teatro clásico» firmado por Juan López Núñez en el que una vez más se describe el éxito durante siglo y medio de Calderón en Alemania y en Austria, aunque «donde le han honrado y glorificado más es en Alemania» [1928, 93]. Eso «coincidía con el eclipse del mismo autor en nuestro teatro», cuya consideración en nuestras letras ha sido fuente de constantes olvidos y rescates, apologías y ataques. El crítico llama la atención sobre esta paradoja y reivindica que en los teatros nacionales se represente a los autores clásicos españoles Calderón y Lope, para que no caigan en el olvido. Los aplausos del público, de la crítica y de los historiadores alemanes llegarán a tal punto que tras el estreno en 1815 en Berlín de *La vida sueño* «se puso tan de relieve el nombre de Calderón que era de mal gusto entre las gentes de letras no ocuparse de aquel drama».

Pero podemos remontarnos unos años más. En 1925 (en una visita a España, eso sí) Pirandello había situado el teatro clásico español por encima de Shakespeare y del teatro griego¹⁰. La noticia, a medio camino entre la crónica y el artículo de opinión, se publicó en *El iris* del 28 de febrero de 1925. Alude a la paradoja de que una compañía alemana está representando en Madrid a Calderón «expresamente para darnos a conocer, a nosotros los españoles, la riqueza literaria de nuestro Calderón. ¡Qué vergüenza! La compañía extranjera dio varias representaciones de *Los misterios de la misa* siendo muy aplaudida». No está de más mencionar que el artículo se titula

¹⁰ «Hace pocas semanas visitó Barcelona Pirandello, el famoso dramaturgo italiano y habló, como es natural, del teatro español, y... Refiriéndose al teatro clásico español, después de manifestar su admiración, no titubeó en sobreponerlo a la aplaudida producción literaria de Shakespeare y a la misma tragedia helénica» [1925: 1].



Reflexionemos y empezaba meditando sobre las palabras de Cristo «*Nemo propheta in patria sua*».¹¹

En 1929, *ABC*¹² ofrecía la siguiente crítica en sus páginas teatrales:

en los escenarios de la capital alemana, el movimiento teatral moderno y todas las audacias de expresión y presentación escénica son compatibles con las obras más insignes y universales de los clásicos. Calderón de la Barca, Lope de Vega, Shakespeare y Molière son allí populares. [1929, 9]

Menciona a continuación el éxito berlinés de *Esquilo*. Noticias como esta son las que pudieron construir el imaginario teatral adolescente y juvenil de García Baena. Estamos, como se ve, mucho antes del franquismo. García Baena recuerda haber visto esas noticias en aquellos *Blancos y Negros* antiguos que había en su casa.

Más adelante, en 1934, hay otra referencia que da testimonio de un ambiente de época que supera las décadas y los cambios de régimen político (ahora estamos en un momento crítico para la República). Citamos las frases esenciales. En primer lugar, el título: «Calderón de la Barca, comediógrafo... De vanguardia». El dato que aporta es esclarecedor: «Don Pedro Calderón de la Barca fue, durante siglo y medio, el autor teatral más leído en Alemania. Los germanos tras analizar con minuciosidad llevada al vocablo mínimo la altura de las concepciones espirituales del insigne español declararon que era superior a Shakespeare»¹³. La acogida vanguardista de la obra de Calderón es notoria incluso más al norte de Europa:

Hace pocos días estrenaron (?) en Estocolmo la comedia calderoniana *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La crítica sueca afirma que Calderón

¹¹ El anónimo autor comparte su indignación con algún informante más: «Lo mismo asegura una señorita alemana que, enamorada de las obras del eminente Calderón de la Barca, en otro tiempo tan populares en España, recorre las principales ciudades de Alemania poniendo en escena las mejores comedias del insigne autor español. Dicha señorita vino hace poco a Madrid, donde permaneció unas semanas, con una compañía alemana de aficionados» [1925: 1].

¹² «Edipo en Berlín», *ABC*, 7/3/1929, 9.

¹³ Inicia aquí el articulista una comparación entre Calderón y Shakespeare reconociendo la superioridad de Shakespeare, pero también que su obra avejentaba mientras la de Calderón estaba de plena actualidad en ese primer tercio del siglo XX: «Shakespeare no envejece porque es inmortal, pero comienza a carecer de lozanía. Calderón, aún con obras inferiores a las preindicadas sigue firme en las rutas humanas», *ABC*, 10/11/1934, 5.



es un comediógrafo de vanguardia. Es decir que el insigne español remontó los tiempos hasta parecer, tras cuatro siglos, no solo actual, sino superador de la época en que se conoce su obra¹⁴.

Como se ve, Calderón, tanto sus comedias como en sus dramas y en sus autos es visto como un autor de actualidad. La condición de vanguardia de Calderón se asocia a lo literario propio de esos movimientos, y encuentra su equivalencia pictórica en los decorados de vanguardia que se diseñaban para las representaciones de Berlín o Estocolmo, como atestigua la *Historia del Arte* de Pijoan.

La representación: escenografía

Reconstruyamos aquella dramatización sumando los recuerdos del poeta y los datos de su archivo, que incluyen el programa de mano y la crítica en la prensa. La representación se inscribió en los «Actos culturales organizados por la Secretaría de Educación Popular y la Comunidad de Carmelitas Descalzos». El drama estaba dividido en tres partes.

La primera correspondía a *Noche oscura*. Primero, comenta Pablo García Baena, «un juglar salía a telón corrido, no había todavía escena. Recitaba el prólogo». Después el Alma cantó la *Noche Oscura*.

La segunda parte la ocupaba el *Cántico Espiritual*. Apareció de nuevo el Juglar, presentando el Alba Mística. A continuación, dice el poeta, «se presentó aparatosamente la Naturaleza», un «cuadro vivo» o «cuadro plástico representado por el Prado, la Fuente, la Flor y los Pastores». San Juan nombra solo a las Criaturas y al Alma, pero García Baena, como se ve, desarrolló cada uno de esos conceptos:

¹⁴ La obra revalorizada del dramaturgo despierta en el articulista ánimos exaltados: «Hemos releído la comedia calderoniana. Tras años de haber puesto en ella la mirada y el entendimiento nos ha parecido joven y con perduraciones de imperecedera. ¡Qué comentar, pues, de sus autos y de sus dramas, que recibieron al nacer bautismos de eternos!».



estaban la Fuente, el Pastor (interpretado por el Ginés Liébana, el pintor figurinista¹⁵), la Pastora, el Girasol... El Girasol estaba moviendo la cintura todo el rato, sin pronunciar una palabra. Miraba al sol a cada paso. La Fuente tampoco hablaba. El Alma era una chica muy guapa muy rubia, delgada, se llamaba Lolín de la Colina. Se acercaba la Fuente para mirarse 'en esos tus semblantes plateados'.

El alma requirió a las Criaturas la presencia del Amado. La respuesta fue el *Canto de las criaturas* que se confesaron meros destellos de la belleza del Amado. Y una nueva intervención del Juglar, cuyo romance fue «diáfano». Se encontraron después el Alma con el Esposo, para dejar paso a una singular lucha entre las potencias del alma y sus enemigos. Las potencias del alma eran tres (Memoria, Entendimiento y Voluntad). Sus enemigos, otros tres, los apetitos sensitivos (Vanidad, Fantasía y Sensualidad). El combate definitivo se dio entre el Entendimiento, representado por el propio García Baena y la Sensualidad, a la que derrotó con la espada, aunque no se llegó al enfrentamiento físico¹⁶. Aquí siguió García Baena el catecismo del Padre Ripalda, aunque «el nombre de la Sensualidad encubría la Lujuria, que no se nombró por razones de la época»¹⁷. Un nuevo coloquio entre los esposos (Cristo y el alma) estuvo precedido y seguido por «la Voz invisible del Espíritu Santo» y los Coros de los ángeles «que saltan en escena». La Tercera Parte fue *Llama de Amor viva*.

Tras una nueva intervención del juglar, que anunció la apoteosis mística del Poema tornó de nuevo a escena «la Naturaleza entera», los vicios quedan como escabel del alma, y las potencias nimbaron el cuadro simbólico. Hubo un nuevo coloquio del alma con el Esposo (Cristo) y se oyó otra vez la Voz del Espíritu. La obra se cerró con una Apoteosis, escenificada mediante

¹⁵ «Liébana estaba vestido de pastor, exactamente adaptado a lo que dice el texto». Aparece nombrado como decorador y figurinista, pero en ningún lugar se le nombra como actor.

¹⁶ El director es Pablo García Baena. El actor es también él, pero, para no repetir el nombre, aparece como Pablo Gracia.

¹⁷ El poeta aporta un dato importante: «Tanto la lujuria como la gula eran más bien gorditas».



el ascenso por una escala, cuyo misticismo no excluía que formalmente se apoyara en la escena análoga del Tenorio¹⁸.

Además de las distintas voces, hubo al menos tres momentos que incorporaron la música. «La interpretaba un Carmelita, el padre Eliseo, organista que, en el momento en que el alma cae en éxtasis tocó acompañado por el coro la canción de Santa Teresa “Véante mis ojos”». La tercera parte se cerraba con el motete «*O quam suavis es*», tomado de la liturgia. La teatralidad barroca se llevó al máximo:

Pegada al teatro, separada por una calle está la iglesia de San Hipólito. Como ya tenían campanas eléctricas en el año 42, fue muy fácil avisar de que tocaran al final cuando suben la escala el amado y la amada, un poco como en el Tenorio, el amado lleva a la amada hasta la gloria. Los sonidos fueron apoteósicos¹⁹.

Como se ve, actuaron la creatividad de Liébana para la imagen y la de García Baena para el texto. Ambos desplegaron el potencial del texto de san Juan. «La magia de san Juan estaba en los figurines y en la decoración. Por un lado lo alemán, por otro el diseño de Liébana», afirma García Baena, que concluye: «los figurines con el diseño de Liébana, mejor dicho, con la fantasía de Liébana, que era como lo llamábamos entonces, eran verdaderamente preciosos. Por ejemplo, la Fuente era una chica vestida con telas de plata, en realidad jirones de plata sobre un vestido azul. Hay que tener en cuenta que la obra presentaba a todos los seres que hablan en el *Cántico espiritual*».

Y aquí llegamos al aspecto material, no menos importante que el formal en la cuestión teatral y que nos depara alguna sorpresa. Por un lado García Baena recuerda: «No se escatimó gasto ninguno en aquella España tan pobre»²⁰. Pero, obviamente, eso no bastaba. Hubo un golpe de fortuna que permitió hacerlo todo como en el mejor teatro europeo, como en el Berlín o

¹⁸ En algún punto anterior se insertó el poema del Pastorcico, que García Baena recuerda perfectamente como parte de la obra, aunque en el programa no se detalla.

¹⁹ Declaraciones de Pablo García Baena para este trabajo.

²⁰ Para llevar a escena aquella suntuosidad «fue fundamental el apoyo de los Carmelitas descalzos y de la jefatura de Falange».



el Estocolmo de los años 20, donde Calderón era un autor de Vanguardia. Encontraron que una de las tiendas de textiles de Córdoba, Castany, conservaba telas de calidad de antes de la guerra, es decir, exactamente del período artístico de referencia:

Las tiendas de tejidos, de alimentos, de todo, eran de una extrema pobreza en ese momento. No había nada. Había una especie de lonas que se hacían en Priego de Córdoba. Pero hasta que no se tranquiliza todo un poco, hasta que no se volvió a fabricar y volvieron los textiles, no había nada.

Pero en Castany estaban

las telas que habían resistido y nadie había comprado desde antes de la guerra. Fue un hallazgo encontrar una tienda como esta que venía desde finales del XIX con un lujo de telas increíble. Eso nos ayudó mucho. Si no, hubiera sido imposible, hubiéramos tenido que ponerle túnicas lisas a todo.

Su evocación es fascinante: «De pronto un señor que te abre una pieza de tela con tisú y pájaros y dibujos, mezclados los colores, aquello era casi un tesoro en medio de la humildad y pobreza de la época»²¹. El autor detalla que «sin eso, todo hubiera sido mucho más tosco». La parte material de las telas ricas de Castany anticipaba la fiesta escénica, aunque faltaba el diseño de Liébana, como acabado formal.

La prensa se hizo eco de modo muy elogioso. En el diario *Córdoba* se publicó un artículo anterior al estreno, firmado por Medina González, quien no pudo asistir al ensayo, pero habló con García-Gil que era el director de escena²². Y más tarde escribe una crítica del estreno. El titular del primer artículo lo glosa como «teatro simbólico» y expone detalladamente sus «valores plásticos y mímicos». El segundo lo glosa así: «en un contorno armonioso se destaca el escenario sintético. Lo simple impone su calidad con

²¹ «Los dueños eran muy amables, uno de ellos fue alcalde de Córdoba, eran catalanes. Castany debió de fundarse como en 1890, la tienda tenía todavía aquel encanto. Tenía un azulejo con san Rafael...»

²² Gabriel García-Gil era periodista en el diario *Córdoba*. Aunque su periódico lo calificaba de director de escena, en realidad su trabajo se limitó al de «relaciones públicas con las autoridades civiles y religiosas y con la prensa», según García Baena.



esa conmovedora belleza que vive en la sencillez». Son exactamente los mismos términos que habíamos visto atribuidos al teatro de Calderón en la prensa española y en la Historia del Arte de Pijoan. Un movimiento como el del Girasol (figura nueva, que no está como tal en el *Cántico espiritual*), sin palabras, con danza pura, tampoco se entendería sin la influencia del ballet y los decorados vanguardistas descritos por Pijoan.

Conclusiones

La intervención de García Baena y Ginés Liébana, ambos felizmente vivos, se acredita como una operación literaria y teatral fuerte, que va mucho más allá de la mera escenificación para construir una pieza dramática nueva que no debería permanecer en el olvido.

García Baena, sin tocar el texto de ninguna de las obras de san Juan, compuso una pieza teatral en tres actos, desarrolló la acción con personajes nuevos y acontecimientos no detallados en ninguno de los poemas originales. Él y Liébana se inspiraron en la recepción española del impacto de Calderón en la Alemania vanguardista, para construir un *Cántico* simbólico, plástico, sintético, con decorados vanguardistas, telas ricas, iluminación y música también fruto de su creatividad, incluyendo personajes que actúan según el nuevo ballet de los años 20. García Baena compuso en realidad tres prólogos en verso romanceado para cada una de las tres partes de la obra. En definitiva, en todos los órdenes, supuso una representación teatral que, sin romper aparentemente las exigencias de la época, tomó lo mejor de las anteriores y entroncó simultáneamente con nuestro Siglo de Oro y con el teatro europeo de Vanguardia anterior a la guerra civil. Situó el texto literario en relación con la música, con el ballet y con el arte, como corresponde al teatro actual.



BIBLIOGRAFÍA

«Calderón de la Barca, comediógrafo... de vanguardia», *ABC*, 10-11-1934, 5.

CARDONA CASTRO, Ángeles, «Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 de agosto de 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 381-393.

CARNERO, Guillermo, *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

«Edipo en Berlín», *ABC*, 7-3-1929, 9.

GONZÁLEZ, Medina, «Cántico espiritual: teatro simbólico», *Córdoba*, 22-12-1942, 4.

INGLADA, Rafael, *Cántico 2010* (catálogo de exposición Palacio de la Merced, Málaga, abril y mayo de 2010), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Junta de Andalucía / Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2010.

LÓPEZ NÚÑEZ, Juan, «Calderón en Alemania», *Blanco y Negro*, 14-10-1925, 9.

NEUMEISTER, Sebastian, «Calderón y la literatura alemana», *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu, coord., vol. 1, 2000, Madrid, Ediciones Istmo, 543-550.

«Reflexionemos. España en el extranjero», *El Iris: Diario Católico*, 28-2-1928, 1.

SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998.

WILHELM, Julius, «La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1956, núm. 73, 47-56.



Eighteenth Century playwrights: Sheridan and Ramón de la Cruz

Rosanna Rion
Universitat de Barcelona
rrion@ub.edu

Key Words:

Metatheatre. Sheridan. Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Parody.

Abstract:

Sheridan, in English, and Ramón de la Cruz, in Spanish, wrote their plays during the eighteenth century and shared many topics and rhetorical resources although they were very different authors. They both created metatheatrical pieces and used parody as one of their strategies to fight against the prevailing model in French neoclassical tragedies. Some Ramón de la Cruz's *sainetes* and Sheridan's comedy *The Critic* will guide us through our analysis of their similarities and differences.

Dramaturgos del Siglo XVIII: Sheridan y Ramón de la Cruz

Palabras clave:

Metateatro. Sheridan. Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Parodia.

Resumen:

Sheridan, en inglés y Ramón de la Cruz, en español, escribieron sus obras durante el siglo dieciocho y compartieron temas y recursos retóricos, aunque eran autores muy dispares. Ambos crearon piezas metateatrales y utilizaron la parodia como estrategia para oponerse al modelo imperante en las tragedias neoclásicas francesas. Los *sainetes* de Ramón de la Cruz y la comedia de Sheridan *El crítico* nos guiarán a través de nuestro análisis de sus similitudes y diferencias.

1. Introduction

Sheridan's *The Critic* (1779) was written only a few months after Spain had declared war on England and there was a real threat of invasion. The parody of tragedy in the rehearsal of the play *The Spanish Armada* in the second and third acts echoes the courage exhibited by the nation in times of trial, but its lasting success is due to the fact that it deals with theatrical attitudes and techniques that are still recognisable and funny today. Sheridan's play is not the only metatheatrical exercise of his time; there were plays like Buckingham's *The Rehearsal* (1671) or Garrick's *A peep Behind the Curtain* (1767) that also dealt with the subject but «they are distinctly occasional, topical pieces which treat with irreverence that which the audiences enjoy, and which titillate mildly with real and imagined theatrical gossip» [Auburn, 1977: 152]. Sheridan shows the author's methods and tricks to write a play in such a clear and exaggerated way that they are seen as ridiculous and absurd. One after another, he makes the audience aware of the conventions they are subject to in order to understand the plot and the characters, and makes them participants in the art of the rhetorical devices used in writing fiction.

Ramón de la Cruz's *Sainetes* are short pieces that were staged between acts in longer plays. They were comical and the characters one can find in them are *Majos* and *Petimetres*, that is, from the low class, a meddler or a criminal the former and high middle class and Francophile the latter. De la Cruz shows the *Petimetre* very unsympathetically and, although the types he likes may be the worst of society, they represent the traditional Spaniard. Some of these *Sainetes* have as a topic the theatrical disputes and customs of the time and we will consider three of them: *El pueblo quejoso* (1765) (The Querulous People) *El teatro por dentro* (1768) (The Theatre seen from Inside) and *El poeta aburrido* (1773) (The Bored Poet). A fourth one, which is his famous parody *Manolo* (1769), will enable us to see how de la Cruz, like Sheridan, makes fun of the pompous language and easy resources of the tragic texts in vogue.



2. Metatheatre

Although Sheridan and Ramón de la Cruz may have paid attention to different stylistic points, they both share the criticism against the French tradition. Neither of them, for example, respects the laws of unity so valued by the neighbouring nation in the structure of their plays and in *Manolo*, more explicitly, we read:

SABASTIÁN: [...]

Pero Manolo viene; ¡Santos cielos!:
aquí del interés de la tragedia;
y porque nunca la ilusión se trunque,
influya Apolo la unidad, centena,
el millar, el millón, y si es preciso,
toda la tabla de contar entera.¹

(Scene V)

De la Cruz was attacked by Moratín, among others, for his lack of commitment to morality in his choice of characters and sympathies due to the fact that the stage was seen as a tool to teach common people: «we are in a moment, during the 18th century in which there is the dream of reforming the theatre and educating the public»” [Coulon *in* De la Cruz, 1996: x]. Sheridan, in his turn, was aware of how ridiculous such attempts were and made Sneer utter these ironical words in answer to Mrs. Dangle in *The Critic* (1779):

SNEER: I am quite of your opinion Mrs. Dangle; the theatre, in proper hands, might certainly be made the school of morality; but now, I am sorry to say it, people seem to go there principally for their entertainment!
(Act I, scene I)

And a few lines later, talking about a play written by a supposed friend of his, he adds:

¹ But Manolo is coming, ¡Good Lord!/ That's the point of the tragedy,/and in order to have our illusion alive/ let Apollo inspire the unity, the hundred,/ the thousand and million, and if needs be so,/the whole multiplication table.



SNEER: You see it is called *The Reformed Housebreaker*; where, by the mere force of humour, housebreaking is put into so ridiculous a light, that if the piece has its proper run, I have no doubt but that bolts and bars will be entirely useless by the end of the season.
(Act I, scene I)

Another central issue was whether it was acceptable to mix comedy and tragedy in a play. De la Cruz talks about the subject in *El teatro por dentro*:

CHINICA: [...] han dado los ingenios
en que no se ha de mezclar
lo ridículo con lo serio
Todos: ¡Qué tontería!²
(vv. 116-119)

By making fun of pretentious plays and feeling close to common people, Sheridan and Ramón de la Cruz showed respect for the audience and both were considered followers of the true ideal of freedom. In De la Cruz's *El pueblo quejoso*, we can hear García stating: «quien al público habla, /el público le responda» (Let who addresses the public/ by the public be answered) [vv.306-7].

Although there were also examples of parody written by French authors, like Marc-Antonie Legrand, the general attitude and tone of Ramón de la Cruz's and Sheridan's plays makes one think more of the Italian theatrical tradition than the French. Carlo Goldoni, as Francisco Lafarga points out [VVAA. 1996: 576-8], was one of the most translated authors into Spanish, and De la Cruz was a translator or adapter of plays from the Italian as well as from the French language. Sheridan can be compared to Goldoni in his treatment of the servants in *The Rivals*; and, in *The Critic* itself, we have a family of Italian actors and actresses visiting Mr. Dangle for protection (Act I, scene II). Humorous texts by Sheridan and De la Cruz and the way in which the characters are shown in them are similar to

² Chinica: bright minds have decided/ that one should not mix/ what is funny with what is grave// All: ¡What a silly thing to say!



Goldonian plays, where all the characters are finally forgiven in a very humanizing happy end. Moore was aware of that fact regarding De la Cruz when he wrote the following lines although not connecting it to any other author in particular: «One other important quality characterizes Don Ramón: a comedian's love for the man he is laughing at» [1972, 160], something one cannot say about the French tradition as we can clearly see if we compare Moliere's and Goldoni's *Miser*. The Italian *Lazzi* are good examples of theatrical structures which resemble the *Sainete* and, in the English tradition, we also count with the pantomime, also used as entertainment in longer plays and owing some of its traits to the *Commedia dell'arte*.

3. Plagiarism

The borrowing of plots was a very common practise in the 18th century and free translations or adaptation of literary works produced a fertile field for plagiarism. In *The Critic* we find Sir Fretful Plagiary, a perfect example of a plagiarist, but it is yet another character, the one which provides the more absurd justification:

DANGLE: Yes, I think there is something like it in *Othello*.

PUFF: Gad! Now you put me in mind on't, I believe there is –but that's of no consequence- all that can be said is, that two people happened to hit on the same thought- and Shakespeare made use of it first, that's all.

Sheridan himself wrote *Pizarro* (1799) as an adaptation of *The Spaniards in Peru* by the German writer Kotzebue. This play is, precisely, the kind of tragedy he makes fun of in *The Critic*, becoming thus able of self-criticism, a virtue that not many playwrights possess. *Pizarro* was very successful, because these kinds of pieces were in vogue at the time and the public enjoyed them. The topic is particularly illustrative of the dislike for the Spaniards and it also shows a general trend of revolutionary ideals: «It was the age of revolution, the dawn of Romanticism, a time conducive to



sympathy with heroic tales of brave Indians resisting invasion and oppression by cruel Spanish tyrants» [Worth, 1992: 34]. Ramón de la Cruz as translator and adapter also made free use of plots and scenes and was accused of not being original. Many of his *Sainetes* were inspired in the French and Italian repertoire but he changed them to appeal to the Spanish public and to talk about issues of the time: «Ramon de la Cruz's *Sainetes* become more and more connected with coetaneous reality» [Coulon in De la Cruz, 1996: xiii].

4. The language in mock tragedies.

Ramón de la Cruz and Sheridan, even though they themselves could have made use of pompous language in some of their works, were aware of the artificiality of the linguistic resources which filled serious tragedies to the point of making them ridiculous. From *Pizarro* we can draw examples of this empty rhetoric, as when Pizarro describes the treason he has suffered.

PIZARRO: But when he found that the soft folly of the pleading tears
he dropt upon my bosom fell on marble, he flew and joined
the foe; then, profiting by the lessons he had gain'd in
wrong'd Pizarro's school, the youth so disciplined and led
his new allies, that soon he for'd me –Ha! I burn with
shame and fury while I own it! in base retreat and foul
discomfiture to quit the shore. (Act I, scene I)

In *The Critic* the exaggerated useless rhetoric is one of the basic elements of the comic effect. In the tragedy staged in the play, the introductory information about the previous events is also the place chosen to display these linguistic exercises.

SIR CHRISTOPHER: Alas, my noble friend, when I behold
Your tented plains in martial symmetry
Arrayed – When I count o'er yon glittering lines
Of crested warriors, where the proud steeds neigh,
And valour – breathing trumpet's shrill appeal,
Responsive vibrate on my list'ning ear;
When virgin majesty herself I view,
Like her protecting Pallas veiled in steel,
Which graceful confidence exhort to arms!



When briefly all I hear or see bears stamp
Of martial vigilance, and stern defence,
I cannot but surmise. –Forgive, my friend,
If the conjecture's rash – I cannot but
Surmise. – The state some danger apprehends!

SNEER: A very cautious conjecture that.
(Act II, scene II)

In *Manolo* by Ramón de la Cruz, the same mock language is found in the presentation of the hero this time, also at the beginning of the piece.

SABASTIÁN: Esto es, señor, sin duda, que Manolo,
aquel de quien han sido las pobreza
en Madrid tan notorias, aquel joven
que, alumno de las mañas y la escuela
del ensine Zambullo, dio al maestro
tanto que hacer, en el mesón se apea
después de concluir las diez campañas
que en la África vio, pues su soberbia,
no cabiendo en el mundo de la una parte,
repartió entre las dos su corpulencia.³
(Scene IV)

Another device both authors share is the creation of names for their characters suggesting and telling about their traits. In *The Critic* names like Dangle, Sneer or Plagiary make very clear what they refer to and in *Manolo*, Mediodiente (half-tooth) or Tío Matute (uncle smuggler) describe Lavapiés, the area in Madrid where the *Sainete* is set and where there were many thieves and criminals. *Manolo*, in Africa, was imprisoned and therefore was not able to take part in any military action at all, but he arrives as a returning hero boasting of having been of vital importance. In fact, the character, although exaggerated and obviously a literary creation, was close to the public because many young men had had to join the army as mercenaries

³ The meaning, sir, no doubt, is that Manolo,/ that one whose deeds in Madrid are so well known, that young man/ that pupil of tricks and of the distinguished Zambullo, that gave his teacher so much work, is at the inn/ after having finished ten campaigns/ that Africa has seen, because his arrogance,/ not having enough room in one side of the world,/ split between the two its corpulence.



and their only skills were killing and stealing, which was their occupation when they were back home again.

5. Theatrical types.

Ramón de la Cruz, in his Sainete *The Bored Poet*, reminds the audience of the overuse of the figure of the monk as an evil character in Europe. Although the easy recognisable types were inherited from the commedia dell'arte, there were also stereotypes in France and England. In Whalpole's *Mysterious Mother*, for example, we have a famous evil monk trying to discover the incestuous sins of an apparently very virtuous lady who refuses confession. In De la Cruz's Sainete Don Justo answers a monk who appears in scene to complain about the image which is given of monks in theatres.

DON JUSTO: Señor, es pleito vencido
que en toda la Europa sean
los abates el objeto
ridículo de la escena.⁴
(vv. 109-112)

But if there is a character that is found in most tragedies or parodies of the time it is the warrior-lover. Being him a mock hero or a serious one, he is always in love. In Sheridan Don Ferolo Whiskerandos has fallen in love with Tilburina, the Governor of Tilbury Fort's daughter, while he is imprisoned.

WHISKERANDOS: Art thou the true? Begone cares, doubts and fears,
I make you all a present to the winds;
And if the winds reject you – try the waves.
(Act II, scene II)

In *Manolo*, not only the hero, but also his opponent is debating between two women:

⁴Sir, it is a lost case/ that in the whole of Europe/ the monks are/ made fun of in the scene.



MEDIODIENTE: [...]

¿Dónde está mi valor?...¿Mas, mi fineza,
adónde está también? ¡Oh, injustos hados,
qué de afectos contrarios me rodean!⁵

(Scene X)

Obviously, the language is not appropriate for such a character but this is another criticism to neoclassical plays: all characters display a wonderful command of language no matter what their background is. Sheridan in *The Critic* refers to the problem too, and Puff has the perfect answer ready when Sneer complains.

SNEER: But, Mr. Puff, I think not only the Justice, but the clown seems to talk in as high a style as the first hero among them.

PUFF: Heaven forbid they should not in a free country! – Sir, I am not of making slavish distinctions, and giving all the fine language to the upper sort of people.

SNEER: That's very noble of you, indeed.

(Act III, scene I)

Of all the truants in love in the plays of the 18th century the most famous one is Macheath and the mock opera *The beggar's Opera* (1728) by John Gay the reference text for many of the low class literary characters that followed. There was a French translation of A. Hallam, *L'Opéra du gueux*, in 1750. He is also between two (and more) women:

MACHEATH: Which way shall I turn me? –How can I decide?

Wives, the day of our death, are as fond as a Bride,
One Wife is too much for most Husbands to hear,
But two at a time there's no Mortal can bear
[...]

(Act III, scene XI).

Another feature that heroes share is their similar attitude before the tragic end. The death scenes in *Manolo* and in «*The Spanish Armada*» are

⁵ Where is my courage?... But, my subtleness,/ where is it too? Oh fate unfair,/ what a lot of opposing feelings surround me!



very funny passages where one can see the excesses of the neoclassical tragedy again. In De la Cruz's text the characters kill themselves in order to have a proper finale; A. Moore summarizes it with these words: «Manolo dies in his mother's arms as Mediodiente is exultant and Remilgada relieved. Chiripa kills herself because her son's death has deprived her life of meaning. Her husband kills himself to avoid paying his wife's funeral expenses and the expenses of mourning. Remilgada kills herself because her father is dead. Potagera plans to kill herself for love of Manolo, but she prefers to go to bed to die in comfort» [1972: 88]. In Sheridan's rehearsed tragedy the comic effect is acquired by giving just the opposite from what we expect, that is an extremely short, too short in fact, farewell:

WHISKERANDOS:

O cursed parry! – that last thrust in tierce
Was fatal! – Captain, thou hast fenced well!
And Whiskerandos quits this busting scene
For all eter-

BEEFEATER:

-nity – He would have added, but stern death
Cut short his being, and the noun at once!

(Act III, scene I)

6. Conclusion

In Sheridan's comedies and Ramón de la Cruz's *Sainetes* the French neoclassical tragedy and its great success and adaptations in the British Isles and Spain are criticized, not only because the style is artificial but because the whole dramatic idea is foreign. The Italian influence is very strong in 18th century comedies and although France is the reference for good taste and fashion, one has to pay closer attention to the Italian tradition, as well as the Spanish and English traditions themselves in order to understand the clues for humour.

In Spain and the British Isles, newspapers and magazines began to be very powerful at the time and in the beginning of *The Critic* we witness a discussion over them. In the first scene Mr. Dangle is reading a theatre



review in the *Morning Chronicle* and later on, Puff (Act I, scene II) explains with every detail this taxonomy for «puffing» or letting people know about things according to his own interest, showing for the first time and with irony the professional critic. It is also through the press that Ramón de la Cruz is attacked and the argument is, curiously enough, that he is producing a false image of the Spanish types: In the *Discurso XXXII* in *El Censor* we can read about his *Sainetes* that: «one can learn nothing but (...) the coarse and beastly Majo's manners, being passed as features of the Spanish character» [See: Andioc, 1976: 159].⁶

During the 18th century, the Age of Reason, we also find some of the most humanised humorous texts. In Italy, Goldoni provides us with a great amount of comedies that have as a subject common people and their daily affairs and even though there's criticism, he is never cruel to his characters and we can always feel some sympathy for all of them. The same attitude can be said of authors writing comedies in English and Spanish. But in France, it will have to be Diderot, in his *Paradox* the one to introduce some spontaneity in the stage of his time and in a way, leave definitely behind Moliere's cruel view of the human weaknesses.

⁶ “no se aprende otra cosa que (...) las modales toscas y brutales de los Majos, haciéndolas pasar por características del Español”.



BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el siglo XVIII*, Valencia, Editorial Castalia, 1976.
- AUBURN, Mark, S. *Sheridan's Comedies. Their Context and Achievements*. London, University of Nebraska Press, 1977.
- DE LA CRUZ, Ramón, *Doce sainetes*, Barcelona, Editorial Labor, 1972.
- _____, *Sainetes*, Madrid, Cátedra, 1990.
- _____, *Sainetes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- _____. *Doce sainetes*, Barcelona, Editorial Labor, 1972.
- EVERSOLE, Alba, *Los sainetes de Ramón de al Cruz: nuevo examen*, Valencia, Albatros ediciones, 1983.
- GAY, John, *The Beggar's Opera*, Edinburgh, Oliver & Boyd, (1973).
- MOORE, John, *Ramón de la Cruz*, New Cork, Twayne Publishers, 1972.
- SALA, Josep María, «Bases y tópicos morales en los sainetes de Ramón de la Cruz», *Anales de la literatura española*, nº8, 1992, pp, 157-174.
- SHERIDAN, Richard, *The School for Scandal and Other Plays*, London, Penguin Books, 1988.
- _____, *Plays*, Oxford University Press, 1985.
- VVAA, *El teatro español del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, 1996.
- WORTH. Katharine, *Sheridan and Goldsmith*, London, Macmillan, 1992.



La recepción del teatro español en Hungría. Primeros pasos de una investigación en curso

Eszter Katona
Universidad de Szeged
katonaeszter@gmail.com

Palabras clave:

Teatro español. Recepción húngara. Siglos XIX-XXI

Resumen:

El presente artículo esboza los primeros pasos de una investigación en curso en cuyo enfoque está la recepción del teatro español en Hungría. Repasamos el periodo más estudiado, que es la aparición de las primeras piezas del Siglo de Oro –las de Calderón, Lope y Moreto– puestas en escena en los palcos húngaros en el siglo XIX, primero en alemán y luego ya en traducciones húngaras. Otro autor popular del teatro español en Hungría es Federico García Lorca cuya recepción es bien estudiada ya. Entre los dramaturgos mencionados y desde Lorca hay una extensa laguna en las investigaciones, así pues, nuestro proyecto es llenar estos huecos de la recepción: acumular y hacer una base de datos de las obras traducidas y de la crítica teatral concerniente al teatro español y, con el análisis de estos, demostrar que en Hungría sí que existe un teatro español más allá de Calderón, Lope, Moreto, Echegaray y García Lorca.

The Reception of Spanish Theater in Hungary. First Steps of an Ongoing Investigation

Key Words:

Spanish theater. Hungarian reception. 19th-21st centuries.

Abstract:

The article provides an account of the first steps of an ongoing research which focuses on the reception of Spanish theatre in Hungary. We give an overview of the most-studied period, the 19th century when the first dramas of the Golden Age – the works of Calderón, Lope, Moreto – were performed on Hungarian stage for the first time, first in German and later in Hungarian as well. Federico García Lorca is also a renowned Spanish author in Hungarian theatre whose reception we have studied before in detail. Research on the period between the reception of the theatre of the Golden Age and the dramas of Lorca are still incomplete; therefore, the main aim of

our research is to fill in these gaps. Our purpose is to collect information about and create a database of the translated Spanish plays and the reviews about them and carry out a detailed analysis in order to prove the existence of Spanish theatre in Hungary besides Calderón, Lope, Moreto, Echegaray and García Lorca.

Introducción

Entre España y Hungría existen relaciones históricas milenarias desde el siglo X, estudiadas detalladamente por nuestros historiadores [Anderle, 2007]¹. Las relaciones literarias son también investigadas, sobre todo desde el punto de vista de las traducciones literarias entre las dos culturas. Sin embargo, el teatro español y su recepción húngara no han recibido hasta nuestros días la merecida atención por parte de los investigadores². El motivo de eso, quizás, es que en el caso de la narrativa y de la poesía las investigaciones abarcan las traducciones, las publicaciones y la crítica de las obras, mientras que en el caso del género dramático la recepción no termina con este punto. El teatro es un género dedicado no solamente a la lectura, sino, sobre todo, a una interpretación y una proyección escénica. Es decir, para que el teatro español esté presente en Hungría la pura existencia de las traducciones no es suficiente, es solo el primer paso para que las obras puedan llegar hasta las tablas y, así, al público húngaro. Como decía Larra: «No basta que haya teatro; no basta que haya poetas; no basta que haya actores; [...] es preciso que haya público» [1848: 54]. A las conocidas

¹ Ádám Anderle (1943-2016), profesor emérito de la Universidad de Szeged y fundador del Departamento de Estudios Hispánicos de la misma Universidad en 1993. Quisiera dedicar mi artículo a la memoria del profesor Anderle, mi tutor académico durante los veinte años pasados.

² Tenemos algunos resultados, pero estos se centran solamente en un periodo limitado o a un dramaturgo concreto. Tenemos que mencionar las investigaciones de tipo bibliográfico de Marianna Rákosi [2005a, 2005b] que da el catálogo de las primeras traducciones de los dramas del Siglo de Oro español. Merece mención también la tesis doctoral de Dániel Végh [2012] sobre el tema de las traducciones españolas de Dezső Kosztolányi de cuyos capítulos dos dedican especial atención a las traducciones del drama español. Junto a estas investigaciones, el único dramaturgo de cuya recepción húngara tenemos un panorama abarcador es Federico García Lorca. Nuestra monografía editada en 2016 analiza la presencia en Hungría de las obras teatrales del dramaturgo granadino en las últimas seis décadas, es decir, desde 1955 –la fecha del primer estreno en Hungría de una obra lorquiana, concretamente *La casa de Bernarda Alba*– hasta 2015 [Katona, 2016a].



palabras del *Pobrecito hablador* añadiríamos que, para desarrollar una investigación a cerca de la recepción teatral, es necesario también la existencia de la crítica teatral que refleja –fiel o parcialmente– el gusto estético de un momento dado. Nuestro trabajo en curso –de cuyos primeros pasos damos un breve resumen aquí– quisiera cubrir esta laguna en las investigaciones de las relaciones culturales entre España y Hungría. Nuestro proyecto intenta abarcar y examinar en profundidad la presencia del teatro español en Hungría desde el siglo XIX hasta nuestros días.

La aparición del teatro español en Hungría: refundiciones en alemán de algunas obras del Siglo de Oro

El nacimiento del arte dramático en Hungría fue tardío y un proceso lento. Hasta el último tercio del siglo XVIII no existían compañías teatrales fijas ni edificios estables para la representación escénica sobre todo por falta del desarrollo urbanístico y, así, por la inexistencia de un público urbano. Hasta esta fecha el teatro en Hungría tuvo tres modalidades: obras religiosas en latín estrenadas por las órdenes eclesiásticas, óperas en italiano o en alemán representadas en los salones de los palacios de la aristocracia y las actuaciones de las itinerantes compañías alemanas.

Desde mediados del siglo XVIII en Buda y en Pest³ estrenaron ya con regularidad obras de teatro en alemán y estas iniciativas eran de primera importancia por dos motivos. Por un lado, el local donde pusieron en escena las obras en alemán más tarde acogieron también las compañías húngaras y, por otro lado, años después, con la traducción de estas obras –desde finales del siglo XVIII– nacieron también las piezas que pudieron ser estrenadas ya en húngaro. Las primeras iniciativas concretas para establecer teatros estables con compañías fijas de lengua húngara se remontan a los años 1790 y la larga y difícil lucha duró hasta 1837, la inauguración de *Pesti Magyar*

³ Budapest, la capital actual de Hungría, aquel entonces fue una ciudad dividida en Buda y Pest que se unieron solamente en 1873.



Színház (Teatro Húngaro de Pest) que, tres años más tarde, recibiría el nombre *Nemzeti Színház* (Teatro Nacional).⁴

Nuestra breve introducción es indispensable también en cuanto a la aparición del teatro español en Hungría, porque las piezas españolas llegaron en alemán a manos de las compañías ambulantes. Estas obras, en la mayoría de los casos, no eran simples traducciones sino más bien refundiciones de los dramas originales. En la corte austríaca existía un entusiasmo hacia todo lo español y es por eso que Károly Klempa hablaba de un fuerte «hiszpanizmus» (hispanismo) [1936: 5] que se manifestó sobre todo en la elección de autores como Calderón, Lope y Moreto y las traducciones/refundiciones de sus obras.

La primera aparición de Calderón en Hungría –pero aún en lengua alemana– fue la obra alemana *Der Oberamtmann und Soldaten*, una adaptación de Gottlieb Stephanie⁵ tomando como base de *El alcalde de Zalamea* [Klempa 1936: 10]. La primera documentación escrita y conservada sobre el repertorio del teatro alemán en Pest es del año 1783 y da testimonio sobre la popularidad de los dramas y temas españoles: en una sola temporada se estrenó una refundición del *El escondido y la tapada*⁶ de Calderón, otra obra⁷ basada en una comedia española (sin mencionar el dramaturgo) y estrenada con el motivo del carnaval (el 25 de enero de 1783), la comedia en 4 actos de Moreto *No puede ser*⁸ y una adaptación de *La cueva de Salamanca*⁹ de Cervantes en la versión de Paul Weidmann¹⁰.

⁴ En este periodo empezaron algunas iniciativas para la construcción de edificios teatrales en otras ciudades también, entre ellas Miskolc, Székesfehérvár, Szeged, Kolozsvár y Kassa.

⁵ Gottlieb Stephanie (1741-1800), dramaturgo y libretista austríaco, famoso por su libreto *El rapto en el serrallo*, ópera de Mozart.

⁶ En alemán: *Der Verschlag oder hier wird Versteckens gespielt*, traducido por Bock, el director de la compañía Ackermann en Hamburgo [Klempa, 1936: 10].

⁷ El título en alemán: *Liebe macht Narren oder die lächerliche Verkleidung*.

⁸ En alemán: *Die unmögliche Sache*, adaptado por Brown y Schröder. Sabemos que los traductores alemanes trabajaron con la versión inglesa de Craone [Klempa, 1936: 11].

⁹ En alemán: *Der Bettelstudent oder das Donnerwetter*, adaptación de Weidmann [Klempa, 1936: 11].

¹⁰ Paul Weidmann (1744-1801), dramaturgo austríaco, autor de más de 65 dramas.



En 1786 aparece por primera vez en Hungría *El desdén, con desdén*¹¹ de Agustín Moreto con el título *Die philosophische Dame* de que deducimos que la base de la versión alemana fue la traducción italiana de Gozzi titulada como *Princessa filosofa*. En la misma temporada apareció en las tablas húngaras *Don Juan*, aunque no sabemos exactamente si se trataba de la obra de Tirso o la de Molière. En las temporadas siguientes sigue la popularidad de la obra *Der Bettelstudent* de Weidmann, refundición de la mencionada obra cervantina y aparece otra obra del autor de *El Quijote*, *El casamiento engañoso* en la versión de Schröder¹² con cuatro funciones en 1786-1787. La temporada 1789-1790 abundó también en obras españolas: de los 18 estrenos 6 fueron adaptaciones de alguna pieza del Siglo de Oro [Klempa, 1936: 13].

En las dos décadas entre 1790 y 1812, si repasamos los repertorios de las compañías austríaco-alemanas descubrimos una caída en el interés por el drama español: junto a *Der Bettelstudent* de Weidmann apareció solo una comedia de Calderón, otra versión de *El escondido y la tapada*¹³ y siguieron estrenando *No puede ser* de Moreto (en la versión de Brown-Schröder) y *El casamiento engañoso* de Cervantes (en la adaptación de Schröder).

La escasez de las obras españolas siguió aún entre 1812 y 1821, sin embargo, se estrenaron algunas novedades y *Der Bettelstudent* de Cervantes-Weidmann estaba casi siempre en el repertorio de los teatros alemanes. Entre las novedades hay que destacar *La vida es sueño* de Calderón, estrenada en 1817, en la versión de West¹⁴. El mismo dramaturgo adaptó al alemán *El médico de su honra*¹⁵ de Calderón y *El desdén, con*

¹¹ Esta obra fue la más exitosa y popular en Viena: tuvo 104 funciones [Klempa, 1936: 11].

¹² En alemán: *Stille Wasser sind betrüglich*. El traductor hizo su refundición a base de la versión inglesa de Fletcher con el título *Rule a wife and have a wife* [Klempa, 1936: 12]. Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), actor y dramaturgo alemán, en 1771, después de la muerte de Ackermann, se asumió con su madre –segunda mujer del director fallecido– la dirección del teatro de Hamburgo.

¹³ En alemán: *Verwirrung über Verwirrung* [Klempa, 1936: 14].

¹⁴ Pseudónimo de Joseph Schreyvogel (1768-1832), dramaturgo austríaco.

¹⁵ En alemán: *Don Gutierre oder Arzt seiner Ehre* [Klempa, 1936: 16].



*desdén*¹⁶ de Moreto con estrenos en 1818 y 1819 respectivamente, y estas piezas quedaron en el repertorio también en las temporadas siguientes. En 1829, se estrenó *La hija del aire*¹⁷ de Calderón en la adaptación alemana de Ernst Raupach¹⁸. En 1832 fue el debut de *La estrella de Sevilla* de Lope en la versión de Zedlitz¹⁹ (*Der Stern von Sevilla*).

La década de los 1830 es el momento del nacimiento de la prensa teatral gracias a la cual las noticias pudieron llegar a un público más amplio. En este sentido hay que destacar el trabajo de la revista *Honművész* en la que publicaron con regularidad críticas teatrales²⁰ y entre estas encontramos algunas referencias también a los estrenos de las obras españolas.

No solamente los teatros de Pest y Buda acogieron las compañías en lengua alemana sino también los escenarios de las ciudades provincianas –entre ellas Sopron, Nagyszombat, Temesvár, Pozsony, Pécs, Győr y Besztercebánya– y, así, con algunos años de retraso, también allí aparecieron las obras de Calderón, Moreto y Lope.

Las obras arriba mencionadas son –como escribe Klempa– «traducciones alteradas» [1936: 11], o sea, son más bien adaptaciones: en la mayoría de los casos no se tradujeron directamente del español (sino del inglés o del francés) y los dramaturgos austríacos o alemanes adaptaron la acción, los escenarios y los nombres de los personajes a formas alemanas.

Resumiendo los datos de este primer periodo del teatro español (en alemán) en Hungría es bien visible la popularidad del drama áureo: en total, fueron estrenadas 18 obras en 155 funciones. La comedia *Donna Diana* (*El*

¹⁶ Transformando el título en *Donna Diana*.

¹⁷ En alemán: *Die Tochter der Luft*.

¹⁸ Ernst Raupach (1784-1852), dramaturgo alemán.

¹⁹ Joseph Christian von Zedlitz (1790-1862), poeta y dramaturgo alemán. Zedlitz hizo no solamente traducciones de obras españolas sino también en sus propias piezas –como, por ejemplo, en *Zwei Nächte zu Valladolid* (*Dos noches en Valladolid*) y *Liebe findet ihre Wege* (*El amor encuentra su camino*), *Herr und Sklave* (*El señor y el esclavo*)– dejó huella el teatro español y la temática hispana.

²⁰ Aunque, según la opinión de Bajza y Klempa, los artículos de *Honművész* no eran críticas profesionales, solamente manifestaciones de opiniones subjetivas para expresar el gusto o el disgusto. Hubo que esperar hasta la publicación de la revista *Athenaeum* para que también la crítica llegara a su mayoría de edad [Klempa, 1936: 28].



desdén, con desdén) de Moreto tuvo el mayor éxito con unas 50 funciones, *La vida es sueño* de Calderón y *Der Bettelstudent* de Cervantes–Weidmann compartieron la segunda posición con veinte estrenos y también las adaptaciones y obras propias (sobre temática hispana) del barón von Zedlitz recibieron el aplauso del público en ocho noches [Klempa, 1936: 19].

Las primeras traducciones al húngaro y sus estrenos

En la primera fase del desarrollo del arte dramático en Hungría hemos visto que el interés por el teatro español empezó con la mediación del teatro austríaco-alemán. Klempa afirma con razón que «el arte dramático de Buda y Pest fue un reflejo fiel de los teatros en Viena [...] y siguió el repertorio del *Burgtheater*» [1936: 9]. La segunda fase empieza con las traducciones de los autores españoles a base de los textos alemanes.

En 1794, László Kelemen, fundador del primer teatro estable en Hungría, hizo su adaptación de *El casamiento engañoso*²¹ de Cervantes. Un año más tarde, se pusieron en escena *El alcalde de Zalamea* de Calderón cuya traducción –trabajo de Boldizsár Krammer–no se publicó imprimida, así tenemos solo suposiciones: probablemente fue la traducción de *Der Oberamtmann und Soldaten* de Stephanie. El nombre de Calderón apareció en el mismo año, es decir, en 1795, en un acta de la censura junto a la comedia *Verwirrung über Verwirrung* que no fue otra obra que *El escondido y la tapada*²², pero no se conservó el nombre del traductor. Sin embargo, el público húngaro no acogió con mucho entusiasmo esta pieza que, según Klempa, fue la consecuencia de la traducción no muy lograda [1936: 22].

La más famosa obra de Calderón, *La vida es sueño*, apareció en húngaro en 1819, en Székesfehérvár, en 1820, en Kolozsvár y, en 1822, en Pécs. A Pest llegó solamente en 1828, en el año cuando abrió sus puertas el teatro

²¹ En húngaro: *Lassú víz partot mos*. Traducido a base de la versión de Schröder.

²² En húngaro: *Nagy zűrzavar* (en otro lugar encontramos así: *Tsupa zűrzavar*) [Klempa, 1936: 22].



Beleznay Kert, centro más importante de la vida teatral húngara en los años 1820-1830. Como curiosidad hay que destacar que el traductor de la obra fue István Déry, marido de la famosa diva Déryné (Róza Széppataki) que en el drama recibió el papel de Rosaura.²³ *La vida es sueño* apareció reiteradamente también en la programación de los teatros de la provincia, últimamente en 1845, en Győr. Luego, la obra fue retraducida en 1870 por Vilmos Györy que conoció el idioma español, así hizo su versión del texto original. En *Beleznay Kert* se estrenó además una obra cuyo título parece un enigma: *Siklói két éj* (*Dos noches de Siklós*). A pesar de las suposiciones de József Bayer y József Szinnyei²⁴, Klempa opina firmemente que la obra fue la traducción de *Der Stern von Sevilla* de Zedlitz que no fue otra que una refundición de *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega.

En 1833, fue estrenada en húngaro *Donna Diana* (*El desdén, con desdén*)²⁵ cuyo traductor, Ferenc Komlóssy utilizó la refundición alemana de West. La obra de Moreto cosechó un éxito clamoroso –lo atestiguan el número elevado de las funciones y las críticas también– y Lipót Klein llamó al dramaturgo español como «el Cervantes de la comedia» [1874, tomo II: 37]. De la función de diciembre de 1833 podemos leer en el libro *Nemzeti játékszín története* (*Historia del arte dramático nacional*) de Bayer que el teatro estaba lleno y que también la clase más adinerada estaba presente [1887 (tomo II): 103].

En 1834, *Donna Diana* fue estrenada también en más ciudades: en Kolozsvár²⁶, Révkomárom²⁷, Buda²⁸ y Kassa²⁹. Dos años más tarde, la obra volvió en el repertorio del teatro de Kolozsvár, con Déryné en el ropaje de Diana. Del diario de la diva conocemos un detalle interesante: la actriz incluso se endeudó al comprar el hermoso vestido que llevó en el papel de la

²³ En el diario de Déryné [1910, tomo I: 404] podemos leer unos detalles sobre el estreno.

²⁴ Ellos suponían que se trataba de una obra Georg Friedrich Treitschke (1776-1842), dramaturgo austriaco-alemán.

²⁵ Con Kántorné en el papel de Diana.

²⁶ Con Déryné en el papel de Diana.

²⁷ Con Komlóssyné –mujer del traductor Ferenc Komlóssy– en el papel de Diana.

²⁸ Con Lendvainé en el papel de Diana.

²⁹ Con Komlóssyné en el papel de Diana.



protagonista [Klempa, 1936: 28].³⁰ El mismo año se estrenó la obra también en Szeged que merece mención por la traducción: los que conocieron la versión en alemán observaron que la obra en húngaro era bien diferente – escribe la crítica de la revista *Honművész* [lo cita: Klempa, 1936: 28].

En 1837, se inauguró el Teatro Nacional en la capital en cuyo repertorio también encontramos *Donna Diana* (con Lendvainé en el papel de la protagonista). En una de las funciones –el 3 de noviembre de 1837– estaba presente también Mihály Vörösmarty³¹, gran escritor húngaro que, además, según Pál Gyulay, fue el padre de la verdadera crítica teatral [Klempa, 1936: 28]. La obra de Moreto quedaba en la programación del teatro de la capital y apareció también en las tablas de algunas ciudades de la provincia (Szeged, Győr, Debrecen). Probablemente gracias a esta popularidad maduró la idea de traducir la obra finalmente del texto original. La traducción la realizó Vilmos Győry en 1870 y cambió también el título en húngaro: *Közönyt közönnyel* (la traducción exacta del título español, *El desdén, con el desdén*). Desde entonces las compañías utilizaron la versión de Győry. La calidad de la traducción húngara superó mucho la refundición de West. Zoltán Ambrus, importante crítico teatral, estaba presente en una función de 1892 y escribió también una crítica elogiadora, comparando al carácter de Diana a *La fierecilla domada* de Shakespeare [Ambrus, 1983: 157].

Junto al éxito de la comedia de Moreto, *La vida es sueño* de Calderón merece también mención: primero lo encontramos, como hemos visto, en el repertorio de los teatros de Székesfehérvár, Kolozsvár, Pécs y Pest, más tarde aparece en las tablas de Buda, Zombor, Kassa, Szabadka, y Révkomárom³². En 1845, en Győr fue la última función a base de la refundición de West y la obra volvió a los palcos en 1870, en la traducción de Vilmos Győry.

³⁰ Hubo dos funciones aún en Buda, con Lendvainé, en el papel de Diana. En Debrecen, Nina Mogyorósi recibió el papel de la protagonista, mientras que en el reestreno de Kolozsvár volvió Komlóssyné como Diana.

³¹ Escribió una crítica sobre la función en la revista *Dramaturgiai lapok*.

³² Klempa encontró datos de 19 funciones de *La vida es sueño* entre 1819 y 1845 [1936: 31].



La obra de Zedlitz, *La estrella de Sevilla* (adaptación de la obra de Lope) recibió semejante reconocimiento. Fue traducida al húngaro por Lajos Fánicsy (actor de la compañía de Komlóssy), se estrenó en Pest y Brassó en 1839 y, más tarde, también en Kolozsvár (1841, 1857) y Arad (1858).

Hemos mencionado también *El alcalde de Zalamea* de Calderón traducida por Boldizsár Krammer –probablemente de la versión de *Der Oberamtmann und Soldaten* de Stephanie– y estrenada en 1795. Una nueva traducción –aún de la adaptación alemana– nació en 1842, trabajo de József Gaal que se publicó en *Színműtár* de Ignác Nagy. En 1883, Vilmos Győry hizo su versión, esta vez traducida directamente del español.

Los húngaros pudieron conocer también otras tres obras de Calderón: *El galán fantasma*, traducida del alemán por József Gaal, *La hija del aire* traducida por János Kis de la versión alemana (*Die Tochter der Luft*) de Raupach y *El médico de su honra*, en la traducción de Gusztáv Beksics³³. Vilmos Győry, en 1891, tradujo también la comedia *La verdad sospechosa* de Alarcón cuyo primer estreno fue en el Teatro Nacional, en el mismo año. El éxito fue moderado – como escribe el periódico *Magyar Hírlap*.

Los inicios del arte dramático en Hungría muestra, como hemos visto, la popularidad de los dramaturgos españoles, en primer lugar, la de Moreto, Calderón y Lope. Para que lleguen las obras del Siglo de Oro al público húngaro era indispensable el nacimiento de las traducciones.³⁴

Entre los traductores Vilmos Győry³⁵ merece el mayor reconocimiento porque fue el primero que tradujo directamente del español, los otros trabajaron con las adaptaciones alemanas que muchas veces eran más bien refundiciones que traducciones. Desde Győry aumentó el número de los traductores que conocían el español, así los dramas estrenados más tarde ya fueron traducidos de los textos originales. Entre los dramas de Calderón

³³ Beksics tradujo también *El lindo don Diego* de Moreto, con el título húngaro *A szép Diego* (1870).

³⁴ El trabajo de la Academia Húngara y el de *Kisfaludy Társaság* (Sociedad de Kisfaludy) apoyó también las traducciones.

³⁵ Vilmos Győry, junto a sus traducciones teatrales, merece mención porque fue el primero que tradujo al húngaro (del texto español) todo *El Quijote*.



junto a los mencionados hay que destacar *El príncipe constante*, *La señora y la criada*³⁶, *Hombre pobre todo es trazas*, *El gran teatro del mundo*, *La dama duende* y *La cisma de Inglaterra*. Todos estos títulos aparecieron en el repertorio del Teatro Nacional de la capital. De Lope de Vega los húngaros conocieron *La estrella de Sevilla*, *El villano en su rincón*, *El perro del hortelano*, *Fuenteovejuna*, *La discreta enamorada*, *Los milagros del desprecio*, *Los locos de Valencia* y *Comedia famosa del animal de Hungría*. No puede faltar de nuestra lista tampoco Tirso de Molina cuyas dos obras – *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* y *Don Gil de las calzas verdes*³⁷ – aparecen reiteradamente en la programación de los teatros húngaros.³⁸

En cuanto a la valoración de los dramaturgos del Siglo de Oro basta citar unas líneas de Zoltán Ambrus que ilustran bien el gusto de la crítica húngara:

Aunque la superficialidad de Lope es chocante junto a la profundidad de Cervantes, [...] el valor estético de Calderón avasalla la verbosidad vacía y excesiva de Lope; [...] y a pesar de que las anécdotas dialogadas de Lope no tienen ningún interés si las comparamos con el dramatismo profundo de las obras de Tirso, el tiempo convirtió a Lope en un clásico. Y todos los clásicos son santos. [...] Así, destronar a Lope, sería una labor fatigosa [Ambrus, 1983: 66].

Echegaray: entre el éxito y el fracaso

Junto al teatro del Siglo de Oro español –que llegó a Hungría con un retraso de más de doscientos años– apareció en la escena, a finales del siglo XIX, un dramaturgo contemporáneo: José Echegaray. Su fama se extendió

³⁶ Traducida por Dezső Kosztolányi, en 1912. Fue el primer texto español que Kosztolányi puso en húngaro. Sobre las traducciones del español de Kosztolányi véase el libro *Spanyol műfordítások* [Kosztolányi, 2011] y la tesis doctoral de Dániel Végh [2012].

³⁷ Como curiosidad mencionamos el estreno actualizado de *Don Gil y las calzas verdes* en 2015, en el Teatro Katona József de Kecskemét (http://kecskemetikatona.hu/hu/eloadasok/aktualis.html?eloadas_id=7651).

³⁸ Para consultar los datos de los estrenos véase la base de datos de OSZMI: http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754.



ya antes de su Premio Nobel de Literatura (1904) ya que en la última década del siglo XIX hemos encontrado traducciones y estrenos de su obra dramática. Después del estreno de *El gran Galeoto* (*A nagy Galeotto*, en 1890, traducido por Károly Patthy) Echegaray fue muy popular³⁹ y la crítica habló de él en superlativo: el gran renovador del drama español después de la decadencia y cuyo talento –según Ambrus– pone en peligro la hegemonía del teatro francés [1983: 91]. «Un genio epocal» y, quizás, significa el comienzo del renacimiento del drama español. Su talento es comparable con Shakespeare, Balzac o Molière – siguen las palabras elogiadoras del crítico Ambrus [1983: 92-93]. Escribiendo de *El gran Galeoto*, el recensor llega a la conclusión siguiente: «es el drama más grandioso de la literatura moderna. Es *chef d'oeuvre* entre las *chefs d'oeuvre*» y añade que incluso es mejor que Ibsen [1983: 94]. En 1895, *Bernardo Montilla* (traducido por el mismo Patthy) fue estrenada en Budapest, Kolozsvár y en Debrecen⁴⁰.

Después del entusiasmo del primer encuentro con Echegaray, muy pronto llegó la desilusión con los estrenos de *Mariana* (traducido por Emil Szalai, estrenado en Budapest en 1896) y con *O locura o santidad* (*Órült vagy szent*, traducido por Mór Fenyéri, estrenado en Kolozsvár, en 1892, y en Budapest, en la traducción de Szalai, en 1898). El mismo Ambrus, después de ver los dos estrenos en 1896 (*Mariana*) y en 1898 (*O locura o santidad*) en el Teatro Nacional, revisa su opinión anterior no ocultando su decepción: «es un drama lánguido» sin el efecto de *El gran Galeoto* [1914: 266] –escribe de *Mariana*. Tampoco es más positiva su crítica sobre la otra obra: «*O locura o santidad* no tiene más que una o dos frases hermosas que nos hacen recordar que el dramaturgo es el autor del gran Galeoto» [1914: 262].

A pesar de esta desilusión nacieron también otras traducciones de las obras de Echegaray: *Mancha que limpia* (*Folt, amely tisztít*, traducida por

³⁹ Conservamos el cartel del estreno en Debrecen: <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/184571>.

⁴⁰ Del estreno de Debrecen tenemos también el cartel: <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/184148>.



Patthy, en 1898 y retraducida por Szalay en el mismo año para el estreno de Kolozsvár), *Silencio de muerte* (*Halálos csönd*, traducida por Vilmos Huszár y estrenada en el Teatro Nacional, en 1902), *El estigma* (*A megbélyegzett*, traducida por Szalay, estrenada en el Teatro Nacional, en 1906) y *La duda* (*A rágalom*, traducida por Huszár y estrenada en el Teatro Nacional, en 1908). Sin duda alguna, la elección de estas dos últimas obras fue influenciada no solamente por los valores estéticos del teatro de Echegaray –que no eran muy altos, después de *El gran Galeoto*, como constató también la crítica teatral– sino más bien por el Premio Nobel de Literatura concedida en 1904.

En las páginas de las revistas teatrales –*Budapesti Szemle*, *Magyar Genius*, *A Hét*– podemos leer críticas de diferente índole: algunas elogiadoras y otras que reprochan a Echegaray los defectos de sus dramas. Sin embargo, la necrología del dramaturgo español en el periódico *A Hét* destaca solamente los rasgos positivos del difunto Premio Nobel: «el poeta de la pasión», «le interesa todo lo humano», sus obras están construidas «con una técnica maestra» y «tiene profundo efecto» (24 de septiembre de 1916).

En cuanto a la velocidad de las traducciones tenemos que llamar la atención a algunas fechas. Echegaray escribió su obra *El gran Galeoto* en 1881, así la rapidez de Károly Patthy es espectacular: pasaron solo nueve años para que la obra llegara al teatro húngaro. Seguramente, debido al éxito de la primera obra de Echegaray llegaron aún más velozmente las otras piezas: por ejemplo, *La mancha que limpia* (1895) fue traducida en 1898, *El silencio de muerte* (1898), en 1902, y en los otros casos también hubo una espera muy breve. Es decir, los espectadores húngaros –gracias al trabajo de Patthy, Szalai y Huszár– pudieron gozar estos dramas casi paralelamente con sus estrenos en España.



El triunfo de García Lorca en las tablas húngaras⁴¹

Después de un largo hiato en la cronología de la historia del teatro español la obra dramática de Federico García Lorca despertó más el interés del público húngaro. El nombre de Lorca llegó a Hungría en los años 40 gracias a las primeras traducciones literarias⁴². La situación política húngara de la década de los 50 –la dictadura comunista de Mátyás Rákosi– favoreció mucho la difusión del mito del poeta «mártir del pueblo» y, como constató László Nagy⁴³, la muerte trágica fue una «negra sensación» que hizo dirigir nuestra atención hacia el poeta granadino, pero le valorábamos no por su martirio sino por su obra [2011: 110].

El primer encuentro teatral entre García Lorca y el público húngaro fue en 1955, con el estreno de *La casa de Bernarda Alba*. Desde entonces las obras lorquianas están presentes continuamente en nuestras tablas: *Bodas de sangre* fue estrenada en 1957, *La zapatera prodigiosa*, en 1959, *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en 1960, *Mariana Pineda y Yerma*, en 1962, *Doña rosita o el lenguaje de las flores*, en 1964. Las obras menores de Lorca despertaron el interés más bien de las compañías semiprofesionales y de los estudiantes de la Universidad de Artes Escénica.

⁴¹ Sobre la recepción del teatro lorquiano en Hungría se publicó recientemente nuestra monografía con el título: *Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015* [Katona, 2016a] Aquí no detallaremos el tema, solo destacaremos, en general, el éxito del autor granadino en Hungría.

⁴² Aquí no detallaremos las publicaciones de los tomos tanto poéticos como dramáticos, solamente mencionamos un dato: entre 1947 y 2006 se publicaron las obras lorquianas en más de veinte tomos. García Lorca es el único autor de la literatura en español cuya obra completa está traducida al húngaro. En los dos tomos de *La obra completa* [García Lorca, 1967], editado en 1967, colaboraron 23 traductores húngaros. Fue un trabajo traductor sin par no solamente en aquel entonces sino también lo es en nuestros días. Entre los traductores de los dramas hay que mencionar a Gyula Illyés, László András, István Tóthfalusi, László Németh y János Benyhe. A pesar de la popularidad de las obras de Lorca en Hungría es increíble que se publicó en húngaro solamente una breve monografía sobre García Lorca de la pluma de de Gábor Tolnai [1968]. Para sanear esta situación publicamos un libro en 2016 –para expresar nuestro homenaje también ante el octogésimo aniversario de la muerte de García Lorca– con el título «*Rejtőző medrű bánat.... Federico García Lorca világa*» [Katona, 2016b].

⁴³ Poeta húngaro y traductor excepcional de García Lorca. Sus traducciones más importantes son los 18 poemas de *El romancero gitano* y *El llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*.



Así, *La tragicomedia de Don Cristóbal y Doña Rosita* o *El retablillo de Don Cristóbal* fueron puestas en escena más veces como estrenos de examen. Las obras apostrofadas como *comedias irrerepresentables* (o *teatro bajo la arena*) –aquí pertenecen *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título* y *El público*– llegaron solo a un público reducido a mano de compañías aficionadas⁴⁴ o invitadas⁴⁵. Incluso *El maleficio de la mariposa* llegó a la escena húngara, en 1999, pero solamente en una función. Así, podemos decir que somos afortunados ya que todas las piezas teatrales de Lorca fueron ya estrenadas y solamente dos –*El Público* y *Comedia sin título*– llegaron a nuestros espectadores en español y no en húngaro.

La obra más representada es, como en otros países también, *La casa de Bernarda Alba*. La sigue en popularidad *Bodas de sangre* y *Yerma*, pues los tres dramas mayores son los preferidos en Hungría. Por supuesto, la recepción húngara de la obra de García Lorca no depende solamente de los estrenos de teatro de prosa, sino que también las diferentes adaptaciones –a la ópera, al musical, al ballet, a la danza folclórica, al teatro de guiñol o al teatro de movimiento– contribuyen mucho a la formación de su imagen. La riqueza artística de las obras teatrales de Lorca da posibilidad a múltiples adaptaciones escénicas. La gran musicalidad, el expresivo y simbólico cromatismo y la eternidad de los temas de su mundo inspiraron y siguen inspirando a muchos artistas húngaros, tanto músicos como coreógrafos.⁴⁶

Durante las seis décadas pasadas desde el primer estreno de una obra lorquiana (1955) nacieron algunas retraduccionen de las primeras versiones. Podemos ver que este fenómeno es algo general en nuestros días porque el

⁴⁴ El estreno de *Así que pasen cinco años* pertenece a este grupo, estrenado en 2008. Últimamente, el 28 de febrero de 2017, una compañía de jóvenes aficionados (compañía *Call 17*) reestrenó esta obra onírica, solamente en dos noches (<https://scenorita.com/project/>).

⁴⁵ *Comedia sin título* y *El público* fueron estrenadas en español por el Teatro de la Abadía, como grupo invitado a un festival de teatro de Budapest. La primera, en 2006, bajo la dirección de Luis Miguel Cintra, mientras que la segunda, en coproducción con el Teatro Nacional de Cataluña, bajo la dirección de Álex Rigola. Pusieron en escena ambas obras en español y el público pudo leer la versión húngara en subtítulo proyectado.

⁴⁶ Nuestra investigación abarcó también este territorio [Katona, 2016a].



habla de la escena exige siempre una actualización que sigue el habla cotidiana. Entre los críticos siempre hay discusión sobre la cuestión de la retraducción (por ejemplo, en el caso de Shakespeare), pero en el caso de García Lorca casi nadie discute la importancia de estas actualizaciones lingüísticas y las críticas, en general, elogian estas versiones nuevas.

La imagen de García Lorca, el dramaturgo se ha transformado considerablemente en las últimas décadas. En los años 50-60, el perfil del *poeta del pueblo* marcaba las interpretaciones, favorecido también por el izquierdista régimen dictatorial del país. Así, los dramas mayores lorquianos, en sus primeras puestas en la escena húngara, llevaban un sello marcadamente político y hubo que esperar hasta los años 70-80 para que palidciera esta concepción fuertemente ideológica. Aquel entonces empezaron a soplar también en Hungría los vientos nuevos de la renovación teatral y los directores se atrevieron a hacer unos espectáculos más novedosos, por supuesto, aún dentro de los límites menos estrictos de la censura de la política cultural del socialismo tardío. Así pues, también los espectadores húngaros descubrieron que el teatro de García Lorca no solo transmitía problemas sociales y políticas, sino que formulaba un mensaje eterno sobre cuestiones humanas. Además, también el costumbrismo «españolizante» y el tradicional realismo del juego dramático húngaro se rindieron ante las interpretaciones más figuradas y metafóricas. Con el cambio del siglo/milenio aparecieron también numerosas adaptaciones que tradujeron el mundo lorquiano en el lenguaje de la danza, la música y otras modalidades escénicas. Eso marca ya un nuevo capítulo en la recepción teatral.

Si examinamos la distribución geográfica de los espectáculos, podemos constatar que los teatros de la capital fueron los pioneros en los primeros estrenos de las piezas lorquianas. Así pues, casi todas fueron estrenadas en un teatro de Budapest: *La casa de Bernarda Alba* y *Mariana Pineda*, en el teatro Katona József, *Bodas de sangre*, en el Teatro Nacional, *Yerma*, primero por un grupo de aficionados universitarios de Budapest, y luego, en



el teatro Madách, el *Retablillo*, igualmente por una compañía de aficionados de la capital, *La zapatera prodigiosa* y *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita y Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, en el teatro Ódry Színpad⁴⁷. La única excepción fue *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* cuyo debut fue en una ciudad de la provincia, en el Teatro Gárdonyi Géza de Eger. Luego, por supuesto, los teatros fuera de la capital también pusieron en su repertorio las obras más conocidas de García Lorca.

En Hungría, podemos distinguir cuatro etapas⁴⁸ en la asimilación de la obra lorquiana: el encuentro, el conocimiento, la comprensión y la recepción efectiva. Si queremos simplificar la imagen de García Lorca desde el punto de vista de esta última fase, podemos decir que existen tres diferentes caras del autor andaluz que, a modo de mosaico, dibujan el perfil del Lorca dramaturgo ante el público húngaro: García Lorca el autor reconocido y popular por sus dramas mayores; el Lorca menos conocido, autor de farsas y obras guiñolescas; y el Lorca más discutido y, tal vez, rechazado por sus obras *irrepresentables*.

Los huecos en el telón de la recepción

Hasta este punto hemos dibujado un catálogo más bien bibliográfico de lo que conocemos del teatro español en Hungría. Aunque conocemos los datos mencionados del teatro del Siglo de Oro estrenado en Hungría, faltan aún investigaciones importantes sobre la recepción: hay que realizar un escrutinio detallado de los antiguos periódicos y revistas⁴⁹ –desde *Honművész* y *Athenaeum* hasta la prensa teatral más variada del siglo XX– y buscar todas las críticas teatrales que mencionan las piezas españolas para que podamos recibir un cuadro complejo de la recepción del teatro áureo en

⁴⁷ Teatro de la Universidad de Artes Escénicas de Budapest.

⁴⁸ Urara Hirai Nagafuchi, en su disertación sobre la recepción de la obra de García Lorca en Japón, establece las mismas fases [2014: 5].

⁴⁹ Podríamos añadir también los diarios de los actores y actrices, los almanaques teatrales y la base de datos de OSZMI (Museo e Instituto de la Historia del Teatro Nacional) que pueden ayudarnos en el difícil trabajo de la reconstrucción.



Hungría. Es decir, semejante investigación que realizamos ya con los dramas de Federico García Lorca [Katona, 2016a].

Otra tarea de nuestra investigación en curso es subrayar también que el teatro español no es solamente Lope, Calderón, Moreto, Echegaray y García Lorca. Los huecos que tenemos entre los dramaturgos mencionados y también desde entonces son enormes y nos espera la tarea de llenarlos con informaciones y con análisis.

Del siglo XX también faltan informaciones aunque sabemos que algunas obras de Valle-Inclán⁵⁰ y de los dramaturgos de la posguerra –Antonio Buero Vallejo⁵¹, Alfonso Sastre⁵², Alejandro Casona⁵³, Fernando Arrabal⁵⁴ o Alfonso Paso⁵⁵– sí que están presentes de vez en cuando en el repertorio de nuestros teatros. Muy pocos ejemplos del teatro contemporáneo llegan a los palcos húngaros, pero hay que mencionar la emblemática obra de Sanchís Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*⁵⁶ que llegó a Hungría en 2015, dos piezas de Jordi Galceran –*El método*, *El crédito*– y cuatro obras de Sergi Belbel –*Después de la lluvia*, *La sangre*, *El móvil*, *A la Toscana* – cuyos estrenos, gracias al trabajo de la traductora Bakucz Dóra⁵⁷, son a veces paralelos con los de Madrid y Barcelona.

⁵⁰ *Los cuernos de don Friolera*, *La cabeza del dragón*, *El ligazón*.

⁵¹ Un tomo de cinco dramas –*Un soñador para un pueblo*, *El sueño de la razón*, *La fundación*, *Caimán*, *Jueces en la noche*– de Buero Vallejo [1988] fue editado en húngaro. Dos de estas piezas –*El sueño de la razón* y *La fundación*– fueron también estrenadas y una obra más, *En la ardiente oscuridad*, cuya traducción no fue publicada, llegó también a nuestras tablas.

⁵² *La mordaza* y *La cornada*.

⁵³ *Los árboles mueren de pie* e *Inés de Portugal*.

⁵⁴ *Pic-nic*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *El Triciclo*.

⁵⁵ La enorme popularidad de Paso es sorprendente. En 1967, en tres teatros de la provincia –Pécs, Békéscsaba y Szolnok– estrenaron paralelamente la comedia *Usted puede ser asesino*. Conocemos diferentes adaptaciones también de *Vamos a contar mentiras* –con tres diferentes títulos en húngaro– y en 2010, cuando esta pieza fue puesta en escena por la compañía de Zalaegerszeg, Almudena Paso, la hija del dramaturgo visitó Hungría y estaba presente en el estreno en Keszthely [Bűnügyi..., 2010].

⁵⁶ Traducida por Dóra Bakucz. Carlos Rodero, director español (que vive en Hungría hace años) dirigió la puesta en escena en el teatro de Pécs.

⁵⁷ A veces estas traducciones nacen concretamente para los estrenos, así no las tenemos en forma editada. Sin embargo, tenemos algunas ediciones que contienen unos ejemplos del teatro contemporáneo tanto español como catalán: *Modern katalán színház* [AA. VV., 2001], *Hat katalán dráma* [Galceran – Belbel, 2013]; Juan Mayorga: *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* [2010], *Az én rosette-i kövem* [AA. VV., 2015], Laila Ripoll: *927 spanyol útja Mauthausenbe*



Así, los pasos de nuestra investigación están marcados por el mapeo de las traducciones, los estrenos y la concerniente crítica teatral y, después de compilar una base de datos exhaustiva, podemos empezar también un minucioso trabajo analítico para llegar a un cuadro complejo de la recepción húngara del teatro español. Como hemos visto, tenemos ciertos resultados no despreciables, pero la mayor parte del trabajo está por delante.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Modern katalán színház*, (trads.: Balázs Déri, György Jánosházy, Lóránt Kertész, Zsuzsanna Tomcsányi), Budapest, Íbisz, 2001.
- AA.VV., *Teatro breve actual*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Barcelona, Castalia, 2013.
- AA.VV., *Az én rosette-i kövem. Négy mai spanyol dráma*, (trads.: Ádám Kürthy, Gabriella Zombory; László Scholz (ed.)), Budapest, Nemzeti Színház, 2015.
- AMBRUS, Zoltán, *Színházi esték*, Budapest, Élet, 1914.
- _____, *Színházi esték*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- ANDERLE, Ádám, *Hungría y España: relaciones milenarias*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, 2007.
- BAYER, József, *A nemzeti játékszín története*, tomo II, Budapest, MTA Irodalomtörténeti Bizottsága, 1887.

(*El convoy de los 927*) [2015]; Laila Ripoll-Mariano Llorente: *A kék háromszög (El triángulo azul)* [2015] y algunas piezas breves del tomo *Teatro breve actual* [AA.VV., 2013] traducidas por los estudiantes de máster de traducción e interpretación de la Universidad de Szeged (Orsolya Bíró, Máté Gardi, Luca Gazsi, Ágota Gonda, Csilla Majoros, Diána Vincze) [*Homo Hispanicus*, 2017] para destacar solamente unas publicaciones más recientes.



- BUERO VALLEJO, Antonio, *Drámák*, Budapest, Európa, 1988.
- GALCERAN, Jordi – BELBEL, Sergi, *Hat katalán dráma*, (trad.: Dóra Bakucz), Budapest, L'Harmattan, 2013.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Összes művei*, Budapest, Helikon, 1967.
- Homo Hispanisticus, Fordítóműhely 2016-2017, (Revista periódica del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged)*, Eszter Katona (ed.), Szeged, Hispanisztika Tanszék, 2017.
- KATONA, Eszter, «Así que pasen 60 años». *Los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015*, Huelva, Universidad de Huelva, 2016a.
- _____, «Rejtőző medrű bánat...» *Federico García Lorca világa*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2016b.
- KLEIN, Lipót, *Geschichte des Dramas*, Leipzig, [sin editorial], 1874.
- KLEMPA Károly, *Romantikus drámánk spanyol vonásai*, Keszthely, Surjánszky, 1936.
- KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Spanyol műfordítások*, Pozsony, Kalligram, 2011.
- LARRA, Mariano José de, *Obras completas de Fígaro*, Tomo I, París, 1848.
- MAYORGA, Juan, *Szerelmeslevelek Sztálinhoz* (trad.: László Scholz), Budapest, L'Harmattan, 2010.
- NAGY, László, *Adok nektek aranyvesszőt*, Budapest, Holnap Kiadó, 2011.
- NAGAFUCHI, Hirai Urara, *La recepción de la obra de Federico García Lorca en Japón*, tesis doctoral, en manuscrito, Universidad de Granada, 2014.
- Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI), Adattár (Base de datos):
http://szinhaziintezet.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754 [consultado el 4-3-2017].
- RÁKOSI, Marianna, *Las relaciones literarias húngaro-españolas*, memoria de licenciatura, Szeged, Universidad de Szeged, 2005a.
- _____, «A spanyol dráma megjelenése a magyarországi magyar színpadon», en, Ócsai Éva – Urbanik Tímea (eds.), *Köszöntésformák. Ilia Mihály Tanár Urat köszöntik tanítványai*, Szeged, Pompeji, 2005b, 152-163.



RIPOLL, Laila, 927 *spanyol útja Mauthausenbe* (trad.: Eszter Katona), en, Színház, abril de 2015: <http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/03/927-spanyol-utja.pdf> [consultado el 4-3-2017].

RIPOLL, Laila – LLORENTE, Mariano, *A kék háromszög* (trad.: Eszter Katona), en, Színház, abril de 2015: <http://old.szinhaz.net/pdf/drama/A%20kek%20haromszog.pdf> [consultado el 4-3-2017].

TOLNAI, Gábor, *Federico García Lorca*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.

VÉGH, Dániel, *Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai a spanyol-magyar műfordításirodalom történetében*, tesis doctoral, 2012, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/veghdaniel/diss.pdf> [consultado el 4-3-2017].

[sin autor], «Bűnügyi komédiát mutatnak be Keszthelyen», en, PRAE, portal cultural, 06-11-2010: <http://www.prae.hu/index.php?route=news%2Fnews&aid=8358> [consultado el 4-3-2017].



Teatro popular español por actores franceses: la compañía del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en España (1959-1974)

Alba Gómez García
Universidad Carlos III de Madrid
albagomezavi@gmail.com

Palabras clave:

Josita Hernán. Formación actoral. Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París.

Resumen:

Este trabajo aborda las relaciones bilaterales entre España y Francia desde la perspectiva de la formación actoral, a través de la asignatura Teatro Español que la actriz española Josita Hernán (1914-1999) impartió en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París. La profesora organizó con sus alumnos trece giras teatrales que recorrieron la geografía española con repertorios basados en la obra breve de dramaturgos españoles y franceses. La actividad pretendió cumplir una doble función pedagógica, en tanto los jóvenes actores interpretaban en español un teatro de raigambre popular ante un público principalmente rural. Aun las diferencias políticas que los separaban, el interés de ambos gobiernos por fomentar este intercambio cultural se concretó en una suerte de patrocinio oficial compartido a lo largo de casi dos décadas.

Théâtre populaire espagnol par acteurs françaises: la compagnie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en Espagne (1959-1974)

Mots-clés:

Josita Hernán. Formation des comédiens. Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

Résumé:

Ce travail traite des relations bilatérales entre l'Espagne et la France depuis la perspective de la formation des comédiens, à travers le cours de Théâtre Espagnol que l'actrice espagnole Josita Hernán (1914-1999) a donné dans le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Avec ses élèves, la professeure a

organisé treize tournées théâtrales et parcouru le territoire espagnol avec des répertoires basés sur des pièces d'un ou deux actes, de dramaturges espagnols et français. L'activité a prétendu satisfaire une double fonction pédagogique pendant que les jeunes acteurs jouaient en espagnol un théâtre de l'enracinement populaire devant un public principalement rural. Malgré les différences politiques qui les séparaient, l'intérêt entre le deux gouvernements pour encourager cet échange culturel s'est concrétisé dans une sorte de patronage officiel partagé pendant presque deux décennies.

1. Josita Hernán, profesora de Teatro Español en París

Josita Hernán (Mahón, 1914-Madrid, 1999) llegó al Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en 1953 o 1954 para seguir un curso de dirección escénica en calidad de alumna oyente.¹ A esta decisión le precedía casi una década entregada a su propia compañía de teatro, con la que la actriz había recorrido la geografía española; y, quizá, la convicción de haber alcanzado la edad decisiva para abandonar el escenario, ya que, próxima a la cuarentena, su apariencia física toleraría cada vez peor la interpretación del tipo al que había consagrado su carrera artística, la ingenua. Aunque en los planes de Hernán figuraba el regreso a España para retomar su compañía ya como directora de escena,² finalmente acabaría impartiendo Teatro Español en el CNSAD durante diecinueve años.

Cuando Roger Ferdinand asumió en 1955 la dirección del centro, apostó por introducir dos cursos de teatro extranjero en el programa de estudios para aumentar la cultura general y los conocimientos técnicos de

¹ A partir de ahora, CNSAD. La historia de esta institución hunde sus raíces en la Escuela Real de Canto y Declamación, creada en 1784, si bien la *classe dramatique* dio comienzo en 1786; y no será hasta 1946 cuando, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, se escinda el Conservatorio Nacional de Arte Dramático. Antes que Hernán, la española exiliada María Casares se formó allí como actriz, aunque su ingreso fue ordinario, es decir, sujeto al concurso preceptivo correspondiente al curso 1941-1942.

² Como Hernán, otras mujeres cruzaron fronteras de diversa índole para consumir sus aspiraciones profesionales y personales, pasando a formar parte de un reducido grupo –*rara avis*– de la historia del teatro español, a mediados del siglo XX: si destacaron Josefina Sánchez Pedreño y Carmen Troitiño como directoras de escena, no fue poco el esfuerzo de otras colegas, como Luisa Oliveda o Armonía Rodríguez, o el de quienes encontraron su lugar fuera de España: Amparo Alvajar, Adela Escartín o Joaquina Navarro. Véase Pérez-Rasilla, 2003.



los futuros actores. El nuevo director creía que el mejor método para incorporar la enseñanza del teatro extranjero debía encomendarse a un artista nativo: ese mismo año, el actor del Old Theatre, Crychton Stuart, iniciaría el curso de Teatro Inglés. Ferdinand, que había conocido a Josita Hernán durante su etapa como alumna, confiaba en que era la persona adecuada para impartir el curso que deseaba crear, gracias a su dilatada trayectoria artística en España y a su profundo conocimiento del idioma y la cultura franceses. La actriz comenzó a trabajar en la institución en 1956 pero sería a partir del curso 1957-1958 cuando lo hiciera bajo el marco de su propio curso de Teatro Español. Permaneció allí hasta 1975, fecha en la que el director Jacques Rosner acometió una profunda reforma para adaptar la institución a la vida teatral francesa, que se saldó con la supresión de varios cursos, entre ellos, los de teatro extranjero. Así, la «nueva lucha entre “clásicos” y “revolucionarios”», en palabras de Hernán, puso punto final a su carrera docente en el CNSAD [Hernán, 1975].

Hernán sostenía una idea del teatro esencialmente conservadora, un teatro *auténtico* en el que la belleza constituiría la senda hacia el renacimiento del arte escénico. En ese camino no faltaban formas, contenidos y autores nuevos, si bien la profesora se reconocía a sí misma al otro lado de una brecha generacional que le alejaba de ciertas corrientes de la vanguardia teatral de los años sesenta y setenta. Desde esa posición, sin embargo, apostaba por la libertad creadora de los jóvenes para experimentar e impedir, en definitiva, la corrupción del teatro. Para la profesora, la indagación de nuevas fórmulas no reñía con el teatro anterior y, en consecuencia, precisaba de una formación actoral de base clásica que fundamentara la investigación posterior. De todos modos, no hay que olvidar que, hasta finales de la década de 1960, la enseñanza del Arte Dramático en el CNSAD fue interpretativa, clásica e individual.

Como curso anexo al programa de estudios del Conservatorio, Teatro Español era facultativo en el segundo y tercer año, por lo que el alumnado procedía de cursos distintos. El carácter complementario de la



asignatura —«se les pide solamente que sean capaces de leer textos en su idioma y de “dejar bien a Francia” al salir fuera de ella»— dispensaba de examinar a los treinta asistentes de media.³ Hernán enfocaba la asignatura de manera que enriqueciera la formación de los actores «porque no es solamente el teatro español como posibilidad de expresión nueva, sino que ellos mismos hacen una especie de comparación entre las obras de los autores y los matices nuevos que se pueden sacar de la interpretación de sus textos» [Castilla, 1972: 10]. En última instancia, sostenía que «recitar en español unos textos que ya se saben en francés, les da soltura y les facilita el aprendizaje de nuestro idioma» [Carabias, 1972: 8].

Dado que el nivel de español de los estudiantes difería individualmente, cada año Hernán comenzaba el curso partiendo de unas nociones gramaticales mínimas, sirviéndose, a menudo, del recitado poético. Una vez adquirían estos principios, los jóvenes realizaban una serie de ejercicios prácticos sencillos, que se desarrollaban paralelos a las explicaciones de la profesora. El más básico proponía la comprensión integral de los textos. Hernán recomendaba a sus discípulos el aprendizaje constante y les alentaba a grabarse en magnetofón para que se escucharan y corrigieran sus faltas de pronunciación o de dicción. A medida que aprendían las reglas elementales, introducía fragmentos de teatro español, clásico y contemporáneo, para trabajar la interpretación. Los alumnos estudiaban los textos en ambos idiomas a fin de enriquecer las diferentes tonalidades y formas de recitar de cada uno. Hernán empleaba otras prácticas: lectura en voz alta y traducción por los propios alumnos, aprendizaje de poemas o estudio comparado de obras clásicas españolas y francesas.

³ «Primera fila. En París no se concibe un actor que no proceda del Conservatorio», *Madrid*, 21-VII-1965, 10.



2. Giras teatrales del CNSAD en España

Fue en los últimos años de la década de los cincuenta cuando Josita Hernán apostó por la dimensión pedagógica del teatro de raigambre popular como senda renovadora de la escena en España. En su cátedra del CNSAD encontró la oportunidad para desarrollar su apuesta: a partir del curso 1958-1959 uno de los objetivos de su asignatura consistió en preparar una gira teatral por España durante dos semanas en el período estival. La actividad no formaba parte del programa docente sino que era voluntaria, ni suponía coste alguno para los participantes, que podían apuntarse al viaje siempre y cuando hubieran sido sus alumnos. La organización recaía por entero sobre la profesora, que supo apoyarse en su propia red de colaboradores, extendida a uno y otro lado de los Pirineos.

Las giras se celebraron entre 1959 y 1974 de forma interrumpida, pues no tenemos constancia de que se realizaran en 1964, 1968 y 1970. Bajo la dirección de Hernán, se desarrollaron de acuerdo con un itinerario más o menos común a todas ellas, a merced del contexto político de la dictadura franquista y de los patrocinadores que encontraba cada año. En general, las sucesivas compañías del CNSAD recorrieron las provincias del sureste de la península ibérica: Madrid, Toledo, Ciudad Real, Jaén y, posiblemente, Granada, Murcia, Alicante y Valencia. De forma puntual, visitaron A Coruña, Guipúzcoa, Valladolid y Ávila. Hernán priorizó la región de La Mancha por identificarla representativa de la esencia castellana, [Hernán, 1960: 14-15] con la que deseaba enriquecer al joven actor, «que puede así conocer las tierras donde se escribió el teatro que él estudia, así como las gentes retratadas en las comedias. Tiene, además, la posibilidad de interpretar en español ante españoles» [Carabias, 1972: 8].

El propósito de las funciones era ser representadas en núcleos de población rurales donde la escasa frecuencia –debido al desmesurado centralismo– del hecho teatral elevaba esta manifestación artística a la categoría de fenómeno insólito. Para destacar la dimensión social de su iniciativa, en alguna ocasión Hernán subrayó la gratuidad de las



representaciones. No siempre fue así, ya que algunas se cobraron a «precios populares» y, por otra parte, algunos programas de mano eran, al mismo tiempo, invitaciones cuyo circuito de distribución ignoramos. Tampoco ayudaba a la difusión de las funciones el —a veces un tanto improvisado— itinerario de la compañía, que provocó representaciones precipitadas y desprovistas de publicidad, en detrimento, pues, de la asistencia. Además, el carácter estival e inestable de la compañía incidió negativamente en la repercusión de su actividad teatral, que fue muy limitada; pero no es menos cierto que aquella se desplegó sobre todo en focos de población con índices de analfabetismo considerables. Y, en fin, la iniciativa reforzó la escasa oferta teatral de las regiones que la compañía visitó.

En el aspecto organizativo, podríamos agrupar las giras teatrales del CNSAD en dos etapas, según el tipo de apoyo institucional que estas recibieron por parte del gobierno español y la calidad del mismo. En una primera etapa (1959-1967) destaca el despliegue de medios y el rango de los patrocinadores de las giras. En su calidad de «embajada artística» —como a menudo fue denominada por la prensa—, la compañía gozó de la atención de la Jefatura Nacional de la Obra de Educación y Descanso, la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Educación Nacional y el Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. La compañía perderá progresivamente estos avales, obligando a Hernán a acomodarse a la Campaña de Educación Popular del Servicio Universitario del Trabajo (SUT), del Sindicato Español Universitario (SEU), en 1966, o a insertarse en su estructura, en 1967. Además, en esta primera etapa, la compañía del CNSAD participó en las ediciones de 1963 y 1965 del Festival de Verano de Valladolid. Y no es menos llamativa la inclusión de su actividad en la edición de Festivales de España de 1966, aun cuando sea dudosa su participación real en el circuito programado.

La atención que el gobierno español prestó a la compañía hasta 1969 estaría estrechamente relacionada con la inexistencia de un convenio



bilateral de carácter cultural con Francia. Mientras que, desde mediados de los años cincuenta, los países occidentales comenzaron a acercarse a España a través de la política cultural, hubo que esperar al 7 de febrero de 1969 para la firma del primer acuerdo de cooperación cultural entre España y Francia, el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica entre la República Francesa y España. La primera gira del CNSAD en España se llevó a cabo diez años antes de estas negociaciones. La actuación de una compañía teatral francesa en la vecina dictadura no era algo habitual como, por otra parte, no lo fue la presencia de las compañías extranjeras en España durante la primera mitad de la década de los sesenta [Cuesta Martínez, 1988: 103]. Sin embargo, en 1969 se inauguró una segunda etapa para la compañía caracterizada por la ausencia de apoyo estatal. Hernán acudió al auxilio de los principales beneficiarios de la iniciativa que lideraba, es decir, las fuerzas provinciales y locales, y se refugió puntualmente en el apoyo privado de sus amistades e, incluso, en su propio bolsillo.⁴ Empero, las dificultades económicas atenazaron este nuevo período limitando los desplazamientos que, a la postre, se concentrarían en la región manchega.

Además del condicionamiento de la actividad de la compañía del CNSAD al estado de las relaciones culturales entre España y Francia, la formación debió enfrentar las dificultades que encontraban los grupos de teatro ajenos al circuito del teatro comercial, no obstante su anecdótica presencia en los escenarios españoles. En primer lugar, el carácter de ejercicio de escuela contraía una falta de continuidad que determinaba una acción muy limitada. No era una compañía estable porque, en general, sus miembros –muchos de ellos, alumnos de primer año– no solían repetir la experiencia, lo que repercutía en la calidad de los espectáculos. Tampoco encontró locales adecuados en los que actuar, y las posibilidades de montaje y de dirección quedaban seriamente restringidas, por no hablar de los

⁴ «Para mí es tremendo porque cuesta dinero, pero como dicen los franceses: “Ningún esfuerzo está perdido...”» [Castilla, 1972].



inconvenientes de la actuación en espacios abiertos. En el camino de la compañía también se cruzó un obstáculo común al panorama teatral español, aun cuando la censura no entorpeció significativamente la actividad de la compañía del CNSAD. El repertorio seleccionado por Hernán no planteaba *a priori* reparos políticos, religiosos ni morales y, salvo en 1972, la Junta de Censura Teatral no tomó precauciones para los montajes, más allá de limitar las representaciones a las consabidas funciones únicas, propias del teatro de cámara. Por otra parte, es cuanto menos llamativo que, en el Archivo General de la Administración, de Alcalá de Henares (Madrid), solo figuren las solicitudes de autorización en aquellos expedientes de censura de las obras que se representaron en las giras de 1966 y 1967 –cuando la compañía se alojó en la campaña de alfabetización del SUT–, 1971, 1972 y 1974; es decir, coincidiendo con la segunda etapa de la compañía que referíamos con anterioridad.

No conocemos el número ni la proporción de alumnos que asistieron al curso de Teatro Español. Lo cierto es que, de los 112 que acompañaron voluntariamente a Hernán en las distintas giras teatrales, 61 eran actrices y 51 actores, y del total, 23 repitieron la experiencia al menos una vez. La profesora no empezaba a organizar la gira hasta que no conocía con certeza la composición de la nueva compañía. Cuando sabía el número de actores disponible, elegía el repertorio, aunque en 1965 y 1969 debió participar como actriz. La irregularidad de miembros y su discontinuidad en la compañía impedían una progresión homogénea o la especialización del conjunto en la interpretación de teatro español. Por eso, quienes se demostraban aventajados en el idioma llevaban el peso de las funciones.

En la confección del repertorio, Hernán combinaba autores y obras de teatro y poesía españoles con piezas teatrales francesas, pretendidamente asequibles por un público universal. El conjunto de los trece repertorios descubre la predilección de la profesora por el teatro breve español (53%) y, en menor medida, por el breve francés (19%). El resto lo integraron fragmentos de piezas de larga duración, españolas y francesas, distribuidas



en el repertorio o en sesiones de teatro comparado. En realidad, exceptuando Madrid, la compañía ofreció exclusivamente teatro español –salvo en 1972, con *El bello indiferente* y *La voz humana*, de Jean Cocteau– acompañándolo con poemas escenificados o un recital poético.

La insistencia de Hernán en el teatro breve responde a causas de orden pragmático. La primera obedece al carácter de ensayo que adquiriría la gira teatral para los jóvenes actores. El teatro breve les planteaba ejercicios de dificultad variable, adecuados a su capacidad para expresarse en español, si bien la profesora llegó a refundir algunas piezas para facilitar esta labor. En ocasiones, Hernán pretendió dar a conocer obras casi desconocidas en los escenarios españoles. Así ocurrió con el repertorio de 1960, que incorporaba *Chinchín comediante*, de Pío Baroja, *Epílogo* –un apunte dramático que Piedad Salas había hilado a partir de la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz– y *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán. El montaje de esta última supuso una novedad, al realizarse en un espacio tan insólito para su autor, todavía proscrito de los escenarios por la censura franquista, como el Teatro Español, de Madrid.⁵

La tipología de teatro breve seleccionada por la profesora exigía a sus discípulos, en el caso del sainete, imitar el habla popular ajustándola a la deformación intencionada del lenguaje; o los acentos regionales –no exclusivos del sainete, también presentes en los textos de Valle-Inclán– o gremiales. Hernán consideraba que la pronunciación de palabras «puramente españolas y muchas veces de “argot”» con acento francés, se convertía en un reclamo para el público español. Además, el sainete constituía para sus alumnos una fuente de conocimiento de la cultura española, «la cosa pequeña y entrañable de España» [M. A. V., 1965: 4]. Los sainetes que la

⁵ *Ligazón* fue uno de los primeros textos de Valle-Inclán que se enfrentó con relativo éxito a la censura franquista, puesto que su autorización debió supeditarse a la restrictiva función única, propia del teatro de cámara. Heras González menciona el montaje de la obra por Alfonso Paso con *El duende* (1950) y Muñoz Cáliz, los del grupo Escena Teatro de Ensayo (1956) y el Teatro de la Tertulia de Zaragoza (1958). Véanse Heras González, 2006; Muñoz Cáliz, 2011. No hemos encontrado la solicitud de autorización de Hernán en el expediente de censura de *Ligazón*, ni en 1960 ni 1969.



profesora escogió a lo largo de su trayectoria como directora de la compañía del CNSAD fueron: *Chinchín comediante* (1960), *Almacén de novias*, de Ramón de la Cruz (1965) –refundido por Hernán– y *Los milagros del jornal* (1965), de Carlos Arniches. Por otra parte, la presencia en el repertorio de la farsa obligaría a los alumnos a refugiarse en la pantomima, muy útil para salvar las dificultades comunicativas con el público, si su pronunciación del español no estaba lo suficientemente depurada. Algunas de las farsas representadas fueron: *Farsa del cornudo apaleado* y *Fablilla del secreto bien guardado* (1966), pertenecientes al *Retablo jovial*, de Alejandro Casona, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, (1969), *Le défunt*, de René de Obaldia, (1969), *Tabernero, cruz y raya*, de María Antonia Aunós (1971), la primera versión *Espejo de avaricia*, de Max Aub, (1973) o *Fábula sin remedio*, de Manuel Ferrand (1974).

En segundo lugar, la posibilidad de representar dos o tres obras en una misma función servía a la intención de la profesora de sensibilizar a unos espectadores poco familiarizados con el teatro. Sabemos, por las críticas teatrales y algunos programas de mano de estas funciones, que Hernán acostumbraba a introducir las piezas o las comentaba con posterioridad a la representación, quizá condicionando la recepción a una única lectura del espectáculo. En general, los repertorios integraron el sainete, la alta comedia llevada al teatro breve y, especialmente, el género farsesco, tanto en la variante tradicional del entremés clásico como en las formas renovadas que surgieron a lo largo del siglo XX.⁶ Así, por ejemplo, Hernán combinaría, en 1961, *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín con *Un caprice*, de Alfred de Musset y su adaptación teatral de *El diablo cojuelo*, de

⁶ Uno de los caminos de la renovación de la escena española durante el primer tercio del siglo XX optó por recuperar los códigos teatrales de la farsa carnavalesca para depurar el teatro de elementos artificiosos. Véase Peral Vega: 2000. En los años sesenta se reproduciría esta tendencia a través de la vanguardia del teatro popular, en contestación al teatro adulterado que había dominado los escenarios a lo largo del franquismo. Véase Cornago Bernal, 2000.



Vélez de Guevara; *La Paix chez soi*, *Le gora* y *Le piano*, de Georges Courteline, *Prendas de amor*, de Lope de Rueda y *Estoy pensando en ti*, de López Rubio, en 1963; *Los muertos vivos*, de Luis Quiñones de Benavente y *A las seis, en el bulevar*, de Jardiel Poncela, en 1967; los pasos de Rueda, *Cornudo y contento* y *El paso de las aceitunas*, con los monólogos ya mencionados de Cocteau, en 1972; o, dos años más tarde, la adaptación al bululú del *Auto de las gitanas*, de Gil Vicente, *Crepúsculo de julio allá por Puerto Lápice*, de Pascual Antonio Beño y *Dormez, je le veux!*, de Georges Feydeau.

Hernán también recurriría a un tema concreto para justificar su selección. En 1959, incluyó *Le jeu d'Adam*, *Así son todas*, de Irene López Heredia y una escena de *Yerma* –el primer cuadro del segundo acto–, acaso para exponer la subordinación de la mujer al hombre. Parecido fue su propósito en 1962, cuando quiso homenajear a la mujer mediante un ramillete de personajes femeninos decididos a enfrentarse a los prejuicios sociales, para lo cual reunió a Antona, de *El cuerdo en su casa*, Finea, de *La dama boba*, Laurencia, de *Fuente Ovejuna* –aprovechaba así cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega– y a Maribel, Niní, Rufi y Pili, de *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura.

En tercera instancia, la provisionalidad que acusan los itinerarios diseñados por Hernán indica que no eran cerrados y consentían un margen de improvisación. Parece, pues, que la profesora no sabía con antelación dónde actuarían sus alumnos en cada parada de la gira, por lo que el espectáculo breve se convertía en un versátil aliado.

El recital poético que, hasta 1967 constituyó un complemento del repertorio teatral –como intermedio o clausurando la función– adquirió un carácter escénico en las últimas giras, cobrando así una autonomía equiparable al resto de piezas de teatro. Los poetas más representados fueron los de la generación del 27 pero, entre los nombres escogidos, figuraban autores clásicos y otros contemporáneos, como Carmen Conde, José Hierro y José Luis Vázquez de Zafra.



Pronto, la profesora desistiría de mostrar escenas extractadas de piezas de larga duración y abandonó esta práctica en 1966. Hasta ese momento, Hernán se había servido de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, *Andrómaca*, de Racine, *Ondine*, de Jean Giraudoux y *Les caprices de Marianne*, de Musset (1966), entre otros títulos.

En ocasiones, y siempre en las funciones de rigor en Madrid, incorporó al repertorio obras de teatro francés que, junto con las españolas, conformaban sesiones de teatro comparado sobre algún aspecto concreto de la dramaturgia. Es el caso del repertorio de 1967, cuya primera parte comprendía cuatro dobles escenas de teatro comparado: *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón y *Le menteur*, de Corneille; *Las mocedades del Cid* y *Le Cid*, de Corneille; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara y *La reine morte*, de Henry de Montherland; y *Don Juan*, de Molière y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Teniendo en cuenta el carácter bilateral de la compañía, la finalidad de estos ejercicios habría sido enfatizar la larguísima tradición de los intercambios culturales –teatrales, en este caso– hispano-franceses. Tan solo en una ocasión se representó de forma íntegra y en francés, una comedia larga, *La foire aux sentiments*, de Roger Ferdinand, presumiblemente por el carácter diplomático que adquirió la presentación de la compañía en el Teatro Español, de Madrid, en 1960.

Los espacios en los que actuó la compañía del CNSAD fueron diversos. En Madrid lo hicieron en salas oficiales o identificadas con el poder, en funciones únicas sujetas a la invitación previa: Parque Sindical Deportivo de Puerta de Hierro (1959), Teatro Español (1960-1962), Teatro María Guerrero (1963 y 1965) y Teatro Infanta Beatriz (1966-1967). Una vez que este último dejó de ser la sala oficial del TNCE, Hernán acudió al Teatro Club Pueblo (1969-1973) y, finalmente en 1974, en el Aula de Teatro del Ateneo. Fuera de Madrid, la compañía del CNSAD comenzó su andadura de provincias en teatros municipales, salas de cine y teatro, centros culturales o escenarios armados para la ocasión, pero no tardaría en actuar



en espacios tan insólitos como significativos por su connotación ideológica sobre el espectáculo, a partir de 1962: edificios públicos tales como palacios, pórticos de iglesia, plazas de toros o en el Corral de Comedias de Almagro; y espacios al aire libre, como las lagunas de Ruidera o el escenario natural que proporcionaba el molino de Josita Hernán, El Doncel, en Alcázar de San Juan (Ciudad Real). La profesora prefería los espacios menos solemnes que un teatro para ambientar mejor las obras y facilitar el contacto directo con el público, y emular, en fin, un «clima de universidad o ateneo» [Adame, 1969: 13].

Considerando los espacios donde hubieron de actuar los actores y gracias a las fotografías a las que hemos tenido acceso, presuponemos escenografías sencillas, deliberadamente precarias, no solo por el imperativo económico sino en coherencia con el deseo de la profesora de recorrer los pueblos abanderando la estética del teatro popular [Cornago, 2000: 157-176]. Aunque los actores aparecían vestidos apropiadamente, no es fácil determinar la medida en que las escenificaciones destacaban unos u otros valores del texto dramático. En cuanto a la interpretación, Hernán, quien suscribía la primacía de la palabra –«el verbo es lo primero y muchas veces lo único. Después, el movimiento de actores en escena es fácil»–, [M.A.V, 1965: 4] brindaba libertad a sus alumnos para que prevaleciera la creatividad de estos.

La recepción crítica de la actividad teatral de la CNSAD fue, en general, satisfactoria. La crítica valoró el esfuerzo meritorio de los alumnos ante las dificultades del lenguaje y elogió su técnica. Son raras las reseñas que escapan a la mera nota sumaria del espectáculo e, incluso, la inexactitud de las mismas hace suponer que algunos periodistas no asistieron a las funciones. En provincias –salvo contadas excepciones–, la recepción crítica fue aún más positiva que en la capital, por lo extraordinario de la visita y el exotismo que la proveniencia de París podía conferir a una compañía en estas circunstancias. En realidad, la cobertura mediática solía centrarse en la figura de Josita Hernán. En consecuencia, la actividad de su compañía era



percibida y valorada a través de la labor hispanizante de la artista en el extranjero, que se convertía en el verdadero reclamo noticioso. En todo caso, la profesora no desaprovechó su notoriedad para aludir a las diferencias entre el teatro español y el francés contemporáneos, el primero, en su opinión, aquejado de excesiva improvisación y, el segundo, libre de tabúes [A. H. 1974: 18].

Por último, en lo tocante a la relación con el público, Hernán concibió las giras como un medio para llevar el teatro a los núcleos de población rural con fines didácticos, a partir de su propio concepto de «teatro popular»: «la construcción de un teatro popular no está al alcance de cualquiera. Es un teatro que [tiene] la virtud de poner en escena al pueblo y que [habla] para el pueblo en su propio idioma. Todo esto, además, con un germen de enseñanza» [Medina, 1976: 305]. Al menos durante la primera etapa de las giras, mantuvo una actitud ciertamente paternalista ante este público de clase trabajadora o rural, que definía como *masa inocente*; que, no en vano, la directora situaba como elemento primordial del espectáculo. Según su testimonio, una de las razones por las que Hernán contrajo semejante responsabilidad social se debía a la despreocupación del Estado: «Cuesta mucho dinero y creo que es un arte que debería estar encuadrado dentro del Ministerio de Educación y Ciencia para *educar al pueblo de una manera positiva*» [Castilla, 1972].⁷ Sin embargo, a lo largo del franquismo, Hernán no cuestionó en público la censura pero sostuvo que el fomento del teatro como medio pedagógico acabaría por desacreditar los principios de la censura para, finalmente, inutilizarla [M. A. V., 1965: 4].

En definitiva, Josita Hernán se inspiró en la corriente de teatro popular para dirigir la compañía del CNSAD. Si bien no dejó de ser una actividad extraacadémica puntual, sus características de funcionamiento permiten catalogarla en un modelo mixto entre el teatro de cámara y el Teatro Universitario Español (TEU). Pues si, por una parte, próxima a un

⁷ La cursiva es mía.



teatro de cámara, la compañía mantuvo su nombre ligado al del CNSAD y al apoyo institucional hispano-francés, dependió de su directora-profesora; y propuso un repertorio canónico, definido por su carácter pedagógico, que ejecutaban actores todavía en ciernes; no obstante, por otra parte, no se ajustó al estatismo propio de una agrupación de cámara y logró escapar de la función única entregándose a la itinerancia de las giras por distintos pueblos –a semejanza del teatro independiente–, emulando el pretendido teatro popular al que aspiró el último TEU tras las Jornadas Nacionales de Teatro Universitario de Murcia de 1963 [Pérez-Rasilla, 1999: 46]. Pero, en realidad, la compañía del CNSAD no compartía la espontaneidad juvenil del TEU ni el autodidactismo de sus miembros, como tampoco el hecho de que debiera su existencia a una única figura responsable de su dirección.

Adscribir esta compañía al marbete de *lo popular* es una operación no poco arriesgada, empezando por la semántica advenediza del término, aunque formalmente las actuaciones de la compañía procuraron alinearse con el teatro popular. Hasta donde hemos podido averiguar, Hernán no profesó una militancia política explícita. No en vano, llegó a asegurar públicamente que los sucesos de Mayo de 1968 marcaron un punto de inflexión en el comportamiento de sus alumnos: «Han perdido en disciplina, pero han ganado en interés, quieren ir al fondo de las cosas. No consienten sentirse número, masa» [M. G., 1972: 40].

Desde el punto de vista político, la compañía del CNSAD constituyó una manifestación experimental de las aún incipientes relaciones culturales entre España y Francia en el ámbito teatral. Los rasgos apuntados le brindaron una indumentaria popularista que, en territorio español, era rentable para la dictadura, que sostuvo el proyecto hasta que logró el ansiado acuerdo de cooperación bilateral hispano-francés. Sin embargo, la viabilidad de la iniciativa no es atribuible por completo a los poderes oficiales: buena parte de la misma descansó en las redes de influencia y, sobre todo, en el esfuerzo personal de Josita Hernán.



BIBLIOGRAFÍA

- A. H., «Josita Hernán y sus alumnos del Conservatorio de París», *Arriba*, 26-VII-1974.
- ADAME, Serafín, «Seis jóvenes franceses interpretan en castellano dirigidos por Josita Hernán», *Pueblo*, 15-VII-1969.
- CARABIAS, Josefina, «Profesora española de actores franceses», *Ya*, 13-VII-1972.
- CASTILLA, Paquita, «Josita Hernán. Profesora de actores franceses», *Ama*, 15-VIII-1972.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma, *Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- DULPHY, Anne, *La politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, Paris, Direction des Archives Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Alcobendas, Sociedad General Española de Librería, 1981.
- HERNÁN, Josita, «Lettre de mon moulin», *Amitié Franco-Espagnole*, núm 63, octubre de 1960, 14-15.
- _____, «Desde París. Chat !», *Gran Mundo*, núm. 516, junio de 1975.
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2006, núm. 24, 117-138.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, Madrid, ADE, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Ververt, 2008.



- JEVENOIS, Pablo de (coord.) y ROMERO DE TERREROS, Juan M. (dir. ed.), *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1946-1996*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1996.
- M.A.V., «Josita Hernán, actriz y directora», *Diario regional*, 13-VII-1965.
- M.G., «Crónica del Teatro. Ha sido mejor la temporada teatral de Madrid que la de París», *Ya*, 12-VII-1972.
- MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio *Una introducción al estudio de las relaciones hispano-francesas (1945-1951)*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.
- _____, *Las relaciones hispano-francesas en el marco del aislamiento internacional del régimen franquista (1945-1950)*, dirigida por Manuel Pérez Ledesma, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Valle-Inclán y la censura de representaciones durante el franquismo», [en línea] en *Don Galán*, 2011, núm. 1, http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_2, [Consultado el 26 de noviembre de 2016].
- PERAL VEGA, Emilio, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Universitario Español (TEU)*, Madrid: CSIC, 1999, 31-53.
- _____, «Las Mujeres en la Dirección de Escena desde 1900 a 1975», en Juan Antonio Hormigón (coord.), *Directoras en la historia del teatro español*, vol. I, Madrid, ADE, 2003, 923-932.
- «Primera fila. En París no se concibe un actor que no proceda del Conservatorio», *Madrid*, 21-VII-1965, 10.



ROSNER, Jacques et al., *Conservatoire National d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1984.

SANCHÍS SINISTERRA, José, «Las dependencias del teatro independiente en España», en *Primer Acto*, junio de 1970, núm. 121, 69-74.

SUEUR, Monique, *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, Paris, CNSAD, 1986.

TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro español en Francia (1935-1971). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, dirigida por Luis Rubio García, tesis doctoral inédita, Murcia, Universidad de Murcia, 1974.



El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España: algunas calas¹

José Romera Castillo

Presidente de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI / UNED

jromera@flog.uned.es

Palabras clave:

España. Europa. Cartelera. Madrid. Actualidad.

Resumen:

En este trabajo se examina la interrelación entre el teatro español en algunos escenarios europeos y viceversa, al centrarse en una muestra en la cartelera reciente de Madrid, a través de varias calas sobre tres instituciones de estudio a las que estoy muy ligado (la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Academia de las Artes Escénicas de España y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías), la actividad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Europa, las puestas en escena por directores europeos en España del mito de don Juan (J. P. Miquel y Scaparro), la presencia del teatro español en diversos festivales de París, Avignon y Londres (en 2016), así como el teatro europeo (francés, alemán, británico y polaco) en las tablas de la cartelera madrileña. Todo ello con el fin de demostrar las ricas interacciones bilaterales del teatro español y el europeo en la actualidad.

Theater as a thread of union between Spain-Europe and Europe-Spain: Some examples

Key Words:

Spain. Europe. Billboard. Madrid. Present.

Abstract:

This paper examines the interrelation between Spanish theater in some European settings, and vice versa, by focusing on a sample on the recent billboard in Madrid,

¹ Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid* (TEAMADCM), otorgado por la Comunidad de Madrid, con referencia H2015/HUM3366, del que soy investigador principal por parte del SELITEN@T.

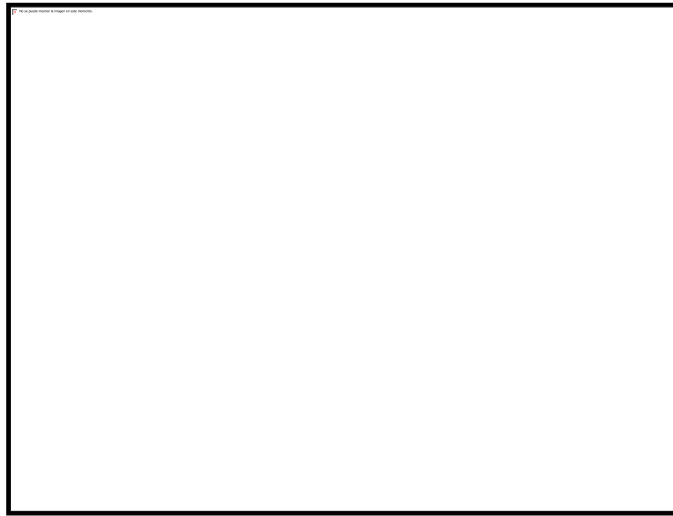
through several coves on three study institutions to which I am closely linked (the Association International Theater of the 21st Century, the Spanish Academy of Performing Arts and the Research Center for Literary, Theatrical and New Technologies Semiotics), the activity of the National Company of Classical Theater in Europe, staged by European directors in Spain of the myth of Don Juan (JP Miquel and Scaparro), the presence of Spanish theater in various festivals in Paris, Avignon and London (in 2016), as well as the European theater (French, German, British and Polish) The billboard from Madrid. All this in order to demonstrate the rich bilateral interactions of Spanish and European theater today.

APOSTILLAS PREVIAS

La primera. El teatro Principal de Burgos, un espacio en el que no comienza la tradición dramática de la ciudad, sino que este vino exigido por la larga historia de esta actividad teatral que se remonta, en sus comienzos, hacia la segunda mitad del siglo XVI. El primer corral o casa de comedias que en Burgos dejó historia fue el llamado de Los niños de la doctrina, institución tutelada por la Corporación municipal, que desapareció, después de 200 años de actividad, en 1767. A este le siguió El corralón de las tahonas, desaparecido en 1778, por Real Cédula, como consecuencia de un horroroso incendio en el Teatro de Zaragoza. Le siguió, tras varios años sin casa de comedias, El patio de cantarranas, que acogió las representaciones teatrales desde 1781 hasta mediados de 1786, en que cerró como consecuencia de su pésimo estado. Le siguió El teatro de la puebla, hasta que por fin el Ayuntamiento decidió construir el edificio actual, que tuvo varios nombres: Teatro Nuevo del Espolón, Coliseo, Teatro Municipal, hasta denominarse Teatro Principal, inaugurado en la Pascua de 1858. Desde entonces, con diversas peripecias, ha tenido actividad, llevándose a cabo su reapertura el 7 de julio de 1997 con un gran concierto, siendo, al día siguiente, la primera obra que se puso en escena *El avaro*, de Molière, por la compañía de Rafael Álvarez (*El Brujo*). La bilateralidad del teatro francés y el español no podía ser más palpable².

² Afortunadamente para conocer la vida escénica en esta ciudad, remito al volumen, fruto de una tesis de doctorado, de César Antonio Archaga Martínez [1997], *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos. 1858-1946*, donde se constatan las compañías y las puestas en





Teatro Principal de Burgos

Por ello, este teatro es el espacio escénico más adecuado para reflexionar sobre el teatro en la actualidad.

La segunda apostilla está referida más concretamente al tema elegido. No me voy a extender en lo que Europa y España significan y comportan. Estamos ante un conjunto de países con una diversidad cultural, pero con una serie de raíces comunes. Una diversidad de culturas y lenguas que constituyen una riqueza impresionante.

Desde los ancestros, pasando por la antigüedad clásica, dominada por el influjo de la civilización greco-latina, la renacentista, la moderna hasta llegar a la contemporaneidad, las relaciones bilaterales entre Europa y un país incluido en ella como España han sido muy fructíferas. En todos los órdenes. Pero hay uno muy especial, el cultural, dentro del cual se inserta el teatro, sobre lo que apuntaré algo.

Pero, además, por la diversidad teatral de cada uno de los países que la componen, es imposible dar un panorama exhaustivo del tema que nos ocupa. Por ello, me fijaré solamente en proporcionar unas pinceladas de lo que un grupo de investigadores estamos haciendo al respecto. Y no es porque quiera enfatizar actividades cercanas y propias, sino por ser lo que

escena que llevaron a cabo en el periodo indicado. Un buen granero para ver qué teatro tanto español como europeo (que no es poco) vieron y gozaron los habitantes de la ciudad.



mejor conozco. Pido benevolencia al respecto, teniendo muy claro que las calas que voy a exponer, que se unen a lo producido por nuestro grupo de investigación, al que me referiré después, son unas indicaciones, que, unidas a las que la rica bibliografía realizada por grupos o investigadores aislados, a los que es preciso añadir este número de *Anagnórisis*, nos van indicando por donde ha discurrido y discurre, sin duda alguna, el caudaloso río teatral (tanto en los textos como en las puestas en escena). Empecemos.

PRIMERA CALA: INSTITUCIONES DE ESTUDIO

El amplio y heterogéneo tema que nos ocupa, por lo que a mi implicación comporta, centrada en el siglo XXI, ha sido tenido en cuenta, de una manera más o menos monográfica, en tres entidades, a las que me unen estrechos lazos.

1. La AITS21



Empezaré por la más joven, que no es otra que la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI (<<https://theatre-plateau.unistra.fr/asociacion-internacional-de-teatro-siglo-21/>> [20/09/2016]), fundada oficialmente en Estrasburgo, en marzo de 2016, donde fui elegido presidente. Dos han sido los congresos relacionados con la Asociación hasta el momento: El pre-fundador de Vigo, sobre *Teatro y escenas del siglo XXI. Estudios sobre teatro actual* [Ferradás Carballo y Molanes Rial, eds., 2016] y el fundador oficial de la Asociación, en Estrasburgo, ya mencionado, sobre *Nuevas tendencias en el teatro hispánico del siglo XXI* (actualmente en prensa); estando previsto otro gran congreso,

en 2019, en Valencia³. En ellos hay trabajos relacionados con el tema que nos ocupa y que, por razones de espacio, no puedo pormenorizar aquí.

2. La AAEE



La segunda entidad es La Academia de las Artes Escénicas de España (<http://academiadelasartesescenicas.es/academia.php> [20/09/2016]). Desde que se fundara la Real Academia Española y la de la Historia, en 1713, a imitación de lo que ocurría en Francia, han sido varias y numerosas las Academias que en diversos ámbitos se han ido instaurando. Las más recientes han sido la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (1986), la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión (1997) y la Academia Española de la Radio (1997). Ni que decir tiene que faltaba una, la que se ocupara de otra esfera. Y así nació, el 28 de abril de 2014, la Academia de las Artes Escénicas de España, una entidad de carácter artístico y cultural, como se indica en sus estatutos, «destinada a potenciar, defender y dignificar las artes escénicas del país, impulsar su promoción nacional e internacional, y fomentar su progreso, desarrollo y perfeccionamiento» de las obras dramáticas, dramático-musicales y coreográficas. Hasta el momento, reúne en su seno a más de 320 profesionales –entre los que me cuento desde el 22 de junio pasado– de los ámbitos de la autoría, dirección, interpretación, producción, danza, música escénica, plástica escénica y estudios y divulgación. Sus fines son «actuar como un núcleo de reflexión sobre las Artes Escénicas» y «ser un

³ La Asociación patrocina / colabora en 2017 en tres actividades: *El teatro como espejo del teatro* (Varsovia, 7-8 abril), dirigido por Urszula Aszyk y por mí; nuestro XXVI Seminario Internacional, sobre *Teatro y marginalismos por sexo, raza e ideología* (Madrid, 28-30 de junio) en la UNED y un coloquio en la RESAD de Madrid, en noviembre, sobre un tema todavía no fijado. En todas estas actividades se pueden encontrar estudios sobre teatro español y teatro europeo. Aprovecho la ocasión para invitar a unirse a la Asociación.



generador de opinión y un centro de estudio e investigación, y de difusión y fomento de las mismas, así como canalizar su relación con los fenómenos sociales, culturales e históricos que incidan entre ella y la sociedad».

Para conseguir sus objetivos, la Academia tiene una serie de actividades como, por ejemplo, convocar y organizar unos Premios anuales, impartir conferencias, seminarios, concursos y certámenes, así como otras iniciativas que fomenten la promoción y difusión de las obras dramáticas, dramático-musicales y coreográficas. Entre esas actividades señalaré especialmente dos. La primera, dentro de la esfera la convocatoria y realización de congresos, el que tuvo lugar en Urueña (Valladolid), los días 6 y 7 de marzo de 2015. Y la segunda, la publicación en formato de papel y electrónico de una revista, *Artescénicas* (<http://academiadelasartesescenicas.es/listado_publicaciones.php> [19/03/2017]), con carácter semestral, de momento, aunque pretende ser cuatrimestral, y convertirse en «un instrumento de cohesión entre los miembros de la Academia, y una muestra de cara al exterior de sus actividades y objetivos». El número 1 apareció en marzo de 2015 y el n.º 6, correspondiente a la primera entrega de 2017, acaba de publicarse.

La revista ha atendido a diversos aspectos relacionados con nuestro teatro y sus relaciones con Europa. Por ejemplo en el n.º 2 (octubre de 2015), desde una perspectiva general de las puestas en escena en ámbitos escasamente atendidos por la crítica universitaria, aparecen tres trabajos muy ligados con nuestro tema. El primero, sobre la Cuatrienal de Praga, en su decimotercera edición, dedicada al diseño escénico y la arquitectura teatral, en general, así como a distintos aspectos de la práctica escénica (vestuario, iluminación, sonido y otros planteamientos artísticos), en la que la representación española tuvo un papel destacado, como exponen José Luis Raymond y Alicia Blas Brunel [2015: 32-34], en «Cuatrienal de Praga. El espacio es la textura que usas para modelar la utopía», al tratar sobre los valores socio-políticos, éticos y estéticos que utilizan los creadores de los espacios teatrales en España (a cuya lectura invito). El segundo, de Liz



Perales [2015: 36], sobre la Spanish Theater Cia en Londres (nº 2, octubre de 2015, pág. 36) –al que me referiré después–. Y el tercero, de Antoni Tordera [2015: 48-57], sobre las «parejas» artísticas de Stanislavski-Dantchentko, Strehler-Grassi y Brook-Rozan.

3. EL SELITEN@T



La tercera está referida al Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>> [20/08/2016]), que fundé en 1991 y dirijo, sobre el que quisiera apuntar algo. En este centro –el SELITEN@T en los siglos de las siglas–, además de ocuparnos de otros aspectos literarios actuales –especialmente de la escritura autobiográfica– y de las relaciones de la literatura y el teatro con otros *media*, un amplio grupo de investigadores hemos centrado nuestra atención en el estudio del teatro, a través de diversas actividades. Señalaré tres, por lo que a nuestro eje temático comporta.

La primera, la reconstrucción de la vida escénica en diversos lugares de España –en cerca de ochenta puntos (de Andalucía, Aragón, Asturias, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Comunidad de Madrid, Comunidad Valenciana, Extremadura, Galicia, La Rioja, Murcia, País Vasco– y la presencia del teatro español en Europa (Francia e Italia, Portugal y Francia) y América (Nueva York, Los Ángeles, Guadalajara de México, Bogotá, etc.), desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días –cuya pormenorización con sus textos completos no puedo hacer aquí, aunque pueden leerse en nuestra web



(http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) [20/09/2016]) –, con el fin de ir completando la historia del teatro español representado –un arte distinto del teatro textual literario, como muy bien ha establecido la semiótica teatral–, que no conocemos en extensa medida. Un magno proyecto en cuyas carteleras se constatan y estudian las obras de diversos autores europeos puestas en escena en los diversos ámbitos geográficos tenidos en cuenta⁴. Estamos, pues, ante un gran banco de datos que todo investigador tanto del teatro español como del europeo debe consultar y, por ende, tener en cuenta.

La segunda, la realización de veintiséis Seminarios Internacionales, hasta el momento, cuyas Actas han sido publicadas por José Romera Castillo. De todos estos, dieciséis los hemos dedicado a la investigación de lo teatral (cuatro a la segunda mitad del siglo XX, uno a entre siglos y once al siglo XXI), habiendo examinado contenidos, tendencias y formatos diversos en el periodo temporal indicado (como puede verse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>) [20/09/2016]). En estos volúmenes, además del grueso conjunto de estudios sobre el teatro español, se pueden encontrar investigaciones sobre teatro de diversos países europeos (Alemania, Francia, Italia, Polonia, Portugal, Reino Unido, Suiza...) y su repercusión en España, como puede verse en Romera Castillo [2011: 374-379, 404-405 y 2017a]. Constatación genérica, a la que quisiera añadir el proyecto europeo, *DRAMATURGAE*, creado por iniciativa mía, sobre dramaturgas, llevado a cabo en tres universidades: la española UNED, la francesa de Toulouse-Le Mirail y la alemana de Giessen, cuyas Actas han sido editadas.

Y la tercera, referida a una publicación periódica, altamente indexada, que dirijo, cual es nuestra *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* -editada anualmente en formato impreso y electrónico (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>)

⁴ Véase, por ejemplo, «El teatro francés y Alejandro Dumas (hijo) en algunos escenarios españoles», de Romera Castillo [2011: 272-287].



[20/08/2016]), cuyo nº 26 estamos preparando-, que pese a no estar dedicada exclusivamente al teatro, ha centrado varias secciones monográficas y numerosos artículos en su estudio, como puede verse en Romera Castillo [2016a].

Por lo tanto, el SELITEN@T se convierte en un muy importante afluente -ni que decir tiene que hay otros- que converge en un río muy caudaloso de estudios sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español fuera de nuestras fronteras, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Puntero y señero, especialmente, en lo referido a la situación de la escena en el siglo XXI [Romera Castillo, 2016b y 2017b].

SEGUNDA CALA: LA CNTC Y EUROPA

El teatro clásico –otro afluente más del río teatral actual, al que he dedicado algunos trabajos últimos [Romera, 2017b]– tiene una presencia destacada en la programación teatral española de nuestros días, como da buena muestra el patrimonio inmaterial del teatro a través de sus numerosos festivales –desde el de Mérida para los clásicos grecolatinos hasta los de Almagro, Alcalá y tantos otros (Olmedo, Olite, Cáceres, Almería o Niebla)–, en los que se han podido ver diversas puestas en escena, por diferentes compañías, cuya pormenorización en este sintético panorama no puede tener cabida.

Nuestro foco de atención se pone ahora en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), creada en 1986, para recuperar, preservar, difundir y dar a conocer nuestro teatro áureo, fundamentalmente. Si nos fijamos en la situación actual, destacaré dos hechos. De una parte, por primera vez una mujer, Helena Pimenta, accede a su dirección –hecho que se nota en diversos aspectos en la trayectoria de la compañía– y, de otra, tras trece años después de su cierre, para realizar mejoras de seguridad y hacer una profunda



rehabilitación, se abrió el Teatro de la Comedia –inaugurado en 1875–, en el que la CNTC tiene su sede, desde su fundación, abandonando el alquilado e inapropiado Teatro Pavón, en octubre de 2015.



Teatro de la Comedia

La CNTC, además de sus actividades en la América hispana, procura interrelacionarse con Europa. Me fijaré ahora solamente en una actividad reciente (dejando a un lado las anteriores, como es el caso de Molière, al que me referiré después). Por lo que respecta a Francia, en primer lugar, se estableció una colaboración con el Teatro Nacional de Burdeos en Aquitania, al poner en escena, en la sede madrileña de la compañía, una obra maestra del Romanticismo, *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, con dirección de Catherine Marnas, del 16 al 19 de junio de 2016 (<<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/lorenzaccio/>> [20/08/2016]). Por su parte, la CNTC lo hizo en Burdeos, del 2 de febrero al 5 de marzo de 2016, con la versión de *La vida es sueño*, dirigida por Helena Pimenta (<<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/la-vida-es-sueno-calderon-de-la-barca/>> [20/03/2016]), con versión de Juan Mayorga, estrenada en 2012, que volvía a los escenarios por tercera vez, con gran éxito de público, al haber sido vista por más de 75.000 espectadores en Madrid y en diversas ciudades de España o en Buenos Aires. Y en segundo lugar, dentro de su radio de acción pedagógica, en el marco del ciclo *Mi primer clásico*, se puso en escena *Pulgarcito*, de Charles Perrault, con dirección y dramaturgia de Iñaki Rikarte, y producción del Teatro Paraíso, del 29 de diciembre de 2015



al 3 de enero de 2016 (<<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/pulgarcito/>> [03/01/2016]).

Pero, además, es preciso destacar dentro de sus actividades, el *Proyecto Europa. La voz de nuestros clásicos*, realizado en colaboración con el Instituto Cervantes, en el que se escenifican, en su segunda temporada⁵, con dramaturgia y dirección de Helena Pimenta, fragmentos de Calderón (*La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*) y Lope (*El perro del hortelano*); un espectáculo que vio en los centros del Instituto en Bremen, Frankfurt, Varsovia, Sofía, Belgrado y Atenas, entre el 16 de noviembre y el 4 de diciembre (<<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/la-voz-de-nuestros-clasicos/>> y «<http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/Programa-ProyectoEuropa.pdf-BAJA.pdf>» [20/12/2016]).

No me puedo detener ahora en la programación que la compañía –que cumple 30 años de su existencia– ha dedicado a los centenarios de Cervantes y Shakespeare en 2016, como he estudiado en otros trabajos (actualmente en prensa). Solamente reseñaré que del dramaturgo inglés, la CNTC escenificó *Hamlet*, con versión y dirección de Miguel del Arco, uno de los directores de mayor brillo en estos últimos años, con producción de la propia Compañía y Kamikaze Producciones, del 18 de febrero al 20 de marzo de 2016 (<<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/hamlet-shakespeare/>> [03/03/2016]).

TERCERA CALA: EL CASO DEL DON JUAN A ESCENA

Veamos algo, aunque sea poco, sobre el caso del popular personaje, de honda raíz española que tanta bibliografía ha generado, y sobre la que no puedo detenerme. Examinemos la presencia teatral de este mito tan universal,

⁵ En la primera temporada el proyecto giró por los centros del Instituto Cervantes de París, Londres, Burdeos, Leeds, Toulouse y Dublín.



a través de unas las puestas en escena llevadas a cabo recientemente en España, relacionadas con Europa.

Como he escrito en otro lugar, sabemos que el don Juan fue creado teatralmente por Tirso de Molina (al que se le atribuye) y que aunque este dramaturgo escribiera una pieza de primerísima fila y pusiese las bases del *donjuanismo*, su fantasma recorrería el mundo de la literatura y el teatro universales, dándole cada creador su sello y matiz peculiar. Sin ánimo de hacer un exhaustivo itinerario de la trayectoria literaria y teatral del mito de don Juan, sabemos que de Tirso pasa a Italia; los comediantes italianos lo llevan a París, escribiendo Molière esa gran obra *Dom Juan ou le festin de pierre*; llega a Inglaterra, donde Byron lo recrea en *Don Juan* (1819-1824) – un poema burlesco que, al fallecer el autor, quedó sin terminar y que por lo tanto nos quedamos sin saber el destino que le daría al amante aventurero–; a Rusia, con la recreación de Pushkin, *El convidado de piedra* (1830); de nuevo a Italia, con Goldoni; a Polonia, etc. Además, el don Juan, nacido en el ámbito teatral como mito, pasaría a diversas formas artísticas, como la ópera (como *Don Giovanni*, de Mozart y Da Ponte, con un alegre final), ballets, cine, etc.

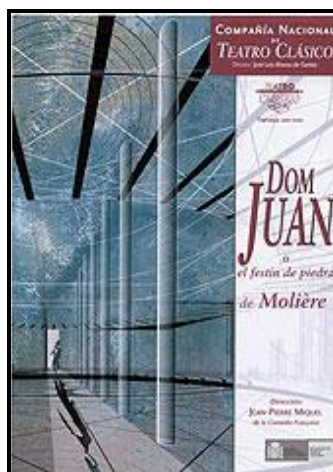
En efecto, el mito, recreado por Tirso y Zorrilla, que se va impregnando de elementos culturales por donde pasa, entraría en una serie semiósica de puestas en escena por la CNTC de la mano de españoles y extranjeros. Centrémonos en el ciclo dedicado a *El mito de don Juan en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, ideado por Andrés Amorós y continuado por José Luis Alonso de Santos, como directores de la misma.

Dejemos a un lado las puestas en escena españolas de la CNTC del mencionado ciclo (*El burlador de Sevilla*, de Tirso, dirigido por Miguel Narros, en 2003, y *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, dirigido por Eduardo Vasco, en 2002) y fijémonos en dos extranjeras.

1. La versión de Molière / J.P. Miquel



El mito, como hemos visto, se establecería en Francia, con magistral mano. Que no fue otra que el *Dom Juan o el festín de piedra* –*Dom Juan ou le festin de pierre* (1665)–, de Molière⁶, espectáculo estrenado en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en julio de 2001, y puesto en escena posteriormente en el Teatro de la Comedia de Madrid, en septiembre del mencionado año, bajo la dirección de Jean-Pierre Miquel (de la Comédie Française), con traducción de Julio Gómez de la Serna (publicada en 2001 en la colección *Textos de Teatro Clásico*, n.º 29), escenografía de Pancho Quilici, vestuario de Javier Artiñano e iluminación de Jean-Pierre Miquel y Carlos Torrijos, con un reparto español, encabezado por Cristóbal Suárez en la figura de Dom Juan, en cuyo nombre se ha querido mantener la *m* (<http://teatroclasico.mcu.es/2010/08/28/dom-juan-o-el-festin-de-piedra-2001/> [30/08/2001]).



Cartel

Poner en escena la pieza, de mano de un francés, con actores españoles era todo un reto, ya que el dramaturgo francés da una visión nueva de *Dom Juan*. Como Miquel manifestaba en la presentación de su puesta en escena, que se ajustó en general al texto original, Molière escribe una pieza diferente

⁶ Recuérdese que la CNTC puso en escena otra obra de Molière, *El misántropo*, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, en el Teatro de la Comedia, en enero de 1996 (<http://teatroclasico.mcu.es/2010/08/27/el-misanthropo-1996/> [20/12/2016]).



de la de Tirso de Molina en muchos aspectos: los hechos ocurren en Sicilia –no olvidemos que a Francia llega el mito a través de Italia–, «la configuración del protagonista es diferente –de seductor pasa a ser hipócrita»; de ahí la escasa popularidad de esta obra en España–, «los personajes de *Don Juan* y su gran criado Sganarelle, pareja indisociable, son, por tanto, franceses en sus discursos, sus comportamientos y su teatralidad». Para apostillar: «Y todos los que les rodean ilustran esta sociedad sobre la cual nuestro autor detiene una mirada grave y divertida, sin ningún maniqueísmo, pero con firmeza». Además del toque francés que el director le da a su puesta en escena.

Pero también hay claras diferencias semánticas con la obra posterior del *Tenorio* de Zorrilla, «pasando de los versos románticos a los discursos filosóficos sobre la hipocresía y la mentira como motor social».

2. La versión de Zorrilla / Scaparro

Me fijaré en otra versión, en este caso de la puesta en escena, en el mencionado ciclo de la CNTC, del *Tenorio* de Zorrilla, con versión y montaje del italiano Mauricio Scaparro (publicada en 2002 en la colección *Textos de Teatro Clásico*, nº 33), estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, en noviembre de 2002.



Escena del *Tenorio*

La primera observación que es preciso hacer es que el montaje tampoco está realizado por un español, sino por uno de los mejores directores europeos – italiano, para más señas –, lo que asegura, de entrada, que la visión del mito va a transitar por nuevos derroteros. Scaparro –que ya había tenido relación con Sevilla, en 1992, con motivo de la Exposición Universal con un memorable *Don Quijote*– organiza un proyecto escenográfico con la obra de Zorrilla –según explica en la presentación de la obra, «Don Juan, un mito eterno»–, que nace de las ganas de no limitarse a conocer a este personaje a través de un solo espectáculo (no sería suficiente), porque anteriormente lo hizo con el montaje de *Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte* (basado en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina) y, a continuación, con el *Don Giovanni*, de Mozart –«piedra fundamental para la construcción de este mito mediterráneo»–, para el Teatro Massimo de Palermo. De nuevo, el director italiano se enfrenta «con entusiasmo» al drama de Zorrilla, consciente de que lo hacía con un texto «que desde decenios en España está rodeado de un aliento y una participación popular única, que nacen incluso de su particular conexión entre magia y romanticismo».



Pero entre los ingredientes de su puesta en escena, hay «una clara y buscada referencia a Merimée y a la cultura francesa, cercana a Zorrilla, que tiene el mérito de haber seguido con curiosidad y atención el mito de don Juan» —como consignara el mencionado autor, en *Les âmes de purgatoire* (1834)—, por lo que su montaje ha sido un trabajo común «—con fatiga naturalmente, pero con alegría— en el que hemos intentado unir el sentido de lo cómico y lo trágico en la 'desesperada vitalidad' de nuestro espíritu español e italiano». Otro modo y manera de acercarse a nuestro mito.

Por lo tanto, estas dos puestas en escena, que se insertan dentro de una cadena de ese amplio proyecto escénico de un mito «español, mediterráneo y europeo», llevadas a cabo en la CNTC, frente a las realizadas por españoles, como estudié más ampliamente en otro lugar [Romera Castillo, 2011: 209-220], sirven para mostrar las enriquecedoras diferencias que las culturas europeas (francesa —doblemente— e italiana, en estos dos casos) nos ofrecen para contemplar la realidad artística, en general, y la de nuestro mito, en particular. Varillas que lo enriquecen y que se podrían seguir revisando y analizando con una mayor extensión y pormenorización.

CUARTA CALA: DOS FESTIVALES EN FRANCIA

Para ver la presencia del teatro español actual en Europa, que en nuestro centro hemos estudiado específicamente en la tesis de doctorado de Coral García Rodríguez [1999], *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)*, realizada bajo mi dirección (cuya cartelera puede verse en <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html> [20/10/2016]), y en el trabajo de otra alumna, Irene Aragón González [2004], sobre la cartelera de Toulouse (1995-2002), —además de los numerosos puntos geográficos estudiados, a los que me he referido anteriormente—, me fijaré en un aspecto poco atendido hasta el momento por la crítica, cual es la presencia del teatro español en los festivales europeos de teatro. Como el tema es muy amplio y complejo, en



este repaso sintético e incompleto que estoy haciendo, me fijaré especialmente en dos Festivales de Francia: el parisino y el de Avignon, solamente en su programación última (la de 2016).

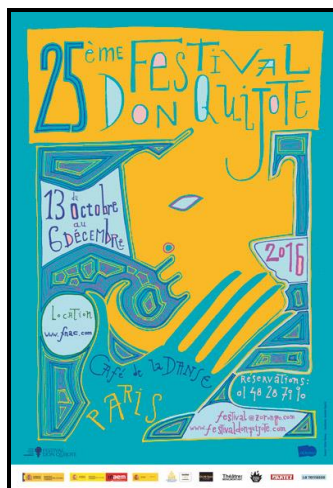
1. *Festival Don Quijote de Teatro Hispánico de París*

El *Festival Don Quijote*, creado en 1992, por Luis Jiménez, es un proyecto cultural europeo, avalado por la UNESCO y el Consejo de Europa, que abarca el teatro, la música y la danza, exclusivamente en lengua española, que se celebra en otoño, para dar a conocer los mejores espectáculos de las carteleras, tanto de España como de Latinoamérica, a un público francés. Constituye, a través de los 25 años de su existencia, el festival europeo más longevo y el que mayor atención ha prestado a las artes escénicas hispanas, estimándose que han participado, a lo largo de estos años, más de 200 producciones con unos 2000 profesionales⁷. Constituye, por tanto, una plataforma internacional para nuestro teatro, digna del mayor encomio, recibiendo en 2011 el Premio Max de la Crítica.

Centrémonos en el último, en el 25 *Festival Don Quijote*, que tuvo lugar en París del 13 de octubre al 6 de diciembre de 2016 (<<http://www.festivaldonquijote.com/>> [11/10/2016]) con una programación de interés, que resumo a continuación, según los datos proporcionados en la web (<<http://www.festivaldonquijote.fr/festival2016/accueilfestival2016.html>> [11/10/2016]).

⁷ Para los primeros 20 años (1992-2012), pueden verse las carteleras en <http://www.festivaldonquijote.com/pdf/MEMORIA_FESTIVAL_DON%20QUIJOTE.pdf <http://www.iberescena.org/es/noticias/xviii-festival-de-teatro-don-quijote/c/336>> [10/10/2016].





En octubre, con subtítulos en francés, se escenificaron, en el Café de la danse, tres espectáculos que fueron anulados en la edición del 24 festival, debido al atentado terrorista en París, el 13 de noviembre de 2015: *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por Atalaya TNT (día 13); la evocación histórica de Juana la Loca, *Juana, la reina que no quiso reinar*, de Jesús Carazo, por Histrión Teatro (día 14) y *Ligeros de equipaje*, sobre el éxodo de los refugiados españoles a Francia, tras la guerra civil, de Jesús Arbués, con puesta en escena del autor, por Viridiana (día 15). Y en noviembre: *La piedra oscura*, una evocación poética de García Lorca, a través de su último amante Rafael Rodríguez Rapún, de Alberto Conejero, por la Cie. Lazona / Centro Dramático Nacional, dirigida por Pablo Messiez (día 20); *El triángulo azul*, un espectáculo sobre los españoles que sobrevivieron en Mauthausen, gracias a la música y la danza, de Laila Ripoll y Mariano Llorente, por Micomicón, dirigida por Laila Ripoll (días 21 y 22); *Famélica*, una comedia social a través del mundo del trabajo, de Juan Mayorga, por La Cantera, dirigida por Jorge Sánchez (día 23) y *Miguel de Molina al desnudo*, de Ángel Ruiz, por Lazona, dirigida por Félix Estaire (día 24, sin subtítulos en francés, al ser una pieza musical sobre el rey de la copla).

En el Théâtre de Belleville se escenificaron, en noviembre: *Barro rojo*, un cabaret-teatro de historias de homosexuales, de Javier Liñera, con puesta en escena de Daniela Molina y Linda Wise, por Pantheatre (día 28) y



Naftalina, espectáculo de flamenco y danza, de Arrieritos, con música de Pablo M. Jones y dirección de María José Pazos, con la colaboración de Montse Cortés y Vicent Huma (día 29).

Por lo que respecta a espectáculos latinoamericanos, indicaré que en el Théâtre de Ménilmontant, se pusieron en escena, en francés, *Les bonnes dames*, una comedia social, con canciones y danza, del chileno Cristián Soto (autor y director de escena), por la compañía Patte Blanche (los martes y los miércoles del 8 al 23 de noviembre); así como en el Théâtre Belleville, *Potestad*, sobre la dictadura argentina, también en francés, de Eduardo Pavlosky y Charles Gonsales, con puesta en escena de Bertrand Marcos (días 5 y 6 de diciembre).

Toda una muy interesante y nutrida programación que agavillaba a 11 espectáculos españoles, seleccionados por el gran éxito de crítica y público que tuvieron en España, y dos latinoamericanos⁸.

Además, reseñaré, como apostilla, que se presentó la nueva colección de *Théâtre contemporaine espagnol*, *Los incorregibles (Les incorrigibles)*, con obras de seis dramaturgos. Alberto Conejero (*Ushuaia*), Paco Bezerra (*El interior de la tierra*), José Manuel Mora (*Los nadadores de la noche*), Carmen Losa (*Proyecto express*), María Velasco (*Usted entrega de mis deseos*) y Vanessa Montfort (*El galgo*).

2. Festival de Teatro de Avignon

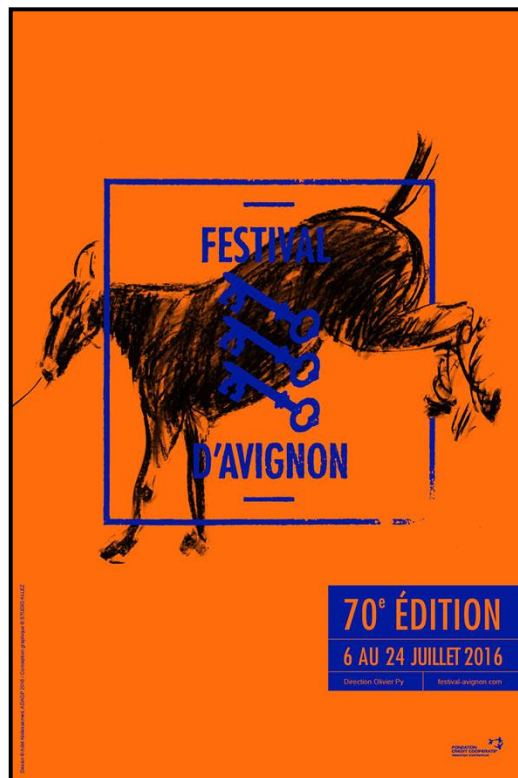
Este festival, creado en 1947 por Jean Vilar, es uno de los festivales más célebres y más veteranos de las artes escénicas, que cumplió 70 años en 2016. Esta edición (<<http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-2016>> y <<http://www.telerama.fr/scenes/festival-d-avignon-2016-une->

⁸ Para más datos remito al artículo de mi alumno Michel Gomes, «Teatro español en los escenarios de París (2014-2015)», que se publicará en el número 25 (2017) de nuestra revista *Signa*.



programmation-politique-et-feminine,140188.php> [10/10/2016]]⁹,
celebrada en la ciudad francesa, del 6 al 24 de julio de 2016, como explicaba
el director, Olivier Py:

[...] es una edición aniversario con muchos grandes nombres del teatro
pero también muchos nuevos talentos que el público podrá descubrir.
Hemos querido que haya un equilibrio entre el teatro, la danza, las
exposiciones, los llamados espectáculos interdisciplinarios. Todo esto
tiene una unidad, una armonía, pero siempre presentando espectáculos
franceses, o en francés, y espectáculos en otras lenguas. Recibimos una
compañía siria, una que viene de Teherán, artistas del Líbano. Todo eso
nos permite dirigir la mirada hacia la situación de esos países.



En esta edición, fuertemente politizada, con presencia femenina intensa,
se incluyeron dos piezas de teatro latinoamericano: una, en español, del
chileno Marco Layera y la conocida compañía La re-sentida, *La dictadura*

⁹ Ver además <<http://es.france.fr/es/agenda/festival-teatro-avignon>> y
<<http://es.rfi.fr/cultura/20160713-avignon-teatro-con-fuerte-carga-politica-Francia>>
[10/10/2016].



de lo cool, pieza especialmente escrita para Aviñón que trata sobre la clase burguesa chilena. Y otra, en francés, 2666, de Roberto Bolaño, adaptada y dirigida por el francés, Julien Gosselin.

¿Y de España qué? Pues, una vez más, Angélica Liddell estuvo presente en sus tablas. No era la primera vez que la dramaturga y directora estaba presente en este festival: desde que lo visitara con 18 años hasta que figurara como artista invitada, poniendo en escena dos espectáculos en 2010, *La casa de la fuerza* y *El año de Ricardo*, con unas propuestas escénicas que encandilaron a crítica y público, pese a su doloroso extremismo.



Angélica Liddell

En esta edición, que examinamos brevemente, Angélica Liddell estrenó un nuevo espectáculo, *¿Qué haré yo con esta espada?*¹⁰, una obra de cinco horas, generada para reflexionar sobre la violencia (tanto física como verbal). El espectáculo, puesto en escena en el Cloître des Carmes (los días 7-8 y 10-13 de julio de 2016) está basado en dos hechos reales: el caso de canibalismo protagonizado en 1981 por Issei Sagawa, un estudiante japonés

¹⁰ Para más datos, puede verse <http://elpais.com/tag/festival_teatro_avinon/a> [10/10/2016]; así como sobre la obra, <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/07/08/actualidad/1468000441_680726.html> [10/10/2016].



que se comió a una compañera holandesa mientras ambos estudiaban en la Sorbona; y los atentados terroristas del 13 de noviembre de 2015 en París, donde se encontraba ella representando una de sus obras. A través de una sucesión de monólogos descarnados y pasajes de una gran violencia física y verbal, la pieza se constituye también como una carta de amor y odio que habla de lo que Francia supuso para ella durante su infancia: un mundo imaginario en el que poder evadirse.



Un momento de *¿Qué haré yo con esta espada?* de Angélica Liddell
Christophe Raynaud de Lage

La relación podría seguir ampliándose, con el examen de otros festivales en diferentes sitios europeos (Venecia, Edimburgo, etc.), pero no es ahora este el lugar para hacerlo. Lo que sí es cierto, es que no son muy abundantes los espectáculos españoles –si exceptuamos el de París– que pueden verse en festivales europeos.



QUINTA CALA: TEATRO EN ESPAÑOL EN LONDRES

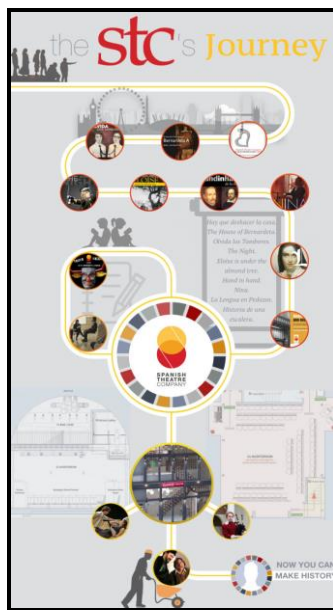
En esta ciudad, también el teatro en español tiene su sitio, aunque no sea todavía muy grande. En efecto, la Spanish Theatre Company (STC), fundada por el director, actor y productor Jorge de Juan, ha iniciado una andadura de interés, al impulsar las puestas en escena de obras españolas y latinoamericanas en Londres, a través de una programación bilingüe, con el patrocinio de la Fundación SGAE, la embajada de España y el Instituto Cervantes, así como por algunas instituciones británicas. Un vínculo de unión cultural que, además de servir para el estudio de nuestra lengua y formar actores, pretende difundir tanto el teatro clásico como el contemporáneo, alternando en su programación teatral las producciones propias con las de otras compañías españolas y latinoamericanas [<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.cervantes-theatre.com/&prev=search>] [30/11(2016)].

Liz Perales [2015] daba cuenta en su artículo de los fines y objetivos de la compañía. Señalaba que The Canada Water Culture Space era la única sala que ofrecía teatro en español en la ciudad, gracias a la STC, haciéndose, en una primera etapa, lecturas dramatizadas¹¹. El ciclo se inició con obras de Jardiel Poncela (*Eloísa está debajo de un almendro*, a cargo de 25 actores que lo interpretaron en inglés y en español, en febrero de 2015), de José Ramón Fernández (*Nina*) y de Juan Mayorga (*La lengua a pedazos*), teniendo previsto presentar también *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, y para el otoño, *La Chunga*, de Mario Vargas Llosa, que intervendría en su lectura junto a la actriz Aitana Sanchez Gijón. También –anota Liz Perales– que para finales de año estaba previsto el estreno de cuatro obras: *La vida es sueño* (Calderón), *Bodas de sangre* (Lorca), *La tortuga de Darwin* (Mayorga) y *Hay que deshacer la casa* (Salvador Junyent).

¹¹ Con gran acogida por parte del público y de un modo muy particular, según señalaba Jorge de Juan: «Trabajamos la puesta en escena durante cuatro días con los actores; hay *atrezzo*, vestuario, luz, sonido y elementos escenográficos que hacen que el público, según nos cuentan, se olvide de que los actores están leyendo» [Perales, 2015].



Pero esta etapa acabó gracias a la creación por la STC del Cervantes Theatre, la cual ha abierto una campaña de *crowdfunding*, con el fin de recaudar unas 120.000 libras (150.000 euros) para concluir el espacio de 90 localidades en la Union Yard Southwark, en el centro teatral londinense (<http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/25/571dc3e4e5fdeae678b458e.html>) [22/03/2017]), cuya programación habrá que estudiar en el futuro¹².



Organigrama

Estamos, por lo tanto, ante un proyecto que se constituye en un vínculo cultural entre el Reino Unido y España y América Latina, en una ciudad tan señera en las actividades teatrales.

¹² Conviene leer esto: https://thetheatretimes.com/bilingual-conversations-cervantes-theatre-interview-paula-paz/?utm_source=The+Theatre+Times&utm_campaign=91a1b96290-RSS_EMAIL_CAMPAIGN&utm_medium=email&utm_term=0_72dda0a264-91a1b96290-285385262 [25/03/2017].



SEXTA CALA: TEATRO EUROPEO EN MADRID, HOY (2016)

Veamos ahora algo en la dirección contraria¹³. Para ello, tomaré como referencia la *Guía del ocio* madrileña, del 2 al 8 de diciembre de 2016, para hacer una cala en la cartelera de la capital de España. En total, se constatan unos 181 espectáculos. Si descontamos (además de la danza, el circo, etc.) las 31 puestas en escena de teatro infantil y las 8 de teatro musical (1 de zarzuela y 7 de musicales –en esa semana no hubo ópera–), nos quedamos con 142, de las cuales 121 correspondían a creaciones textuales españolas y unas –muy pocas– latinoamericanas (como las piezas argentinas *De profesión maternal*, de Griselda Gambaro; *Mírame*, de Susana Torres Molina y *Bajo terapia*, de Matías Del Federico; *Pedro y el capitán*, del uruguayo Mario Benedetti, etc.) y el resto, 21, a autores foráneos.

Veamos a qué dramaturgos corresponden. Como era de esperar, W. Shakespeare encabeza la lista con tres espectáculos: *Ricardo III*, dirigido por Eduardo Vasco, en el Teatro Español; *La tempestad*, con dirección de César Barló, por la Compañía Actoral Lab, en La Puerta Estrecha y *Otelo*, por la compañía anteriormente citada, en la misma sala.

En el ámbito francés (la más numerosa: como siempre suele suceder en el teatro español desde el siglo XIX): una versión libre de Pedro Vállora, *Tartufo, el impostor*, basada en la obra de Molière, con dirección de José Gómez-Friha, en la sala Jardiel Poncela del Teatro Fernán Gómez del Centro Cultural de la Villa; *La cantante calva*, del rumano-francés Eugène Ionesco, dirigida por Jorge Serra, en el teatro del Arte; *La cena de los idiotas* –sobre la cena de un editor con sus amigos, en la que cada uno debe llevar un personaje extraño, esperpéntico, ganando el que más idiota lo sea–,

¹³ Reitero: para ver las puestas en escena tanto en Madrid como en otros lugares de España y la presencia del teatro español en algunos lugares de Europa y América remito a nuestras investigaciones, entre otras, las cuales pueden verse en nuestra web: «Estudios sobre teatro» (http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) y «Publicaciones-Actas de Seminarios» (<<http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>> [20/11/2016]).



de Francis Veber, dirigida por Juan José Afonso, en el Muñoz Seca; *Toc Toc* –sobre la enfermedad de Trastorno Obsesivo Compulsivo, que es un trastorno de ansiedad que padecen más de mil millones de personas en todo el mundo–, de Lauren Baffiet, con dirección de Esteve Ferrer, en el teatro Príncipe Gran Vía, en su quinta temporada y *La mentira* –sobre la infidelidad del marido de su mejor amiga y el dilema de decírselo o no–, de Florian Zeller, con dirección del argentino Claudio Tolcachir, en el Maravillas. Por otra parte, también en francés, del tunecino Eric Assous, *El contador del amor* –sobre la discusión entre tres hombres y tres mujeres (ausentes) de ¿qué supone ser hombre en el día de hoy?–, con dirección de César Lucendo, en el Nuevo Teatro Alcalá.

De alemanes: Bertolt Brecht, *Terror y miseria del III Reich*, dirigida por Óscar Olmeda, en Estudio 2 - Manuel Galiana y *La mujer judía*, una adaptación libre de la obra de Brecht, dirigida por Susanna Griggio, en la Puerta Estrecha; *7 segundos* –sobre un piloto que está a punto de estrellarse, pues la programación de su computadora ha enloquecido y él ha perdido el control de la aeronave–, de Falk Richter, con dirección de Mercedes D. Ladrón, en La Usina y *El grito del contrabajo*, una adaptación de la pieza *El contrabajo*, de Patrick Süskind., con dirección de David Lorente, en ArtEspacio Plot Point.

De británicos: Ray Cooney, *Taxi* –sobre las peripecias de una taxista con dos mujeres–, con dirección de Josema Yuste y Alberto Papa-Fragomán, en el Teatro La Latina; *La cocina* –ambientada en la cocina del restaurante londinense Marango's, durante una jornada de trabajo, que pese a no tener una trama concreta, nos muestra la vida de sus diversos y distintos personajes–, de Arnold Wesker, con dirección de Sergio Peris-Mencheta, en la Usina y *Una habitación propia*, una adaptación libre del célebre ensayo en pro de las mujeres de Virginia Woolf, dirigida por Maria Ruiz, en la sala Ambigú de El Pavón Teatro Kamikaze.



Del italiano Eduardo De Filippo, *Navidad en casa de los Cupiello*, con dirección de Aitana Galán, en la sala de la Princesa del Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional).

Del polaco Stanisław Ignacy Witkiewicz, conocido como Witkacy, se hace una versión con un conjunto de sus textos, *El éxtasis de los insaciables*, basado, fundamentalmente, en su novela *Insaciabilidad* (1930) –sobre temas del siglo XX como «el envilecimiento social, la intolerancia fanática y la degeneración del arte»–, con dirección y versión de Mikolaj Bielski, en la sala Réplika.

Del sueco Per Olov Enquist, *La noche de las trébedas* –sobre el dramaturgo August Strindberg, que acuciado por las deudas y la pobreza, decide abrir un teatro en Copenhague, dirigido por su mujer–, con dirección de Miguel del Arco, en el Pavón Teatro Kamikaze.

Del israelí Ilan Hatsor, *Masked (Enmascarado)* –sobre la violencia, generada por el conflicto de la primera Intifada (1987-1993)–, con dirección de Iria Márquez, en los Teatros Luchana.

Finalmente de autores norteamericanos se exhibían los siguientes espectáculos: de Mark St. Germain, *La sesión final de Freud* –a través de un fingido encuentro entre el escritor, converso al cristianismo, C. S. Lewis y el defensor del ateísmo, Sigmund Freud–, con dirección de Tamzin Townsend, en el Arapiles 16. Y del escocés, nacionalizado norteamericano Eric Coble, *La velocidad del otoño* –sobre el encuentro de una artista de 79 años que quiere vivir su vida a su aire, pese a los dictámenes de la familia, con su hijo más joven–, dirigida por Magüi Mira, en el Bellas Artes.

Como se puede comprobar, estamos ante una nómina variada, que dio de sí resultados de interés en la cartelera madrileña, durante la semana tenida en cuenta aquí.



CALA ÚLTIMA... POR AHORA

Hasta aquí, una pequeña muestra de la interrelación entre el teatro español en los escenarios europeos, y viceversa, al examinar una muestra en la cartelera de Madrid, siempre en la línea que vengo siguiendo en mi investigación dedicada fundamentalmente a dos objetivos generales: de una parte, analizar las puestas en escena (ya que el teatro adquiere su plena vigencia al ser llevado a las tablas) –sin abandonar el examen de los textos–, actividad que afortunadamente cada vez más se integra en las investigaciones teatrales actuales; y de otra, centrar nuestra atención en el teatro último, el más reciente –recentísimo, como se ha visto–, al ser una actividad artística, cultural y social destacada en las sociedades de hoy (dentro del marbete de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, que, desde su fundación, presido).

Y desde un punto de vista más particular, iniciamos con esta aportación una reflexión sobre las relaciones bilaterales entre el teatro español y el teatro europeo, que, sin duda, no puede ser exhaustiva, sino que constituye una tesela más –todo lo incompleta que se quiera, pero que da muestra de su vigencia–, y que junto con las investigaciones anteriores, así como con las que aquí se expongan, nos van proporcionando un retrato, más o menos completo, del asunto.

Por una parte, vemos que en los escenarios españoles se siguen representando piezas de los autores clásicos foráneos, como obras de éxito en Europa y fuera de ella, de los siglos XX y XXI; así como en los foráneos, además de la presencia de nuestros clásicos (Calderón y Lope fundamentalmente), el teatro de García Lorca se suele llevar la palma, seguido por el de Fernando Arrabal (que va en descenso) y por el de Rodrigo García y el de Angélica Liddell (que van en aumento, sobre todo el de esta última).

En una Europa de hoy, más o menos conjuntada en un espacio común, pese a circunstancias como el Brexit, el teatro, que desde tiempos



inmemoriales, muy especialmente los greco-latinos, ha ido circulando e interactuando en las manifestaciones culturales, se articula como un lazo de unión más entre los pueblos europeos, con una variedad y una riqueza digna del mayor encomio. Las dramaturgias españolas y las de otros espacios europeos se trasvasan, se asimilan y se diferencian en una rico fresco del *theatrum mundi*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN GONZÁLEZ, Irene, «El teatro español en Toulouse (1995-2002). Estudio de la cartelera» en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros, 2004, 267-296.
- ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio, *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos. 1858-1946*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1997.
- FERRADÁS CARBALLO, Cristina y MOLANES RIAL, Mónica (eds.), *Teatro y escenas del siglo XXI. Estudios sobre teatro actual*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016 (edición digital).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)*, tesis de doctorado, bajo la dirección de José Romera Castillo, Madrid, UNED, 2000 (cuya cartelera puede leerse <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html> [20/10/20016]. [Parte de ella ha sido publicada en Italia bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Florencia, Alinea, 2003.]



- PERALES, Liz, «Lorca y Calderón hablan español en Londres. La Fundación SGAE apoya la Spanish Theater Cia» en *Artescénicas*, 2015, núm. 2, 36.
- RAYMOND, José Luis y BLAS BRUNEL, Alicia, «Cuatrienal de Praga. El espacio es la textura que usas para modelar la utopía» en *Artescénicas*, 2015, núm. 2, 32-34
- ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, UNED, 2011, 272-287.
- ____ «La revista *Signa*: 25 años de andadura científica» en *Signa*, 2016a, núm. 25, 13-76 (también en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/>> [20/08/2016]).
- ____ «Teselas de un mosaico teatral español en los inicios del siglo XXI» en Cristina Ferradás Carballo y Mónica Molanes Rial (eds.), *Teatro y escenas del siglo XXI. Estudios sobre teatro actual*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016b, 97-111 (edición digital).
- ____ «25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2017a, 11-20.
- ____ «El caudaloso río teatral en el siglo XXI y algunos afluentes» en Beatrice Bottin (ed.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, Madrid, Fundamentos, 2017b, 13-27.
- TORDERA, Antoni, «Simbiosis fecundas y maravillosas en el siglo XX (tres teatros tríos)» en *Artescénicas*, 2016, núm. 3, 48-57.



Estructuras escénicas y texturas temporales Lecturas en el contexto europeo

Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
alieye30@gmail.com
anacontreraselvira@gmail.com

Palabras clave:

Teatro español. Historia del teatro. Teatro contemporáneo. Historia de la temporalidad. Feminismo.

Resumen:

Analizar la transformación del concepto de tiempo es entender el pensamiento de cada época. Las formas simbólicas en las que se ha expresado –el círculo, la flecha, el punto–, deja su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de significación de la escenificación teatral. En este artículo hacemos un repaso por los momentos de crisis de paradigma temporal en la historia europea –de la Edad Media al Renacimiento, del Barroco a la Ilustración, de esta a la posmodernidad–, para observar su repercusión en la teatralidad y sacar algunas conclusiones sobre los fenómenos transhistóricos presentes en la contemporaneidad.

Scenic structures and temporary textures Readings in the European context

Key Words:

Spanish theatre. History of theatre. Contemporary theatre. History of time. Feminism.

Abstract:

Analysing the transformation of the concept of time is tantamount to understanding thought in each historical period. The symbolic forms it has expressed itself through –the circle, the arrow, the point– leave their traces both in dramaturgy and all different elements of meaning involved in theatre staging. This paper revises the moments of crisis in the time paradigm all through European history –from the Middle Ages to Renaissance, from Baroque to the Enlightenment, and from there to Post-modernity– so as to observe their repercussions on the stage sense and draw some conclusions about the transhistorical phenomena present in contemporaneity.

INTRODUCCIÓN

Óscar- Dicen que nuestra percepción del mundo es un reflejo de nuestro estado de conciencia, de cómo nos sentimos. No estamos separados del mundo, no hay un mundo objetivo aquí o ahí fuera. Nuestra percepción es la que crea el mundo que habitamos en cada momento. Una de las grandes comprensiones aportadas por la física moderna habla de la unidad entre el observador y lo observado: la persona que dirige un experimento –el observador– no puede separarse del fenómeno observado, y si lo mira de otra forma o lo mira otro observador, el fenómeno observado se comportará de manera diferente. Yo dedico todos los días 45 minutos a investigar sobre esto...

Analizar la evolución del concepto de *tiempo* en los espectáculos teatrales es entender el pensamiento de cada época. A pesar de lo que a veces se nos quiere hacer creer, este no es uniforme, estable ni de un único tipo. La percepción de la temporalidad forma parte del constructo discursivo sobre el que una sociedad se piensa a sí misma y contribuye a la construcción del imaginario del que el hecho teatral forma parte. Por eso, es interesante intentar descifrar las estructuras temporales implícitas en él, la concepción del tiempo desde la que fueron concebidas las obras literario-dramáticas, y los significados que aportan como formas simbólicas [Bobes Naves, 1997, Fisher-Lichte, 1999, Finter, 2006, Ubersfeld, 1997]. Estructuras temporales que se manifiestan dramática, escénica y espacialmente; pero que, sobre todo, son necesarias para conjurar el peligro que supone abordar los textos pretéritos desde la noción que se consolida en el XIX y que todavía sigue vigente hoy de manera extendida (a pesar de su reconocida inoperancia en la actualidad).

La transformación de las formas simbólicas con las que se ha pensado el tiempo a lo largo de la Historia –el círculo, la flecha, el punto–, dejan su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de significación de la puesta en escena, desde la arquitectura y la escenografía a la música y la luz y, por supuesto, la interpretación actoral. Pero también otras cuestiones formales como la duración, el tempo, el ritmo, o de orden más filosófico como la simultaneidad y la sucesividad, la causalidad y la casualidad, etc., deben ser tenidas en cuenta.



En este trabajo nos proponemos hacer solo un repaso esquemático por los momentos de crisis de paradigma temporal en la historia europea –de la Edad Media al Renacimiento, del Barroco a la Ilustración, de esta a la posmodernidad–, y observar su repercusión en la teatralidad, estableciendo comparaciones entre textos y escenificaciones españolas y europeas; así como reconocer y sacar algunas conclusiones sobre los fenómenos transhistóricos presentes en la dramaturgia europea contemporánea.

En este sentido, a lo largo de este trabajo iremos citando fragmentos de una obra reciente que reflexiona precisamente sobre el tema que nos ocupa y, desde la contemporaneidad, establece conexiones con temporalidades teatrales pasadas: *El cuello de la jirafa*, de Matarile Teatro.

Enrique- *El teatro, dicen los alemanes, es una máquina del tiempo. Expresan así que a veces el teatro trastorna la experiencia del tiempo. Las estrellas son también una máquina del tiempo, que nos permite vivir simultáneamente el presente y el pasado. La distancia crea una distorsión temporal. La Polar, la estrella más importante del hemisferio norte está ahí. Pero dentro de un par de horas, cuando todas las demás estrellas hayan cambiado de posición, seguirá ahí. La Polar está muy lejos. Esa luz que vemos ahora ha tardado 431 años en alcanzarnos. De manera que esa estrella que veríamos si no estuviésemos en un teatro es ahora y al mismo tiempo un pasado lejanísimo que nosotros vemos ahora. ¡Esa luz no es del año 2015 en el que estamos, sino de los últimos meses del 1583! Esa luz es a la vez ahora y el tiempo en que Felipe II empezó a organizar la Armada Invencible que, como todos sabéis, fue vencida. Es contemporánea del momento en que un papa, llamado Gregorio XIII, decidió cambiar el calendario y creó el calendario gregoriano, por el que todavía hoy medimos el TIEMPO.*

Porque, efectivamente, el teatro es un arte que se desarrolla en el tiempo. En un triple tiempo: mítico, histórico y subjetivo. Con sus distintas escalas y movimientos, que permiten, también, viajar en el tiempo, llamar a los muertos a escena y conducir a los vivos al más allá.



1. TIEMPO CIRCULAR: LA PLAZA PÚBLICA Y LA TEMPORALIDAD MÍTICA SIMULTÁNEA

Ana- Mientras estoy aquí escribiendo, sé que ahí fuera, en el huerto, todo está creciendo, madurando, secándose o germinando. Fascinante, en principio, pero si lo pienso bien, también un poquito aterrador este micro mundo... una muestra del irremediable aburrimiento producido por el continuo repetir cíclico de rutinas en la naturaleza, en el universo entero, en nuestras relaciones, nuestras vidas y costumbres. Hasta el infinito. Todo se repite hasta el infinito. De forma mortal. Y volvemos al tiempo, ¡inseparable de las repeticiones!

En la Edad Media europea, como ocurre en todas las culturas agropecuarias, el tiempo se concibe de forma circular, y así se representa. Es el tiempo de la naturaleza, un tiempo cíclico, femenino en cierta forma, que se repite y que remite a una concepción transpersonal de la humanidad, a la vez biológica y espiritual.

En el pensamiento medieval la dialéctica entre tiempo y eternidad es fundamental [Lacalle Noriega, en línea]. Esta dialéctica se resuelve teatralmente de varias formas.

De un lado, existe un calendario teatral fijo en el que, en cada momento del año, *simultáneamente* en toda la Europa cristiana, se representan las mismas historias, los mismos fragmentos de la historia bíblica. Estableciendo con ello un «tiempo de lo sagrado» reversible y recuperable, diferente, según las palabras de Mircea Eliade [1998: 53-71], de la «duración del transcurrir profano» del presente histórico. Un tiempo mítico, para el que la Historia no es el relato de las verdades o ficciones de los hombres, sino de la verdad o ficción divina.

De otro, como decíamos, el teatro es un arte que se desarrolla en el espacio y en el tiempo y así, no es extraño que los espacios teatrales puedan analizarse como formas simbólicas. Formas simbólicas del tiempo. En este sentido, la plaza donde se representan los Misterios y el Carnaval, las fiestas sacras y las profanas, es el espacio circular del eterno retorno del origen mítico en el que se estableció la comunidad. El funcionamiento temporal de



este espacio tiene consecuencias conceptuales y viceversa. Como decíamos en otra ocasión,

lo que pretende el artista del medievo es representar la mirada de Dios, no la humana. Y Dios ve todo lo existente a la vez, porque es ubicuo, y todo lo que fue, es y será también a la vez, porque es eterno. Cómo representar la mirada de este Dios omnipresente y omnipotente, en el que tiempo y espacio se unen en lo absoluto, es la gran inquietud del artista medieval. Para lograrlo, recurre a lo que Florenski denomina «perspectiva invertida», un modo de representación con unas reglas precisas, que intenta plasmar en los iconos, a la vez, el rostro y la nuca, el lado derecho e izquierdo de los personajes y objetos pintados. Del mismo modo en el motete, forma musical medieval por excelencia, se mezclan líneas melódicas distintas con textos y lenguas diferentes, donde ninguna voz sobresale por encima de las otras. El propósito no es otro que el de representar la audición divina. En teatro, este intento de plasmar la totalidad se traducirá en los escenarios simultáneos, donde en la misma plaza se encuentran infierno y paraíso, tierra, mar y aire [Contreras, 2009: 7]

Es decir, si la repetición tiene que ver con la circularidad, la simultaneidad espacial y la sincronización de los pueblos dan cuenta de la eternidad y de una idea compartida del mundo. De hecho, de un mundo compartido.

Porque la plaza es sobre todo un espacio político. Un espacio de lo social: el espacio público por antonomasia.

Lugar de creación de comunidad política y comunión trascendente. Espacio horizontal, anti-jerárquico, multifocal y simultáneo. Sobre todo, un lugar de itinerancia por el que moverse libremente, donde se dan encuentros e interacciones de cuerpos difíciles de disciplinar. Donde el tiempo festivo no transcurre de manera lineal sino circular y ritual, *mezclado* en una polifonía compleja y confusa con la vida de, por ejemplo, la feria y el mercado. En el mundo y en la plaza medieval, lo profano se relaciona con lo sagrado hasta hacerlo casi indistinguible [Blas & Contreras, en prensa].

La circularidad repetida conforma el concepto de *revolución* (vueltas por unidad temporal), en sentido físico y también político. De ahí que el mundo medieval incluyese en sí mismo la revolución del carnaval, la anti-jerarquía operando en lo real.



En cuanto a la dramaturgia, muchas veces la historia representada tiene una dramaturgia circular, como ocurre con el ciclo pascual, representado por medio del *via crucis*, un itinerario circular en estaciones. Precisamente la crisis de la modernidad a finales del XIX y principios del XX hará que los dramaturgos vuelvan a estas formas de escritura medievales, destacando la invención de un nuevo género, el drama en estaciones de Strindberg. Pero también ocurre con las puestas en escena. Será el director austriaco Marx Reindhardt quien recupere la escenificación de Misterios medievales, en concreto el *Jedermann* (1911). Si en su época fue caricaturizado por su desconexión con la realidad de la I Guerra Mundial, quizás ahora podemos dar una versión diferente, un intento de recuperar una sincronía o armonía frente a la crisis inminente.

Porque otra cosa es fundamental en la forma que opera el cronotopo medieval: no existe la distinción actor-espectador. Todo el mundo es participante. Cada persona, todo hombre, *everyman*, *jedermann*, tiene un papel, tiene cabida, en este teatro del mundo. Nadie es excluido. Y el tiempo de la recepción es el tiempo de la fiesta. El tiempo suspendido, apartado del devenir de la historia.

2. EL TIEMPO LINEAL: EL TEATRO A LA ITALIANA Y LA TEMPORALIDAD SIMBÓLICA CONSECUTIVA

María- A finales del siglo XIX, Henri Bergson escribía lo siguiente (o algo parecido): si quiero preparar un vaso de agua azucarada, tengo que esperar a que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. El tiempo que tengo que esperar no es el tiempo matemático que se aplicaría de la misma forma a lo largo de la historia entera del mundo material. El tiempo que tengo que esperar coincide con mi impaciencia, es decir, con un cierto trozo de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad.

Lo que más le gustaba del mundo a mi abuelo era beber un buen vaso de agua azucarada.

Mi abuelo no existe. Como todo el pasado, que dice Gavilán. No existe, pero mancha mucho.



En el Renacimiento se produce un cambio en la concepción del tiempo. Obedece a causas políticas y económicas. Pero también estas se pueden relacionar con cambios tecnológicos. Ya sea como causa, o como efecto. Ya que precisamente será en esta época, con la predominancia del sistema lógico-verbal, cuando se empezará a distinguir claramente entre ambos.

Si los fenómenos temporales que marcan la época medieval eran la repetición y la simultaneidad, los conceptos de la modernidad serán opuestos: novedad y consecutividad. Lo que nos lleva a una interpretación cronológica, causal de los acontecimientos.

La relación entre *formas y contenidos*, y de las *prácticas* escénicas, artísticas y políticas, que implican, no pueden ser más gráficas. Es más, creemos que es interesante observar cómo el desarrollo y uso de una *tecnología*, en nuestro caso la teatral, y el propio desarrollo de, por ejemplo, la imprenta (fundamental para la difusión de la cultura del llamado Renacimiento) aporta un tipo de dato sobre el contexto en el que se produce que puede incluso llevarnos a entenderlos como el resultado y condicionador de la *mentalidad de época*.

El capitalismo supone un cambio en la práctica económica. Al romper con la economía agropecuaria se rompe también con la primacía de los ciclos naturales. Los conceptos de ganancia y acumulación rompen con la circularidad y repetición e introducen la idea de progreso, la cual se manifestará en la ruptura del círculo y la creación de una línea temporal. Una línea temporal que se concibe sin rupturas, con un inicio y un fin, con las consecuencias psicológicas que ello tiene, ya que toda transformación, como todo gran cambio, no está exento de pérdidas, violencia y sacrificios.

En este caso los sacrificios fueron muchos. Siendo uno de los más relevantes la consolidación definitiva de la hegemonía de la masculinidad en la cultura.

El estado moderno implica romper con la historia divina, inmutable, e introducir la *Historia de los hombres*, de los acontecimientos políticos y,



por ende, como tan a menudo se repite, la historia de los vencedores y la exclusión de los vencidos, con consecuencias dramáticas.

Estamos hablando del tiempo de los *seres humanos*, frente al de los dioses; pero específicamente al de los de sexo masculino, que a partir de ahora pasarán a representar la universalidad genérica de toda la humanidad.

El paso de la Edad Media al Renacimiento supone pues también la instauración definitiva de la cultura patriarcal en todos los ámbitos, lo que no puede desvincularse de la simultánea extensión de la cultura escrita frente a la oral y visual. No es quizás casual que sea en una danza macabra de hombres y mujeres (*Grand danse macabre des hommes et des femmes*, 1499), donde encontremos la primera representación conocida de un taller de imprenta en Occidente, pues supone un *condicionamiento tecnológico* (o *dispositivo*, en la terminología de Agamben) que, según numerosas investigaciones, podría ir más allá de la aparente *alienación individual* para generar una fractura social y psicológica en el propio seno de la identidad occidental.

Como decía también Marshal McLuhan [1993: 36]: «es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización»; a lo que podemos añadir la estremecedora relación, que Leonard Shlain hace en *El alfabeto contra la diosa* (2000), entre imprenta, incremento de las tasas de alfabetización, guerras de religión y persecución de brujas.

Desde ese planteamiento, toda clase de escritura, pero sobre todo las de tipo alfabético, con el desprecio a la oralidad y a los valores de la performatividad corporal consecuente, han reducido los valores holísticos de la feminidad y, con ellos, la fuerza representativa igualitaria de las mujeres en la cultura.

Silvia Federici en su magnífico libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación capitalista*, desarrollará este concepto, al estudiar cómo las masacres de herejes y brujas al final de la Edad Media se debieron al intento de imponer el incipiente capitalismo. El «cercamiento» de espacios y cuerpos llevado a cabo en esa época pretendía, de un lado,



expropiar la propiedad comunal y transformarla en propiedad privada –piedra angular de la lógica de mercado– y, de otro, someter a los hombres a una esclavitud denominada trabajo asalariado y reducir a las mujeres a cuerpos productores (re-productores) de esa mano de obra que debía ser sometida. Para ello era también importante marcar, separar y contabilizar una temporalidad, convertida ahora en un nuevo objeto de transacción y mercado.

Pero, sobre todo, marcar un tiempo lineal que como decíamos tiene principio y fin, causas y efectos, y puede ser simbolizado con una flecha. Con las múltiples asociaciones simbólicas que pueden darse a la misma. El espacio teatral reproduce esa figura, pues la flecha es la que marca la dirección de la mirada del espectador y del súbdito.

La escena a la italiana, por contraposición al retablo del corral, representa la mirada unidireccional, sucesiva y en un único nivel, materialización de una forma concreta de entender la organización social como un juego de poder, desde la mirada de un único ojo [Blas & Contreras, en prensa].

Esto implica la creación de una separación entre actor y espectador, lo que también tiene consecuencias dramatúrgicas. Como comentaba recientemente Ranciére, la «actitud clásica de los hombres ante el tiempo, [es] una actitud activa, heroica, de acción; acción de la que eran capaces unos pocos, el resto, los pasivos, eran excluidos de la historia» [Ávalos, en línea]. Así, en el drama, género que reúne perfectamente los conceptos teatrales burgueses, se da una separación radical, como decimos, entre actor y espectador, pero también entre personajes principales y secundarios, y entre personas representables (personajes individuos) y excluidas de la representación (masa). En todo caso, el drama es acción, desarrollo en el tiempo de causas y efectos.

El arte burgués, por lo tanto, pretende naturalizar los conceptos político-económicos a través de su estética, y colonizar el tiempo y la mente



del espectador. Ocupar su tiempo de ocio, excluir el aburrimiento y sobre todo controlar sus emociones y sus reacciones.

En este sentido, es altamente simbólico que Stanislavski compare el análisis dramaturgico con la acción de desmontar un reloj. La dimensión fundamental del arte teatral para Stanislavski, respondiendo al espíritu de la época, es la temporal. Al realismo-naturalismo no le preocupan aspectos como la composición espacial, sino el desarrollo de la acción en el tiempo para que la ficción parezca verosímil. Para que los distintos segmentos en los que se ha dividido y fragmentado la acción se recompongan fluidamente en la escena. Porque ahora el tiempo es medible y divisible [Doane, 2012], es decir, el tiempo no es creación divina sino valor de cambio.

Tanto en la recepción como en la dirección de actores surge el concepto de *urgencia*. Es un concepto económico que obedece a la idea de no perder el tiempo, porque el tiempo es dinero. También de control político, lo urgente siempre impide lo necesario, lo deseable, etc. La urgencia no deja tiempo a la reflexión e impide la disensión.

La implantación del espacio teatral a la italiana, así como la temporalidad lineal, no sucede fácil ni inmediatamente, se trata de una transición prolongada, con múltiples resistencias: los espacios españoles del corral y el coliseo, en Inglaterra el espacio isabelino, en Francia el del juego de pelota, etc.

3. EL TIEMPO PUNTUAL: EL NO LUGAR Y LA TEMPORALIDAD ACTUAL GLOBAL

Ana- Sé que nada sucede dos veces. Pero esto ya lo viví mañana. Esto lo estoy viviendo mañana, y es horrible [...]

¿Es una característica del envejecimiento tener siempre prisa? ¿Prisa por acabar todo lo que se tiene que hacer? ¿Por preparar los viajes, por cerrar la agenda? ¿Puedes parar, puedes detenerte? ¿Síndrome de abstinencia, si te paras?

En ocasiones pienso que a cada minuto todo se convierte en pasado y, sin embargo, otras veces siento que el pasado siempre vuelve y nunca termina. ¿Somos pasado?



*Sin embargo, les dices a tus alumnos que el pasado no existe.
¿Te consideras un hombre que vive del pasado? Nacemos ya con una deuda
hacia nuestro pasado. Yourcenar decía: el pasado es una fábula, hay que
inventar sus vacíos. Volvemos a la ficción.*

La temporalidad moderna, lineal, irreversible y medible, «se están haciendo pedazos en la sociedad red», afirma Castells [1997: cap. 7], mientras se crea un *tiempo atemporal*, autosostenido, aleatorio, incurrente, que gracias a la tecnología puede escapar a los contextos de su existencia y apropiarse selectivamente de cualquier valor que cada contexto pueda ofrecer al presente eterno» [Abril, 2003: 56].

El inicio de la era digital ha dado lugar al fin del llamado «paréntesis de la Galaxia Gutemberg» [Pisticelli, 2010], rompiendo la línea del tiempo que desde el Renacimiento se traza como un surco continuo entre la actual cultura digital y la cultura escrita; para asumir esta última como un fenómeno que no puede ser entendido sino como una cuña que penetra entre ambas, y recupera y reinterpreta rasgos clave de la cultura oral [Rodríguez de las Heras, 2011], al mismo tiempo que profundiza en la línea marcada por la flecha de la consecutividad lineal para entrar en la subjetividad fragmentada del capitalismo global. Que, a base de adquirir la velocidad característica de la transmodernidad, se desmaterializa hasta dejar como testigo un solo punto. O más bien punta. La punta de la flecha.

Puede ser interesante recordar cómo a Gertrude Stein no le gustaba el teatro de su época. Decía que cuando se sentaba en la butaca todo ocurría demasiado rápido. En general, no le daba tiempo a comprender lo que pasaba en la escena y mucho menos a disfrutarlo [Atkins, 2005: 2]. Algo muy similar dice ahora Robert Wilson, cuando afirma que no le interesa el teatro convencional porque las palabras no le dejan ver, y las imágenes no le dejan oír, por lo que necesita abrir un espacio mediante la ralentización del tiempo propia del zen.

Quizás estos planteamientos puedan resultar paradójicos, pues parecen negar la existencia de lo que podría llamarse una cadena evolutiva de lenguajes en la que Internet sería su último eslabón [Logan, 2000], para enfrentarnos de manera transversal y lateral al propio concepto de estructura



lineal temporal y, rodeándola, acepta el eterno presente enfrentado al espejo del pasado que permita minimizar las consecuencias imprevistas introducidas por la dialéctica de la novedad tecnológica y las inercias habituales.

Mostrando un espacio en blanco, lleno de posibilidades y abierto a la colaboración y a las aportaciones diversas propias del carácter efímero de la vida. Por ello es fácil ver en la escena contemporánea la influencia de muchos conceptos temporales orientales, que en cierto modo son una vuelta a conceptos europeos pretéritos.

Efectivamente, en el mundo contemporáneo la línea del tiempo se rompe hasta convertirse en un punto. El punto de la instantaneidad, pero también de la temporalidad subjetiva, individual (el poder del centro). No existe el pasado ni el futuro, solo el ahora, (el poder del ahora); esto implica también que se rompe la idea de causalidad, y por tanto de responsabilidad, no existen las causas ni las consecuencias (la irresponsabilidad del capitalismo de casino).

Pero esa misma *puntualidad* desmaterializada propia de lo instantáneo virtual, también nos permite recuperar, a partir de la valoración de lo fragmentario y concreto, el disfrute de la materia de lo presencial del espacio único o globalizador. Y con ello la potencia de lo sensorialidad y la reivindicación de la corporalidad propia de las grandes manifestaciones colectivas y de las teorías feministas.

Por eso, dramáticamente la concepción del tiempo que empezó a gestarse en el naturalismo con su obsesión por el detalle y sus espacios escénico-escenográficos únicos y tridimensionales, rompió también con la pretensión de contar *grandes historias*, historias completas de los *grandes hombres*, para presentar el teatro como *trozo*, *pedazo de vida* de las personas; que lleva a la implosión del espacio-tiempo teatral para permitir la entrada en escena de los pequeños y oprimidos, las mujeres, los colonizados, los marginados. Devolviéndonos, desde la expansión del punto



que crea redes y nodos de subjetividades y afectaciones conectadas, al círculo de la plaza. Como explica Rancière:

Walter Benjamin en su octava tesis de filosofía de la historia, que escribió poco antes de morir, afirma «La tradición de los oprimidos nos enseña que ‘el estado de excepción’ en el cual vivimos es la regla. Debemos adherir a un concepto de historia que se corresponda con este hecho»; mostrando mediante la palabra que efectivamente hay dos tiempos pero que no es realidad contra ficción sino ficción contra ficción. Que el orden dominante es el que tiene un tiempo común, globalizado, y es el que excluye más y más a los que no entran en ese tiempo global. «Frente a esta situación hemos visto reunirse a miles de personas en plazas alrededor de todo el mundo, que constituyen un tiempo común y que a su vez no tiene que ver con el tiempo de flujos de capital... hay que volver a pensar la tradición de los oprimidos». Una tradición que Rancière prefiere llamar de emancipación, prefiere denominar a ese tiempo común el tiempo de los no vencidos [Ávalos, en línea].

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Gonzalo, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003.

ÁVALOS, Matías, «La mayor victoria del neoliberalismo es que le hemos comprado la estafa de que hay soluciones individuales para problemas que son colectivos» [en línea], en *La sede*: <<http://lasede.org/jacques-ranciere-en-valparaiso-el-centro-de-mi-reflexion-nunca-fue-la-falta-sino-la-exclusion/>> [16-10-2016].

ATKINS DURHAM, Leslie, *Staying Gertrude Stein. Absence, Culture, and the Landscape of American Alternative Theatre*, New York, Palgrave, 2005.

BLAS BRUNEL, Alicia & CONTRERAS ELVIRA, Ana [en prensa]: «De las plazas al coliseo: Revueltas en los teatros y vuelta a las calles. Lecturas de estructuras escénicas y texturas espaciales», *Actas del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Münster.



- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco/Libros, 1997.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana, «Puntos de referencia na dramaturxia actual (3ª parte). *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, un caso paradigmático» en *Revista Galega de Teatro*, 2009, núm. 57, 7-18.
- DOANE, Mary Ann, *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, CENDEAC, 2012.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación capitalista*, Traficantes de sueños, Madrid, 2010.
- FINTER, Helga, *El espacio subjetivo*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2006.
- FISHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- LACALLE NORIEGA, María, «Tiempo y eternidad en san Agustín», *Revisa Comunicación y Hombre*, 2006, núm. 2, 89 - 99 [en línea: <http://ddfv.ufv.es/bitstream/handle/10641/821/Tiempo%20y%20eternidad%20en%20San%20Agust%C3%ADn.pdf?sequence=1>]
- LOGAN, Robert K. (1987): *The Alphabet Effect: The Impact of the Phonetic Alphabet on the Development of Western Civilization*, Londres, St. Martins Press.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993.
- PISCITELLI, Alejandro, *El paréntesis de Gutenberg. La religión digital en la era de las pantallas ubicuas*, Buenos Aires, Santillana, 2011.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio «La casa de Salomón», [en línea], en *Bez* [16-10-2016] <http://www.bez.es/872924341/La-Casa-de-Salomon.html#posicion_3>
- SHILAIN, Leonard, *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Barcelona, Debate, 2000.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Madrid, ADE, 1997.
- VALLÉS, Ana [inédito]: *El cuello de la jirafa*.



***A cabeça do Baptista* (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo**

Xaquín Núñez Sabarís
Universidade do Minho
xnunez@ilch.uminho.pt

Palabras clave:

Valle-Inclán. Escenografía. Recepción. Galicia. Portugal.

Resumen:

En el año 2010 la Companhia de Teatro de Braga incluía en su programación anual la pieza *A cabeça do Baptista*, de Valle-Inclán, dirigida por el director de teatro gallego Manuel Guede. A partir del análisis de la propuesta escénica de este montaje teatral, este artículo pretende contribuir a los estudios sobre la recepción dramática y representación escénica del teatro de Valle-Inclán, con especial foco en sus montajes en la escena portuguesa (y también en la gallega). Para lo cual será necesario abordar las relaciones luso-galaicas entre las compañías y agentes teatrales, una vez que esta iniciativa escénica no se puede explicar sin prestar atención al diálogo que se ha producido a ambos lados del río Miño desde los años noventa, y que posibilitó esta adaptación original de *La cabeza del Bautista*, de factura portuguesa y dirección artística gallega.

***A cabeça do Baptista* (2010). The Valle-Inclán's Theater in Portugal, with the Galician scene as a backdrop**

Key Words:

Valle-Inclán. Scenography. Reception. Galicia. Portugal.

Abstract:

In 2010, the Companhia de Teatro de Braga included in its annual program the Valle-Inclán play *A cabeça do Baptista*, directed by Manuel Guede, Galician theater director. Based on the analysis of the scenic proposal of this theatrical production, this article intends to contribute to the studies on the dramatic reception and scenic representation of the Valle-Inclán' theater, with a special focus on its settings in the Portuguese scene (and also in the Galician one). For this purpose, it will be necessary to approach Luso-Galician relations between theater companies and agents, since this scenic initiative cannot be explained without paying attention to the dialogue that has taken place on both sides of the Miño River, since the 1990s, what made possible this original adaptation of *A cabeça do Baptista*, of Portuguese invoice and Galician artistic direction.

El 5 de octubre de 2010 se estrenaba en el Theatro Circo de Braga la obra del dramaturgo gallego, Ramón María del Valle-Inclán, *A cabeça do Baptista* (*La cabeza del Bautista* en el texto original), integrado desde 1927 en el *Retablo de la avaricia la lujuria y la muerte*.¹ El estreno coincidió con la conmemoración del centenario de la república portuguesa, aspecto destacado por la prensa lusa, en la noticia del estreno.² El espectáculo teatral se prolongó hasta el día 10 de octubre y se repuso del 2 al 6 de noviembre – antes de iniciar un circuito por los palcos portugueses– y pasó del *Pequeno Auditório* a la *Sala Principal* del Theatro Circo.

La dirección escénica corrió a cargo del dramaturgo gallego, Manuel Guede –circunstancia también destacada en la crítica periodística–, siendo la producción e interpretación responsabilidad de la Companhia de Teatro de Braga (CTB), cuyos actores, Rogério Boane, Solange Sá y Waldemar Sousa componían el trío protagonista de la pieza. Cabe, igualmente, señalar el papel de Rui Madeira, director de la compañía, representando al autor en escena, como una de las singularidades de la propuesta teatral que a continuación analizaremos. La traducción fue encomendada a António Pescada, un traductor con enorme experiencia en textos clásicos.

La propuesta de la CTB ponía fin a casi un decenio sin obras de Valle-Inclán en territorio luso y presentaba alguna singularidad, dentro de la recepción y montajes de sus textos teatrales en Portugal.³ Por un lado, no había sido frecuente –aunque tampoco inédita– la integración de sus dramas en el repertorio de la programación anual de una compañía portuguesa residente. Por otro, la proximidad de Braga con Galicia y la dirección escénica de Guede proyectaba también el interés de la obra para el público y teatro

¹ Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación: «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: estudios y ediciones» (MEC FFI2015-70845-R; asimismo en el Programa del Plan Galego de IDT de la Xunta de Galicia: PC2014/039).

Una versión inicial de este trabajo fue publicada en la revista *Bradomín* (nº5, pp. 29-42)

² Rui Madeira, director da Companhia de Teatro de Braga, en el folleto de mano del espectáculo, reivindicaba también el republicanismo de Valle y la actualidad de su teatro. Aspecto que reiteraba en las declaraciones recogidas en *Diário do Minho* (Ribeiro, 2010).

³ Aspectos analizados en Núñez Sabarís [2011]



gallego, cuyas compañías, desde la organización del programa Valle-Inclán 98 por el Centro Dramático Galego –no exento de polémica–, apenas habían incluido propuestas teatrales basadas en textos de Valle.

La puesta en escena de obras de Valle-Inclán en portugués y por compañías autóctonas no resultó, de hecho, habitual dentro del historial de representaciones de los dramas de cuño valleinclaninano. A partir de los años ochenta, momento de canonización del escritor [Oliva 2000: 505], prácticamente deja de haber representaciones originales, por parte de las compañías lusas, y la presencia de sus textos dramáticos se restringe, en gran medida, al traslado de montajes españoles a territorio portugués, ampliando el circuito teatral de dichas obras. Así es como *Luces de bohemia*, de Lluís Pascual y el Centro Dramático Nacional, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de José Luis Gómez o *Divinas Palabras*, de Ricardo Iniesta, se trasladan a Lisboa u Oporto. Es verdad que hay significativas excepciones como *Romance de Lobos*, de Xosé Blanco Gil, en 1987, con la compañía do Teatro Nacional D. Maria II o *Os cornos de Dom Friolera*, en 1994, en Évora, a cargo de la CENDREV y dirigido por Pedro Álvarez Ossorio.⁴

El siguiente cuadro señala todos los espectáculos teatrales de Valle-Inclán en Portugal, así como el lugar que este montaje de la CTB ocupa en su conjunto:

Fecha	Obra	Director	Compañía	Teatro
23/6/1925	<i>La cabeza del Bautista</i>	Vicenzo Ferrau ⁵	Compañía Dramática Española de Mimi Aguglia	Teatro Nacional São Carlos (Lisboa)
5/4/1964	<i>Divinas palabras</i>	José Tamayo	Compañía Rey Colaço-Robles Monteiro.	Teatro Nacional D. Maria II. (Lisboa)

⁴ El monográfico dirigido por Santos Zas [2011] incluye estudios sobre la recepción y montajes de Valle-Inclán en diferentes países.

⁵ Véase Gil Fombedilla, 2003: 295.



13/5/1965	<i>La rosa de papel</i>	Víctor García	Compañía de Víctor García	Cinema imperio (Lisboa)
7/12/1970	<i>A cabeça do Bautista, Laço de sangue y Sacrilégio</i>	José Osório de Castro	Casa da Comédia	Casa da Comédia (Lisboa)
1977	<i>Os cornos de D. Gaitas</i>	Julio Castronuovo	Seiva Trupe	
15/12/1978	<i>Avareza, luxúria e morte n'arena ibérica</i>	Xosé Blanco Gil	TNT-Teatro do Nosso Tempo	
9/10/1984	<i>Luces de bohemia</i>	Lluís Pascual	Centro Dramático Nacional	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
8/6/1987	<i>Divinas palabras</i>	José Carlos Plaza	Orain	Teatro Grupo dos Modestos (Oporto)
12/6/1987	<i>La rosa de papel</i>		Thespis	Cooperativa do Povo Portuense (Oporto)
17/6/1987	<i>Romance de lobos</i>	Xosé Blanco Gil	Teatro Nacional D. Maria II / Teatro Ibérico	Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa)
21/10/1988	<i>La marquesa Rosalinda</i>	Alfredo Arias	Centro Dramático Generalitat de Valencia	Teatro Municipal São Luiz (Lisboa)
17/6/1990	<i>De ciegos y caminantes</i>		Teatro Popular de Bonecos e Máscaras	
20/1/1994	<i>Os cornos de Dom Friolera</i>	Pedro Alvarez-Ossório	CENDREV	Teatro Garcia de Resende (Évora)



11/9/1995	<i>Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte</i>	José Luis Gómez	Teatro de La Abadía	Culturgest (Lisboa)
8/6/1996	<i>Divinas palavras</i>	Ricardo Iniesta	Teatro Atalaya	Teatro Nacional São João (Oporto)
2/10/1997	<i>Divinas palavras</i>	Rodolfo García Vázquez	Os Satyros	Museu da Electricidade (Lisboa)
4/7/2003	<i>O carnaval dos guerreiros</i>	Andreas Poppe	Teatro do Mar	
5/10/2010	<i>A cabeça do Baptista</i>	Manuel Guede	Companhia de Teatro de Braga	Theatro Circo (Braga)
24/6/2014	<i>Divinas palavras</i>	Carlos Avilez	Teatro Experimental de Cascais	Teatro Municipal Mirita Casimiro (Estoril)

Cuadro adaptado de Núñez Sabarís [2011: 124]

De todos modos, y dentro del limitado eco que Valle va a tener en el teatro portugués (hasta pasados los años 60 tampoco fue significativo en el español)⁶, *La cabeza del Bautista* tuvo cierta presencia en la escena lusa, ya que fue representada anteriormente en dos ocasiones más, y su texto de los pocos traducidos y publicados en portugués. Cabe señalar, por ser todavía en vida del autor, el conocido montaje de Mimi Aguglia, en 1925 en Lisboa, dentro de la programación del espectáculo, cuya gira había tenido un amplio circuito por los teatros españoles.⁷ Es necesario, no obstante, referir que no

⁶ Véase Heras González, 2006

⁷ El espectáculo teatral de Mimi Aguglia ha concitado un notable interés crítico dentro de los estudios dedicados al teatro de Valle. Rubio Jiménez [1993] respasa el estreno y la gira y Gago Rodó [1996] analiza las actuaciones en Galicia y su recepción crítica. Rocha Relvas [2007], por su parte, recoge el estreno en Lisboa.



toda la prensa lisboeta menciona la pieza de Valle, haciéndose un eco mayor de la obra de Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, también protagonizada por la misma intérprete.⁸

El recorrido que el espectáculo tuvo en territorio ibérico y el progresivo conocimiento de la dramaturgia del escritor gallego probablemente motivó la traducción y publicación del texto dramático en la revista *Civilização*, en 1928 [Valle-Inclán, 1928]. Seguramente también contribuirían a la iniciativa, las referencias literarias y universales que el mito del Bautista y la Salomé aportaban a la obra de Valle,⁹ teniendo en cuenta la repercusión de la *Salomé* de Wilde y la referencialidad que el escritor irlandés tenía en el teatro portugués del momento [Rebello, 1979]. En cuanto a la mayor fortuna escénica que este texto tuvo en relación a otros dramas de Valle, debemos considerar que las piezas de teatro breve exigían un elenco menor, además de simplificar los recursos escenográficos, lo cual facilitaba considerablemente su representación.¹⁰

⁸ Por ejemplo, C.S. [1925] e J. de O. [1925] destacan el texto de Pirandello, sobre el de Valle, al que apenas le dedica unas líneas.

Dougherty y Vilches [1993: 65] también señalan la superposición de la obra de Pirandello sobre la de Valle en la reposición de la representación en Madrid, en 1926: «El hecho de que Valle-Inclán compitiera en esa ocasión con Pirandello, cuyo *Cada cual a su manera* se estrenaba en la Latina, tal vez influyera en la poca atención que mereció su 'comedia macabra'. La acogida por el gran público fue nuevamente escasa: se registraron sólo siete representaciones. Estos datos no hacen sino confirmar que el teatro de Valle-Inclán no gustaba a la gran masa de espectadores, los mismos que agotaban las entradas para ver las obras de Arniches, Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero»

⁹ Rubio aborda esta cuestión en la introducción a la edición del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* [Valle-Inclán 1991: 44]: «La fortuna del tema de Salomé está jalonada por grandes obras que con frecuencia aunaron éxito y escándalo, originando comentarios, plagios o parodias. Bastará aquí mencionar algunos de los hitos indispensables: las dos *Salomé* (1876) pintadas por Gutave Moreau, la *Herodías* (1877) de Flaubert, *À rebours* (1884) de Huysmans, que comenta extensamente los cuadros de Moreau, y la *Hérodiade*, de Mallarmé; en 1886, apareció la *Salomé* de Jules Laforgue; entre 1893 y 1894, *Salomé*, de Oscar Wilde, ilustrada por Beardsley; en 1905, se estrena la ópera de Strauss, *Salomé*, realizada a partir de la versión de Wilde...»

¹⁰ En contraposición a las mayores posibilidades de los «autos para siluetas» de ser llevados a escena, Oliva [2015: 224] menciona las dificultades de otros textos teatrales valleinclanianos, como *Luces de bohemia*, en virtud de la complejidad de casar el *dramatis personae* con el elenco artístico de las compañías teatrales: «Es cierto que existía, y sigue existiendo, el procedimiento de doblar papeles, es decir, un actor que puede llegar a interpretar varios personajes de los llamados episódicos; pero aun así la compañía que se hubiera arriesgado, en la década de los veinte a montar *Luces de bohemia* tendría que ser de las más completas. Tamayo y Pascual superaron la veintena en su elenco, con intérpretes de



La escritura de los «melodramas» y los dos «autos» coincide, por tanto, en el tiempo con el ciclo de los «esperpentos», si bien una serie de circunstancias particulares actúan como factores que condicionan su composición de acuerdo con los parámetros del llamado teatro breve: extensión limitada, escaso número de personajes, diseño simplificado del espacio escenográfico, etc. Acaso puede barajarse como hipotética explicación del cambio de rumbo que tiene lugar en su escritura dramática a partir de 1924, un intento de aproximar sus creaciones al mundo del espectáculo teatral –sea el de los grupos de cámara, sea el de compañías con más peso profesional–, habida cuenta de que por sus limitadas dimensiones estos ensayos valleinclanianos favorecen su incorporación en los repertorios de las compañías, como prueban los montajes de *La Cabeza del Bautista* en vida de su autor. [Míguez, 2001: 400]

De modo que el único acto de *La cabeza del Bautista* ofrecía mayores posibilidades de adaptación escénica y, probablemente, fue uno de los factores que motivó la elección de la Companhia de Teatro de Braga (CTB) para subir de nuevo un texto de Valle-Inclán a los teatros portugueses.

Su concreción –fruto del diálogo entre la compañía teatral y la dirección artística de Guede– se explica como resultado de las relaciones que se van tejiendo a finales de los años noventa entre las compañías del Norte de Portugal y las gallegas, de forma muy singular, el Centro Dramático Galego (CDG), dirigido en esos mismos años por el director artístico de la pieza, Manuel Guede.

El inicio de las relaciones de las compañías gallegas y portuguesas se remonta a finales de los años 80, década en la que se crean buena parte de las compañías teatrales profesionales actuales. Merced a la desaparición de fronteras se van recomponiendo las vías de diálogo e intercambio cultural entre Galicia y (el norte de) Portugal, interrumpidas durante el largo período

todos los sueldos y condición, pero en cualquier caso sus compañías o estaban subvencionadas por el Estado, o eran puramente estatales.

Sin embargo, no es en el número en donde se encuentran los principales problemas de reparto de este primer esperpento. Los problemas de reparto están en encontrar una compañía en la que la primera actriz quiera hacer un personaje que apenas si tiene papel, con lo que eso significa. Madame Collet o Enriqueta la Pisa-Bien apenas si salen en más de dos escenas. Además de que el protagonista, el actor que lleva el peso de la obra, muere cuando aún faltan tres escenas para terminar, es decir, más de media hora. Con lo que se crea el conflicto de la elección, por parte de dicho primer actor, entre Max Estrella y Latino de Híspalis, que sí está en escena hasta el final»



dictatorial, y cobran una considerable intensidad a partir de los años 90. El sector teatral interpreta la cooperación interterritorial y el nuevo contexto socio-político que nace de la integración de España y Portugal en la Unión Europea como una oportunidad para la consolidación de las respectivas industrias escénicas. Refuerza el panorama institucional, por un lado, el existente consenso en torno a la autonomía política y cultural en Galicia –nacionalista o no–, que reforzará las entidades culturales de carácter autóctono y, por otro, la creación de instituciones que nacen al amparo del nuevo marco europeo, con la pretensión de crear sinergias económicas, de infraestructuras o culturales en el marco de las regiones europeas. Se crean en los años 90 entidades como el Eixo Atlántico o la Agrupación Europea de Cooperación Territorial Galicia-Norte de Portugal, el Centro de Estudos Eurorrexionais Galicia-Norte de Portugal, que sitúan la colaboración entre los territorios de la euro-región como una cuestión estratégica y consensual, superando las desconfianzas y diálogos parcelados que marcaban las (escasas) relaciones de los años 70 y 80.¹¹

Como resultado de este nuevo contexto de cooperación, comienzan a fraguarse entre los agentes de ambos espacios teatrales iniciativas conjuntas. Por el impacto que tuvieron en este diálogo en la industria teatral luso-galaica, es obligado referir los encuentros Teatragal en 1996, con dos ediciones más, que reunieron a actores, directores y dramaturgos de ambos lados del Miño.¹² En este período, se llevan a cabo, igualmente, co-producciones teatrales, entre las que destaca el montaje en 2001 del texto *Mar revolto*, de Vidal Bolaño, escrito *ex profeso* para esta iniciativa conjunta, que llevaba el sello del CDG y también del Centro Dramático de Viana (CDV). Tanto la historia ideada por el dramaturgo compostelano –el secuestro del navío portugués Santa María (Santa Liberdade) a cargo de revolucionarios gallegos y portugueses– como la selección de los actores perseguía contribuir a la creación de una

¹¹ Véase para un análisis más extenso de las relaciones teatrales contemporáneas, Núñez Sabarís [2014].

¹² Véase Vieites, 1999.



intersección dramática intercultural que debería dinamizar el diálogo entre la escena portuguesa y gallega.

La dirección del espectáculo fue obra del principal promotor de los encuentros Teatragal, el director del CDV en aquellos años, José Martins. La colaboración del actor, director y dramaturgo portugués con el teatro gallego no se ciñe apenas a este espectáculo, ya que estuvo presente en varias de las representaciones llevadas a cabo por el CDG en ese momento. En el 2001 protagonizaría la obra *A burla do galo*, basada en un cuento de Cunqueiro, adaptado por Vidal Bolaño y dirigido por Xan Cejudo. Y tres años antes, en 1998 –y es ahí a donde queríamos llegar– sería el director del drama valleincliniano *Las galas del difunto*, que integraba el programa *Valle-Inclán 98*, con el que se conmemoraba la figura de Valle-Inclán dentro de las efemérides del 98.¹³ Componía el elenco de obras, *La cabeza del Bautista*, dirigida por Helena Pimenta, *El embrujado*, por Eduardo Alonso y *Ligazón*, por Manuel Guede. El anterior director del CDG no sólo fue el responsable artístico de la dirección de esta pieza del *Retablo*, sino que, como director del CDG, sería el principal valedor del programa, cuya puesta en escena generó una contundente polémica.¹⁴ La decisión de representar a Valle-Inclán en castellano, y no en gallego,¹⁵ suscitó rechazo y protestas en un amplio sector de la cultura y teatro gallegos, organizando lecturas paralelas de los textos de Valle, como medidas reivindicativas y de disconformidad ante la decisión del CDG.¹⁶ De hecho, las disputas sobre la oportunidad de la programación de

¹³ «Nin que fose experta argucia de José Martins, o bo amigo portugués de Viana do Castelo, o cómplice de tantos proxectos transfronteirizos, o director encargado de defender *Las galas del difunto*» [Guede 2007: 106]. Vid. Centro Dramático Galego [1998].

¹⁴ Guede [1998], en la presentación del proyecto, lo defendía ante las protestas y objeciones suscitadas, reclamando que las críticas se ciñesen a criterios exclusivamente artísticos.

¹⁵ Las decisiones sobre los derechos de autor de la obra imposibilitaban hasta el momento la traducción al gallego de los textos de Valle y su representación. Esta limitación terminó en el 2017, al liberarse los derechos de autor y pasar la obra a dominio público. Para este año ya están programados varios estrenos de Valle en gallego: *A cabeza do dragón* (Santiago de Compostela, 3 de marzo), de Producións Teatrais Excéntricas, de Quico Cadaval [Núñez Sabarís, 2017] y dos montajes del Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, 20 de abril): *As galas do difunto* y *A filla do capitán*, ambas dirigidas por Marta Pazos, dentro del programa *Martes de Carnaval*.

¹⁶ Véase Guede, 2007 y Vilavedra, 2002



las efemérides del 98, terminaron condicionando la recepción y crítica de los espectáculos, postergando las cuestiones estéticas y teatrales o las confluencias interculturales de la iniciativa:¹⁷

E tamén foi a prensa de fóra a que máis insistiu na fanada vocación intercultural do proxecto, que inicialmente ía ser representado nas tres linguas dos tres organismos implicados (Centro Dramático Galego, Centro Dramático Nacional e Centro Dramático de Viana do Castelo) (...) Esta cuestión da interculturalidade pasou aquí case desapercibida: pola contra, dende a presentación en rolda de prensa previa á estrea do espectáculo, se lle atribuíu a este o mérito engadido de ser unha boa ocasión para conseguir «proxección exterior». [Vilavedra, 2002: 720]

Este propósito intercultural, fue, sin embargo, posible alcanzarlo años más tarde en la representación de *A cabeça do Baptista*, que estamos analizando. Guede, en el paréntesis temporal en que deja la dirección del CDG (volvería en 2012) regresa a un texto de Valle y lo hace, en este caso, en portugués y con una compañía portuguesa, la CTB, con la que ya había colaborado anteriormente, así como con su director. En 2004, estando todavía Guede como responsable del CDG, Rui Madeira dirige en el teatro compostelano *Os espectros*, de Ibsen, y tres años después, en 2007, es el gallego quien se traslada a Braga para montar *O profissionnal*, del dramaturgo serbio, Dusan Kovacevic. Será precisamente con esta obra con la que regresará en 2012 a la dirección del CDG,¹⁸ haciendo explícita, de este modo, su apuesta por la confluencia con el teatro portugués como acción prioritaria dentro de las estrategias artísticas e institucionales de la compañía pública [Martínez, 2012].

¹⁷ Aludida también por Guede [2007: 107], en la reivindicación del proyecto Valle-Inclán 98, y tomando por base la interacción con el teatro portugués: «En non poucas ocasións nos últimos anos, esa mesma institución estableceu coproducións no marco do “Eixo Atlántico” cos nosos veciños portugueses sen ningunha impugnación»

¹⁸ «Recurrí a la generosidad de Rui Madeira (de la Companhia de Teatro de Braga) para rescatar un espectáculo tremendamente actual, ahora que se cumplen 20 años del inicio de la guerra en los Balcanes. Sólo en contratación artística ahorramos 50.000 euros, y el coste total de *O profesional*, que comunicaremos con exactitud, será muy inferior al de *As furias*. Eso permite lo que se demandaba: la visibilidad del CDG» [Guede, 2012].



De modo que en la propuesta de 2010 sobre *A cabeça do Baptista*, confluyen las estrechas relaciones del director con el teatro luso y el regreso a los dramas de Valle que ya había iniciado en el proyecto del 98.

Los propósitos escénicos, por lo tanto, pretendían, a buen seguro, proseguir la puesta en escena de los elementos estéticos que el dramaturgo gallego había perseguido ya en el montaje de *Ligazón*, dentro, naturalmente, de las posibilidades que la CTB ofrecía. De modo que opta por una propuesta que, respetando el texto original, cuya traducción es prácticamente literal, procura llevar al palco los aspectos más expresionistas y deformadores del teatro de Valle.¹⁹



Imagen 1
Escenario al inicio de la obra.
La Pepona y Dom Igi con Valle-Inclán al fondo, tras los mozos.
(Fotografía de Paulo Nogueira)

¹⁹ Torres [1998] recoge las intenciones artísticas de Guede, a propósito del espectáculo del 98: «`Hemos ejercido nuestro derecho a mirar a Valle desde nosotros mismos´. Una de las miradas sobre la obra de Valle es la suya propia, ya que dirige *Ligazón*. `Me pregunté cómo sería el tiempo del esperpento, y concluí que debía ser arbitrario; de ahí que aspire a jugar con elementos de cine y teatro, una fusión con la que Valle soñó´»





Imagen 2

La Pepona y Dom Igi, en el momento en que aparece el Jândalo, tras el telón de fondo
(Fotografía de Paulo Nogueira)

Como ya ha sido referido, la unidad espacial, temporal y la brevedad de la historia facilitaba la puesta en escena, sin un gran elenco de actores ni excesivos recursos escenográficos. De modo que, siguiendo las premisas enunciadas, la escenografía respetaba la unidad espacial del texto: el café del avaro Dom Igi,²⁰ reproduciendo los diferentes objetos referidos en las didascalías.²¹ El escenario se conformaba con un billar rojo en el centro del escenario y a la derecha, desde la perspectiva del espectador, se situaba la barra y mostrador del café con taburetes rojos (Imagen 1) y, ya en el extremo, un armazón que evocaba un limonero de reminiscencias cubistas (Imagen 4). A la izquierda, una plataforma de estructura triangular en forma de escalera, con cuatro peldaños, en la parte frontal y una rampa en la posterior. Las escaleras habían de servir de asiento en el inicio de la pieza a los jóvenes

²⁰ Se citará por el texto de la traducción de António Pescada, de modo que se mantienen los nombres en portugués del texto de la representación.

²¹ Agradezco a la Companhia de Teatro de Braga y a Rui Madeira, su director, que me facilitasen el texto de António Pescada, utilizado para la representación, las fotografías de Paulo Nogueira sobre el espectáculo y la grabación en DVD de la representación, que permitió apuntalar aquellos aspectos que la memoria conservaba del estreno.



juerguistas (Valério, o Passarinho, o Barbeiro...). El Jândalo irrumpía, en esa misma escena, por la rampa posterior (Imagen 3). En una segunda secuencia, próximo ya el desenlace de la historia, también servía para que la Pepona asomase sobre ella para conversar con el Jândalo al otro lado de la figurada ventana y lo animase a entrar.



Imagen 3
Valle-Inclán en el momento de escritura y el Jândalo con los mozos.
(Fotografía de Paulo Nogueira)

Falta todavía un último objeto que se sitúa en el ángulo izquierdo del palco, en la parte más próxima a la platea. Es un escritorio con mesa y silla, en la que aparece sentado el personaje de Valle-Inclán, simulando el momento de escritura da obra. Volveremos más adelante sobre esta figura (Imagen 3).

La opción de situar el billar en el centro del escenario no resulta casual, ya que va a funcionar como una plataforma sobre la que pivotarán las escenas principales del drama, en concreto el juego erótico entre el Jândalo y la Pepona. Para facilitar la articulación de los actores y también para subrayar la atmosfera antirrealista de la propuesta, el billar, en consonancia con el rojo



que predomina en la escenografía,²² tiene un formato irregular, ligeramente inclinado hacia el lado de los espectadores en la parte longitudinal, y con una mitad inclinada hasta llegar prácticamente al suelo, de modo que se transformaba casi en una rampa por la se encaramaban los personajes. En el centro del mismo sube una barra de hierro y pende sobre él una lámpara, evocando el reservado oscuro de los billares.

El propósito deformante que se extrae de la configuración del escenario, se traslada también a la caracterización de los personajes, cuyo rostro aparece con pinturas, buscando, de este modo, el efecto de desrealización, como los fanticos y siluetas que propone el texto dramático. Aumentan esta sensación los juegos de luces, con abundancia del rojo, que se proyectan sobre el telón de fondo, creando siluetas aumentadas y deformes de los personajes en los momentos de entrada y salida (Imagen 2).



Imagen 4

Pepona y Dom Igi al pie del limonero, con la barra del café al fondo.
(Fotografía de Paulo Nogueira)

²² A diferencia de la propuesta de *La cabeza del Bautista*, de Helena Pimenta, del 98, en que predominaba el color verde: «En `La cabeza del Bautista`, a cor verde do musgo e o verdín, en definitiva, da humidade da cova, da fondura da terra» [Simón, 1998: 29]. Ambos colores formaron parte, a su vez, del montaje de Mimi Aguglia de 1925: «Van a ser importantes los tonos verdosos y rojos: pone `la luz de petróleo su sucia claridad`» [Gago Rodó 1996: 117].



En relación a la historia, el texto dramático es respetado íntegramente. Incluso en aquellos términos o conceptos históricos que dudosamente resultarían conocidos para el público, que, previsiblemente, carecía de conocimientos culturales e históricos hispánicos, para descodificar expresiones como «porfirismo» o «gachupín», con que se adjetiva en diversas ocasiones a Dom Igi. En algunos momentos su traducción y puesta en escena, opta por substituir este término, así como el de indiano, por «americano», a pesar de su cuestionable sinonimia; con todo, en otros momentos se mantiene la expresión «gachupín». En virtud de la especificidad de los códigos culturales presentes en la historia, probablemente la recepción de la obra por parte del público se centró más en las evocaciones universales del mito del Bautista, enunciados en el título y evidenciadas con las imágenes de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, proyectadas al inicio y final de la pieza, y con las intrigas de la trama,²³ diluyendo de este modo las connotaciones históricas y estéticas del drama original de Valle, que se tratarían de recuperar, como veremos, con la incorporación de las didascalias al discurso escénico.

Las dificultades mencionadas –al respetar el texto dramático–, en la recepción del espectáculo, pretenden equilibrarse con una cierta actualización en la caracterización de los personajes, aproximándolos a referentes culturales actuales, procedentes en gran medida del cine. Así, la Pepona, interpretada por Solange Sá, figura una cabaretera contemporánea, con reminiscencias fílmicas reconocibles, como pone de manifiesto su primera aparición, bailando sobre la mesa de billar y en torno a la barra de hierro que se eleva sobre él. También la vestimenta, de composición actual, con zapatos de tacón, bata y lencería que pretenden exponer los encantos eróticos del personaje. Esta pretensión es, no obstante, más obvia en el Jândalo. Defendido por Rogério Boane, actor negro mozambiqueño, el vestuario se compone de boina y gabán rojos, camiseta negra ceñida, pantalones de cuero y botas negras, gafas de sol oscuras y medallón. Coincide, por supuesto, con

²³ La melodramática historia es destacada en la recepción en prensa, como el folletinesco título por el que opta el *Correio da Manhã* para dar noticia del espectáculo. [Ribeiro, 2010].



el aire chulesco y desafiante de este Tenorio macarra que es el Jândalo, pero remite, antes que a la estética gaucha que indican las didascalias del texto, a los personajes gansteriles y suburbiales, tan reconocidos en la cinematografía americana. Tanto la escenografía del café, como la caracterización del Jândalo y la Pepona evocan notablemente los referentes del género *noir* (Imagen 5).



Imagen 5
Diálogo entre el Jândalo y la Pepona en el billar
(Fotografía de Paulo Nogueira)

En consonancia, la selección musical también recorre a referentes cinematográficos contemporáneos. Se adoptan fragmentos de la banda sonora de Ry Cooder, creada para la película de Wim Wenders, *París Texas*, para los momentos de mayor intensidad dramática, en concreto para la aparición del Jândalo en escena, potenciada con la proyección de la silueta deformada y aumentada a la que antes nos referimos. Un criterio semejante sigue la elección de composiciones de Tom Waits, para el momento final de la historia —la secuencia erótica entre la Pepona y el Jândalo—.



El contraste entre la universalidad temática y el melodrama local que confluye en los textos teatrales de Valle, también se va a reproducir en el montaje, al combinar las piezas musicales referidas con otras de corte tradicional y popular portugués, como las canciones de las farras del Jândalo con el coro festivo que anima las noches a la puerta de los billares.²⁴

Cabe advertir, no obstante, que esta adaptación ocasionó alguna disonancia teniendo en cuenta el respeto al texto dramático. Se percibe en la discrepancia entre el adaptado vestuario del Jândalo y la literalidad del texto original. Por ejemplo, cuando, al exigir a Dom Igi que se aprese a darle el dinero, advierte que lo espera preparado el «cavalo selado» (caballo ensillado), anacronismo que no parece coincidir con la estética urbana y contemporánea con la que se viste este Alberto Saco.

De todas las opciones escénicas adoptadas, quizás la que mayor novedad comporta radica en la introducción de la figura de Valle-Inclán como personaje. El escritor, representado en este caso por Rui Madeira, aparece en escena, apenas él solo iluminado, en pleno acto de escritura. La proyección de la ópera de *Salomé* en el telón de fondo, parece funcionar como inspiración del autor en el momento de concepción de la obra. A partir de este momento inicial, Valle-Inclán se levanta, recita la primera didascalia y la luz comienza a iluminar progresivamente a cada uno de los personajes, conforme avanza la lectura de la primera acotación (Imagen 1):

Bandeira Vermelha e Amarela, café e bilhares do Americano Dom Igi, o Gachupim, como lhe chamavam nas terras distantes por onde andou. Dom Igi faz contas atrás do balcão, tem um ricto de fantoche triste e hepático. No passeio diante dos bilhares há um grupo de rapazes que se combinam para uma folia e para estragar o baile de Pepino, o Penteado. Ao fundo do café, uma mulherça de cabelo negro encaracolado, com olheiras e a cara pintada de carmim, brinca com o gato. Atrás dela brilha a porta de vidro e o clarão da lua no pomar de limoeiros. Noite de estrelas com guitarras e cantigas, discussões e cartas nas tabernas, à luz melodramática do acetileno. À porta dos bilhares, os rapazes estão a afinar os instrumentos. Valério, o Passarinho, estica o pescoço sobre a guitarra.

²⁴ Lima [2010] señala el parecido entre la barra de bar del escenario y un café tradicional portugués, evidenciando las evocaciones locales de la puesta en escena.



Todos ellos son presentados por este Valle-Inclán-personaje y van cobrando animación a medida que se enuncian la didascalia introductoria. La intervención del narrador y la interposición del autor pretenden ofrecer un recurso que enfatice la condición de marionetas de los actores, accionados por el hilo autorial, conforme se desarrolla la pieza.²⁵ De hecho, el personaje de Valle-Inclán se moverá continuamente por las tablas, vigilando y acotando los movimientos de los personajes, poniendo en evidencia la artificialidad y mecanización de los actores, tal como enuncian las anotaciones didascálicas. Esta propuesta de incorporar las acotaciones no es inédita en los montajes valleinclinianos y obedece a la necesidad de enmarcar la difícil teatralidad del autor y las claves estéticas de la representación:

Recordemos que no sólo estamos hablando de acotaciones de principio de jornada, sino de las que trufan la acción dramática a lo largo del texto, e incluso (y esto es mucho más original) las que explican la decoración de la obra. José Luis Alonso, en 1966, no dudó en incorporar muchas de ellas a la representación, cosa que yo repetí sin dudar en *La reina castiza* que estrené a final de 1967. Alonso las incorporó inventando un personaje, una especie de Arlequín, que ayudaba a mover y señalar elementos de decoración. En mi caso pensé, influido por las teorías brechtianas tan novedosas en esos momentos, que los textos de las acotaciones se podían repartir entre cuatro personajes que hicieran una especie de coro popular. [Oliva, 2015: 221].

Se busca aproximar la estética subyacente de la pieza al público asistente, una vez que las didascalias encierran las claves deformadoras y quietistas con las que se construye el esperpento, tan difíciles de percibir, sin un apunte histórico-crítico que acompañe el texto:

la dimensión narrativo-descriptiva de las acotaciones es aprovechada por el dramaturgo para transferir postulados clave de su estética innovadora, que más allá de su carácter hermenéutico y poetizado permiten esclarecer su visión personal de la puesta en escena, así como el tratamiento rupturista del modo de actuación tradicional, realista y naturalista, desde las coordenadas del expresionismo y la vanguardia europeos. Algunos pasajes de *La Cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*

²⁵ La manipulación de los personajes por parte del autor fue también evidenciada en una viñeta de Maside, a propósito del estreno en Vigo de la obra en 1925: «Y el día del estreno en Vigo, se publicaba una caricatura de Maside -'Valle-Inclán'-, muy gráfica: de la manga izquierda de Valle, la de su manquedad, pendían cuatro hilos que manejan una 'pepona'» [Gago Rodó, 1996: 113].



enlazan con obras del ciclo de los esperpentos, ya que el acotador formula una visión ralentizada de las acciones, antidinámica, por cuanto congela fugazmente el instante dramático y busca de este modo la conexión con el ideal de inmutabilidad y quietismo estéticos expuesto en *La Lámpara Maravillosa*: «Parecía cambiada la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, mudada la ley del tiempo». [Míguez 2001: 408].

Esta confluencia del elemento onírico con la muerte y la ley del tiempo se recoge en el momento final de la obra. Concluye la seducción erótica de la Pepona (se representa con una danza, que acusa el propósito interartístico de la propuesta escénica), con la decapitación del Jândalo con una motosierra (otro elemento conscientemente anacrónico) y el tempo se detiene, el escenario se oscurece completamente y se vuelve a iluminar con la moldura de la cabeza del actor, Rogério Boane (Jândalo) y el conocido monólogo final de la Pepona (Imagen 6):

Anda cavar debaixo dos limoeiros, malvado! Quero baixar à terra abraçada a este corpo! Beija-me outra vez, flor gentil! Devolve-me os beijos que te dou, cabeça rígida! Quero baixar à terra abraçada a ti! Tão desconhecido, tão desconhecido!... Vir morrer nos meus braços, de tão longe!... És um engano? Mordo-te a boca! Vida, tira-me deste sonho!



Imagen 6
La Pepona encaramada al billar con la cabeza del Jândalo
(Imagen del folleto de mano del espectáculo)



Existe, a este respecto, en relación al original de Valle, un añadido al parlamento final de Dom Igi, que se completa con la siguiente frase: «Tira-me deste mal sonho», como una prolongación de las palabras de la Pepona. Lo repite («um mal sonho») y a modo de conclusión, el Valle-Inclán personaje, clausurando la animación de la escena y proyectando la dimensión onírica al conjunto de la pieza, como eco de los sentimientos atemporales y patéticos de la Pepona.

De modo que esta propuesta escénica perseguía un Valle-Inclán teatralizado, expresionista y grotesco, completando el regreso de los textos dramáticos del escritor a los repertorios de las compañías teatrales portuguesas. La dirección escénica de Guede y la proximidad geográfica con Galicia determinaron también la dimensión intercultural del proyecto, tanto en su confección, como en su recepción, con los ecos del controvertido proyecto del 98 como telón de fondo. El estreno de la *A cabeça do Baptista*, en el centenario conmemorativo de la república portuguesa, perseguía, en consecuencia, situar a Valle-Inclán como autor repertorial y aglutinador de unas relaciones teatrales luso-galaicas casi siempre deseadas, con frecuencia productivas y a menudo incompletas.

BIBLIOGRAFÍA

- REBELLO, Luíz Francisco (1979), *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- C. S., (1925) «Teatros, Música e Cinemas. S. Carlos. Cada qual a su manera (...), *La Cabeza del Bautista*, novela em 1 acto de D. Ramón del Valle-Inclán», *A Capital*, Lisboa, 24 de junio, p. 3.
- CENTRO DRAMÁTICO GALEGO (1998), *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM.
- DOUGHERTY, Dru e VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1993), «Valle-Inclán y el teatro de su época: La recepción en Madrid de *La cabeza*



del Bautista», en Schiavo, Leda (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 61-70.

GAGO RODÓ, Antonio (1996), «La cabeza del Bautista, de Valle-Inclán, rueda por Galicia», en García Maestro (ed.), *Problemata Theatralia I. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 104-124.

GUEDE OLIVA, Manuel (1998), «Todo está en Valle», en Centro Dramático Galego, *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM, pp. 46-49.

_____, (2007), «Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego», *Cuadrante*, nº 16, Vilanova de Arousa, pp. 105-110.

_____, (2012), «A pesar de la leyenda urbana, creo tener capacidad para el diálogo», *El País*, 23 de maio (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/23/galicia/1337799468_564410.html)

GIL FOMBELLIDA, María del Carmen (2003), *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Editorial Fundamentos.

HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2006), «La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 24, pp. 117-138.

J. DE O. (1925), «Teatro S. Carlos. As duas últimas recitas de companhia de Mimi Aguglia». *Diario de Lisboa*, 25 de junio de 1925, p. 5.

LIMA, António (2010), «Companhia de Teatro de Braga celebra República com `A cabeça do Baptista´», *Diário do Minho*, 27 de outubro.

MARTÍNEZ, Iago (2012), «Manuel Guede regresa a la dirección del Centro Dramático Galego», *El País*, 19 de abril (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/19/galicia/1334827918_848971.html).



- MÍGUEZ VILAS, Catalina (2001), «La enunciación didascálica en los *Melodramas para marionetas* y en los *Autos para siluetas* de Valle-Inclán», en Abuín González et al. (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 399-411.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, (2011), «Valle-Inclán en la escena portuguesa», *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº 13, pp. 119-138.
[<http://hdl.handle.net/1822/17659>]
- _____, (2014) «Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. 4, pp. 77-106.
[<http://hdl.handle.net/1822/34162>]
- _____, (2017) «A estrea de *A cabeza do dragón*. Valle-Inclán tamén acouta en galego», *Sermos Galiza*, 5 de marzo
[<http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/estrea-cabeza-do-dragon-valleinclan-tamen-acouta-galego/20170305144214055476.html>]
- OLIVA, César (2000), «La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo», en Santos Zas et al. (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 499-514.
- _____, (2015), «Estrategias escénicas en los esperpentos de Valle-Inclán», *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Anuario Valle-Inclán*, vol. 40, issue 3, pp. 217-233.
- RIBEIRO, Ana Maria (2010), «Mata mulher mas o filho vem para se vingar», *Correio da Manhã*, 7 de outubro
[<http://www.cmjornal.xl.pt/cultura/detalhe/mata-mulher-mas-o-filho-vem-para-se-vingar.html>].
- ROCHA RELVAS, Susana (2007), «Valle-Inclán y Portugal», *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Anuario Valle-Inclán*, vol. 32, issue 3, pp. 107-129.



- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), «Una actriz apasionada para un texto apasionante», en Schiavo, Leda (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 71-85.
- SANTOS ZAS, Margarita (2011), *Valle-Inclán en el Gran Teatro del Mundo*, *Theatralia: revista de poética del teatro*, nº 13.
- SIMÓN, Antonio (1998), «O reto da mirada poliédrica», en Centro Dramático Galego, *Valle-Inclán 98*, Santiago de Compostela, IGAEM, pp. 27-29.
- TORRES, Rosana (1998), «Cuatro directores muestran al Valle más irónico con el 98», *El País*, 16 de diciembre. (http://elpais.com/diario/1998/12/16/cultura/913762810_850215.html)
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1928), «A cabeça do Batista», *Civilização. Grande Magazine Mensal*, Porto, nº 6, diciembre, pp. 145-51/196-97.
- _____, (1991), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- VIEITES, Manuel (1999), «TEATRAgal: encuentros de teatro en Galicia y el norte de Portugal», *MadryGal*, nº 2, pp. 159-161.
- VILAVEDRA, Dolores (2002), «Valle-Inclán 98: achegas para un modelo de análise da recepción teatral» en Lorenzo, Ramón (coord.) *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 715-725.



Miscelánea

Miscellanea

Relaciones transtextuales en *Cristal de bohemia*, de Ana Diosdado

Verónica Alonso Torres
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
veronica.alonso103@alu.ulpgc.es

Palabras clave:

Transtextualidad. Lorca. Valle-Inclán. Buero. Christie.

Resumen:

Con su teatro, Ana Diosdado pretende subrayar actitudes y problemáticas censuradas por la sociedad relacionadas, entre otras cosas, con el universo femenino. Para ello, la autora se arma de la transtextualidad para devolver una obra que reactualiza temas tratados anteriormente por otros autores y que siguen afectando a la sociedad de su tiempo. En este sentido, *Cristal de bohemia* representa un buen ejemplo de esa carpintería que caracteriza la producción de Ana Diosdado.

Transtextual relations in *Cristal de bohemia* by Ana Diosdado

Key Words:

Transtextuality. Lorca. Valle-Inclán. Buero. Christie.

Abstract:

In her Drama, Ana Diosdado intends to focus attention on behaviors and issues which have always been vituperated by society and which are related, among other things, to female universe. For that purpose, the author makes use of transtextuality with the intention to produce and achieve a work which can bring up to date some topics previously addressed by other authors, topics that, at the same time, continue concerning society. In this sense, *Cristal de bohemia* portrays an appropriate example of the literary connections which characterises Ana Diosdado's production.

Fermín Cabal [2009: 90] afirmaba en una entrevista que Ana Diosdado:

[ha] sido una cronista [...] de cómo la mujer en esos veinte años de la transición ha ido recuperando el papel que había perdido hace treinta mil años, cuando el matriarcado primitivo.

Independientemente de la postura de la autora en torno al concepto de ‘matriarcado’¹, es un hecho indiscutible que Ana Diosdado reivindicó con su teatro, entre otros asuntos, el papel de la mujer en la sociedad más allá del ámbito doméstico, así como la igualdad de derechos, en una España dominada aún por los estertores de un régimen dictatorial y una democracia en construcción. De hecho, fue de las pocas mujeres que lograron estrenar en España entre los años 70 y 80, antes de que las escritoras comenzaran a abrirse paso en el mundo de la literatura. Como afirma Virtudes Serrano [2003: 116]:

Desde 1983, con la incorporación de las autoras al espacio público del teatro, éste muestra esa otra realidad, la de las mujeres en la vida social y su esfuerzo por superar unos cánones establecidos de sometimiento y marginación.

Sin embargo, Ana Diosdado ya había tratado esta problemática años antes, y continuó haciéndolo junto a otros asuntos a lo largo de su producción —una labor de compromiso con la sociedad de su tiempo que afortunadamente podemos seguir observando en dramaturgas del presente, como Gracia Morales²—. En este sentido, su obra *Cristal de bohemia*, estrenada el 19 de agosto de 1994 en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao y dirigida por ella misma, supone, más que ninguna otra obra de su trayectoria creativa, una reivindicación de todo aquello que ha marcado socialmente a la mujer a lo largo de la historia.

Ana Diosdado define *Cristal de bohemia* como «disparate melo-satírico en dos actos» y en varias entrevistas afirmó que en ella mezcló el

¹ Indicaba Ana Diosdado en la misma entrevista que «si alguna vez ha existido ha sido un fenómeno pasajero y no generalizado».

² En este sentido confróntese Márquez-Montes (2015) y Márquez-Montes (2016).



melodrama y la farsa con el misterio y el humor negro, con el objetivo de ofrecer al público algo entretenido, divertido y que, a la vez, hiciera pensar. No era su intención ofrecer un mensaje concreto, aunque como ella misma aseguró: «mis moralinas están en todas partes y yo, además, las asumo y las reivindico» [Diosdado en Astigarraga, 1994: 77]. Esas moralinas no son otras que la introducción del universo femenino en la obra con el fin de igualar a los individuos, esto es, mostrar situaciones y actitudes de los seres humanos, independientemente de su sexo. Es la igualdad lo que busca, entre otras cosas, Ana Diosdado y es en *Cristal de bohemia* donde recoge el mayor número de tópicos que forman parte de lo que llamamos «universo femenino» —la prostitución, el incesto, las dificultades y/o desigualdades laborales, etc.

Con respecto a la anécdota, la pieza relata, de manera entremezclada, situaciones y experiencias de siete personajes —La Duca, La Nena, Gaby, Lupe, El Duque, Jerzy y Zoscia— unidas a una serie de crímenes que acontecen de forma misteriosa³, al más puro estilo de Agatha Christie. De este modo, se tratan problemáticas sociales que comienzan a tener especial trascendencia en nuestro país en los años 80 y 90, sin dejar de lado el entretenimiento, elemento que para ella «no está reñido con la seriedad»⁴. Más allá de la anécdota, nos encontramos con otras ‘moralinas’ de la autora que hacen tan particular su producción, esa carpintería teatral que fusiona de los autores y obras que la influyeron, su estrecha relación con el teatro, sus experiencias vitales y su especial modo de crear para devolver una obra simbólica capaz de alcanzar a cualquier espectador. En otras palabras, es frecuente encontrar en la producción de Ana Diosdado, el recurso de la transtextualidad, es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» [Genette, 1989: 9]. En consecuencia, la obra de Diosdado está enlazada con los periodos de la historia de la literatura, no

³ Esta obra podría incluirse en el teatro policiaco cultivado en España durante la posguerra. En este sentido confróntese Pérez Rasilla (1988).

⁴ Ana Diosdado hace estas declaraciones en una entrevista emitida en TVE en 1993, en el programa *Cerca de ti*.



solo española y europea, sino universal, gracias, precisamente, a las relaciones transtextuales que teje con ingenio en cada obra. Por ejemplo, encontramos a lo largo de su producción frecuentes referencias bíblicas, como el caso del *Apocalipsis* de San Juan en *Y de Cachemira, chales* (1976) o el *Génesis* y la leyenda de san Jorge en la obra que nos ocupa. También son destacables las influencias de los autores a los que leyó y versionó, entre ellos Oscar Wilde y Tennessee Williams.

En el caso de *Cristal de bohemia*, son tres los textos que constituyen la base de la obra y que, además, responden a los tres tipos de relaciones transtextuales principales propuestas por Genette: la hipertextualidad, la intertextualidad y la paratextualidad.

LUCES DE BOHEMIA O EL PARATEXTO

Genette define ‘paratexto’ como:

La relación, generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. [1989: 11]

En este sentido es, sin duda, *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán el paratexto de *Cristal de bohemia*, como bien lo demuestra la propia autora en la edición de la SGAE (1996), en la que apunta que:

Cristal de bohemia [...] es un disparate porque el cúmulo de aventuras, peripecias y desgracias que les ocurren a todos los personajes que forman parte de la trama es más que excesivo, es prácticamente imposible. Pero el Teatro es un **espejo de la realidad**, y existen **espejos deformantes** que nos mueven a la vez a la risa y al rechazo. La risa siempre es un poco amarga y no consigue neutralizar el rechazo que determinadas actitudes humanas, determinadas situaciones humanas, nos producen al presentársenos **aumentadas**, aglutinadas, entremezcladas hasta eso, hasta el disparate. El



tono de la representación tenía que ser forzosamente de farsa, aunque en algún momento, en una mirada, en una fugaz expresión de la **imagen deformada del espejo** asome el ser humano tal como es y pueda movernos a compasión e incluso, ojalá, a reflexión sobre el mundo en que vivimos. [El subrayado es nuestro]

Se intuye en estas líneas⁵ la intención de la autora de reactualizar las premisas definitorias del esperpento valleinclanesco⁶, aplicándolas a la sociedad de su tiempo. Pedro Salinas [2001: 109], en su estudio *Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*, afirma que:

Está en la voluntad primera de su autor el aplicar el nombre nuevo [el de ‘esperpento’] solo a un género especial de sus obras dramáticas, teatro tragigrotesco, con asuntos y personas de la vida moderna de España, y con escenarios y habla de traza aparentemente vulgar y realista.

Es exactamente el mismo propósito el que mueve a Ana Diosdado, tal y como lo recoge su definición de ‘disparate melo-satírico’ citado arriba, sin lugar a dudas podemos ratificar la similitud entre disparate y esperpento; lo melodramático, no es otra cosa que lo trágico; y lo satírico, no es más que lo grotesco.

Del mismo modo que Valle-Inclán crea su esperpento tomando como referencia a los creadores «grandes de España», como apunta Pedro Salinas —a saber, Quevedo, Goya y Velázquez—; Ana Diosdado también crea su disparate melo-satírico partiendo de otros tres grandes autores de España: Lorca, Buero⁷ y el ya citado Valle-Inclán. No en vano afirma la autora, con

⁵ Texto tomado de la contraportada de esta edición.

⁶ Recordemos las premisas del Esperpento puestas en boca del personaje Max Estrella: «los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato»; «los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento»; «el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»; «España es una deformación grotesca de la civilización europea»; «las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas»; «la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta»; «mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas»; «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».

⁷ Aunque sea con un guiño.



respecto al título de la obra, que «el cristal de bohemia era el símbolo de determinado pasado» [Diosdado en Astigarraga, 1994: 77]. De hecho, y volviendo al estudio de Pedro Salinas sobre Valle-Inclán, existe un párrafo que podríamos aplicar para describir parte del quehacer literario de Ana Diosdado sobre todo en relación a esta pieza:

Su obra, que parecía tan poco española, tan galicista, se puede mirar ahora, desde que descubre el esperpento, enhilada con la de los auténticos grandes de España: Quevedo, Velázquez, Goya. Quevedo, castigador feroz, autor de un estilo denigratorio y flagelante; Velázquez, pintor de infantas, igual que de enanos, dando a cada cual la misma perfección; Goya, caído de los tapices a los disparates. [Salinas, 2001: 122]

La autora coloca ante los espejos deformantes del callejón del Gato otras tres obras literarias que constituyen los restantes pilares de *Cristal de bohemia*: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *La Fundación*, de Buero Vallejo; y *Diez negritos*, de Ágatha Christie.

LA CASA DE BERNARDA ALBA O EL HIPOTEXTO

Entiende Gennette por hipertextualidad «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» [1989: 14]. Definición que afina González Doreste como «aquella [relación] que se establece entre un texto literario (hipertexto) y otro (u otros) que le ha precedido (hipotexto) y del que deriva por transformación simple y directa o compleja e indirecta (imitación)» [1993: 84]. Ana Diosdado suele inclinarse por la transformación compleja e indirecta, como bien puede apreciarse al analizar con profundidad su producción. La autora no se limita a hacer un trasvase de elementos de una obra a otra, sino que la transmuta o la revierte para aportar un mensaje reactualizado y contenedor de diversos niveles de profundidad. Por ello, la trayectoria creativa de Diosdado remite en muchas ocasiones al modo de crear de ciertos autores, como García Lorca. Así, es inevitable recordar, al leer a Diosdado, a *Doña Rosita la*



soltera, La zapatera prodigiosa, Yerma o La casa de Bernarda Alba —texto de vital importancia en la obra que nos ocupa—. Este hecho no es de extrañar teniendo en cuenta la relación que existió entre Margarita Xirgu y Lorca, así como la experiencia vital de la autora en el teatro y la influencia que inevitablemente dejaron en ella las obras del autor granadino, representadas por la compañía de su madrina.

La deformación de *La casa de Bernarda Alba* en la obra que nos ocupa implica la inserción de los tópicos que a lo largo de la historia han constituido el universo femenino. De hecho, Vilches de Frutos [2002: 145] afirma, sobre este drama lorquiano, que:

El tratamiento del tema de la defensa de la libertad frente a la moral impuesta por la colectividad aparece asociado a un sector determinado, el de las mujeres, convertidas en un acerado instrumento de crítica contra una sociedad liderada por varones.

La relación hipertextual con la obra lorquiana reside en la vuelta de tuerca que lleva a cabo Diosdado con el espacio y los personajes. La obra de Diosdado se desarrolla en una antigua casa de lenocinio y en ella conviven siete personajes, cinco mujeres y dos hombres. La primera deformación la encontramos en el espacio, de tal manera que pasamos de una casa clausurada por el luto, donde se destacan los colores blanco y negro, por una casa que fue —ya no lo es— de citas, donde destaca el colorido y la luz. La segunda deformación la encontramos en los propios personajes, así, emerge la ‘mandona’, ‘dominante’ y ‘tirana’ Bernarda encarnada en la ‘hosca’, ‘déspota’ y ‘sargentona’ Duca, como podemos comprobar en la primera acotación que describe al personaje:

Viste una négligée de raso y encajes digna de una princesa, o mucho mejor, de lo que ella ha sido: una cortesana de gran clase. El color puede ser cualquiera que no se empaste con el entorno, pero importante y, ni que decir tiene, favorecedor. Cuando ella avanza escenario adelante, despacio, como si entrara en el salón del trono, muy erguida a pesar de tener que ayudarse con un bastón, un precioso bastón de ébano y puño de plata, los otros cinco comprueban que, debajo, solo lleva ropa interior. Negra, claro. [...] presume de un cabello plateado, cuidadísimo, de unas arrugadas manos aristocráticas



llenas de sortijas y de unos ojos llameantes, expresivos, a menudo burlones. [...] La Duca se detiene en seco, fulminándola [a la Nena] con la mirada, lo que basta para que la otra se detenga también, petrificada. Y dolida. [Diosdado, 1996: 21]

Llaman la atención diversos elementos que justifican la vuelta de tuerca de la que hablamos. El primero de ellos es el color ‘favorecedor’ que ‘no se empaste con el entorno’, frente a los blancos y negros de *La casa de Bernarda Alba*. En las siguientes líneas asistimos a la aparición en escena de una auténtica Bernarda, incluido ese símbolo de poder que la caracteriza: el bastón. Y, finalmente, el luto, que no lo lleva La Duca por fuera, como Bernarda, sino por dentro, en su ropa interior —y más adelante sabremos que lo lleva también en el alma, dado que cree que el hijo que tuvo hace veintitrés años había fallecido al nacer.

Un aspecto característico de la obra de Lorca es la ausencia de personajes masculinos como *dramatis personae*⁸. Este aspecto también lo trasmuta Ana Diosdado, incluyendo no un personaje masculino, sino dos: Pepe Vargas y Jerzy. Estos personajes podrían encarnar al marido fallecido de Bernarda y al hijo que nunca tuvo. Efectivamente, José Fernando de Vargas y Honrubia de los Madrigales, más conocido por Pepe Vargas, es el amor de La Duca. En su juventud fueron amantes y tuvieron un hijo, pero las circunstancias sociales, esto es, las diferencias de clase, dieron lugar a la separación de la pareja en contra de sus voluntades y al robo del hijo por parte del padre de él. De este modo, tanto la Duca como el Duque siempre creyeron que su hijo había fallecido. Ambos personajes mantuvieron el contacto durante un tiempo en aquel burdel en el que se conocieron y que Duca, obligada por las circunstancias, regentó.

DUQUE.- (*Sincero*) Perdona... ¡Pero es que se me llevaban los demonios cada vez que iban a contarme que te había caído otra nueva! Con el dinerito que yo te puse a plazo fijo y esta casa llevada con orden, habrías podido incluso ahorrar. ¡Pero no!

DUCA.- La Nena se quedó conmigo desde el principio, y las demás...

⁸ Ya que sí que están presentes como personajes latentes.



DUQUE.- (*Interrumpiéndola*) Lo de la Nena no me pareció mal. Una señora mayor, con su dama de compañía, eso no me pareció mal.

DUCA.- (*Con cachondeo*) Dos señoras de respeto.

DUQUE.- (*Sin captarlo*) Exacto. Que podían haber vivido tan ricamente sin dispendios.

DUCA.- Sin dispendios no se vive tan ricamente.

[...]

DUCA.- ¡Lo que creíste fue que yo iba a pasar por eso, que iba a tragarme ese sapo! ¡Pues ya viste que no...! A mí, tú..., “ellos”, sólo pudisteis hacerme daño una vez.

El Duque la mira sorprendido, como descubriendo algo.

DUQUE.-...Con otras nunca te importó.

DUCA.- (*Escapándosele la frase sin querer*) Las otras no te importaban a ti. [Diosdado, 1996: 57, 59]

Pero, además, existe una relación más que justifica esta vuelta de tuerca de *La casa de Bernarda Alba* en *Cristal de bohemia*, y es que hay una serie de paralelismos entre los personajes femeninos. En primer lugar, son significativas unas afirmaciones que Bernarda hace ante la Poncia, y que son de las que se sirve Ana Diosdado para poner las bases de su obra:

¡No, no ha tenido novio ninguna, ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien [...] No hay cien leguas a la redonda quien a se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán? [García Lorca, 2010: 165]

[...]

BERNARDA.- ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!

PONCIA.- ¡Nadie puede conocer su fin!

BERNARDA.- ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta... [García Lorca, 2010: 230]

En *Cristal de bohemia*, por el contrario, tenemos a una Duca que ofrece a sus chicas ‘a cualquier gañán’. Un segundo hecho es que Bernarda mande guardar las pertenencias de su difunto esposo en un arca grande, mientras que Zoscia —la Poncia sumisa de *Cristal de bohemia*— saca de un baúl grande todos los objetos relacionados con la época en que la casa de Duca era burdel.



El tercer y último hecho que no podemos dejar de mencionar es la evidente relación que existe entre La Nena y María Josefa, Gaby y Martirio o Lupe y Adela. Así, tenemos encarnada en la Nena a la María Josefa que todo lo sabe, todo lo dice y a la que nadie cree. Así, en *La casa de Bernarda Alba*:

(Salen. La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos)

[...]

María Josefa: Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio, cara de martirio ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido este.

[...]

Pepe el Romano es un gigante. Todas los queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no ¡Ranas sin lengua! [García Lorca, 2010: 266, 267]

Y en *Cristal de Bohemia*:

La Nena, en cambio, encantada con el redescubrimiento de la muñeca, pasa por alto todo lo demás y se precipita a recogerla con ternuras de madre.

[...]

le juro que ha sido la psicópata esa, que se pasa el día leyendo libros, y se cree más que nadie. [Diosdado, 1996: 71]

El personaje de Martirio está presente en Gaby, de la que la autora dice que «quizá no es bella, seguramente no lo es, pero posee un magnetismo especial, una gracia profunda y equívoca». Gaby es una Martirio que va más allá, porque no ha soportado el desamor, la soledad, el abandono, es un personaje al que «se [le han saltado] los plomos» [Diosdado, 1996: 84] de tal manera que llega, incluso, a matar. Y, finalmente, aparece Adela, encarnada en Lupe, una mujer que tiene algo «de ceñido, de llamativo, de provocón, que va pidiendo guerra» [Diosdado, 1996: 8]. Este personaje frente a Adela casi no participa en la obra, dado su pronto fallecimiento, que al principio parecer ser suicidio y que también presenta nexos con la muerte de Adela:



- DUCA.- (*furiosa*) ¡Será insensata! ¡Pero será insensata, cómo se atreve a hacerme una cosa así!
- DUQUE.- (*Oteando con cierta dificultad*) Es verdad, está desnuda, ¿no? Y aún hay luz, la puede ver cualquiera.
- DUCA.- No digas tonterías, ¿quién la va a ver tras semejantes tapias? ¡Lo que le reprocho es que vaya a colgarse de mi mejor manzano, me lo va a tronchar!
- GABY.- La pobre no tenía mucho donde escoger, aquí no hay palmeras reales. Ni baobas ¡Tampoco se iba a colgar de un macizo!
- DUCA.- ¡Se podía colgar de una viga! [Diosdado, 1996: 45-46]

Por tanto, el mensaje que se desprende de estas consideraciones es que aún existen unas actitudes, unos patrones sociales y unos prototipos femeninos —a saber, la mandona, la madre sufrida, la sumisa, la ignorada, la loca, la ilustrada y la provocona⁹— trasnochados para los años noventa.

DIEZ NEGRITOS O EL INTERTEXTO

Como ya mencionamos anteriormente, Ana Diosdado afirmó que en esta obra había mezclado el melodrama y la farsa con el humor negro y el misterio. De la justificación de los dos primeros géneros ya hemos dado buena cuenta, no así de los otros dos. El humor negro, afirma la propia autora, lo toma del ser español: «ese humor tan nuestro que nos lleva a soltar un chiste en las situaciones más extremas o angustiosas» [Diosdado en Amilbia, 1994: 96].

- NENA.- [...] ¿Tú no tienes miedo, Gaby? ¡Ay, me había jurado a mí misma no hablar de esto, pero es que si no me desahogo con alguien voy a explotar!
- GABY.- (*Aburrida*) ¿Hablar de qué? ¿Miedo de qué?
- NENA.- (*Trágica, misteriosa*) ¿De qué se ha muerto la pobre Violeta?
- GABY.- (*Con toda naturalidad*) De un infarto.
- NENA.- (*Cada vez más misteriosa*) ¿Así...de repente?
- GABY.- Es lo que más me gusta del infarto: rápido, limpio, y sin molestar apenas al prójimo. Muy amable por parte de Violeta, la verdad. [Diosdado, 1996: 13]

⁹ Confróntese Dijkstra (1994)



El misterio, por su parte, lo toma de una de las autoras anglosajonas contemporáneas más reconocidas mundialmente por este elemento: Agatha Christie. Su novela *Diez negritos* constituye la base de la anécdota de *Cristal de bohemia* y Ana Diosdado no se esconde para confirmarlo:

GABY._ Una a una es normal, lo sorprendente habría sido que desaparecieran todas a la vez. ¡Pues claro que están muertas, Nena! Eran más viejas que Matusalén. Es ley de vida. (*Con malicia, hurgando en la herida*)... También desapareceremos tú y yo el día menos pensado.

NENA._ ¡Eso es lo que me preocupa!

GABY._ Anda, anda, vamos para arriba, y deja de contarte películas.

NENA._ (*Siniestra, aterrada, sin moverse*) Sólo me cuento una: *Diez negritos* ¿Tú te acuerdas de *Diez negritos*? [Diosdado, 1996: 16]

Por lo tanto, esta relación, marcada por la ‘cita’ a la obra de Christie, responde a lo que Gennette llama ‘intertextualidad’, es decir:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. [1989: 10]

Así, podemos establecer unos paralelismos entre los crímenes cometidos en *Cristal de bohemia* y la obra de Christie. Por ejemplo, Violeta, la prostituta fallecida por un infarto, de cuyo funeral llegan Lupe y la Duca al inicio de la obra, recuerda a Emily Caroline Brent de *Diez negritos*, también fallecida por un infarto —ocasionado por envenenamiento con cianuro de potasio—. O Lupe, ahorcada en un manzano, y Vera Elisabeth Claythorne, ahorcada en su habitación. En este último ejemplo es destacable que parecen suicidios, pero no lo son, pues sabemos que hay un asesino en la casa —Gaby en el caso de *Cristal de bohemia*, y Laurence John Wargrave en *Diez negritos*—. Entre ambos asesinos también establece la autora una relación, y es que Wargrave finge su muerte con un tiro en la cabeza y, en el caso de Gaby, es un personaje que ‘no ha aguantado lo que se le ha echado y



se le han saltado los plomos’ —tal y como apuntan los personajes al final de la obra—. No podemos dejar de mencionar a dos personajes más de *Diez negritos*: Elmer Robson, anterior dueño de la isla del Negro que «daba recepciones fastuosas» [Christie, 2000: 145]; e Isaac Morris, estafador y camello. La importancia de estos personajes, que también han sido incluidos en *Cristal de bohemia*, reside en que Robson recuerda a las ‘recepciones’ de Duca en su burdel, y Morris al camello al que asesinó Gaby treinta años antes. Gaby fue acusada y encarcelada por este crimen y es en este punto donde se inserta el nexo con la obra de Buero Vallejo, puesto que Ana Diosdado crea una fusión de acontecimientos en los que entra la temática política.

Gaby pensó que Duque había sido quien la acusó por aquel crimen, pero estaba en una falacia. Lo que ocurrió realmente es que Duque la denunció por repartir panfletos contrarios al régimen. Delito por el que fue encarcelado Jerzy, el hijo de Duque, y es aquí donde se crea la relación con los personajes de *La Fundación* están presos precisamente por el mismo motivo:

DUQUE: Anda, anda... Pobre Gaby, pobre Mari Pili... Pensar que todo empezó porque el chico que le gustaba la convenció de que repartiese unos panfletos. ¡La muy tonta! Con lo repugnante que ha sido siempre la política. [Diosdado, 1994: 60]
[...]

JERZY: Sí. ¿y sabe por qué? ¡Fíjese qué tontería, por repartir unos panfletos! ¿Le resulta familiar? [Diosdado, 1996: 80]

ASEL: No te desmorones, muchacho. Te sorprendieron repartiendo octavillas, delataste a quien te las dio, él delató a su vez y nos atraparon a todos ¿Me oyes, Tomás? [Buero Vallejo, 1980: 227]

Mientras que en *Cristal de bohemia* las cosas que recordaban lo que fue el salón de la Duca se recuperan —van saliendo del baúl en el que fueron guardadas— en *La Fundación*, van desapareciendo, mostrándose así la cruda realidad ante los ojos de Tomás.

Por lo tanto, y llegados a este punto, hemos podido comprobar cómo Ana Diosdado ha construido sobre dos bases principales —las problemáticas



referidas al desarrollo vital y profesional de la mujer y la trasmutación de tres obras significativas en el panorama literario occidental— una obra plurisignificativa destinada a cualquier tipo de espectador, independientemente de su competencia, a través del recurso de la transtextualidad. Con *Cristal de bohemia* se atrevió a volcar todos los tabúes relacionados con la mujer y ponerlos ante los ojos de un espectador que los reconoce y que, lamentablemente, aún hoy evita.

BIBLIOGRAFÍA

- AMILBIA, «Ana Diosdado: “He hecho una farsa de humor negro”» en, *ABC Madrid*, 24/10/1994, p. 96.
- ASTIGARRAGA, Marta, «Ana Diosdado: “Mis moralinas están en todas partes, pero yo las asumo y las reivindico”» en, *ABC Madrid*, 18/08/1994, p. 77.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *El concierto de San Ovidio; La Fundación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- CABAL, Fermín, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2009.
- CHRISTIE, Ágatha, *Diez negritos; El misterioso caso de Style*, Barcelona, RBA, 2000.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994.
- DIOSDADO, Ana, *Cristal de bohemia*, Madrid, SGAE, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, M^a. Francisca Vilches de Frutos ed., Madrid, Cátedra, 2010.
- GENNETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.



- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María, «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana» en, *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 1993, núm.12, pp. 93-104.
- MÁRQUEZ-MONTES, Carmen. «Poética de la Observación. *El caso Garay*» en *El caso Garay*, de Gracia Morales, Universidad de Murcia, 2015, pp. 9-32.
- MÁRQUEZ-MONTES, Carmen. «Miradas diversas y sociales desde el teatro de Gracia Morales» en Fidel López Criado (ed.), *La diversidad en la Literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2016, pp. 87-100.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Teatro policiaco de Jardiel Poncela y otros autores del teatro español de postguerra. (1940-1969)*, [Tesis doctoral], Alicante, Universidad de Navarra, 1988. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-policiaco-de-jardiel-poncela-y-otros-autores-del-teatro-espanol-de-postguerra-1940-1969/>>, [consultado el 25-02-2017]
- SALINAS, Pedro, «Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98» en, *Literatura española del S.XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 92-122.
- SERRANO, Virtudes, «El primer teatro de Ana Diosdado en la recuperación de la memoria histórica de nuestro tiempo» en, *Hecho teatral*, 2003, núm. 3, pp. 113-133.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca, «Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca» en, *Hispanística XX*, v. 20, pp. 133-152.



En primera fila

Front row

En première file

***Teatro de Autores Portugueses do Século XVII.
Lugares (in)comuns de um teatro restaurado***
Organización de José Camões y José Pedro Sousa

Pedro Álvarez-Cifuentes
Universidad de Oviedo
alvarezcpedro@uniovi.es

Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado. Organización de José Camões y José Pedro Sousa. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. 268 pp. ISBN 978-989-20-6642-4

El uso habitual de la lengua española por parte de los dramaturgos portugueses del siglo XVII aparece fundamentado en la «Dedicatoria» de la pieza *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro (1645), en el marco de las sucesivas victorias militares del Portugal restaurado a partir de 1640: «tirei em limpo esta Comedia, que fiz em lingua Espanhola [...] porque Castella saiba ler em lingua sua glorias nossas»¹. Sin embargo, esta elección lingüística —supeditada a distintos razonamientos de índole literaria o extra-literaria— ha desembocado con frecuencia en un prolongado desconocimiento de la dramaturgia portuguesa del *Seiscentismo*. En el contexto de recuperación de este patrimonio olvidado, la presente colectánea de artículos viene a culminar la publicación de un amplio *corpus* teatral a través del proyecto *Teatro Português do Século XVII – uma biblioteca digital*² —coordinado por el profesor José Camões y financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)— y la celebración del coloquio internacional «Teatro de Autores Portugueses do Século XVII.

¹ CASTRO, Manuel de Araújo de, *Comedia famosa, intitulada, A maior hazaña de Portugal*, Lisboa, Antonio Alvarez, 1645, [1]. Esta «mayor hazaña de Portugal» será, evidentemente, la restauración de la independencia portuguesa a partir del 1 de diciembre de 1640.

² La base de datos puede ser consultada en la página web <http://www.cet-e-seiscentos.com>

Lugares (in)comuns de um teatro restaurado», organizado por el Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa en el mes de enero de 2015, con la participación de numerosos especialistas europeos y americanos y que se vio complementado con la exposición «O Teatro e a Festa na Lisboa do Século XVII».

El volumen recoge estudios redactados tanto en portugués como en castellano y los editores José Camões y José Pedro Sousa advierten en la introducción que «a organização do livro reflecte a estrutura do colóquio» [p. 9]. En el primer ensayo, «El teatro de la *Restauração* y la restauración del teatro», Rafael Valladares (Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC) evoca la publicación de su trabajo pionero *Teatro en la Guerra* (2002) para revisar desde una perspectiva historiográfica las características del teatro de propaganda representado en la frontera portuguesa por las tropas de Felipe IV y proponer dos nuevas líneas de investigación: 1) compilar «un estudio realmente comprensivo de todas las expresiones *performativas* de la Restauración», analizando en detalle «las prácticas y ceremonias paratextuales»; y 2) emprender una «comparación del caso portugués con las demás rebeliones de la Europa de los siglos XVI y XVII», con especial atención a la revuelta catalana de 1640, en la línea de las pesquisas de Conxita Domènech [p. 16]. En «Investigar el teatro de los Siglos de Oro desde la “inmigración digital”», Evangelina Rodríguez Cuadros (Universitat de València) reflexiona sobre la utilidad de las humanidades digitales y de las TIC’s (tecnologías de la información y la comunicación) en el estudio del teatro áureo peninsular, abogando por «suavizar la cautela y los prejuicios respecto a las relaciones de la red y la filología» [p. 28]. En tercer lugar, el artículo «Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas» de Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) recapitula las investigaciones en torno a la presencia del teatro español en el «Pátio das Arcas» de Lisboa a lo largo de los siglos XVI, XVII y la primera mitad del XVIII, y plantea una serie de interesantes cuestiones a la luz de los nuevos descubrimientos realizados en



el marco del proyecto *Teatro Português do Século XVII – uma biblioteca digital*.

En «El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional», Antonio Rivero Machina (Universidad de Extremadura) evalúa la figura del lisboeta Jacinto Cordeiro (1606-1646), atendiendo a su doble dimensión de escritor patriota comprometido con la identidad nacional portuguesa —como demuestra el encendido *Elogio de poetas lusitanos al Fénix de España Lope de Vega en su Laurel de Apolo* (1631)— y, al mismo tiempo, célebre cultivador de la «comedia lopesca», y ofrece nuevos datos para interpretar su biografía y su producción dramática. A continuación, Carlos Junior Gontijo Rosa (Universidade de São Paulo) ejemplifica los motivos cómicos que presenta el entremés *O negro mais bem mandado* de Manuel Coelho Rebelo, especialmente en lo que se refiere a la caracterización del tipo del «Negro», y lo compara con otros textos en los que aparecen personajes similares, como por ejemplo *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes. Las funciones y la alta popularidad del teatro de propaganda portugués son revisadas en «*O labirinto das fidelidades: o papel do teatro na campanha pública da Guerra da Restauração*» de Daniel M. P. Saraiva (Université Paris IV – Sorbonne), que centra su estudio en la comedia *La desgracia más felice* de António de Almeida (1645), inspirada en la novelesca huida del segundo conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, de la prisión española de Cartagena de Indias en 1642.

En «*Variações no tempo e no texto: celebrações da vida de Cristo no teatro jesuítico seiscentista*», la investigadora Filipa de Freitas (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) desentraña los paralelismos existentes entre dos textos dramáticos de temática religiosa conservados en la Biblioteca Pública de Évora, denominados respectivamente *Encarnação* y *Resurreição de Cristo* y vinculados a las celebraciones litúrgicas de la Compañía de Jesús. Siguiendo la misma óptica comparativa, el trabajo titulado «*A restauração*



portuguesa vista sob o olhar teatral de Seiscentos e de Oitocentos» de Flavia Maria Corradin (Universidade de São Paulo) reconsidera las posibilidades dramáticas de la revuelta del 1 de diciembre de 1640 al contraponer la *Comédia Famosa de La Feliz Restauración de Portugal y Muerte del Secretario Miguel De Vasconcelos*, de Manuel de Almeida Pinto (1649) con el drama histórico *D. Filipa de Vilhena*, de Almeida Garrett (1840).

La circulación impresa del teatro *seiscentista* es elegida por Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Universidad Complutense de Madrid, Instituto del Teatro de Madrid) en el trabajo titulado «El teatro de autores portugueses en las prensas castellanas y aragonesas: algunos datos sobre la transmisión del teatro de Jacinto Cordeiro, Manuel Freire de Andrade y Juan de Matos Fragoso», para verificar la «poca cabida» [p. 123] del teatro portugués en las prensas españolas del Barroco, en contraste con la notable atención que la imprenta portuguesa dedicó al teatro en lengua castellana. En el «*Auto del nascimento de Cristo...*», de Francisco Rodrigues Lobo: continuidade de uma matriz cênica», Jamyle Rocha Ferreira Souza (PPgLitCult – UFBA / IFBaiano) justifica la relevancia del *Auto del nascimento de Cristo y edicto del emperador Augusto César* de Francisco Rodrigues Lobo (1676) como texto de transición entre la dramaturgia *quinhentista* portuguesa, de cuño netamente vicentino, y las nuevas tendencias del siglo XVII.

En «Rebelo reescrito: de *La burla más engrazada* a *A peça mais engraçada*», José Javier Rodríguez Rodríguez (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) aborda la recreación en lengua portuguesa del entremés castellano *La burla más engrazada* de Manuel Coelho Rebelo bajo el nuevo título *A peça mais engraçada*, analizando diversos aspectos como su trama y estructura, la adaptación métrica que se produce, la construcción de los diálogos y la acción, y su puesta en escena. El texto de *A peça mais engraçada* —hasta ahora inédito— es incluido como apéndice del capítulo [pp. 167-181]. Por su parte, José Pedro Sousa



(Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) reevalúa los «fragmentos da memória do teatro dispersos pelo *corpus* da dramaturgia portuguesa seiscentista» [p. 183] mediante las herramientas de búsqueda disponibles en la base de datos *Teatro Português do Século XVII – uma biblioteca digital* en «Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII», un análisis en clave macrotextual.

En «Ángeles y leviatanes. El teatro político de Antonio Enríquez Gómez», Manuel Calderón Calderón (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) disecciona la crisis de autoridad del siglo XVII y la naturaleza fluctuante de los conceptos «ley, poder y razón de Estado» [p. 197] a través de la lectura de nueve comedias de contenido político del manchego Antonio Enríquez Gómez (c. 1600-1663): la *Primera* y *Segunda* partes de *Fernán Méndez Pinto*; la *Primera* y *Segunda* partes de *El gran cardenal de España, Don Gil de Albornoz*; *A lo que obliga el honor*; *El rey más perfecto*; *Los dos filósofos de Grecia*; *El maestro de Alejandro* y *Las tres coronaciones de Carlos V.* M^a Rosa Álvarez Sellers (Universitat de València) revisa panorámicamente en «La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera» las difíciles relaciones entre portugueses y castellanos y la presencia de varios episodios de la historia de Portugal en el teatro del Siglo de Oro, no solo a través de piezas portuguesas como *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro (1645) o la *Feliz Restauración de Portugal y Muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto (1649), sino también españolas como *El Duque de Viseo* y *El más galán portugués Duque de Verganza* de Lope de Vega (1609 y 1612), *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón de la Barca (1635), *Las quinas de Portugal* de Tirso de Molina (1638), *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara (1652) o, con mayor detalle, *La tragedia del Duque de Verganza* de Álvaro Cubillo de Aragón (1641). La evolución del recurso teatral del engaño durante los siglos XVI y XVII —desde la obra de Gil Vicente hasta los entremeses de Manuel Coelho Rebelo— es estudiada por



Tatiana Jordá Fabra (Universitat de València) en «Teatro de ardidés y fingimientos: la función del engaño del teatro vicentino al entremés del siglo XVII». Para finalizar, «Pedro Salgado: teatralização e experiência» de Teresa Araújo (Universidade Nova de Lisboa) explora la actividad literaria de Pedro Salgado a través de las noticias existentes en dos de sus comedias, *Diálogo gracioso* (1645) y *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela* (s. d.), arrojando nueva luz sobre las sugerentes «conexões que terão existido entre a criação dramática da época e os homens ligados à nova monarquia portuguesa» [p. 259].

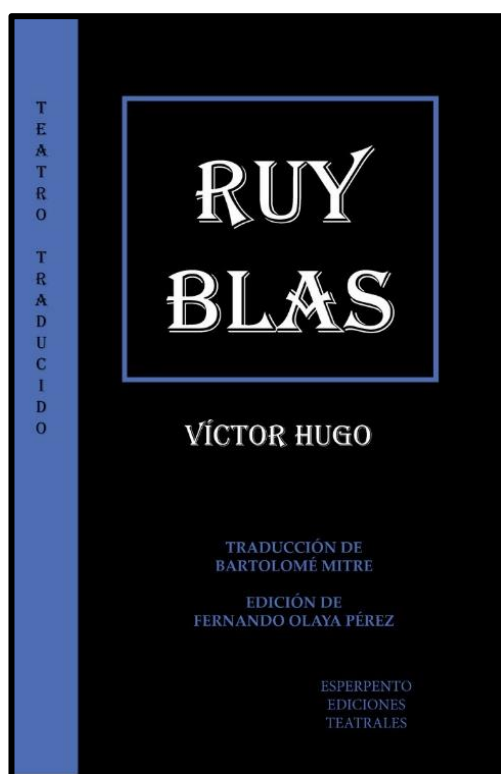
En conclusión, la notoria amplitud de los temas tratados y la riqueza de las contribuciones —de signo y metodología muy diversos, pero siempre complementarios— convierten este volumen colectivo en una valiosa herramienta para apreciar las últimas investigaciones en torno a un campo frecuentemente desconocido como el teatro portugués del siglo XVII. A nuestro juicio, *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado* supone una publicación de indudable interés para los estudiosos de la dramaturgia áurea peninsular, tanto en lengua española como portuguesa, ya que compartimos plenamente la opinión de don Marcelino Menéndez Pelayo, expresada en 1876 en una carta a José María de Pereda: «no hay historia de España sin Portugal; no será completa la historia de nuestra literatura que no abrace, como parte integrante, la portuguesa. La diferencia de lenguas no es obstáculo»³.

³ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Aldus, 1941, vol. V, 256-257.



Hugolatría

José Manuel Corredoira Viñuela
Dramaturgo
escalaceli@gmail.com



HUGO, Victor: *Ruy Blas*.
Madrid: Esperpento Ediciones
Teatrales. Colección «Teatro
traducido», nº 3, 2015. 210 pp.
ISBN: 978-84-944029-5-1

El argentino Bartolomé Mitre, traductor (o por mejor decir: versionador) de la obra que nos ocupa, afirma en el Prólogo (fechado en Buenos Aires, noviembre de 1892) que el teatro de Victor Hugo está muerto. Francisco Nieva escribe, en cambio, que «Hugo no ha pasado, está en la misma entraña del arte y de la poesía dramáticos de ayer y de hoy», y lo considera «una de las más sobresalientes cimas» del teatro mundial. Lanson y Truffrau consideran al poeta francés «un mediano dramaturgo», carente del más absoluto instinto dramático. Según George Steiner, «Victor Hugo poseía un olfato extraordinario para lo teatral». Para Brunetière, «Hugo no es menos

poeta [dramático] que Corneille». De todos los dramas de Victor Hugo, *Ruy Blas* «es, quizás, el más absurdo»; y su intriga, «tan inverosímil como inconsistente» (Mitre), lo cual no le impide «estar lleno de movimiento y de ideas dramáticas» (Albert Thibaudet). Edward Dowden calificó a *Ruy Blas* como «retórica sentimental» y «fantasmagoría increíble». Según J.-J. Thierry y Josette Mèlèze es «la pièce la plus scénique, la plus vivante, la plus cohérente qu'ait écrite Victor Hugo». Para Lanson, el drama romántico en general (y *Ruy Blas* en particular) está falto de «sentido psicológico, así como del sentimiento de la medida y la coherencia». Roland Barthes, hablando de *Ruy Blas*, dirá que es un drama «évidemment psychologique». Según Michel Butor, Victor Hugo invita «a un nuevo teatro, que sólo podrá llevarse a cabo en una nueva sociedad». Victor Hugo: revolucionario «encarnizado» (Arrabal).

Escrito durante cinco semanas, del 5 de julio al 11 de agosto de 1838, *Ruy Blas* se estrenó en el Théâtre de la Renaissance el 8 de noviembre de dicho año, con Frédérick Lemaître en el papel protagónico. El 24 de febrero de 1872 (la obra fue prohibida durante el Segundo Imperio) se representó en el Théâtre de l'Odéon con Sarah Bernhardt en el papel de la Reina de España; Mounet-Sully interpretó a Ruy Blas, y Coquelin hizo de Don César. Théophile Gautier escribió en *Le Moniteur universel*, con achaque del estreno odeonense: «La franchise de Molière, la grandeur de Corneille, l'imagination de Shakespeare, fondues au creuset d'Hugo, forment ici un airain de Corinthe supérieur à tous les métaux». Auguste Vitu, en *Le Figaro*, profetizó bombásticamente: «Si jamais la poésie française était perdue, on la retrouverait entière dans *Ruy Blas*». El crítico teatral Paul de Saint-Victor reconoció en *La Presse* que «c'est un chef-d'œuvre en tous sens, et même de facture». Y Émile Zola remachaba desde las páginas de *Voltaire*: «De tous les drames de Victor Hugo, *Ruy Blas* est le plus scénique, le plus humain, le plus vivant... Oui, musique, lumière, couleur, parfum, tout est là». *Ruy Blas* forma parte del repertorio de la Comédie-Française desde 1879 (Victor Hugo es el 10º autor más representado por la compañía, tras Molière, Racine, Corneille,



Musset, Marivaux, Dancourt, Regnard, Voltaire y Augier, con un total de 3.171 funciones en su haber). La última vez que se repuso en la Comédie fue en 2002 (dirección de Brigitte Jaques-Wajeman); en 1954 fue montada por Jean Vilar en el Théâtre National Populaire (Gérard Philipe interpretó a Ruy Blas), en 1992 fue dirigida por Georges Wilson en el Théâtre des Bouffes du Nord, y se ha podido ver recientemente en 2015 en el Théâtre de Ménilmontant, con dirección de Christian Pelissier.

Demonstratio actionum: Don Salustio de Bazán (o Baztán, apellido navarrisco), Marqués de Finlás y Presidente de los Alcaldes de Corte, ha seducido a una azafata de la Reina María de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II de Habsburgo. Al negarse a casarse con la joven, la Reina lo destierra y Don Salustio promete vengarse. Antes de partir, hace pasar a su lacayo Ruy Blas por un primo suyo, Don César, Grande de España (en realidad, «hidalgo sin olla ni solar», IV, 5). Don Salustio ordena a Ruy Blas que corteje a la Reina. El criado, enamorado en secreto de esta, no tarda en ser correspondido. Gracias a los favores de la Reina, es nombrado Ministro, Duque de Olmedo, y «árbitro de España» (III, 5). Ruy Blas observa impotente la decadencia del Reino y sueña con salvar a España (como el arbitrista González de Cellorigo: «Quienes pueden no quieren y quienes quieren no pueden»). Finalmente, Don César regresa de incógnito a fin de comprometer a la Reina, y hacerla renunciar al trono de España: «Me derribasteis; pero yo os destrono; / desterrado me habéis; y yo os expulso. / Por esposa me dabais una criada... / Y yo os doy por amante a mi lacayo» (V, 3). Ruy Blas asesina a Don Salustio para salvar a la Reina, y se envenena tras suplicar su perdón.

Victor Hugo, que conocía perfectamente la literatura dramática española (Calderón, Lope...) y el teatro francés españolizante (Corneille, Molière, Beaumarchais), se documentó a conciencia para escribir su drama ambientado en la corte de España hacia 1690 y tantos, durante los últimos años del reinado de Carlos II «el Hechizado». Al parecer leyó *L'Etat présent de l'Espagne* (1718) del Abate Vayrac («análisis bastante sensato de la geografía y de la historia de España», según Julián Juderías), *Les Mémoires*



de la Cour d’Espagne (1690) de Mme d’Aulnoy, y *Les mémoires secrètes non répertoriées jusqu’alors du marquis de Louville* (1818). De las obras literarias que pudieron inspirarle se mencionan el *Don Carlos* (1787) de Schiller, *La reine d’Espagne* (1831), de Latouche, protagonizada por Carlos II y su primera esposa María Luisa de Orléans. En cuanto a los amores ilegítimos de las reinas, ya habían sido tratados con anterioridad por Victor Hugo en *Marie Tudor* (1833) y por Frédéric Gaillardet en *Struensee ou le Médecin de la reine*, del mismo año. El propio Hugo menciona otras fuentes en las «Notas de Ruy Blas» que figuran *sub finem* del tomo publicado en 1838: *Sólo Madrid es Corte*, el *Anuario de la Grandeza* o el *Libro de las lupercias*, publicado en tiempos de Felipe IV en la Imprenta Real. No hay – escribe Hugo– «ni un solo detalle de la vida privada o pública, de los interiores, del mobiliario, de heráldica, de etiqueta, de biografía, de cifras o de topografía que no sea escrupulosamente exacto». El «almojarifazgo» (*Ruy Blas*, III, 1), verbigracia, es «el término árabe para designar, en la antigua monarquía española, el arancel del cinco por ciento pagado al rey por los géneros que salían de España para las Indias»; el impuesto de los «puertos secos» se refiere al derecho de aduana de las plazas fronterizas, etc. Sin embargo, la visión que ofrece *Ruy Blas* de la monarquía española en tiempos de Carlos II es esencialmente falsa. Señalemos algunos jalones. El rey Carlos, que no tenía nada de «hechizado», no está «medio loco», ni «la corona abdica de hecho, / con la tumba de otra esposa / en el Escorial viviendo» (III, 1). Tampoco es un «marido imbécil / que pasa el tiempo cazando» (I, 3). Como señala Luis Ribot, Carlos II ha sido visto como el paradigma de la decadencia española por la historiografía extranjera y española. Pero su figura está sujeta a revisión de unos años a esta parte. La documentación que maneja Victor Hugo es minuciosa en lo relativo a vestimentas (terciopelos, tafetanes, capotillos, brocados, ferreruelos, basquiñas, fustanelas...), y moblaje. Pero la visión que ofrece el Acto III con sus ministros venales y un Ruy Blas erigido en «salvapatrias» requiere algunas precisiones. En la escena primera asistimos a la reunión de la Junta del Despacho Universal, Consejo privado



del Rey. Participan Don Manuel Arias, presidente de Castilla; el Conde de Camporeal, consejero de la Contaduría mayor; el escribano Mayor de las Rentas, el consejero de toga de la Cámara de Indias, el secretario Supremo de las Islas y otros. En ausencia del Rey, «la Reina / domina en todo el gobierno» gracias a la privanza de Ruy Blas. El ascendiente de María de Neoburgo sobre su esposo (un hombre enfermo y débil de carácter) está fuera de dudas, pero no al punto de hacerse cargo de los asuntos del Estado. El panorama que ofrece Victor Hugo en la escena primera del Acto III no puede estar más alejado de la realidad. Los consiliarios son presentados como políticos rapaces que se reparten la riqueza de España, «los bolsillos llenando sin pudor» (Ubilla «tiene el tabaco»; Camporeal, «del oro el quince por ciento»; Montazgo la sisa de la nieve). Su lema es «morder al rey», y al privado dar un bico. La capacidad para gobernar de Carlos II (cuyo reinado fue largo, de 1665 a 1700, y, en líneas generales, guerra contra Francia incluida, «un remanso de paz», según Ribot) ha sido subestimada. Desde el principio confió en políticos y diplomáticos de total probidad. La crisis finisecular de la corona (que nunca fue de naturaleza política) hay que entenderla, a mayor abundamiento, en el contexto de una crisis general que afectó a todas las naciones europeas, como vio perfectamente Hobsbawm. Escribe J. H. Elliott con su habitual penetración:

Gran parte de este siglo [XVII] está considerada como un período de crisis económica en Europa –de contracción comercial y estancamiento demográfico tras los espectaculares progresos del siglo XVI– y cuyos rasgos que antes parecían exclusivos de España tienden a asumir un carácter más universal. [Elliott, 1974: 402]

Con todo, ya en el último cuarto del siglo XVII «comenzaron a manifestarse los primeros síntomas de recuperación en la administración económica» (Albert Girard). A partir de 1686 la situación financiera de Castilla se estabiliza (según Vicens Vives –basándose en estudios de José Fontana Lázaro y Robert S. Smith– la recuperación económica de Cataluña se concreta igualmente en los últimos decenios del siglo). Carlo M. Cipolla



habla, de hecho, de una decadencia económica relativa en los casos de Italia y España durante ese período. La decadencia económica suele definirse como la inversa del crecimiento económico, pero esto no es cierto –afirma Cipolla–, porque teóricamente puede haber crecimiento indefinido. España podía estar declinando en relación a otros países aun cuando estuviera creciendo en términos absolutos [Cipolla, 1989: 13-14]. Gracias a los gobernantes del período se realizaron reformas significativas en la Corona de Castilla como la creación de la Junta de Comercio (1679), se reorganizó la estructura de la Hacienda castellana y se eliminó la deuda de los juros. La imagen ofrecida por Victor Hugo en su drama debe cotejarse con el papel desempeñado por los verdaderos protagonistas de la recuperación. En 1683 el rey Carlos II envía al Consejo de Castilla un decreto en el que encarga «discurra los medios que pueden aplicarse a este daño [la falta de moneda, de que resulta el atenuarse el comercio] que nos va reduciendo al último extremo». Como señala Antonio Domínguez Ortiz [1973: 210], a este decreto «respondió el Consejo en forma de votos singulares, porque no se pudo lograr la unanimidad». Don Alonso Márquez de Prado, por ejemplo, propuso que toda la plata proveniente de Indias se labrase en Segovia, a fin de obtener los tres millones que se necesitaban. Don Gil de Castejón propuso remediar la penuria de la Real Hacienda vendiendo villas y ciudades, y

que se valga Su Majestad de la media anata de las alcabalas enajenadas y de los créditos impuestos por la villa de Madrid sobre sisas; que se pida un millón a los poseedores de oficios públicos; que sirvan para la guerra con caudales los grandes títulos, y los caballeros con su persona o sustitutos; que vuelva a correr la moneda ligada, si era considerable su cantidad; y en último extremo, que se valga de la nómina de los Consejos y gajes de los ministros. [Domínguez Ortiz, 1973: 211]

Don Alonso de Olea blasmaba a los *alcaldes de sacas* (inspectores de Aduanas) de no cumplir con su obligación, y a los embajadores extranjeros de contribuir en la saca de moneda. *Nihil novi*. Otro consiliario, don Juan de Andiano, pide al Rey se valga de la alcabalas de particulares y de las mercedes, «premiando a los beneméritos con honras y puestos en vez de



rentas» [Domínguez Ortiz, 1973: 212], y que se modere el gasto de las Casas Reales (el Conde de Camporeal recuerda en *Ruy Blas* lo que cuestan a la Hacienda pública las gastaduras de la Reina: 666.000 ducados anuales, ni un maravedí de más ni de menos), que se bajen los censos, etc. A esta consulta, contestó el Rey (no la Reina, empeñada en depredar el patrimonio artístico de la Corona haciendo regalos a su hermano el elector Juan Guillermo del Palatinado, a la sazón coleccionista de pintura): «La moderación de los gastos de las Casas Reales la tengo resuelta y se está executando por los jefes a quienes toca» (AHN, *Consejos*, 51.360, nº 75). Se alude a la falta de pago de rentas, censos y contribución. La Cabaña Real (la Mesta) debía a la Corona en aquellos tiempos 350.000 ducados por el arriendo de pastos, y aunque se había condonado la tercera parte de la deuda, se declaró insolvente. Se debate crecer el valor de la moneda de plata, estabilizando el real de a ocho en dieciséis vellones; no en tanto, la mayoría de los consejeros –como señala Domínguez Ortiz, a quien seguimos [1973: 214]– creía que «este remedio solo favorecería a los ricos que habían tesaurizado grandes cantidades de plata; en cambio, sería dañoso para los pobres y la Real Hacienda, que cobraba en vellón y pagaba en plata». Se aconsejó, pues, que se rehabilitase la moneda de molinos y se labrasen reales sencillos y dobles con la plata indiana. «El rey se conformó con este parecer y encargó se hiciesen oraciones y rogativas para impetrar del Cielo el acierto en tan graves circunstancias» (AHN, *Consejos*, 51.360, nº 77).

La traducción de Bartolomé Mitre, Presidente de la República Argentina entre 1862 y 1868, es muy brillante. Pero se trata más bien de una versión o adaptación del texto huguesco. En el «Prólogo del traductor» Mitre escribe: «La idea que ha presidido a la traducción es esta: interpretar fiel y casi literalmente el original, conservando el sello de su estilo original; pero adaptando la obra al medio que se transporta» (Mitre, 2015: 24). No es exacto. Mitre ha sido fiel al espíritu de *Ruy Blas*, pero no a la letra. Su versión trocea y destrica el texto francés hasta reducirlo a dos tercios del original (a ojo de buen cubero). Mitre ha optado por una versión en verso, pero charramudar



los alejandrinos de Hugo parece una misión imposible. El resultado no es malo, pero desdice (o desluce) el texto original. Veamos algunos ejemplos. En el Acto I, escena 2ª, habla Don César:

No cumplidos los veinte años
me encontré sin una blanca,
con acreedores al anca
que mordían el calcaño.
Entonces, tomé el portante...

traducción de:

Bah! Mes vingt ans n'étaient pas encor révolus
Que j'avais mangé tout! il ne me restait plus
De mes prospérités, ou réelles ou fausses,
Qu'un tas de créanciers hurlant après mes chausses.
Ma foi, j'ai pris la fuite...

En el mismo acto y escena... ¡calcetas y jubones no parecen! El original solo dice: «Me voyant sans habit, dans la rue, en décembre». Y más ayuso se cuelan estos versos: «Tal vida me place a mí. / Aunque ella tenga sus nudos... ¿Me prestáis diez escudos / don Salustio? No o sí...». En francés: «Maintenant, pouvez-vous me prêter dix écus?». El «nonce Espinola» se convierte en «el nuncio», «don Spavento, capitan de l'enfer» pasa a ser «Satanás», etc. A tiempos la traducción mejora el original: «La corte es país tenebroso / en donde a ciegas se anda»; por «La cour est un pays où l'on va sans voir clair» (I, 5). En el Acto II, escena 2ª, monólogo de la Reina delante de la imagen de Santa María Esclava, hablando de Don Salustio y de Ruy Blas:

L'un me sauvera-t-il de l'autre? Je ne sais.
Hélas! mon destin flotte à deux vent opposés.
Que c'est faible, une reine, et que c'est peu de chose!
Prions.

se convierte en:



¿Quién me salvará? No sé,
qué débil reina es, a fe,
reina que llora y no ama.
Oremos.

En el Acto IV, escena 7ª, César a Don Salustio:

¡Vana parola!
Basta ya de pataratas.
¿Quién me vendió a los piratas
como un esclavo de Angola?
¿Quién, el que mi nombre afrenta
con César de contrabando?
Vos bien sabéis, cómo y cuándo.

traducción de:

Rhétorique!
Ah! vous me faites vendre aux pirates d'Afrique!
Ah! vous me fabriquez ici des faux César!
Ah! vous compromettez mon nom!

Don César (IV, 8): «Caí en el garlito»; por «Je suis pris» ('Soy preso'). Ruy Blas (V, 3): «... mi pecho trucidando»; por «Il m'a broyé le cœur à plaisir». En el mismo acto, Don Salustio a la Reina:

Enseguida, un carruaje que a la puerta
os espera, cargado de riquezas,
os llevará hasta el reino lusitano
por vía de Alcántara y Toledo.

Las necesidades del verso castellano llevan a la incongruencia de que la Reina pase por Extremadura (Alcántara) y luego por Toledo, antes de arribar a la frontera del país finítimo. El original se tiene por más cabal: «Sans être inquiétés, vous pourrez par Tolède / et par Alcantara gagner le Portugal», etc. Por otro lado, Mitre emplea en su versión un buen número de expresiones arcaizantes («plácemes», «vacar», «preseas», «a fe», «hogaño», «fiar», «albudeca», «congruo», «perillán» —traducción de 'gros diable'—,



«faltriguera», «cuasi», «asaz», «araño», «garbura» –no recogida en el *DRAE*–, «bailiato»...) en consonancia con el lenguaje del siglo XVII que pretende imitar (el de las comedias de capa y espada de Lope y Calderón), pero inexistentes en el original hugolino. Sin embargo la traslación o versión del Coronel Mitre abunda en bellezas insólitas: «Tuve en un tiempo dinero, / tuve tierras y palacios, / dando perlas y topacios / a las bellas, en reguero» (I, 2); «Escucha, hermano, / hidra con dientes de llama / tengo en mi pecho llagado...» (I, 3); «He dado adiós por jamás / al mundo, y ni las bellezas / de Dios puedo contemplar» (II, 1); «En mí, fuera de mí, gozo y misterio, / potencia y majestad que diviniza...» (III, 4); «La dueña y sus oraciones, / con su nariz de toronja...» (IV, 7)...

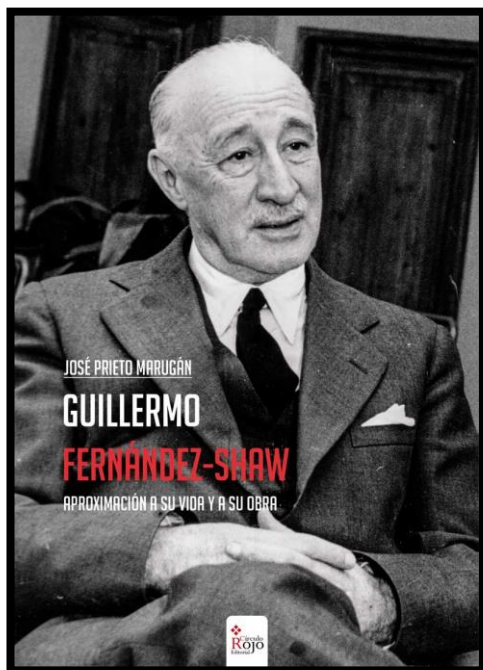
BIBLIOGRAFÍA

- CIPOLLA, Carlo M., «Por una teoría general de la decadencia económica», en Carlo M. Cipolla *et al.*, *La decadencia económica de los imperios*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1974.
- ELLIOTT, J. H., *La España Imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1974.
- HUGO, V., *Théâtre complet*, tome I, préface par Roland Purnal, Paris, La Pléiade, 1963.
- MITRE, B., «Prólogo del traductor», en V. Hugo, *Ruy Blas*, ed. Fernando Olaya Pérez, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.



Guillermo Fernández-Shaw: Aproximación a su vida y a su obra, de José Prieto Marugán

Cristina Roldán Fidalgo
Universidad Autónoma de Madrid
cristina.roldanf@uam.es



Prieto Marugán, José: *Guillermo Fernández-Shaw: Aproximación a su vida y a su obra*, El Ejido: Círculo Rojo, 2016. 748 pp. ISBN: 978-84-9140-123-0.

Ciertamente, la historia de la zarzuela aún tiene una deuda pendiente con sus libretistas. Éstos han venido a ocupar un segundo plano en relación a los compositores, pese a ser un género en el que, como es sabido, las partes musicales y las declamadas se suceden en equiparable importancia. No falta, no obstante, bibliografía que ha tratado de reivindicar esta igualdad; al respecto cabe citar como ejemplos la *Historia gráfica de la zarzuela*, en su volumen «Los creadores» (2001), o *La zarzuela* de Roger Alier (2002), entre otros.

Conocedor de esta circunstancia, José Prieto Marugán ha estimado oportuno rescatar la figura de uno de los libretistas más importantes de la historia de la zarzuela: Guillermo Fernández-Shaw (1893-1965). Lo ha hecho, además, en una ocasión especialmente propicia, cuando en 2015

—año en que se concluyó el libro, pese a publicarse en 2016— se cumplieron los primeros cincuenta años de la muerte del dramaturgo.

No es la primera vez que Prieto se acerca a la familia Fernández-Shaw a través de su Legado, custodiado en la Biblioteca de la Fundación Juan March. Ya en 2012 vieron la luz en Ediciones del Orto las memorias teatrales de Guillermo, transcritas por el propio Prieto y Alejandro Vales Pinilla bajo el título *La aventura de la zarzuela (memorias de un libretista)* (2012). Se trata de un importante testimonio personal del gran libretista, que conduce al lector a descubrir de su mano los entresijos de este género en sus momentos de mayor esplendor. Fue también en dicha editorial donde Prieto publicó el libro *El Teatro Lírico de Carlos Fernández-Shaw* (2012), coincidiendo con los actos conmemorativos por el centenario de la muerte del citado dramaturgo. En la monografía —que sigue una estructura similar a la del volumen que reseñamos— se estudia con amplitud y profundidad la vida y obra del dramaturgo.

El nutrido volumen que nos ocupa viene a completar dichas publicaciones. Se divide en dos grandes secciones: en la primera, el autor ahonda de forma pormenorizada en datos inéditos de la biografía del libretista, para después, en la segunda, presentar un catálogo completo de su obra.

En la primera parte, que ocupa ciento setenta páginas se documenta cronológicamente la formación y la carrera profesional de Guillermo. Destacan sus colaboraciones con Federico Romero, amigo de su padre, con quien escribiría muchas de sus grandes zarzuelas (*La canción del olvido*, *El caserío*, *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita*, *La tabernera del puerto*, etc.) y posteriormente con su hermano Rafael (*La duquesa del candil*, *Byron en Venecia*, *El canastillo de fresas*, *María Manuela*, etc.). Como el lector podrá comprobar a lo largo de las páginas del libro, su extraordinaria labor llega a abarcar una gran variedad de géneros: óperas, zarzuelas, comedias musicales, operetas, obras menores, etc. No obstante, consciente de la ambigüedad que entraña en muchas ocasiones la noción de «género», Prieto



realiza un recorrido transversal por la obra de Guillermo, incluyendo, al final de la primera parte, un análisis de la misma desde el punto de vista de las localizaciones más habituales, de los temas que aborda, y de sus personajes.

Fue también un reconocido periodista, redactor durante 25 años del periódico conservador *La Época*, y esta faceta también es documentada, aunque con menor profundidad, en el volumen. Prieto refiere los diferentes trabajos periodísticos que llevó a cabo, así como los libros y las conferencias que impartió. Asimismo, se hace alusión a su trabajo como gestor teatral y su participación en distintas asociaciones y sociedades como la Sociedad General de Autores y Editores, entre otras. Las referidas facetas de la poliédrica carrera de Guillermo se reflejan de forma sucinta, con la intención de que futuros estudiosos puedan continuar la labor iniciada por Prieto. Particularmente interesante resulta su faceta como poeta, poco conocida, que Prieto invita a investigar publicando como incentivo cuatro poemas del autor.

Toda esta primera parte se ilustra con un rico material gráfico que incluye fotografías del libretista, caricaturas, portadas de programas de mano, cartas y toda clase de imágenes de documentos manuscritos procedentes del ya citado Legado. Dicho material hace más amena una lectura que en ocasiones resulta demasiado densa, dado el innumerable volumen de fuentes que ha manejado Prieto para su realización.

La segunda parte pretende ser una obra de consulta, tal y como advierte el propio autor a su inicio. Presenta una amplia identificación de más de doscientas obras estrenadas del libretista, con una sinopsis, a la que sigue una relación de los personajes principales e intérpretes del estreno, los números musicales que integran (si los hubiere), y una selección de las notas críticas aparecidas en diversos medios en las fechas posteriores a los estrenos.

Pese a que nuevamente el lector encontrará un encomiable trabajo de documentación, la presentación en ficha de determinadas obras no clarifica



la información tanto como debiera permitir este tipo de recurso. Los cuantiosos datos que se aportan en ocasiones dificultan la lectura. Esto acaso se hubiera solucionado con la presentación de cada ficha en formato de cuadro o tabla, de manera más esquemática, permitiendo una lectura rápida. No obstante, se ha de destacar la utilidad de esta segunda parte como guía para la profundización en la producción de Guillermo, cuya totalidad el investigador podrá consultar en la referida Biblioteca de la Fundación Juan March.

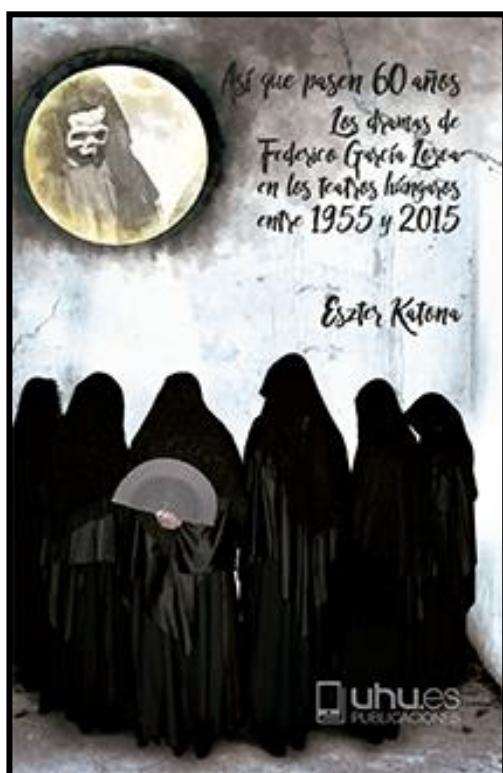
Precisamente culmina el volumen un texto redactado por el personal de la Biblioteca de la Fundación Juan March (Paz Fernández, Celia Martínez Cristina, Luis Martínez-Urbe y José Luis Maire) acerca de la historia del archivo del libretista, custodiado en dicha institución. Le sucede un anexo, a modo de compendio, de los trabajos técnicos llevados a cabo para la creación de un repositorio digital del referido Legado. Dicho anexo, si bien resulta de utilidad para archiveros y bibliotecarios, no parece haber sido publicado en el lugar más acertado, ya que los tecnicismos empleados probablemente no sean comprendidos por el lector que no sea un especialista en la materia.

En resumen, el necesario libro de Prieto pone en valor la vida y obra de uno de los grandes libretistas de la historia de la zarzuela, dándolo a conocer de forma divulgativa al gran público y abriendo camino para futuros estudios. Con su publicación no sólo se contribuye a cubrir uno de los vacíos documentales en este campo, sino que al mismo tiempo se manifiesta la riqueza e importancia de los archivos personales como fuentes de información para la historia del teatro lírico.



Eszter Katona, *Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015*

Claudio Castro Filho
Universidade de Coimbra/ Universidad de Granada
claudio.castro.filho@hotmail.com



KATONA, Eszter: *Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015*. Huelva: Universidad de Huelva, 2017. 250 pp.
ISBN: 978-84-16872-64-0.

La prolífica labor de interpretación sociohistórica de la realidad literaria y teatral española hace de Eszter Katona una de las hispanistas de referencia en el contexto húngaro en la actualidad. Una parte importante de su contribución a los estudios hispánicos está dedicada a la obra de Federico García Lorca, cuyo teatro ocupa uno de los ejes centrales en el abanico de preocupaciones que mueve la producción bibliográfica de Katona. *Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros*

húngaros entre 1955 y 2015 trasparece desde el título el foco de atención del volumen recientemente publicado por la Universidad de Huelva y que podemos situar como un despliegue o secuela del libro «*Rejtőzõ medrí bánat...*» *Federico García Lorca világa* [«*Pena de cauce oculto*» *El mundo de Federico García Lorca*], publicado el año pasado en Budapest.

Cumpliendo con el objetivo de recopilar la casi totalidad de las puestas en escena de los dramas lorquianos en los escenarios húngaros a lo largo de las seis últimas décadas —reflexionando, por lo tanto, sobre los procesos de recepción del teatro de Lorca en el contexto sociocultural de Hungría—, el libro que aquí nos ocupa sobresale, más allá del natural interés de su contenido, por dos razones principales: la sistematización metodológica que lo atraviesa y el carácter transdisciplinario de la investigación de la que es el resultado.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación plantea un amplio abordaje de fuentes primarias (grabaciones en vídeo, imágenes fotográficas, textos de prensa de distintas naturalezas y procedencias) que revelan el exhaustivo trabajo de acopio, organización e interpretación de un universo aparentemente inabarcable, pero que se revela consistente bajo la capacidad de la investigadora de sistematizarlo. La labor interpretativa, en dicho contexto, confiere sentido al material analizado y parece no hacer caso a la supuesta (y, en muchos casos, temida) inmaterialidad del arte teatral: una vez que las fuentes primarias constituyen, en el recorrido del libro, un universo materialmente palpable, el lector es capaz de visualizar al detalle la trayectoria de las obras dramáticas de García Lorca en la reciente historia de Hungría. El libro cumple, por doquier, una de sus principales hipótesis: la lectura de Lorca en cuanto autor transcultural, puesto que en el contexto húngaro el proceso de incorporación de la poética lorquiana (concepto que la autora maneja desde la dialéctica estética *versus* política) conlleva un diálogo cercano e intimista con la letra del poeta. Al fin y al cabo, no se trata de un autor ajeno, sino propio: un poeta que forma parte del imaginario cultural de Hungría.



La consistencia metodológica se hace patente, además, por el constante poner en tela de juicio esas mismas fuentes. La situación de Lorca en el campo teatral húngaro dependerá de los procesos de visibilización de su obra, sometidos a las injerencias de producción de los mercados editoriales y circuitos teatrales: la apreciación de esa realidad factible que es la circulación del teatro lorquiano por la escena teatral de Hungría penderá a privilegiar los escenarios canónicos y oficiales, aquellos que cuentan con las condiciones de producción favorables a la repercusión de los montajes (y que, por consiguiente, tienen más posibilidades de generar una memoria material de lo efímero que es el espectáculo).

De esa compleja tela de fuentes y referentes surge el segundo aspecto relevante de la investigación, es decir, su cariz transdisciplinario. En este ámbito, el lugar desde donde habla la investigadora, la teoría de la literatura en el contexto de los estudios culturales, dialoga directamente con la crítica teatral, disciplina que sostiene el *modus operandi* de la lectura de Katona y que por ahí se acerca al universo de la *praxis* escénica. La perspectiva teórica de críticos teatrales como Tamás Koltai tendrá especial relieve en la construcción de una memoria crítica de la presencia de Lorca en la escena húngara, de ahí el hincapié de la autora en la importancia que la perspectiva escénica asume en su estudio, que quedaría inconcluso si asumiera un abordaje puramente literario.

Cabe, aquí, destacar asimismo el rol del espectáculo en los procesos de recepción (asimilación o rechazo, lectura o relectura, canonización o marginación, etc.) de un autor. La dimensión estética, se desprende de este estudio, alcanza matices interpretativos distintos de los planteados por el campo teórico puro y duro; el espectáculo contribuye, por otras sendas semióticas, para la consolidación de un autor (Lorca, en este caso) en el panorama cultural de un país y, con creces, en el imaginario colectivo.

Aunque no se trata de un caso aislado, Hungría tuvo la particularidad de conocer a Lorca tras su asesinato, sobre todo a partir del testimonio de algunos de sus poetas de referencia, los que transitaban por otros contextos



europeos (como Miklós Radnóti) y en cierto modo contribuyeron, vía militancia literaria, con los procesos de mitologización de Lorca en el contexto húngaro. Por lo tanto, hay que convenir en que el punto de partida de los primeros abordajes escénicos de la obra de Lorca en Hungría tendrá que ver con dar visibilidad a la letra de un personaje políticamente comprometido, el mártir del Frente Popular en el contexto de la Guerra Civil española. La autora es consciente del doble rol que conlleva la mitologización del poeta español: por un lado, su figura y su herencia dramática interesan a un régimen de izquierdas que quiere imponerse ideológicamente; por otro, interesan en igual medida, en cuanto fuerza de resistencia centrífuga, a los creadores teatrales que al poder húngaro se enfrentan.

En un contexto de confrontación ideológica y enfrentamiento de ideas estéticas primas y parejas de la política, por supuesto que *La casa de Bernarda Alba* arrojará a Lorca sobre los escenarios. El último drama del granadino estrenará por primera vez en 1955, dirigido por Endre Marton, y se mantendrá sobre los escenarios a lo largo de los sesenta años abarcados por la investigación. También Marton estrenará *Bodas de sangre* en 1957, empezando un recorrido que llegará al espectáculo de *Ádam Horgas*, ya en 2013. *Yerma*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Mariana Pineda*, *La Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*, *Doña Rosita la soltera* y el llamado 'teatro irrepresentable' formarán parte del amplio espectro de intereses del mundo teatral húngaro por la obra de Lorca.

Igual que en otros contextos nacionales, la perspectiva poética del teatro lorquiano, marcado por la noción de poesía pura y por la materialidad visual de la palabra, acaba por generar un sinnúmero de relecturas en otros soportes semióticos más allá del teatro tal y cual. Son importantes, en Hungría, las adaptaciones de la literatura dramática de Lorca por el mundo de la danza, de la ópera lírica y de formas híbridas del lenguaje escénico.



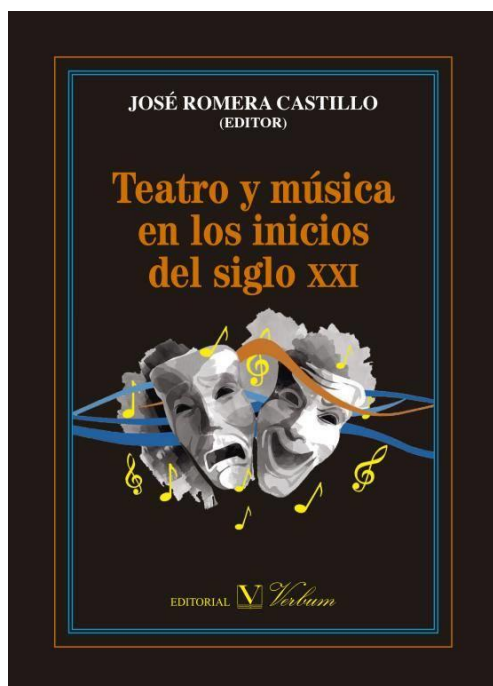
Si fuera necesario poner reparo al extraordinario esfuerzo investigador de *Así que pasen 60 años*, quizás podríamos matizar la necesidad de plantear, a partir del corpus de puestas en escena, una reflexión más detenida sobre el tema del canon lorquiano en el contexto húngaro. Hungría estrenó *La Zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín* antes de las tragedias rurales, ignorando afortunadamente cualquier juicio de valor que pudiera añadir al ciclo de dramas trágicos andaluces connotaciones de calidad que lo destacase del conjunto de obras más experimental de Lorca. En definitiva, en el contexto crítico actual, el estado de la cuestión de los estudios lorquianos ya no acoge, por lo menos no sin sobresaltos, concepciones como 'teatro mayor' o 'teatro menor', una vez que los distintos universos teatrales de la obra dramática de Lorca responden a distintos retos y planteamientos, de los cuales el teatro húngaro, como comprueba la investigación de Katona, está al tanto.

Concluyendo, *Así que pasen 60 años: los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015* se confirma como obra de referencia en cuanto documento teórico sobre la evolución estética del teatro lorquiano en clave transcultural. El panorama de Hungría, desde tal perspectiva, produce sus propias claves de lectura del universo de Lorca y construye importantes puentes a través de los cuales dialoga con los otros recorridos del autor granadino y de su teatro por el mundo.



**Romera Castillo, José (ed.), *Teatro y música en los
inicios del siglo XXI***

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
Investigador del SELITEN@T
majimagu@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.):
*Teatro y música en los inicios del
siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016,
558 pp.
ISBN: 978-84-9074-312-6

Teatro y música en los inicios del siglo XXI recoge las sesiones plenarias y las comunicaciones presentadas en el XXIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por José Romera Castillo, que tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid, los días 24 al 26 de junio de 2015. El Seminario, dirigido también por Romera Castillo, con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García-Pascual, se inserta en una de las líneas de trabajo del SELITEN@T, junto con la semiótica literaria, la escritura autobiográfica y las relaciones del teatro con las nuevas tecnologías. El Centro de Investigación, cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>, es

hoy uno de los más fructíferos dentro de los estudios del teatro actual en el ámbito hispánico, entre otras razones por la publicación de numerosos textos teatrales y la edición de la revista *SIGNA*, que puede verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>. El SELITEN@T se ocupa, además, de la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica durante los siglos XIX, XX y XXI, de las que han resultado hasta la fecha, entre otros numerosos trabajos y publicaciones, la defensa de cerca de 50 Tesis Doctorales y 70 Memorias de investigación y Trabajos Fin de Máster, que pueden leerse también en su página web.

Las Actas se presentan divididas en varios apartados: Creadores a escena, Espacio sonoro / Espacio dramático, Ópera y Zarzuela, y Musicales. Todo ello, tras una Introducción, en la que José Romera Castillo repasa las líneas fundamentales del estudio del teatro en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que dirige desde el año 1991.

En el apartado de Creadores a escena, Lola Blasco Mena explica hasta qué punto el empleo de códigos musicales es determinante en su teatro político, para lo que repasa algunas de sus obras, como *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* o *Proyecto Milgram*, en las que la relación entre palabra y música ha ido variando. José Ramón Fernández habla también sobre la presencia de la música en algunas de sus obras, como *Para quemar la memoria*, *Las Mujeres Fragantes* o *La Tierra*, con especial detenimiento en *Mi piedra Rosetta*. Itziar Pascual centra su atención en el género de las nanas y las canciones de cuna, cargado de sencillez y lirismo, presente tanto en el teatro contemporáneo como en sus obras, en particular *Fuga*, *Eudy*, *Varadas* y *Princesas olvidadas o desconocidas*. Alicia Lázaro Cadena describe la investigación musical y la práctica teatral de dos compañías de teatro clásico, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Nao d'Amores Teatro, de cara al espectador del siglo XXI, para lo que analiza algunas de sus producciones más significativas, como *Tragicomedia de Don Duardos* o *Auto de los Reyes Magos*. Cerrando esta sección, Pablo Iglesias Simón refiere y describe la función y el proceso de trabajo del diseñador de sonido en la creación del espacio sonoro de una obra de teatro, el concepto de la «sonoturgia», los principios fundamentales y la planificación del diseño del



espacio sonoro, así como los planteamientos, herramientas y procedimientos desarrollados en la preproducción, la producción, la postproducción y el diseño en sala.

En el apartado Espacio sonoro / Espacio dramático, Guillermo Heras se remonta a finales del siglo XX para reflexionar sobre la evolución y el presente del teatro musical, mediante el análisis de varias experiencias iberoamericanas y algunas aportaciones personales en torno a la integración de lenguajes teatrales y musicales. José Ignacio Lorente defiende la idea de que el teatro ha incorporado los conceptos de hallazgo, apropiación y ensamblaje en la puesta en escena de las obras, en cuyo camino la música se ha erigido como uno de los grandes componentes del espectáculo, en constante interacción con otros elementos como el espacio, el cuerpo o el movimiento escénicos. Francisco Gutiérrez Carbajo recupera la influencia de los cantos litúrgicos griego y bizantino, sinagogales judíos, de la música popular mozárabe y de las coplas gitanas y andaluzas en la conformación del flamenco, como queda patente en el trabajo de los dramaturgos y grupos de teatro españoles más influyentes. Por su parte, Manuel F. Vieites describe las funciones que la música puede desempeñar en el teatro, así como diferentes líneas de estudio en torno al asunto, especialmente en el contexto de la escena gallega, entre otros los espectáculos musicales, los festivales, la calle, los músicos y el teatro radiofónico. Miguel Ángel Jiménez Aguilar informa del éxito que el teatro musical -las óperas, las zarzuelas y los musicales- goza en la ciudad Málaga en el siglo XXI, entre otras razones gracias a que uno de sus teatros, el Teatro Cervantes, es productor musical de varios espectáculos cada año. Jesús Ángel Arcega Morales hace un recorrido similar por el teatro musical representado en Zaragoza en los inicios del siglo XXI, a pesar de que la ciudad no dispone aún de un espacio escénico apropiado, lo que imposibilita, a su juicio, que exista una temporada estable de teatro lírico-musical. Esther Maseda aborda las diferentes funciones de la música en el teatro, ya en directo, ya «enlatada», desde el punto de vista del director escénico, para lo que estudia su importancia en diferentes espectáculos musicales. Berta Muñoz Cáliz se centra en el análisis del teatro para niños, en el que la música está presente en la mayor parte de los casos, con una fuerte carga de significación, en sus más diversos formatos, géneros y opciones estéticas. Juan José Montijano



Ruiz esboza un panorama del estado actual en que se encuentra el supragénero formado por las variedades, la revista, la opereta y la comedia musical española, actualmente «en un estado de hibernación debido a la cuasi total carencia de artífices». Francisco Javier Bravo Ramón se refiere a un caso concreto, la puesta en escena de la zarzuela *Viento es la dicha de amor*, con música de José de Nebra y libreto de Antonio de Zamora, que realizaron Andrés Lima y Alan Curtis en 2013 en el Teatro de la Zarzuela, en la que, a su juicio, se realizaron algunos desajustes en lo que respecta al texto, la escenografía y la partitura. Cristina Oñoro Otero estudia el papel desempeñado por el elemento musical en el teatro contemporáneo, la naturaleza y función de la música en la puesta en escena, en general, y en el caso de *El triángulo azul*, de Laila Ripoll, en particular, representada por el Centro Dramático Nacional en abril de 2014, a propósito de la cual analiza la relación del teatro con el silencio, lo inaudible y lo impensable. Simone Trecca analiza la presencia, función y significación de la música en la escritura y la dirección escénica de Laila Ripoll y, más concretamente, en *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, ambas escritas en colaboración con Mariano Llorente. Ana Prieto Nadal centra su estudio en la trayectoria dramática de Lluïsa Cunillé, para quien la música juega un papel destacado tanto en sus producciones en solitario, como en colaboración con Xavier Albertí y Paco Zarzoso. Helen Freear-Papio, por su parte, analiza cómo el sonido sirve para desarrollar los personajes, profundizar en la trama y desafiar la relación entre el actor y el espectador en *NN 12*, de Gracia Morales, y *Espérame en el cielo... o, mejor, no*, de Diana M. de Paco Serrano. Josep Lluís Sirera estudia la obra del dramaturgo catalán Rodolf Sirera, desde los «songs» brechtianos hasta el desarrollo dramático de sus creaciones de forma análoga a los libretos de ópera, en los que recoge además numerosas referencias al mundo de la música. Jerelyn Johnson analiza pormenorizadamente el papel que desempeña la canción de cuna en *Himmelweg*, de Juan Mayorga, su carga apaciguadora y desasosegadora al mismo tiempo. María Jesús Orozco Vera profundiza en la función de hilo conductor de la recreación artística metafictiva que tiene la música en *Daaalí*, de Albert Boadella, y *El inframundo*, de José Moreno Arenas, las cuales muestran algunos aspectos de la figura de Federico García Lorca que aún hoy siguen siendo un misterio. Mariángeles Rodríguez Alonso centra su



atención en la obra *En un lugar del Quijote*, de Ron Lalá, compañía que sustenta sus espectáculos habitualmente en tres pilares fundamentales: el humor, la música y el teatro. Álex Ruiz-Pastor articula su investigación en torno al espectáculo *Hacia la luz (Victoria Kamhi habla de Joaquín Rodrigo)*, que combina música, teatro e investigación escénica. Giovanna Manola profundiza en la tendencia de los dramaturgos contemporáneos italianos a combinar de forma personal el teatro y la música en sus creaciones, como en el caso de Tony Cucchiara o en *Diario di una compagnia* (2014), de la propia Giovanna Manola. José Sánchez Sanz se sumerge en la obra de Carles Santos, cargada de experimentación y renovación escénicas, sobre todo en lo referente a la relación entre el teatro y la música, como en el caso de *To-ca-ti-co-to-ca-tá* (1978). Juan Pérez Andrés se acerca a la dramaturgia de Marco Paolini, examinando el uso de la música desde la década de los ochenta, cuando comenzó su trayectoria como narrador-*perforer*. Julio Provencio Pérez incide en la influencia que ha ejercido la formación en el ámbito de la composición musical del director Heiner Goebbels en la construcción de su dramaturgia, que desencadena en su caso, entre otras cosas, «una particular estética de la ausencia».

El apartado dedicado a la Ópera y Zarzuela lo abre María Victoria Soriano García, quien repasa las disparidades y similitudes de los estrenos mundiales de ópera en el Teatro Real en el siglo XXI. José María Lucas, Rosa Pedrero Sancho y Helena Guzmán relacionan y describen las óperas de tema clásico estrenadas también en el siglo XXI, partiendo de la necesidad del análisis de los libretos desde un punto de vista filológico y literario. Xoán M. Carreira, por su parte, describe los componentes dramáticos y musicales de *El público*, de Mauricio Sotelo y Andrés Ibáñez, basado en el drama homónimo de Lorca, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, el 24 de febrero de 2015. Breatrice Bottin estudia las obras de la compañía La Fura dels Baus que adaptan diferentes óperas de Wagner. Olivia Nieto Yusta profundiza en la obra de Tomás Marco, uno de los compositores más importante en la actualidad, sobre todo en el terreno de la ópera y el teatro musical. Miguel Ribagorda Lobera reivindica la ópera en la educación desde la etapa infantil, causa a la que contribuye, desde su esfera, la empresa dedicada a la ópera familiar Ópera Divertimento. El equipo formado por María Pilar Espín Templado, Gerardo Fernández San Emeterio,



Alicia Mariño Espuelas y Pilar de Vega Martínez ofrece una reconstrucción de la cartelera de las obras dramático-líricas de autores españoles, que han sido representadas en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el siglo XXI, desde un punto de vista de los temas y los géneros. Sergio Camacho Fernández defiende la construcción de una «zarzuela contemporánea», partiendo de la adaptabilidad y la flexibilidad de los formatos, o la accesibilidad y permeabilidad al uso de las nuevas tecnologías, entre otras vías.

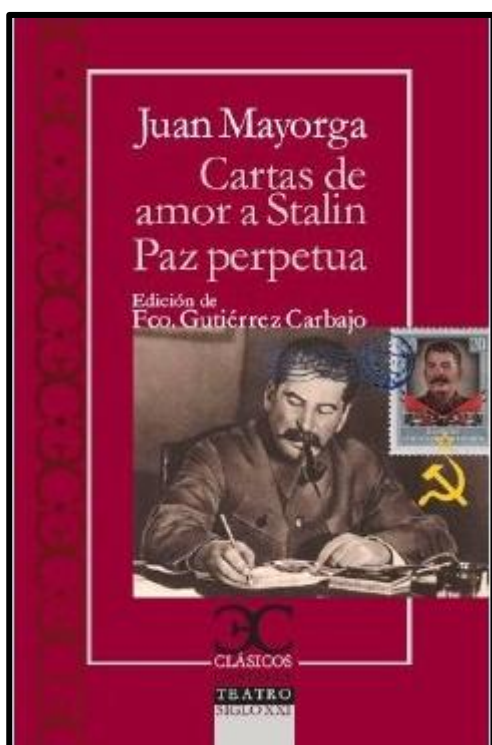
En el último apartado, el de los Musicales, Fernando Doménech Rico repasa la historia del teatro musical angloamericano en España desde 1975, algunos títulos relevantes y el denominado «teatro de franquicia». Alberto Fernández Torres analiza el comportamiento del teatro musical en Madrid de 2004-2007, años de prosperidad económica, con objeto de sacar conclusiones sobre la influencia que este ha ejercido en el mercado teatral de la misma ciudad. José Romera Castillo, por su parte, analiza la situación de diferentes empresas tanto nacionales como multinacionales, tras ofrecer una relación bibliográfica, impresa y en red. Michel-Yves Essissima recupera los musicales adaptados al cine en España, por una parte, y, por otra, algunas de las películas convertidas en musicales. Por último, Paloma González-Blanch estudia el origen y consolidación del proyecto *Microteatro por dinero* de Madrid, así como su expansión en franquicias por España y América, entre cuyas actividades se encuentran los micromusicales.

El volumen concluye con una relación que contiene las Publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T.



Juan MAYORGA, *Cartas de amor a Stalin / Paz perpetua*

Erwan Burel
Université de Strasbourg
erwan_burel@hotmail.fr



MAYORGA, Juan: *Cartas de amor a Stalin/ Paz perpetua*. Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), Madrid: Castalia, 2016. 256 pp. ISBN: 978-84-97407-07-6.

Es de agradecer esta edición de dos obras de Juan Mayorga presentada por Francisco Gutiérrez Carbajo porque participa, a nuestro parecer, de aquello que el dramaturgo espera de la crítica y, en general, del receptor de su teatro, que consiste en que este sea un interlocutor más en el proceso de despliegue de la obra teatral.

Antes de analizar las dos piezas publicadas (*Cartas de amor a Stalin* y *La paz perpetua*), Gutiérrez Carbajo se esfuerza por introducir al lector en la dramaturgia mayorguiana a través de tres elementos constitutivos de la máquina teatral —«La construcción del personaje»; «El universo espacio-temporal»; «El protagonismo del lenguaje»— e intenta ver cuál es la especificidad de cada uno en el marco de la producción dramática del autor.

Intuimos que esta división es de índole práctica y, sobre todo, pedagógica, a sabiendas de que leer teatro no es algo a lo que el lector medio –o, mejor dicho, no especialista– esté muy acostumbrado. En cada una de estas tres partes, Gutiérrez Carbajo nos recuerda algunos hitos teóricos que, a lo largo de la Historia, han ido forjando las nociones de personaje, espacio, tiempo y lenguaje/acción para el ámbito de la literatura y del teatro. Esas aclaraciones teóricas permiten luego entrar en la dramaturgia de Juan Mayorga y comprobar su originalidad. Vemos así que su teatro es una construcción que tendría que ser completada por el espectador, una propuesta sobre el mundo con la cual el receptor tendría que forjar sentido.

En el apartado dedicado al personaje, Gutiérrez Carbajo invita al lector a recorrer un interesante camino alrededor de veinte piezas. Este largo recorrido desvela algunos ejes transversales que atraviesan el teatro de Juan Mayorga y que conforman su dramaturgia, como la formidable complejidad y ambigüedad de los personajes y su gran potencialidad escénica, la indagación en los acontecimientos paradigmáticos de nuestra historia, la sabia construcción y articulación de la acción, la dimensión metateatral o la eficiencia del conflicto dramático.

En la parte sobre el universo espacio-temporal, analiza varios espacios escénicos antes de vincular la noción de espacio a la de tiempo y mostrar que este último es uno de los resortes más importantes e interesantes de la dramaturgia mayorguiana que, precisamente, hace de la Historia uno de sus temas privilegiados.

Por fin, en cuanto al tema del protagonismo del lenguaje, analiza la palabra dramática desde varias perspectivas, como la pragmática, la teoría de los actos de habla y la semiótica, y termina su análisis con una cita aclaradora del dramaturgo que nos da a entender que es en los límites del lenguaje donde se halla, paradójicamente, la esperanza de su renacer y la utopía de un nuevo mundo:



la palabra que ahora vuelve a dominar la escena no es aquella que todo lo dice porque todo lo sabe, sino una palabra insuficiente y dañada. Una palabra herida, incapaz de hacerse cargo de este mundo, y sin embargo, capaz de mostrar –más que de decir– otros mundos... En las fronteras de nuestro lenguaje se hacen visibles otros lenguajes, otros mundos. No es opacidad, sino una nueva transparencia lo que llega a escena [Mayorga, 2002: 27].

Después de esa introducción tripartita, Gutiérrez Carbajo se dedica al análisis de las dos piezas mencionadas. Para *Cartas de amor a Stalin*, ancla su reflexión primero en cuestiones como los fenómenos de intertextualidad, el género epistolar, la función de la sátira, la figura del artista ante la sociedad y el poder y la problemática de la censura. Afirma luego que

Juan Mayorga potencia todas las virtualidades de los actos del lenguaje, las múltiples posibilidades de la enunciación en el discurso teatral, y logra que el pacto ficcional que establecen los personajes en la representación trascienda de la escena al espacio del espectador [Mayorga, 2016: 72-73].

Para ilustrar esta idea, se apoya en las reflexiones de Claire Spooner en su tesis doctoral¹ y propone un análisis interesante de los recursos metateatrales de la obra y sus implicaciones en la enunciación y en la frontera entre espacio escénico y espacio no escénico. Termina sus análisis reparando en los recursos metatextuales de la repetición y la reescritura y muestra así que el lenguaje es una preocupación esencial del dramaturgo. Para *La paz perpetua*, se concentra en las posibilidades que ofrece la máscara animal y desgrana la extensa tradición filosófica, literaria y artística sobre la que se basa este recurso a la zoología. Lo que permite el animal no humano en escena, en el caso de la obra mencionada, es enfocar con una luz inédita los temas de la tortura, la barbarie, el terrorismo y la violencia y el mal. Juan Mayorga ve en la tortura una doble animalización del hombre, en el sentido de que es el reflejo de una cultura no humanista en la que unos son educados para comportarse como bestias y otros para ser tratados como

¹ Claire Spooner, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, tesis doctoral de la Universidad de Toulouse, presentada el 9 de julio de 2013.



bestias. La barbarie tiene que ver, paradójicamente, con la cultura. Mucho antes del Holocausto, nos recuerda el dramaturgo, Walter Benjamin había advertido que todo documento de cultura (en una concepción historicista de la historia) es a la vez un documento de barbarie, es decir, que la cultura dominante oculta en realidad una opresión pasada y participa del olvido de las víctimas. El terrorismo es, por decirlo así, el tema central de la pieza, pero lo más interesante es que orienta el debate hacia el terrorismo de estado, dicho de otra manera, hacia la cuestión del mal necesario. Esta cuestión es de índole eminentemente ética pero también jurídica, lo que nos lleva, como bien lo demuestra Gutiérrez Carbajo, hacia la problemática del estado de excepción que el propio Juan Mayorga ha estudiado con esmero en su tesis doctoral al cotejar los pensamientos de Donoso Cortés, Carl Schmitt y Walter Benjamin: «Si en Schmitt, el estado de excepción suspende el derecho para preservar el orden, y en Donoso Cortés realiza una justicia que no cabe en el derecho, “en Benjamin, el estado de excepción interrumpiría un orden injusto”²» [Mayorga, 2016: 98]. El análisis de *La paz perpetua* sigue con una vinculación con el ensayo epónimo de Kant, el carácter dialéctico del teatro de Juan Mayorga, la noción de zona gris y la «sencillez compleja» de su dramaturgia. Un estudio de los distintos finales propuestos para la obra nos permite comprobar, una vez más, la incansable preocupación del dramaturgo por encontrar la mejor manera para que el receptor desarrolle una verdadera conciencia crítica.

Con esta reseña, esperamos haber despertado la curiosidad del lector que, gracias a esta edición de Gutiérrez Carbajo, podrá dar un paso más en el acercamiento a una dramaturgia tan exigente e interesante como la de Juan Mayorga.

² Mayorga, 2003: 156.



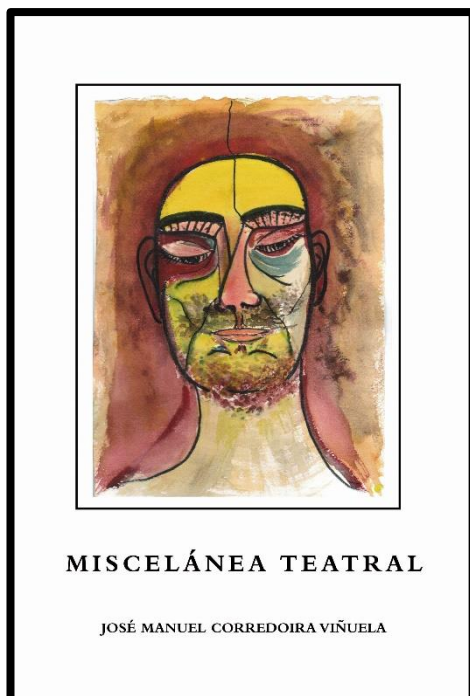
BIBLIOGRAFÍA

- MAYORGA, Juan: «Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra», en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- _____, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003.
- _____, *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Francisco Gutiérrez Carbajo [ed.], Barcelona, Castalia, 2016.



José Manuel Corredoira, *Miscelánea teatral*

Carmen González-Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid
carmen.gonzalez@uam.es



CORREDOIRA, José Manuel,
Miscelánea teatral, Nueva
York, IDEA/IGAS, 2016, 279
pp., ISBN 978-1-938795-16-9.

Tintinean todavía mis neuronas cuando inicio esta página en blanco. Siguen calientes y arrugadas las páginas de *Miscelánea*, cuyas frases se han mezclado con mis múltiples anotaciones a lápiz (siempre a lápiz, para que no sean definitivas, para no estropear, ni manchar... pero nunca se borran). Porque este es un libro «a tres». Corredoira ha publicado 39 ensayos breves y una entrevista, sí, pero su lectura no es pasiva, esa con la que el lector-receptor de sus mensajes pueda tranquilamente deleitarse y reflexionar sobre la multiplicidad de cuestiones que contiene, sino un «triálogo» entre los sujetos que él introduce en sus escritos, entre el propio sujeto del escritor y el sujeto del lector, que se vuelve activo y hace una interlocución con Corredoira replicando la primera acción sujeto exterior-sujeto escritor. He decidido no

jugar ahora, pues el marco de estos *ludi* en que juego ahora no me asegura que llegue al final de esta carrera (*Última línea*, *vid.* 27-28) con mi propósito cumplido, que el lector (ahora, el mío) sepa por qué le merece la pena dedicar su tiempo a *Miscelánea teatral* en lugar de redactar mi propio texto como interlocución del suyo.

Me gusta, para empezar, que la lectura suene a música. Enhorabuena por elegir «Las *Memorias* de Voltaire» como apertura del libro. También yo soy ahorradora y me siento ya más reina en mi casa que la abeja en la suya mientras trato de ajustarme a un «*memento vivere*» al que me animan la lectura de su *Requiem* y los caprichos de la rueda de la fortuna. Me gustaría ser como su Marquesa du Châtelet (también conozco a Horacio, y a Virgilio, y a Lucrecio y a Cicerón), pero me ha convencido más aplicarme al «saber hacer» de Gustavo Bueno y utilizar la sabiduría como ciencia más que como erudición, divertimento o forma de ligoteo (aunque ¿no es esta una forma práctica del placer filosófico?). Y en este sentido comprendo también que el humor –y más aún el poético– deba ser reivindicado por Corredoira, personalidad no invitada pero que se invita, por qué no, a incluir un poema de su gusto para completar la *Antología* de Visor (2003). Para eso el que escribe, manda, y más si se lo publican. Ya me hace gracia, dicho sea de paso, la ironía del título que da origen a dicho libro, *Los 130 mejores lectores de poesía [ahora 131] escogen los poemas del siglo XX...* Ganas me dan también de ser la 132. ¿Por qué es mejor lector de poesía el 131 que yo? Pero no, ya me he comprometido a no entrar al trapo, porque a lo mejor no hay ironía ni humor y a mí me puede faltar humildad. Ya se enfadó Kundera por la lista de los libros que han conformado la idea de Francia (cap. 13) y prefiero mantener el (buen) humor en esta reseña. Sí, apliquemos la sabiduría como ciencia, en este caso la de callar (no voy a decir qué título incluiría, ni de poesía ni francés, y apruebo la elección de Ateneo de Náucratis como mejor libro de 2014, [aunque, ahora que me paro a pensarlo, yo misma publiqué uno en esa fecha ¿por qué no está en la lista?]). Borro la sonrisa de mi rostro y paso a temas más difíciles.



Porque el que escribe ¿tiene la última palabra? Estoy de acuerdo con las objeciones de Corredoira a Mayorga (en cuanto a sus citas en el texto teatral) y a Portillo (en lo relativo a la interpretación escénica del *Don Juan*, pero extrapolable a otros repertorios y directores). Como clasicista creo innecesaria la cita griega o latina como reducto del sabio o del neo intelectual. Las obras nuevas no tienen que llevar un sello de marca distintivo de erudición, cifrado en sus latinajos, como hacen las bodegas si quieren publicitar un vino caro o presumiblemente sofisticado. Al mismo tiempo, el teatro de Mayorga tiene una acogida internacional de público que permite romper la barrera de la dificultad o extravagancia asociables a las lenguas clásicas, cuya cultura (especialmente la griega) él reivindica en sus intervenciones y que cada vez está más arrinconada en nuestra educación y en nuestra sociedad. Parece que pronto los clasicistas seremos unos Copito de Nieve, una especie albina en peligro de extinción por nuestra (presunta) inutilidad social. Así las cosas, ¿por qué no ir a la cita correcta, pues mayor beneficio, una vez sorteada la barrera de la dificultad? Prefiero pensar en otras respuestas antes que en la ignorancia o en la desidia del dramaturgo. Sabida es la tradición en Europa del uso de los florilegios y de *excerpta*, además de las citas de «memoria» que acaban formando parte de nuestros textos teatrales (entre otros géneros), con numerosos errores respecto de los originales, que en pocas ocasiones habían sido leídos por los autores (y menos aún en lengua original). ¿Es lo que tenemos en la dramaturgia de Mayorga? Habría que contrastarlo con la fidelidad de otras citas, p.e., las shakespeareanas. ¿Es más importante el fin en sí mismo, es decir, que el texto suene a culto, a erudito, y que eso se incorpore en el bagaje del espectador, de forma que lo que funciona es el «márketing» de lo clásico, al que se le dota de otro contenido e intención? Que suene, que se «vulgarice». Así está ocurriendo con la moda de los tatuajes, cuyos *slogans* en latín no pueden ser ni siquiera calificados de macarrónicos o *barbari* por las barbaridades que se escriben en esa supuesta lengua y que nos rechinan a quienes instintivamente los traducimos (y más si pensamos que pueden lucir para siempre). ¿Es más importante el



conocimiento de la auténtica fuente? Quizá no sea necesario elegir y podamos leer futuros textos donde haya coherencia entre la forma, el fondo y la recepción del público, y desaparezca el «qué más da si da lo mismo».

Y sí, sí, sí al capítulo 5 («*Donjuanes*»), sobre todo porque Corredoira puede presumir de haber elevado a género literario el *email* de Marco Guidotti como ejemplo de epistolografía electrónica (léase también el cap. 27 «Trilogía arrabalaica»). En su momento oí en la radio una entrevista a su directora (Blanca Portillo) en la que centraba su atención especialmente en los jóvenes y en los centros de enseñanza de secundaria –a los que se les facilitaba el acceso a la función- como una forma de educación sentimental/sexual frente al donjuanismo «psicopático». No creo que la adaptación tendenciosa de los clásicos sea el camino hacia la *paideía*, como ya he escrito en otros lugares, pues el anhelo de educar al público (¿al pueblo?) a través de los textos puede redundar en simpleza, en tergiversación, en manipulación (o en las tres). Lo que se establece en demasiadas ocasiones es una única línea de interpretación de la obra desde la dirección de escena y/o de la dramaturgia, que se erigen en una especie de guías «eugenéticos» o líderes intelectuales tras el parapeto de títulos y autores de calidad indiscutible. Por eso, si alguien quiere «revisitar» el tema de una gran obra, que la escriba y la firme con su nombre (no con el de Zorrilla, ni el de Sófocles, ni el de Shakespeare...). El público ya decidirá si quiere (o no) pagar por ese nuevo autor. A lo mejor, con leer la trilogía de *Sombras de Grey* un espectador llega a la misma conclusión cuando «ella» redime a su «donjuán» millonario y norteamericano que está en el volumen tres rendidamente enamorado.

En la tradición del teatro cívico de Percy MacKaye o del pensamiento de María Zambrano, habla Corredoira de lo «urbano en su teatro» (cap. 15). El hombre inserto en su ciudad, el continente (*urbs*) y el contenido (*civitas*) que nos conduce hasta la idea de urbanidad (hábitos relacionados con el lenguaje, que caracteriza su teatro «logocéntrico», y que habría que leer a la par que su capítulo 24 sobre Wittgenstein), a la de «El teatro como ciudad»



(las representaciones de la ciudad en el teatro) y a «La ciudad como teatro» (las representaciones del teatro en la ciudad, el espacio urbano como teatro él mismo). Me interesa especialmente cómo el lenguaje caracteriza el tipo de ciudadano y la reflexión que hace Corredoira del llamado «latín vulgar» (aquel *sermo vulgaris* acuñado por Cicerón) y su modelo o anti-modelo por parte de los autores romanos. La urbanidad iba ya reñida con lo no literario, entendido así el lenguaje del pueblo frente al de los autores cultos. Pero ellos, los urbanitas, los cultos, también sucumben al lenguaje de la gente, porque el signo lingüístico reconocible por los conciudadanos es el que hace ganar (ya lo sabía el triunfador Plauto) y así también lo encontramos en Cicerón (en determinados discursos y cartas), que utilizó con maestría y eficacia distintas técnicas de la comedia y lenguaje plautinos. La mezcla diastrática de la lengua en el texto literario abre el abanico de potenciales lectores y espectadores, pero sobre todo permite que lo urbano y lo ciudadano resida también en el autor y sea, a su vez, aceptado como «uno de los nuestros» por parte del público.

Podemos aglutinar los apartados que tienen como objeto de su reflexión y título del capítulo otros escritores y su obra (Arenas, Calderón, Shakespeare, López Mozo, Ferlosio, Wittgenstein, Arrabal, Valera, Alcifrón). Sea por el entusiasmo de una lectura reciente a la que nos invita; o como espita para la crítica literaria, también en su vertiente de crítica a los críticos (por ejemplo pp. 164-166; 206) o para recordarnos la relación entre literatura y biografía, o la ausencia de ella (si llego a saber años atrás cómo se animó Valera al estudio del griego y del latín quizá hubiera retrasado unos años en matricularme, maldita ignorancia de juventud). ¿Se reconoce de alguna manera Corredoira en otros escritores? Como en Maupassant, que «habla de todo, con un desparpajo, un conocimiento de causa y un sentido del humor que embelesan» (p. 155), y es muy esclarecedora la inclusión de las páginas en las que Corredoira reflexiona sobre su propio teatro, también a propósito del análisis del teatro de otros (capítulos 7, 12, 18, 28, 37 y 40). Otros ensayos pueden leerse por el contenido que los motiva y cuya lectura



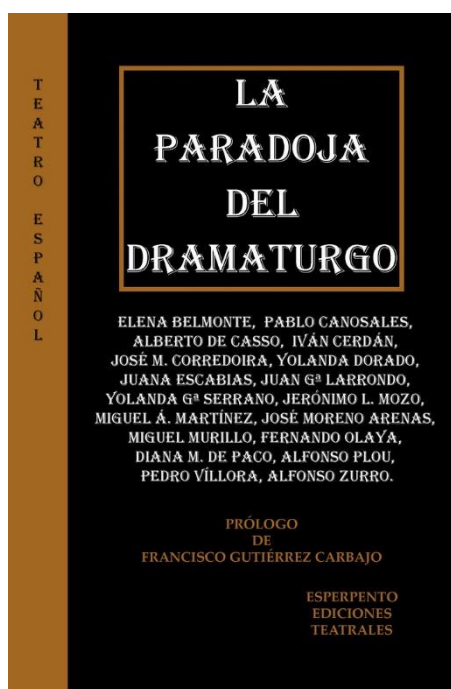
redunda en «metaliteratura», en «metafilosofía» o incluso «metacultura» («Pasiones necrófilas», «La circulatura del cuadrículo», «*De fascinatione demoniaca*», «Visiones de Dios», «De la misoginia», «Elogio del pie», «A vueltas con la ética y la moral», «Erotismo y pornografía», «La infinita tensión deseante», «Los eunucos de Forberg», «Confesiones de un bibliófago», «El palmito de Santa Teresa», «El país de las implicaciones verdaderas», «*Policraticus* III, 8»).

Es este un libro que invita a la lectura de otros libros; autor que invita a saber de otros autores. No hay competencia. No termina y acaba entre su acertada portada y su contraportada. Es lo que más me gusta de él. Esta *Miscelánea* es como una piedra en el agua que te salpica y que se multiplica con sus ondas expansivas... No quería, pero recojo el guante. «Todo esto, una vez más, es un juego... como el que nos jugamos tú y yo» (Arrabal, *Dalí versus Picasso*, p. 204), pura poesía porque «sostienes la fascinación de lo que te propones con lo semejante, y lo cercano con lo cercano» (cap. 21 «Definición de poesía», p. 163).



La paradoja del dramaturgo

Laeticia Rovecchio Antón
laeticia.rovecchio@gmail.com



AA.VV., *La paradoja del dramaturgo*, Esperpento Ediciones Teatrales, Madrid, 2016, 303 pp.
ISBN: 978-84-945155-8-3

¿Cómo se enfrenta el dramaturgo a la escritura? ¿Cómo se debate entre los diferentes tipos de personajes? ¿Cómo logra hacer traspasar las historias representadas en su imaginación al lector y espectador? Estas preguntas podrían ser algunas de las formuladas por cualquier dramaturgo a la hora de escribir un texto. En definitiva, la creación de historias parte de una postura determinada frente a la participación de unos personajes concretos, a la elección de un tono preciso, de un marco específico, etc. La antología *La paradoja del dramaturgo* (2016), prologada por Francisco Gutiérrez Carbajo, pretende aportar una mirada sobre las dificultades –paradojas– que encuentra el dramaturgo a la hora de crear sus textos y, más concretamente, sus personajes a través de dieciocho obras de formato breve:

Mejor al aire de Elena Belmonte, *Ilústrame* de Pablo Canosales, *Gema y Emma* de Alberto de Casso Basterrechea, *Escritura* de Iván Cerdán Bermúdez, *Juana o el criterio de Dios* de José Manuel Corredoira Viñuela, *Sal de mi cama!* de Yolanda Dorado, *Retrato de mujer con sombrero* de Juana Escabias, *Narciso en tercera persona (Diálogo en MI sostenido)* de Juan García Larrondo, *Aparte de mí ese cáliz* de Yolanda García Serrano, *Un actor en busca de personaje* de Jerónimo López Mozo, *Nieto de Hamlet con revólver de John Wayne* de Miguel Ángel Jiménez, *El silencio* de José Moreno Arenas, *Abril* de Miguel Murillo, *El dramaturgo que confundió a los personajes con actores (y viceversa)* de Fernando Olaya Pérez, *En blanco* de Diana de Paco Serrano, *El encuentro* de Alfonso Plou, *Linda muñequita* de Pedro Vállora y *Estábamos celebrando el Nobel de Mayorga* de Alfonso Zurro.

El título de la compilación, como apunta Gutiérrez Carbajo, remite al ensayo de Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, en el que el filósofo francés tipifica las costumbres del mal actor, el que intenta sentir las emociones que reproduce sobre el escenario, y del buen actor, el que es capaz, desde la observación de la naturaleza, de traspasar las emociones sin necesidad de copiarlas. De hecho, en una de las obras de la antología, *Gema y Emma*, Alberto Casso Basterrechea centra su reflexión en esta misma paradoja a través del personaje de Emma, una actriz encargada de interpretar el papel del Comendador de *Fuenteovejuna*, que no duda en infligir actos violentos, en particular a Gema, para sentir la violencia que emana del personaje lopesco y, por consiguiente, para favorecer su capacidad en emularla sobre el escenario.

Frente a esta paradoja del actor, los dramaturgos de la antología se proponen responder a su propia paradoja que podría, en grandes líneas, traducirse por una copia de la realidad tal y como subyace en la existencia de cada uno o la búsqueda, desde la realidad misma, de crear obras que la superen. De ahí el carácter metateatral que la mayoría de los textos asume, pues son una reflexión no solo sobre la escritura, sino también sobre la



condición del teatro en su amplio sentido. Esta metateatralidad viene acompañada de personajes característicos que se repiten en diversas creaciones –Autor(a), Personaje y Actor (Actriz)–, partícipes de cualquier espectáculo teatral.

La (des)aparición del autor

La figura del autor siempre se relaciona con la creación de un universo propio, particular; se expande y se convierte en algo omnipresente, omnipotente como un demiurgo, capaz de crear, hacer y deshacer según su libre albedrío. De este modo, el autor no es solo autor, sino que asume la función de creador. Un creador de vidas, un creador de historias, un creador de mundos... Esta condición demiúrgica está claramente retratada en las piezas *Aparta de mí ese cáliz* de Yolanda García Serrano y *El silencio* de José Moreno Arenas. Ambas, con temática de clara impronta religiosa, postulan por una concepción del teatro como la metáfora de un mundo regido por un Dios convertido en un dramaturgo que actúa sobre sus personajes.

Sin embargo, en la gran mayoría de los textos de la antología, esta visión del creador no se encuentra reflejada, pues a menudo los autores se perciben como seres desprotegidos que buscan escudarse en escritores de tiempos pasados tal y como ocurre con Lorca, Valle-Inclán o los hermanos Álvarez Quintero de *Estábamos celebrando el Nobel de Mayorga* de Alfonso Zurro, con Federico (García Lorca) de *Narciso en tercera persona* (*Diálogo en MI sostenido*) de Juan García Larrondo, con *Un actor en busca de personaje* de Jerónimo López Mozo cuyo título alude a Pirandello – figura también apelada en *En blanco* de Diana de Paco–. En este aspecto, en varias de las piezas se plantea el problema de la falta de inspiración a la hora de crear una historia. En *Ilústrame* o en *En blanco*, Pablo Canosales y Diana de Paco configuran un diálogo entre un autor y su personaje que, frente a la incapacidad de escribir del autor, intenta llevarlo por unos caminos dudosos de creación para que luzcan los personajes. En este



sentido, la figura del autor está sometida a la voluntad de sus personajes que asumen un papel más relevante en la amplia mayoría de los textos de *La paradoja del dramaturgo*.

La autonomía de los personajes

Al buscar desvincularse de sus autores, los personajes tratan de convertirse en ser autónomos que no responden a las ataduras impuestas por sus creadores. Presenciamos, en palabras de Gutiérrez Carbajo, una «desacralización del personaje» [14]. Este fenómeno está íntimamente relacionado con la abundancia de personajes sin nombres, que solo se conocen por su función en el desarrollo de la trama y, por ende, se definen por medio de sus acciones. Así, en *Mejor el aire* de Elena Belmonte – aunque también en *Sal de mi cama!* de Yolanda Dorado –, el personaje femenino reivindica la elección de su nombre, Ariadna, y busca desligarse de cualquier imposición alejada de su condición de peluquera. Esta situación de desacuerdo es llevada al extremo en *Nieto de Hamlet con revólver de John Wayne* de Miguel Ángel Jiménez y *En blanco* de Diana de Paco, donde los autores tratan de matar a sus personajes. En efecto, el desentendimiento entre personaje, Alberto, y autor, Miguel, es tan crudo en la obra de Miguel Ángel Jiménez que el autor quiere matar a su personaje, quiere que se suicide en contra de su voluntad. De hecho, esto queda de manifiesto con el paso del diálogo entre los dos personajes al monólogo de Alberto, dirigido a los espectadores, en el que Miguel solo interactúa con él desde la escritura y, concretamente, cuando abre paréntesis, equivalente a un disparo, lo que permite entrar en un juego de ruleta rusa hasta que suena el disparo. Miguel cae muerto, por lo que los roles se invierten y Alberto se convierte en personaje desposeído de sus atributos que está a punto de pasar a formar parte de una nueva realidad, de una nueva vida junto a su Ofelia. A su vez, en *En blanco*, una autora y un personaje dialogan al tiempo que la obra se está escribiendo y concibiendo en el imaginario de los personajes la



obra que se está leyendo, representando; lo mismo ocurre en *Un actor en busca de personaje* de Jerónimo López Mozo que, a pesar de la negativa del autor por crear un papel específico por un autor que se lo pide, la obra se está escribiendo a pesar de él. El personaje logra sacar de quicio a su autora de tal modo que también desea su muerte, aunque al final no lo lleva a cabo. Frente a esta falta de decisión, el personaje se convierte entonces en una especie de abogado de los otros muertos de las piezas anteriores de la autora. En el caso de *Juana o el clitorio de Dios* de José Manuel Corredoira Viñuela nos enfrentamos a un texto en el que el personaje ya no es un ser autónomo o que busca su autonomía, sino que ni siquiera existe. Acostumbrado a un trabajo minucioso con las palabras, con inclusión de vocablos extranjeros o de juegos lingüísticos varios, Corredoira Viñuela compone una obra más cercana a la composición poética, al cántico en el que desaparece la frontera de los personajes para dejar lugar a la proyección de las palabras.

Si bien aparecen personajes que son invenciones en devenir, también abunda la figura del actor, que, en este caso, no se presenta desde la reivindicación de su autonomía, sino como una parte del engranaje teatral. Desde la presentación a un casting de la actriz de *Retrato de mujer* de Juana a Escabias o la petición de un papel en *Un actor en busca de personaje* de Jerónimo López, hasta la preparación en *Gema y Emma* de Alberto Casso Basterrechea. *El dramaturgo que confundió a los personajes con los actores (y viceversa)* de Fernando Olaya y *Linda muñequita* de Pedro Vállora juegan con la confusión del límite que separa al actor de su personaje, y viceversa, es decir, a la realidad de la ficción. Olaya lo lleva a cabo, siguiendo la estela de la aclamada obra de Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, desde la recreación del imaginario de un dramaturgo de cuya cabeza emanan las voces de Hombre y Mujer, que son a la vez Hamlet-Oliver y Ofelia-Olivia, respectivamente. Y Vállora, en un decorado que transporta al siglo XIX, plantea una confrontación sobre el escenario entre una directora teatral, Gina, y sus actores/personajes, que deriva en una



conversación con el propio autor de *Casas de muñeca*. Precisamente, el ensayo previo a la creación de cualquier espectáculo está en el centro de *Abril* de Miguel Murillo, donde tres personajes –un autor, un actor y una actriz– intentan crear una obra a partir de una frase «Fue en abril» y las imágenes que nacen del imaginario o de la vivencia del autor. Se trata de un trabajo en curso que no tiene un final determinado, sino que intenta mostrar los entresijos de la creación. Es una manera de hablar del teatro experimental desde el propio experimento; es decir, del teatro desde el propio teatro.

La metateatralidad

Los personajes que discuten con los autores, los autores que dialogan con los personajes para encontrar un camino para encauzar sus ideas o sus faltas de ideas son circunstancias que promueven la aparición de la metateatralidad. En este sentido, en *Ilústrame* de Pablo Canosales se apunta una reflexión, también presente en *Un actor en busca de personaje* de Jerónimo López Mozo, acerca del tipo de creación que hoy en día se lleva a cabo –obras con pocos personajes, obras con un actor que interpreta a varios personajes– por una falta de recursos económicos. Esta precariedad también se encuentra plasmada en *Sal de mi cama!* de Yolanda Dorado donde la autora critica el impago de muchas actividades teatrales.

En *Escritura*, Iván Cerdán Bermúdez centra el debate en una tía, Marta, y su sobrino, Simón, un dramaturgo. Frente a la decisión de Simón de escribir sobre episodios familiares, Marta rechaza tajantemente esta propuesta. Ella misma pregunta: «¿Tú realmente crees que tu obra puede interesar a alguien?» [81] Precisamente, *Sal de mi cama!* de Yolanda Dorado se construye a partir de familiares de la autora que a falta de mayor inspiración los usa a diestro y siniestro como apunta la hermana menor: «De darnos la lata a toda la familia, de eso se trata, de su falta de ideas, de creatividad y de su morro soberano. No sé porque no se dedica a contar su



vida en vez de la nuestra...» [109] En esta misma línea se inserta el autor cuando afirma, en *Nieto de Hamlet con revólver de John Wayne* de Miguel Ángel Jiménez: «Tú estás basado en hechos reales. Como todo en esta vida o en cualquier otra» [172]. O la directora teatral Gina de *Linda muñequita* de Pedro Vílora:

Pensad, sobre todo, que esto no es teatro. No, no es ficción, no es mentira. Esto es la vida: la vida interior y la vida del alma, la vida de la conciencia, la vida que renuncia a convertirse en espejismo del vivir. Si al representar «Linda muñequita» hacéis teatro, ahí la fastidiamos, porque el teatro es mentira y esto que hacemos ya no es teatro, sino que es verdad. [251]

Aquí está toda la paradoja que hace cuestionar el paso de lo personal al universal, del interés íntimo al colectivo, del daño o el prejuicio que pueden sentir las personas de las que parten las historias hasta el reconocimiento por el premio y la puesta en escena del texto. Porque como apunta Autora en *En blanco* de Diana de Paco: «La belleza del teatro está en que en cada lectura, en cada representación el personaje resucita, revive, el ciclo se renueva...» [227].



Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Juan Mayorga El inventor de mundos a través de palabras¹

Beatriz Velilla
Barlovento Teatro
velilla.beatriz@gmail.com



Juan Mayorga. Fuente: ÑAQUE (<http://www.naque.es>)

[Enlace directo al vídeo de la entrevista](#)

Juan Mayorga, uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más representados, y quizás el más comprometido con la realidad social y política actual, nació en Madrid hace cincuenta años. Su teatro ha traspasado las barreras nacionales para ser traducido y representado por todo el mundo. Hablamos de «un teatro en el que la palabra es elemento central»².

¹ El contenido de esta entrevista fue también cedido por Beatriz Velilla a la revista *Artez*, que lo publicó en su nº 214.

² SERRANO, Virtudes. *Teatro breve entre dos siglos*. Antología, Madrid. Cátedra, 2004, pp. 69-72.

En 2016 Mayorga ha sido además galardonado con el Premio Europa de Realidades Teatrales³. Este galardón se le ha otorgado recientemente en el marco del Festival Shakespeare que se organiza en la ciudad rumana de Craiova, que aspira a ser nombrada Capital Europea de la Cultura de 2021. Acaba de recibir también el XVI Premio Nacional de las Letras «Teresa de Ávila»⁴.

Doctor en Filosofía, y licenciado también en Matemáticas, Mayorga amplió sus estudios en Münster, Berlín y París. La obra de este autor se nutre precisamente de ambas materias: «un matemático es alguien que reconoce la afinidad entre formas y la filosofía es el asombro radical, la interrogación sobre uno mismo». ⁵

Mayorga ha dirigido el seminario Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo en el Instituto de Filosofía del CSIC y es director de la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid. Enseñó Matemáticas en institutos, además de haber sido profesor de Dramaturgia durante ocho años en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en la que nos recibe con abrumadora generosidad.



³ 2016: <https://auladelasartes.uc3m.es/master-creacion-teatral/juan-mayorga-nuevo-premio-de-teatro-de-europa/>

⁴ 2016: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-dramaturgo-juan-mayorga-premio-letras-teresa-avila-20161009150737.html>

⁵ MAYORGA, Juan. *Teatro 1989-2014*. Segovia: La Uña Rota, 2014.



Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid. Fuente: RESAD

La RESAD es una institución muy importante en mi vida y también en mi carrera, de la que me siento parte, puesto que en ella enseñé algo y aprendí mucho. Tengo aquí muy buenos compañeros. Todavía hoy siento una emoción especial cada vez que atravieso las puertas de esta Escuela.

¿Cómo entró el teatro en tu vida? ¿Recuerdas algún hecho particularmente relevante de tu infancia y adolescencia que condicionara especialmente tu camino teatral?

No fui al teatro de niño, algo que lamento mucho. Sin embargo, sí que tengo dos recuerdos de algún modo pre-teatrales. Uno de esos recuerdos tiene su origen en las colonias escolares de Jávea (Alicante), en el llamado «fuego de campamento», nombre que considero abusivo puesto que ni había tiendas de campaña ni había fuego. Por la noche, después de cenar, nos reuníamos en el porche del lugar y cada uno de nosotros mostraba sus habilidades. De esos días, recuerdo a un chaval que imitaba a Chaplin tan bien que dejaba de ser él para convertirse en un Chaplin perseguido por mil policías. Me fascinó esa capacidad de transfiguración. Fue ese niño, el que sin yo saberlo, me presentó el teatro, que depende siempre de la imaginación del espectador, esa capacidad de transfiguración, porque era él quien ponía los mil policías gracias a la elocuencia del actor.

El segundo recuerdo pre-teatral es la circunstancia de que mi padre leía en voz alta⁶, lo que me llevaba a encontrarme con diálogos y distintos personajes a los que mi padre daba voz, y así, de algún modo, sin quererlo, también estaba instalando en mi cabeza la convicción de que las palabras pueden crear paisajes, emociones, sentimientos, miedos y pesadillas, y también sueños. De ahí surge mi fe en la palabra leída. Eso era palabra leída, pero también palabra pronunciada, palabra hecha voz.

⁶ MAYORGA, Juan. «Mi padre lee en voz alta». *Participación educativa*. Julio de 2008, núm. 8, pp. 139-141.



Mi contacto con el teatro como tal se produce cuando tenía quince o dieciséis años y una profesora de Bachillerato nos propuso que fuéramos a ver *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, que se estaba haciendo en ese momento en el teatro María Guerrero. Esa fue la primera vez que, de hecho, fui al teatro. Y de algún modo fue un encuentro con el teatro como arte de la imaginación y fue un enamoramiento por mi parte. Pero antes de eso había esos otros recuerdos pre-teatrales, anteriores, que también yo creo que son parte de mi biografía como hombre de teatro.

¿Qué es lo que convierte a un filósofo y matemático en dramaturgo y director teatral?

No diría de mí mismo que soy una persona que se ha dedicado a las matemáticas y a la filosofía y que en un momento dado se encontró con el teatro. De algún modo, todo eso, las matemáticas, la filosofía y el teatro, cabalgaban juntos, se encontraron en mi camino y de hecho siguen juntos, así como otras cosas.

Yo desde muy pronto quise ser escritor. Desde muy pronto ensayé la narración y la poesía. Creo que escribí una novela en torno a los catorce años, y también en torno a esa edad intentaba ese esfuerzo de lengua al que llamamos poesía. Y en un momento dado me convierto en un espectador de teatro. Vi *Doña Rosita la soltera* y recuerdo dos sensaciones sobre aquel encuentro con el teatro: fui con cuatro amigos tan poco preparados para ir al teatro como yo (Javier Villalba, Julián Lozoya, Ignacio Laskaray, Benito de Luís), y nos dijeron que estaba todo lleno salvo los palcos, y pensamos «Ah, tenemos que irnos», ¡porque pensábamos que los palcos eran para los reyes! Y resulta que no, que podíamos comprar el palco pero había que comprarlo en bloque. Entonces, todavía no había aparecido en mí la ilusión por el teatro. La verdad, nuestra decepción ante la taquillera no era no poder ver la función sino no poder acreditarlo, no tener el documento de la entrada.





Nuria Espert, como Rosita, en *Doña Rosita la Soltera*⁷, 1982.

Fuente: http://www.deisidro.com/isidro/foto_nuria_espert.htm

Recuerdo ver a Núria (Espert) saliendo de la sombras, y recuerdo dos sensaciones ante aquel espectáculo: aburrimiento, porque no estaba preparado, pero también fascinación. Y recuerdo que poco a poco he ido sabiendo, me he dado cuenta, de que aquel chaval se estaba encontrando con una representación a través del cuerpo de una actriz nada menos que de las edades de la vida de un ser humano porque eso es lo que se te presenta en *Doña Rosita la soltera*. Es decir, de algún modo yo estaba siendo expuesto ante el misterio del tiempo, que es el misterio mismo de la vida, el hecho de que tenemos edades. Y sucede además que aquel montaje estaba dirigido por Jorge Lavelli, quien años después dirigiría tres obras más en París, es

⁷ El estreno en Madrid de *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca, tuvo lugar en el Teatro María Guerrero (CDN), en septiembre de 1980. Música: Antón García Abril.

Diseño, vestuario y decorado: Mex Bignens. Intérpretes: Nuria Espert (Rosita), Encarna Paso (Ama), Carmen Bernardos (tía), José Vivó (tío), Joaquín Molina (catedrático), Gabriel Llopart (Don Martín), etc.

Dirección: Jorge Lavelli. Fuente: *RESEÑA*, Septiembre-Octubre de 1980, núm. 145, pp. 18-20: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro059.htm>



decir, se estaba produciendo de algún modo una cita entre un chaval y un maestro.

Insisto en esa experiencia porque ponía ante mí nada menos que el misterio del tiempo, que es por cierto uno de los problemas fundamentales de la Filosofía. Yo no disocio mi camino a la Filosofía con mi camino en el Teatro. Siento que no en balde ambas nacen juntas en aquella Atenas tan tensa y fascinante. El Teatro nace para interpelar a los dioses y para que unos nos interpelemos a otros. Y en ocasiones puede ocurrir que, si bien pareciera que la Filosofía es el mundo de lo abstracto y el Teatro el mundo de lo concreto, de los cuerpos en el espacio, ocurre que algunos grandes, como Sófocles en *Antígona*, han sido capaces de hacer concreto lo abstracto: presentar una paradoja filosófica, una aporía, una situación problemática, de una forma sensible. El Teatro en ocasiones es capaz de hacer visible una pregunta para la que el filósofo todavía no tiene palabra. Y siento que la relación entre Teatro y Filosofía ha de ser tal que el Teatro no ha de buscar una Filosofía que lo legitime sino de algún modo aspirar a provocar una Filosofía que lo prolongue, es decir que el Teatro ha de ser capaz de suscitar preguntas al filósofo. Para mí la Filosofía es un plan de vida, no es una asignatura entre otras. Creo que todos estamos llamados a cuestionarnos permanentemente quiénes somos, cuál es nuestra relación con los demás, qué es lo que hacemos, qué es la sociedad, qué es la escuela, qué es educar, qué es la familia, qué es la sociedad, qué es el Teatro, qué es representar, si hay límites en la representación, si tenemos una respuesta social o moral.

Yo no me siento un filósofo, soy un aprendiz de filósofo o alguien que siente esa pasión por la reflexión, por el cuestionamiento. Y de alguna forma esa pasión ya estaba en mí en la adolescencia: yo veo *Doña Rosita la soltera*, me convierto en espectador de teatro y ya no dejo de ir al teatro. El poco dinero que tenía lo ahorraba para ir al teatro, para ir a espectáculos con mi amigo Javier. Para mí, ir al teatro era una fiesta. Tuve la suerte de ver, a los aproximadamente dieciséis o diecisiete años, *Las Criadas*, en el montaje



de Víctor García, que recuperó Nuria (Espert), vi *Seis personajes en busca de autor*, en el montaje de Narros, luego vi *El Alcalde de Zalamea*, de José Luis Alonso. De algún modo eso caracteriza mi encuentro con el Teatro, porque yo me encontré con el teatro grande, un teatro muy ambicioso, un teatro que, además, me respetaba en el sentido de que esperaba algo de mí, de forma que fue natural que si yo escribía, en un determinado momento me sintiese tentado por escribir para el teatro.

Y por otro lado, como estudiante del Bachillerato de Ciencias, y como interesado en las ciencias en general, pues resulta que en un momento dado también decido estudiar Matemáticas, hice la licenciatura y me gané la vida algunos años con ello, y siento también mucha nostalgia de las matemáticas y continúo explicándolas y estudiándolas cuando puedo. Las matemáticas me han ayudado como dramaturgo porque, al fin y al cabo, lo que hace el matemático es intentar dar una expresión tan sintética como sea posible a un conjunto de objetos aparentemente visibles, es decir, de algún modo presentar lo complejo como sencillo. Si yo hago así [dibujando un triángulo imaginario en el aire] y todos reconocéis un triángulo, eso es fruto de un extraordinario pacto entre imaginaciones. La noción de triángulo es una extraordinaria creación de la imaginación humana, porque se refiere no solo a los triángulos que vemos o que podemos dibujar, sino también a triángulos que no veremos jamás. Eso es algo extraordinario. Es decir, la Matemática también es un arte de la imaginación, y es capaz de presentar lo muy complejo como muy sencillo, y en eso se basa también nuestro «viejo arte». El actor ha de ser capaz de dar cuenta del estado de un personaje con un gesto, con una mirada; el dramaturgo, con una frase o con una acción ha de ser capaz, o al menos de eso han sido capaces los grandes, de dar cuenta de un personaje, de una situación, incluso de una época. El escenógrafo es capaz, o debería serlo, de construir un espacio a través de un objeto, de un elemento que se convierte en metonimia de todo ese espacio. De pronto un escenógrafo nos hace ver «estamos en Euskadi» o «estamos en Tejas». En este sentido, yo creo que el trabajo de la Matemática me ha también educado y me ha sido útil. De modo



que no soy un dramaturgo que venga de la Matemática y de la filosofía sino alguien que ha tenido la suerte de poder conocer esos espacios y pisarlos.

¿En qué familia, colegio, barrio..., tiene lugar esa revelación del teatro en tu vida?

Para mí es muy importante la biblioteca de casa. Es fundamental el haber vivido, de algún modo, en una casa habitada de palabras, de las palabras que estaban en la biblioteca y de las que estaban en el aire a través de la voz de mi padre. Eso no es insignificante. Sucede además que alguno de esos libros que estaban en la biblioteca eran libros de teatro y algunos me sobrecogieron ya en mi adolescencia. Recuerdo el impacto que me produjo, por ejemplo, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Me impresionó por un lado la palabra de esos personajes que me revelaba un dramaturgo con un fino oído para escuchar la calle, pero además también recuerdo la impresión que tuve de encontrarme con una España de posguerra de la que yo apenas sabía. En este sentido, solo la lectura de ese texto teatral, y de otros, fue para mí un acontecimiento. Pero ni en mi casa me llevaron al teatro, ni tampoco era importante el teatro en mi colegio, en el que sin embargo, sí había alguna ocasión de hacer alguna función escolar. Yo recuerdo solo haber participado en una, que es aquella historia, aquella parodia, creo que se llama *El Puñal del Godo*, aquello de «A cuatro leguas de Pinto y a treinta de Marmolejo», pero recuerdo haber elegido el papel de narrador, es decir que en este sentido, inhibía de algún modo mi presencia en el escenario. Y tampoco recuerdo haber encontrado nunca entre mis amigos un chaval que me dijese que hacía teatro, pero sin embargo, la imagen era muy importante para mí, y a Bartolo, mi mejor amigo del colegio, el Fernando el Católico, y a mí, nos gustaba tanto el fútbol, que, aparte de jugarlo, teníamos una liga de la que luego registrábamos los resultados. Era una liga de fútbol completamente inventada, en la que Bartolo y yo narrábamos partidos, y nos lo tomábamos tan en serio que luego registrábamos esos resultados. Tengo que hablar con él para que me diga más o menos a qué edad hacíamos aquello delirante, y yo creo que



eso de inventar mundos a través de palabras, y creérselos, de algún modo darles realidad, eso, algo tiene que ver con el teatro.

Buena parte de tu teatro tiene que ver con la fábula del zorro y del erizo. Así por ejemplo, en *Animales nocturnos*, el hombre Alto cita «El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante». En tu teatro, ¿quién gana de los dos?

El texto sabe cosas que el autor desconoce. Creo que poco a poco voy entendiendo alguna de mis obras, que he escrito de forma por supuesto muy consciente en algunos aspectos, pero también de forma muy inconsciente en otros fundamentales, porque de pronto una imagen, un personaje, una frase ha aprehendido en ti el deseo de teatro, el deseo de hacer teatro. Pero observo por mí mismo, y gracias a la ayuda de otros, que en buena parte de mis textos lo que hay se produce a partir de la escena básica, la escena esencial que es el encuentro entre dos personajes, que es la situación básica en la vida y en un escenario. De algún modo un hombre entra en la vida de otro, o un hombre sale al paso de otro o un hombre irrumpe en la vida de otro. En *Animales nocturnos* aparece la fábula del erizo y el zorro, un personaje aborda a otro en un bar, pero esa situación también se da de algún modo en *La lengua en pedazos*, donde el inquisidor entra en el camino de Teresa, u ocurre también, por ejemplo en *Reikiavik*, donde un chaval va caminando hacia su clase y aparece Waterloo y le pregunta si quiere jugar esa partida. Y creo que ese esquema, ese dispositivo, esa situación, aparece una y otra vez en distintas obras mías, y siento que eso tiene que ver acaso con una convicción conforme a la cual la escena original, básica, que en el fondo una y otra vez estamos contándonos, y viviendo, es la escena del encuentro entre dos seres humanos, y cuando un ser humano encuentra a otro puede ver en él un obstáculo, una presa, un medio, un enemigo, y cada una de esas visiones genera acción. Pero tampoco debemos desconocer las otras: un ser humano se encuentra a otro y puede ver en él alguien a quien ayudar, puede ver en él un amigo, alguien respecto del que tiene una responsabilidad, incluso una responsabilidad absoluta, y también eso genera acción. Siento que lo que estamos haciendo



una y otra vez es vivir, y en los escenarios contarnos, la escena de Caín y Abel, la escena que dice la Biblia que está en el origen de la cultura: Caín y Abel están juntos, pero en esa escena está también implícita la pregunta de Yahvé a Caín «¿Dónde está Abel?» y Caín contesta «¿Soy acaso el guardián de mi hermano? ». Y creo que una y otra vez en mi teatro lo que aparece es ese encuentro entre Caín y Abel y sus distintas posibilidades, y una de sus posibilidades es que Caín no mate a Abel sino que lo cuide, que cuide de Abel. La historia del erizo y del zorro yo la veo como una versión de ese encuentro, una versión en la cual hay uno que ataca y otro se defiende pero sabe defenderse bien. Es algo sobre lo que estoy pensando últimamente. El cuidado puede entrañar un conflicto enorme, como por ejemplo es el caso de lo que está ocurriendo ahora mismo mientras estamos teniendo esta conversación con la llamada «crisis de los refugiados», expresión que ya es un eufemismo, porque de lo que estamos hablando es de decenas de miles de personas que requieren una ayuda inmediata porque su vida corre peligro. También la ayuda genera acción. Por supuesto que el par «enemigos íntimos» genera acción, pero también si un personaje piensa que otro necesita alguna forma de ayuda eso también genera acción. Eso ocurre por ejemplo en la obra *Los yugoslavos*, obra donde también aparece ese modo: un camarero pide ayuda a un cliente para su mujer, porque su mujer se está hundiendo, y el cliente, contra todo pronóstico, siente que ha de hacerlo, acaso porque el barman le dice «Usted es una buena persona», y quizás el cliente es un canalla, pero por una vez quiere ser buena persona, quiere mejorar quizás la relación consigo mismo, y ahí es la ayuda la que genera acción.

En 2009, en la entrega de los Premios Valle-Inclán⁸ por tu obra *La Paz Perpetua* comentaste que quisiste «ponerte en la piel de todos los personajes...» ¿No son muchas pieles? ¿No es agotador? ¿Tiene que tener un dramaturgo más empatía que un psicólogo?

⁸ El Mundo, 2009: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/17/cultura/1237256394.html>



El otro día se presentó la traducción brasileña de *La paz perpetua* en Recife (Pernambuco), y una espectadora que me pidió que le firmase el libro, me dijo que ella veía en la obra que todos los personajes eran de algún modo versiones de mí. Y a mí me gustaría que cada espectador sintiese eso, que cada espectador sintiese que, de algún modo, él es cada uno de ellos. Es un signo de la escena en nuestro tiempo, un teatro autobiográfico, un teatro del yo, etc., y lo respeto, pero quiero recordar que cuando El Greco pinta *Tempestad sobre Toledo*⁹, no sé si estoy citando bien el título, pinta un cuadro en el que él no aparece y sin embargo el gran Eisenstein, el cineasta, dice cuando ve el cuadro, «Aquí el Greco no está pintando Toledo cuanto su temperamento». Y eso ocurre, cualquier obra es autobiográfica, cualquier obra es un documento de sus autores, pero el valor de una obra depende de su capacidad de expresar a otro, a cada uno de los espectadores, que cada espectador de algún modo sienta que esos personajes son posibilidades de sí mismos. El teatro tiene la capacidad de construir un encuentro de cada uno de nosotros con nuestro doble, y nuestro doble no es nuestra copia, sino otra posibilidad de nosotros mismos. En el escenario podemos reconocer no solo quiénes somos, sino por ejemplo, también otros latentes, fallidos, que hay en nosotros, y otros reprimidos, y otros posibles. De forma que creo que efectivamente para generar esa conversación entre el actor y espectador que es el teatro, es necesario que uno defienda a muerte cada uno de sus personajes, y eso no quiere decir que los legitime, que los justifique. Yo hay personajes que he escrito por los que no siento ninguna simpatía: el Comandante de *Himmelweg*, el (ser) Humano de *La paz perpetua*, sin compararlo con ninguno de los dos, José María Aznar de *Alejandro y Ana*, pero sin embargo, de algún modo, tengo que ponerme en sus zapatos. El otro día asistiendo a una lectura dramatizada de *La paz perpetua* llegué a la conclusión de que tenía que tocar todavía más el monólogo final de esta obra, y lo hice inmediatamente, y ahora va a haber una nueva edición en que

⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Vista_de_Toledo



aparece ese texto revisado porque sentía que no había defendido lo bastante bien al personaje, porque para mí es fundamental que ese personaje no sea un monstruo respecto del que el espectador inmediatamente se distancie. Y esto también valdría para el comandante Himmelweg o para el Hombre de *Animales Nocturnos*. Lo útil, lo política y moralmente útil podría ser que el espectador reconociese a esos personajes de algún modo en sí mismos, pero para que eso ocurra yo tengo también que sentir que esos personajes son parte de mí, es decir yo tengo que descubrir en qué medida también el comandante, Stalin o el Hombre Bajo son parte de mí.



El titular de Cultura entrega el premio a Mayorga. | Foto: Antonio Heredia
Fuente: El Mundo, 17/03/2009. Europa Press | Madrid

Tu obra *El chico de la última fila* ha sido adaptada al cine por François Ozon¹⁰ en la película *Dans la maison* (Concha de Oro a la mejor película y Premio del Jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián 2012). La prensa¹¹ ha descrito esta obra como «una acto de amor al público». ¿Qué ha supuesto para ti, como dramaturgo, ver tu obra en el cine?

Últimamente está ocurriendo, hay posibilidades de que algunas obras mías lleguen a otros medios, a otros lenguajes. Ocurrió con la película *Dans la*

¹⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0654830/>

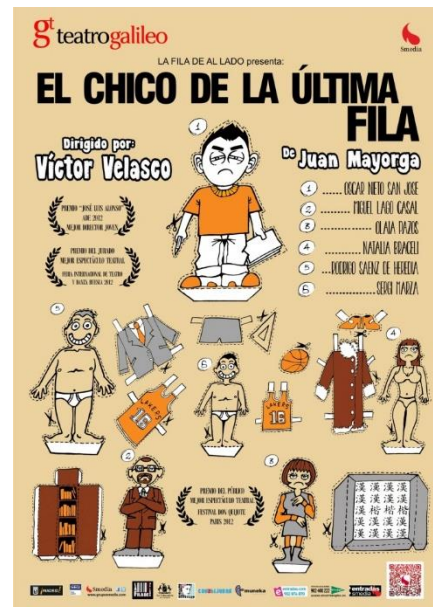
¹¹ BRAVO, Julio. ABC, 2014: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140117/abci-chico-ultima-fila-mayorga-201401161521.html>



Maison, de François Ozon, a partir de *El chico de la última fila*; Paula Ortiz, la directora de *La novia*, está intentando llevar adelante *La lengua en pedazos* y también *El arte de la entrevista*; y hoy mismo he sabido que hay alguna posibilidad de convertir *La paz perpetua* precisamente en una ópera, y hay algún intento de convertir en novela gráfica alguno de mis textos. A mí me produce alegría que algo que yo imagine sirva de ocasión para otros creadores a los que respeto. Yo procuro tener una visión no heroica del autor, yo creo que uno de algún modo es un medio del tiempo para que se traten ciertos asuntos, para que el lenguaje viaje en determinada dirección, y que de pronto un creador vea una obra mía e imagine cine, o imagine una ópera o una novela gráfica, e imagine a esos perros cantando, me resulta muy rico y además me pone a mí ante mi propia obra. Por ejemplo, el que se quiera hacer una ópera a partir de *La paz perpetua* me hace preguntarme cómo cantarían los perros, ¿cantará igual el Rottweiler que el Pastor Alemán?, ¿qué voz corresponde? Y eso es de agradecer porque le lleva a uno a ver su obra, las posibilidades y los límites de su obra desde otro lugar al que solo no hubiera llegado. Por lo demás, yo estoy muy agradecido a François Ozon por que haya llevado con la calidad con la que lo hizo al cine *El chico de la última fila*, y al mismo tiempo, siempre insisto en que el cine no es una primera división respecto al teatro, que sería la segunda. Se trata de lenguajes distintos, que por supuesto se parecen mucho, pero que son también mucho más disímiles de lo que a simple vista podría parecer. Creo que el Teatro es el arte de la imaginación del espectador y el cine el arte de la imaginación del director. Por supuesto que eso no es una objeción al cine. Cuando vemos el *David* de Miguel Ángel es el David de Miguel Ángel imaginado por él, pero si hacemos una obra sobre David o simplemente invocamos a David en una obra de teatro cada espectador lo imaginará de un modo distinto y a mí eso me resulta fascinante. Y en este sentido me siento tan agradecido a François Ozon por su excelente película como a todos los directores de escena que de algún modo han permitido que el espectador imagine la escuela donde Germán y Claudio se



encuentran, o la casa de los Rafa. Y probablemente seguiré dialogando con el cine.



Cartel de *El chico de la última fila*, Teatro Galileo, Madrid, 2014

Ficha artística y técnica del programa de mano de *El chico de la última fila*, Teatro Galileo, Madrid, 2014.

En alguna ocasión has mencionado que el teatro «es lo único que nadie puede bajarse de Internet». Ahora coexisten la difusión de textos teatrales a través de las NTIC, las bibliotecas virtuales como la Miguel de Cervantes,... con nuevos formatos de teatro a la carta, teatros para un solo espectador «Lone theater»¹² («teatro Solo») de Matías Umpierrez, teatros en nuevos espacios y formatos... ¿Vamos hacia un consumo más universal? ¿Más exclusivo? ¿Hacia un mayor protagonismo del espectador?... ¿Hacia dónde va el teatro?

¹² <http://www.teatrosolo.com/>



Pues no sé hacia dónde va. Mi experiencia en estos años es que ha habido un redescubrimiento del arte teatral como arte de la reunión y de la imaginación. Como arte de la reunión pareciera que hay cada vez menos razones para encontrarse. Hace no mucho apareció en los medios un japonés que tiene una novia con la que nunca se había encontrado físicamente; eso es cada vez más posible y hasta razonable, el hecho de que uno no necesita ir al supermercado para hacer la compra, no necesita ir al quiosco y hablar con el quiosquero, las ocasiones de encuentro se reducen, el quiosco acabará desapareciendo y ya no tienes a ese tipo del barrio que conocía a todo el mundo y con el que conversabas; es que también va a desaparecer la plaza, el mercado y demás, es que ya no es solo una opción personal sino que hay también una reducción objetiva de espacios de encuentro. Y, en este sentido, el teatro es un lugar que te exige salir y que te exige encontrarte con otros, y en el que no es que la representación sea indisociable de la recepción, es que la recepción es parte de la representación. Sales del teatro y comentas si había mucha o poca gente, y comentas que la gente se reía de cosas sobre las que no hay que reírse, o que, sin embargo, no agradecieron con su aplauso el esfuerzo de un actor. Es decir, que realmente el teatro se hace en asamblea. Es asamblea. Y creo que ha habido un redescubrimiento de eso, y por otro lado, creo que también ha habido un redescubrimiento del Teatro como un arte de la imaginación. Y respecto de eso, también ha habido un achicamiento, un empequeñecimiento, porque, entre otras cosas, la invasión de las pantallas es tal que las encontramos hasta en las iglesias, y las pantallas nos ofrecen un menú completo, ofrecen algo tan rico que precisamente no requieren de tu participación sino solo de tu actitud receptiva. Y, en este sentido, yo siento que el horizonte del teatro es Atenas, es decir, que lo que está en nuestro futuro es un teatro para la polis, un teatro político, un teatro que convoca a la ciudad para representar posibilidades de la vida humana y que precisamente ofrece al espectador una ocasión para imaginar. Y eso es gozoso.

Yo no creo que sea verdad, creo que es una falta de respeto decir que la gente no quiere pensar, no quiere imaginar, no quiere recordar. Todo lo contrario.



Igual que en la escuela el alumno agradece que el maestro espere algo de él, porque esperar algo de él es la mayor muestra de respeto que puedes darle. Como cuando al espectador de teatro le piden no que trabaje sino que comparta, que cree él mismo, siente un gozo, cuando le piden que descifre una ininteligibilidad, cuando le piden que relacione dos elementos. Yo siento sinceramente que es eso hacia lo que vamos o hacia lo que hay que ir. Y por supuesto que las nuevas tecnologías nos ofrecen posibilidades formidables, como por ejemplo que ahora nos planteemos que el espectador esté asistiendo a un espectáculo en el que un personaje, un actor, se esté relacionando con otro que está ahora mismo en Buenos Aires. Todo ese tipo de posibilidades han de ser exploradas, las posibilidades de que se introduzca la pantalla sin que el teatro, escenario, se arrodille ante la pantalla, sino que, de algún modo, se valga de ella como un elemento dramático más. Todo eso es fundamental, pero una y otra vez tenemos que recordar ese doble carácter de nuestro «viejo arte»: un arte de la imaginación y de la reunión.

En una entrevista en 2014 para *El Mundo*¹³, decías «las obras nacen de impulsos que voy anotando en esta libretilla». ¿Siempre es así?

La libretita es esta [Mayorga saca una libreta minúscula] y se la recomiendo a todo el mundo que se dedique a esto, no solo a los que escriben, a la gente en general. Yo antes tenía otras que tenían alambre y me machacaban el bolsillo, y entonces descubrí estas que tienen un formato idóneo. Porque antes yo anotaba en cualquier sitio, pero muchas veces perdía esos papeles. Tienen un formato idóneo para archivar, anoto una frase, algo que oigo en la calle, una imagen, un consejo que alguien me da, y hay obras que han surgido efectivamente así. Surgen por ejemplo cuando uno va por la calle y uno va caminando por un parque, ve a dos tipos en un parque jugando al ajedrez, y dice «¿Estos dos estarán realmente jugando al ajedrez o estarán jugando a ser Fischer y Spassky en *Reikiavik*?»

¹³ <http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>



O surge de una foto. Así surgió *La tortuga de Darwin*. Yo vi en el periódico *La Vanguardia* una foto en la que veía a dos tipos a los que caracterizaba el pie de foto como cuidadores de animales en el zoo de Sídney (Australia), y ponía «Harriet cumple 175 años». Ahí me entero de que Darwin se trajo de las Galápagos cuatro tortugas gigantes, una de las cuales supuestamente todavía vivía en Sídney después de no haberse aclimatado a Londres o a las Islas Británicas. Y pensé «¡qué interesante!: un personaje que ha visto, o que ha tenido noticia de ello, de la Revolución de Octubre y la Perestroika», y así surgió *La tortuga de Darwin*, de estas libretitas.



Fotograma de video de entrevista realizada por Beatriz Velilla. 2016, RESAD (Madrid).
Vídeo: Natxo F. Laguna (Desberdina Films)

En varias de tus obras tratas el tema de la relación de necesidad entre el arte y el poder, como por ejemplo en *Cartas de amor a Stalin*. La relación entre el arte y el poder en nuestro país atraviesa una relación delicada. Muchos opinan que más que de necesidad, la relación del poder respecto



al arte es de rechazo. ¿El arte necesita al poder tanto como el poder al arte?

He tratado abiertamente esa relación en *Cartas de amor a Stalin*, pero de algún modo aparece también en *Animales nocturnos*, donde un hombre que es un intelectual, un escritor, sueña, de forma análoga a la de Bulgákov con respeto de Stalin, que con su palabra puede transformar a aquel que lo domina. Estamos hablando de una cuestión muy seria, sobre la que además estoy ahora revisando ciertos materiales que escribí hace años, porque la editorial La Uña Rota quiere compilar textos teóricos de distintos orígenes y formatos en un solo volumen. Y me doy cuenta por ejemplo de que cuando tenía veinticinco años asisto a un congreso, a un encuentro de jóvenes dramaturgos, en el castillo de Albuquerque, y en mi ponencia hablo de este asunto y utilizo la imagen del castillo: buscamos el calor del castillo porque a la intemperie se vive muy mal, y acabo diciendo «Pero solo estaremos legitimados, justificados, en este gesto de entrar en el castillo si escribimos también para los que se quedan fuera del castillo». Soy lector de Kafka, y Kafka decía que del poder no debe esperarse nada, que respecto del poder siempre hay que sentir desconfianza, empezando por el propio poder, porque uno también tiene poder. Porque desde el momento en que uno puede hablar, puede pronunciarse, tiene cerca una calefacción y puede dormir, sin temer que le vayan a sacar de esa seguridad del sueño, ya es parte del poder. Entonces, como ser humano y también como hombre de teatro, creo que debo desconfiar permanentemente del poder, también de mi propio poder, y en este sentido debo desconfiar permanentemente de cualquier galardón, de cualquier crítica. El otro día hicimos la función de *Reikiavik* para chavales en Torreldones y un chaval me preguntó que qué habían supuesto para mí los premios y los chavales rieron porque les dije: «Creo que hay desconfiar de los premios como de las buenas notas».

Hay que desconfiar de los premios, de las críticas, y hay que desconfiar de todo aquello que, sin duda, puede animarte, pero que también puede volverte



más conservador y puede hacerte ignorar tus propios límites, tus propias carencias, tus propios silencios.

Mi obra *Reikiavik* habla de cómo dos seres humanos extraordinariamente talentosos para una determinada actividad como es el ajedrez, pero probablemente no tan capacitados, eso en particular es cierto para Fisher, para cualquier otra, son de algún modo convertidos en emblemas de sus respectivas sociedades, utilizados, y luego en un momento dado arrojados al cajón de los juguetes rotos. Y es significativo que ambos acaben en el exilio, acaben expatriados de las sociedades que los eligieron como emblemas, como abanderados. Creo que ese esquema se repite una y otra vez. Se repite desde luego con deportistas, con artistas, con intelectuales etc. y desde luego en España eso se da una y otra vez. Es como cuando Miguel Ángel pinta aquel techo. El Papa le dijo «pinta eso» y él lo convirtió en la Capilla Sixtina. Un artista inevitablemente tiene que negociar con las condiciones de posibilidad pero siempre ha de estar desconfiando de aquel que le demanda y siempre tiene que preguntarse qué peaje está pagando. De todos modos, siento que conviene insistir en que el Teatro es especialmente libre porque las condiciones de posibilidad del Teatro, lo que necesita, son un actor elocuente y un espectador cómplice, y en este sentido nuestro arte es comparativamente libre, no es absolutamente libre pero sí comparativamente libre, y por tanto ha de exigirse más, ha de ser más responsable. He escrito hace poco, o en realidad reescrito porque esto es algo que he descubierto hace más de veinte años, que el estado natural del Teatro es la ruina, porque en la ruina lo que nos encontramos es el teatro mismo, el teatro ateniense, es decir un actor pidiendo la complicidad a un espectador. Evidentemente, yo no soy Edipo, pero si tú quieres lo soy.





Cartel de Reikiavik en el Teatro Valle-Inclán, CDN. Madrid, 2015.

«La Loca de la Casa» es la compañía que fundaste en 2011 para, un año después, hacer el montaje de *La lengua en pedazos*¹⁴. ¿De dónde surge el nombre de «La Loca de la casa»?

Yo me animé por fin a dirigir, es decir a encerrarme con unos actores en una sala de ensayo y luego a abrir esos ensayos, esas repeticiones, a la ciudad, porque nuestro trabajo consiste en esa doble reunión, primero con los actores y luego con la ciudad, y había que nombrar de algún modo a esa compañía, a ese encuentro, y entonces sentí que «La loca de la casa», que es como algunos dicen que Teresa llamaba a la imaginación,... sentí que ese nombre correspondía muy adecuadamente a una compañía que nacía precisamente con una obra sobre Teresa de Jesús, una obra en la que la imaginación era tan importante, y una compañía con la convicción de que en el teatro el arte de la imaginación es fundamental. Hay quien me ha dicho que no es posible

¹⁴<http://www.farodevigo.es/opinion/2013/11/21/juan-mayorga-imaginacion-loca-casa/918339.html>



encontrar en los textos de Teresa esa expresión «la imaginación es la loca de la casa», que es algo que se le ha atribuido, pero si alguien se lo ha imaginado, si alguien ha imaginado que Teresa pudo decir eso, para mí ya es suficiente, porque de la imaginación estamos hablando.

Cada vez más frecuentemente diriges también tus propias obras. ¿Te supone discusiones frecuentes contigo mismo? ¿Grandes renunciadas textuales a favor de la escena o al revés?

En ambos casos el dramaturgo y el director se pelearon, pero creo que los textos se vieron enriquecidos con esa pelea, es decir, los textos con que entré a la sala de ensayos difieren mucho de los textos que llegaron a presentarse al público.

Yo digo a veces que la reescritura es previa a la escritura porque cuando escribimos una frase ya hemos renunciado a dos en nuestra cabeza. Por tanto la reescritura es un fenómeno natural. Creo que el escritor se siente naturalmente tentado de reescribir, pero tanto más el dramaturgo que se ve expuesto ante lo que un día escribió. A mí eso me ocurre permanentemente, y en la medida en que uno sea humilde pero al mismo tiempo ambicioso, creo que es natural que reescriba. Y entonces sí, hay una tensión que yo en ambos casos he vivido. Yo siento, y lo he escrito, que de algún modo un texto siempre va a entrar en conflicto con una puesta en escena. Uno entrega un texto a la comunidad teatral, un texto que ha de despertar deseo de teatro, pero que cuando llegue a la sala de ensayos en un determinado momento entrará en conflicto con decisiones y elecciones de los actores, del director, del escenógrafo. Y yo creo que un autor debe estar abierto, no debe custodiar su texto como si fuera una instancia respecto de la que juzgar la puesta en escena. Lo que tampoco deben hacer los intérpretes de ese hecho teatral es despreciar un elemento de ese texto antes de haberlo explorado hasta el límite. En ocasiones, uno ve que hay rebajas, recortes, que en realidad son achicamientos, centrifugados, o simplemente que el director o los actores se han bajado el listón. Eso no debería ocurrir, el texto siempre debe tensionar



la puesta en escena, pero en un determinado momento, un director, o unos actores, pueden darse cuenta de que una frase debe ser corregida o rodeada.

En una entrevista que te hicieron en 2014¹⁵, dijiste «Yo no creo que mi teatro vaya a sobrevivir más allá del próximo fin de semana». Siendo como eres el dramaturgo español de mayor proyección internacional, todo apunta a que eso no va a ser así, sino todo lo contrario. ¿No te imaginas siendo leído y representado por las generaciones futuras?

Discutiré que yo sea el dramaturgo de mayor proyección internacional. Sí siento que mi obra está llegando a determinados lugares, y lo agradezco, pero conviene subrayar que en determinados espacios y circuitos hay autores o creadores como Rodrigo García y Angélica Liddlle que están llevando su teatro muy lejos. En otro orden de lugares, hay otros autores como Jordi Galcerán, que están también haciendo un teatro que está siendo aplaudido en muchos lugares, y hay muchos dramaturgos españoles que están haciendo obra relevante, obra significativa.

En lo que a mí se refiere, es cierto que mis textos están llegando a lugares a los que no imaginaba llegar. Por ejemplo se acaba de hacer *El chico de la última fila* en Corea. En Corea del sur ya se han estrenado cinco obras mías. Y, de hecho, de *La tortuga de Darwin* ha habido dos montajes, cosa que me llama mucho la atención. *El chico de la última fila* se está haciendo ahora mismo en Riga (Letonia), se estrena ahora en Friburgo (Suiza), en Corea... en sociedades muy distintas. En la medida en que el espacio es el tiempo, mientras ocurra que, para mi sorpresa, mis textos están siendo desplazados, ojalá alguno de ellos se desplace no solo a otros lugares sino también a otros tiempos. *Cartas de amor a Stalin* se estrenó en el 99 y se sigue haciendo, e incluso con creciente frecuencia. Con la pregunta que un ser humano se hace de hasta qué punto estoy siendo manipulado... Es una obra en torno a la pregunta de quién escribe mis palabras. Esta obra parece una miniatura de la sociedad soviética estalinista, pero en realidad lo que importa en esta obra es

¹⁵ ALVARADO, Esther. El Mundo, 2014:

<http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>



que el dramaturgo, un hombre, ha decidido dejar de escribir para su sociedad y ha decidido escribir para un solo lector, pensando que, de algún modo, su palabra podría conmover, movilizar, transformar a ese único lector y, sin embargo, ya desde ese primer momento está, de algún modo, escribiendo al dictado de Stalin, y que finalmente sea el propio Stalin quien escriba las cartas. A veces uno cree estar haciendo un gesto de independencia y puede realmente estar trabajando al dictado. Yo esa pregunta me la hago cada día: ¿Quién escribe mis palabras? ¿Quién escribe realmente las palabras que estoy diciendo yo ahora? En la medida en que esta obra se está haciendo en distintos lugares y con creciente presencia en teatros, eso me hace pensar que acaso, más allá de los límites de la propia obra, la pieza toque una pregunta que haya gente que se esté haciendo en distintos lugares. Entonces, sí aspiro, deseo, trabajo para que mis obras sean útiles, sean merecedoras de una adaptación, puedan generar una conversación, si no dentro de mucho tiempo, sí al menos la próxima semana. Entonces sí es cierto que no escribo para la coyuntura, sino con una exigencia, y quizás por eso no cese de reescribir porque soy humilde pero también soy ambicioso y pretendo entregar a la comunidad teatral los textos más ricos, más complejos y al mismo tiempo más eficaces dramáticamente, ojalá lo consiga. Yo si fuese el carpintero que hubiese hecho una mesa y pensase que cojea, o que es desproporcionada, o que podría ser más hermosa, no estaría tranquilo, y mi situación respecto de mis textos es esa misma. Y la verdad es que me siento agradecido cada vez que una compañía de algún lugar elige un texto mío para reunirse alrededor de él y luego abre su reunión a la sociedad, y eso está ocurriendo y me siento agradecido, me hace sentirme menos inútil.

Esta mañana me han escrito desde Estocolmo para hacer *La Paz Perpetua*, y de pronto te llama la atención: un músico quiere hacer una ópera, en Brasil quieren estrenarla en Río de Janeiro, un tipo quiere hacerla en Suecia. Y te preguntas por qué es esto. Y creo que esto no tiene que ver solo con la mayor o menor calidad dramática de un texto; tiene también que ver con que ha pasado algo, con que algo está en el aire; por ejemplo, *La paz perpetua* es una



obra sobre el mal necesario, no es una obra solo sobre el terrorismo, sino que la pregunta es cómo defender nuestros cuerpos sin que perdamos el espíritu, o sea cómo dar seguridad a nuestros cuerpos sin que nuestros espíritus sean envenenados. Y en este sentido, he venido con una reescritura de Brasil porque me di cuenta de que, en un cierto momento, Emmanuel habla sobre su antigua dueña, que es a través de la cual por primera vez supo de Kant y entonces dice «Isabel tendría vergüenza de esta oferta que me está haciendo de torturar a un hombre». Entonces el (ser) Humano antes decía: «Kant estaría a nuestro lado. Kant se avergonzaría de usted». Y la nueva versión, que no está publicada todavía, dice otra cosa: en esta nueva versión él dice «Isabel tendría vergüenza» y el ser humano dice «Kant tendría vergüenza. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant». Y a mí eso me parece más interesante porque, de algún modo, frente a un enfrentamiento en el que el (ser) Humano aparece simplemente como un reaccionario, ahora, al decir eso, el (ser) Humano aparece como algo mucho más complejo y mucho más cercano a nosotros. Mi posición es que la presión física sobre un detenido, la tortura, es inaceptable. La tortura significa tratar a un ser humano como mero cuerpo, como medio, animalizarlo. Y por eso es significativo que la obra sea un conflicto entre perros, entre animales. Si yo solo escribo una obra en la que presento mi posición personal respecto de la tortura creo que no estoy haciendo algo tan política y moralmente útil como si planteo la pregunta al espectador y es él el que tiene que contestarla. Y en este sentido, estas dos frases del (ser) Humano, «Kant tendría vergüenza. Trabajamos para que todos puedan leer a Kant», me parece más teatral, más conflictivo, porque instala el conflicto en el corazón del espectador.



BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Esther, «El texto teatral ha de ganarse su autoridad frente a director y actores» *El Mundo*, 21 de mayo de 2014, [online]: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/21/537c59a1268e3e8d0c8b456b.html>
- BRAVO, Julio, «*El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, un acto de amor al público» *ABC*, 17 de enero de 2014, [online]: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20140117/abci-chicoulultima-fila-mayorga-201401161521.html>
- CABALLERO, Marta; OJEDA, Alberto, «El Valle-Inclán premia el teatro de ideas de Juan Mayorga» *El Cultural*, 17 de marzo de 2016, [online]: <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-Valle-Inclanpremia-el-teatro-de-ideas-de-Juan-Mayorga/504054>
- ENTRECAJAS Producciones teatrales S.L., *La lengua en pedazos de Juan Mayorga, a partir del «Libro de la vida», de Teresa de Jesús* (dossier de prensa), [online]: http://www.jaca.es/sites/default/files/dossier_la_lengua_en_pedazos.pdf
- EUROPA PRESS, «Juan Mayorga gana el Premio Valle-Inclán por su obra ‘La paz perpetua’», *El Mundo*, 17 de marzo de 2009, [online]: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/17/cultura/1237256394.html>
- _____, «El dramaturgo Juan Mayorga, Premio de las Letras ‘Teresa de Ávila’», 9 de octubre de 2016, [online]: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-dramaturgo-juanmayorga-premio-letras-teresa-avila-20161009150737.html>
- MÁSTER CREACIÓN TEATRAL DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (Web), «Juan Mayorga, nuevo Premio de Teatro de Europa», 2016 [online]: <https://auladelasartes.uc3m.es/master-creacion-teatral/juanmayorga-nuevo-premio-de-teatro-de-europa/>



MAYORGA, Juan, «Mi padre lee en voz alta», *Participación Educativa*, julio de 2008, pp. 139-141.

_____, *Teatro 1989-2014*, Segovia: La Uña Rota, 2014.

MOLANES RIAL, Mónica, «Juan Mayorga: ‘La imaginación es la loca de la casa’», *Faro de Vigo*, 21 de noviembre de 2013, [online]: <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/11/21/juan-mayorgaimaginacion-loca-casa/918339.html>

SERRANO, Virtudes, *Teatro breve entre dos siglos*, Antología. Madrid: Cátedra, 2004.

VEZA, Juan Luis, «Doña Rosita la Soltera de Federico G. Lorca» (reseña), *Madrid Teatro* (Web), Septiembre-Octubre de 1980, núm. 145, pp. 18-20: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro059.htm>

