



El teatro hoy

Es un recuerdo oscuro

EL ESCENARIO.

Abierto como abismo quedó

EL ESCOTILLÓN,

inerte en las alturas duermen

LAS DIABLAS,

infructuosa búsqueda sería la de

EL CAÑÓN.

Sin alimento, cuelga flácida

LA VARA,

EL CICLORAMA,

de luto permanece, sin su sol.

Y, tras la CHÁCENA, en clausura inactiva

EL CAMERINO,

bien lleno de recuerdos se quedó

y EL ESPEJO,

perdido su reflejo, en su interior.

EMBOCADURA, ciega de metales, aguardan

EL TELÓN.

Y, más allá, deslucen terciopelos

LAS BUTACAS

y LOS PALCOS

van llorando el vacío sin rubor.

y mueren, sin reflejos,

LAS ARAÑAS

y se empolva, sin uso,

EL CORREDOR;

mira a las escaleras con anhelo

pero, por ellas, ninguno hoy subió,

y es que nadie despacha en

LA TAQUILLA,

que la cruel guillotina clausuró.

LA CARTELERA,

es desolado hueco en la fachada,

desierta acera que nadie frecuentó.

Mas no te apures, es sólo el edificio.

Espéranos paciente, ESPECTADOR,

que el corazón del ACTOR sigue latiendo,

que el papel emborrona el ESCRITOR,

que con esmero se prepara el TÉCNICO,

luces y sombras el ILUMINADOR

recrea virtualmente en su cabeza,

y con ágil trazo ya el FIGURINISTA

deslumbrantes vestidos diseñó;

mientras el COREÓGRAFO dibuja

movimientos y pasos con amor,

y resuenan tonos e intenciones

que en la cabeza lleva el DIRECTOR.

Y el corazón de todos, como uno,

levantarán más mundos de ilusión,

para que tú los vivas nuevamente.

NO LO OLVIDES, QUERIDO ESPECTADOR.

En cuarentena, Manuel Canseco



agnórisis

Revista de investigación teatral



©Anagnórisis

©Los autores

©The authors

©Les auteurs

©Manuel Canseco, autor de «El teatro hoy» (imagen de portada).

Manuel Canseco

Estudios teatrales en el T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid), curso de Comunicación a través de la Danza y de la Televisión en la Escuela de Comunicación de Remscheid (Alemania). Procedente del teatro universitario, se incorpora al mundo del teatro independiente y, ya en el campo profesional, trabaja durante siete años en el *Teatro Nacional María Guerrero*, como ayudante del gran director José Luis Alonso Mañes y, luego, como director adjunto.

Desde 1976, que creó su propia compañía teatral, ha realizado más de cien montajes, tanto de clásicos griegos y españoles, como de autores modernos. Dramaturgo con diferentes obras estrenadas, obtuvo en 1983 el Premio Tirso de Molina, habiendo dirigido diferentes teatros como: Cadarso, Lara, Carlos III, Galileo, etc. También fue director del Festival Internacional de Mérida y del Certamen Nacional de Teatro Clásico para la Juventud.

Ha participado en multitud de congresos y jornadas teatrales, siendo autor de la reconstrucción virtual del Corral del Príncipe en el siglo XVII.

Ha recibido diferentes homenajes, entre otros, los de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, el del Festival de Almagro y el Instituto de Teatro Grecolatino de Segóbriga.

«El teatro hoy»

En una profesión, que tiene más de vocación y sacrificio que otra cosa, la falta de actividad, a causa de una situación tan extrema como el estado de alarma, de una actividad que es fundamentalmente colectiva, pesa como un vacío profundo y oscuro; y más, cuando la creación escénica está dirigida a un destinatario presencial, el espectador.

Sin espectador, sin compañeros, sin colaboradores, el teatro deja de tener sentido, muere. ¿Muere? No, solamente hiberna, a la espera de tiempos mejores, en los que la catarsis escenario-patio de butacas y viceversa pueda de nuevo florecer.

Inspirado por esta idea, alentado por la necesidad de continuar creando, y preso en la oscura niebla del presente más inmediato, surgieron estos versos, en los que se echan de menos los elementos que componen el espacio físico, —¿qué sentido tiene un edificio sin el fin para el que fue creado?—, pero en el que la necesidad de comunicar nos lleva a ser fénix de nosotros mismos, para volver, en cuanto se nos permita, a compartir experiencias, historias, sentimientos, sensaciones..., es decir: VIDA

Manuel Canseco

©Manuel Canseco, author of «El teatro hoy» (cover image).

Manuel Canseco

Theater studies at the T.E.M. (Teatro Estudio of Madrid). Course on Communication through Dance and Television at the Remscheid School of Communication (Germany). Coming from university theater, he joined the world of independent theater and, already in the professional field, worked for seven years at the María Guerrero National Theater, as an assistant to the great director José Luis Alonso Mañes and, later, as assistant director.

Since 1976, which created his own theater company, he has made more than one hundred stagings, both of Greek and Spanish classics, and of modern authors. Playwright with different premiered works, he won the Tirso de Molina Prize in 1983, having directed different theaters such as: Cadarso, Lara, Carlos III, Galileo, etc. He was also director of the Mérida International Festival and the National Classical Theater Competition for Youth.

He has participated in a multitude of congresses and theater conferences, being the author of the virtual reconstruction of the Corral del Príncipe in the 17th century.

He has received different tributes, among others, those of the Jornadas de Teatro del Siglo de Oro in Almería, the Festival of Almagro and the Greco-Latin Theater Institute of Segóbriga.

«El teatro hoy»

In a profession, which has more of a vocation and sacrifice than anything else, the lack of activity, because of a situation as extreme as the state of alarm, of an activity that is fundamentally collective, weighs like a deep and dark emptiness; and more, when the scenic creation is directed to a face-to-face recipient, the spectator.

Without a spectator, without companions, without collaborators, the theater stops making sense, it dies. Does it die? No, it just hibernates, waiting for better times, in which the catharsis stage-seats area and vice versa can flourish again.

Inspired by this idea, encouraged by the need to continue creating, and imprisoned in the dark fog of the most immediate present, these verses emerged, in which the elements that make up the physical space are missed, —what sense does a building have without the aim for which it was created?—, but in which the need to communicate leads us to be the best of ourselves, to return, as soon as we are allowed, to share experiences, stories, feelings, sensations..., that is: LIFE.

Manuel Canseco

©Manuel Canseco, auteur de «El teatro hoy» (image de couverture).

Manuel Canseco

Études de théâtre au T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid). Cours de communication par la danse et la télévision à l'école de communication de Remscheid (Allemagne). Issu du théâtre universitaire, il a rejoint le monde du théâtre indépendant et, déjà dans le domaine professionnel, a travaillé pendant sept ans au Théâtre National María Guerrero, en tant qu'assistant du grand metteur en scène José Luis Alonso Mañes et, plus tard, en tant que directeur adjoint.

Depuis 1976, date de création de sa propre compagnie de théâtre, il a réalisé plus d'une centaine de mises en scène, à la fois de classiques grecs et espagnols, et d'auteurs modernes. Dramaturge avec différentes œuvres représentées sur scène, il a remporté le prix Tirso de Molina en 1983, ayant dirigé différents théâtres tels que : Cadarso, Lara, Carlos III, Galileo, etc. Il a également été directeur du Festival international de Mérida et du Concours national de théâtre classique pour la jeunesse.

Il a participé à une multitude de conférences et de journées théâtrales, étant l'auteur de la reconstruction virtuelle du Corral del Príncipe au XVIIe siècle.

Il a reçu différents hommages, entre autres, ceux des las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro à Almería, du Festival d'Almagro et de l'Institut de théâtre gréco-latin de Segóbriga.

«El teatro hoy»

Dans une profession qui a plus de vocation et de sacrifice qu'autre chose, le manque d'activité, à cause d'une situation aussi extrême que l'état d'alarme, d'une activité fondamentalement collective, pèse comme un vide profond et sombre ; et plus encore, lorsque la création scénique est dirigée vers un destinataire en face-à-face, le spectateur.

Sans spectateur, sans compagnons, sans collaborateurs, le théâtre cesse de faire sens, il meurt. Il meurt ? Non, il hiberne juste, attendant des temps meilleurs, dans lesquels la catharsis scène-siège et vice versa puisse à nouveau prospérer.

Inspiré par cette idée, encouragé par la nécessité de continuer à créer et emprisonné dans le brouillard sombre du présent le plus immédiat, ces vers ont surgi, là où il y a un manque des éléments qui composent l'espace physique, — quel sens a un bâtiment sans la finalité pour laquelle il a été créé ? —, mais dans lequel le besoin de communiquer nous conduit à être un as de nous-mêmes, à revenir, dès qu'on nous le permet, à partager des expériences, des histoires, des sentiments, des sensations... c'est-à-dire : LA VIE.

Manuel Canseco

LAETICIA ROVECCHIO Y ALBA URBAN (DIRECTORAS DE ANAGNÓRISIS)	
10 años después.../ 10 years after.../ 10 ans après...	7-13
PIEDAD BOLAÑOS DONOSO	
A vueltas con las comedias: <i>Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey...con títulos de comedias</i> . Estudio y edición	
More about comedies: <i>Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey... con títulos de comedias</i> . Study and edition	14-51
GABRIELA CORDONE Y OXANA DANILOVA	
Lo que esconde la risa. Violencia de género y estrategias pragmatolingüísticas del <i>talk show</i> en <i>¡Arriba la Paqui!</i> de Carmen Resino	
Ce que cache le rire. Violence de genre et stratégies pragmatiques du <i>talk show</i> dans <i>¡Arriba la Paqui!</i> de Carmen Resino	52-68
LAURA DOLFI	
<i>El maleficio de la mariposa</i> en Italia. Una traducción de poeta a poeta	
<i>El maleficio de la mariposa</i> in Italy. A translation from poet to poet	69-99
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS	
Transmodalización de un relato de viajes: <i>La Sierra Nevada de Eliseo Reclus</i> de Carlos Enrique Lozano	
Transmodalization of a Travel Narrative: Carlos Enrique Lozano's <i>La Sierra Nevada de Eliseo Reclus</i>	100-147
RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Jueces y pleitos en las obras de Antonio Enríquez Gómez	
Judges and lawsuits in the plays by Antonio Enríquez Gómez	148-174
A. ROBERT LAUER	
La representación de Hernán Cortés en el teatro español y europeo de la Ilustración	
The Representation of Hernán Cortés in the Spanish and European Theater of the Enlightenment	175-189
ROSA NAVARRO DURÁN	
<i>La traición en la amistad</i> de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano	
<i>La traición en la amistad</i> by María de Zayas: a literary game by Castillo Solórzano	190-221

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

La voz escindida. El desplazamiento de la palabra en la escena
española contemporánea

The split voice. The movement of the word in the contemporary Spanish stage

222-246

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA

El arte teatral a través de las edades. Notas sobre el mural del arco
del proscenio del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México

Theater art through the ages. Notes on the mural of the proscenium arch of the Palace
of Fine Arts in Mexico City

247-286

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Teatralidad y otredad

Theatricality and Otherness

287-308

ANTONIO SERRANO

La luna que vino detrás del eclipse

La lune qui vint après l'éclipse

309-341

LORENA VERZERO

El punto atrás: Reverberaciones y desvíos en la trama escénico-política
argentina (1983 y 2019)

The back point: Reverberations and deviations in the Argentine scenic-political plot
(1983 and 2019)

342-365

MARC VITSE

Apostillas a la comedia *No hay cosa como callar* de Calderón

Annotations à la comédie *No hay cosa como callar* de Calderón

366-397

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

LIBROS/ BOOKS/ LIVRES

Edición de *Progne y Filomena* de J.J. Pastor Comín

SERGIO RODRÍGUEZ NICOLÁS

399-405

ROMERA CASTILLO, José (ed.) *teatro y filosofía en
los inicios del siglo XXI*

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

406-410

Alba Saura Clares e Isabel Guerro (eds.): *Estudios teatrales:
nuevas perspectivas y visiones comparadas*

MARCELO URRALBURU

411-415

ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

Tres sombreros de copa o «los sueños, sueños son»

ESTHER FERNÁNDEZ

416-422

**ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/ ENTRETIEN:
«DANS LES COULISSES»**

LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS

Entrevista a Alberto Conejero

424-433

10 años después...

Laeticia Rovecchio y Alba Urban
Directoras de *Anagnórisis*, revista de investigación teatral



Anagnórisis cumple diez años, que se dice pronto. Diez años en los que hemos consolidado un proyecto que nació cuando tan solo éramos unas jóvenes estudiantes de doctorado que soñaban con crear una revista de referencia en los estudios teatrales. Nuestra ingenua ambición nos llevaba a fantasear con crear una revista que no solo abarcara España, sino que fuera, nada menos, de carácter internacional. Así, con este firme propósito, hemos ido cumpliendo con nuestro sueño número a número, año tras año, forjando cada vez más vínculos con el teatro hispanoamericano y al que se han ido sumando diversas realidades y tradiciones teatrales de otros países del mundo. Estamos, pues, ante estímulos constantes que nos llevan a aprender la materia teatral desde épocas, autores, corrientes... tan distintos entre sí, que poder disfrutar de esta riqueza no tiene precio.

A pesar de que estos diez años no han sido en muchos aspectos un camino de rosas, nos sentimos muy privilegiadas de haber podido contar con el apoyo y la colaboración de los integrantes del comité científico que, desde el principio de su creación, se han encargado de velar por la calidad de los artículos publicados. Para nosotras es un honor y un orgullo contar con su participación tan generosa y valiosa, invisible para la mayoría, pero indispensable para que, número a número, la revista pueda seguir creciendo. De hecho, como muestra de nuestro infinito agradecimiento hacia ellos, hemos decidido celebrar esta primera década convirtiéndolos en los protagonistas, cediéndoles las páginas de *Anagnórisis* para publicar sus más recientes investigaciones teatrales.

Algunos profesores e investigadores no pudieron sumarse a la convocatoria porque, no podemos olvidarlo, estamos atravesando una situación muy complicada a nivel mundial. Nunca hubiéramos podido sospechar que nos tocaría vivir una pandemia que nos obligaría a estar confinados en nuestras casas tanto tiempo. En estas circunstancias no siempre es fácil poder sacar adelante investigaciones y trabajos. Pero, por ello, nuestro agradecimiento no es menor ni menos sincero para aquellos investigadores que no han podido participar en este número especial.

Como apuntábamos, estos últimos meses han sido extraños. La pandemia de la COVID-19 no solo nos ha confinado en casa, sino que también ha puesto en cuarentena al sector cultural y, particularmente, al teatro. Llevamos meses con las salas cerradas, con espectáculos que se retransmiten en plataformas digitales, como Youtube o Vimeo, pero nada que pueda sustituir la palabra viva sobre el escenario. Nuestra felicidad por haber consolidado el proyecto que iniciamos en el 2010 no concuerda con todo este drama social y cultural. Por ello es por lo que no solo dedicamos el número a los fallecidos por la COVID-19, sino que también, por medio del poema escrito por el director de escena Manuel Canseco, queremos reavivar la esperanza en el pronto restablecimiento de los teatros.



De aquellas estudiantes sigue intacto el gusanillo por el teatro y el afán por ofrecer un espacio de diálogo entre investigadores y estudiosos. Fueron años de trabajo y dedicación, años de sacrificio y esfuerzo, pero también de alegrías, muchas alegrías que esperamos poder seguir cosechando a vuestro lado.

Gracias lectores, investigadores y amantes del teatro por caminar con nosotras durante estos diez años. Sin vosotros, *Anagnórisis* no podría conjugarse. Y muy especialmente, gracias a todos los miembros de nuestro comité científico.

10 years after...

Laeticia Rovecchio and Alba Urban
Directors of *Anagnorisis*, *Theatrical Research journal*

Anagnorisis turns ten, which is easy to say. Ten years in which we have consolidated a project that was born when we were just young PhD students who dreamed of creating a reference journal in theater studies. Our naive ambition led us to fantasize about creating a journal that not only covered Spain, but was, no less, international. Thus, with this firm purpose, we have been fulfilling our dream issue by issue, year after year, forging more and more links with the Latin-American Theater and to which various realities and theatrical traditions of other countries of the world have been added. We are, therefore, faced with constant incentive that lead us to learn theatrical subject matter from times, authors, currents... so different from each other that being able to enjoy this wealth is priceless.

Despite the fact that these ten years have not been in many ways a bed full of roses, we feel very privileged to have been able to count on the support and collaboration of the members of the scientific committee who,

from the beginning of its creation, have been in charge to ensure the quality of the articles published. For us it is an honor and pride to count on their participation so generous and valuable, invisible to most, but indispensable so that, issue by issue, the magazine can continue to grow. In fact, as a sign of our infinite thanks to them, we have decided to celebrate this first decade by making them the protagonists, handing over the pages of *Anagnórisis* to publish their most recent theatrical research.

Some professors and researchers could not join the call because, we cannot forget it, we are going through a very complicated situation worldwide. We could never have suspected that we would have to live a pandemic that would force us to be confined to our homes for so long. In these circumstances, it is not always easy to carry out researches and papers. But, for this, our gratitude is no lower and no less sincere for those researchers who could not participate with any article.

As we mentioned, these past few months have been strange. The COVID-19 pandemic has not only confined us at home, but has also quarantined the cultural sector and, particularly, the theater. We have been with the theaters closed for months, with shows that are broadcast on digital platforms, such as YouTube or Vimeo, but nothing that can replace the living word on stage. Our happiness at having consolidated the project that we started in 2010 does not agree with all this social and cultural drama. This is why we not only dedicate the issue to those killed by COVID-19, but also, through the poem written by stage director Manuel Canseco, we want to rekindle hope in the soon restoration of theaters.

From those students the itch for the theater and the desire to offer a space for dialogue between researchers and scholars remain intact. They were years of work and dedication, years of sacrifice and effort, but also of joys, many joys that we hope to continue reaping at your side.

Thank you readers, researchers and theater lovers, for walking with us during these ten years. Without you, *Anagnórisis* could not be



conjugated. And very especially, thanks to all the members of our scientific committee.

10 ans après...

Laeticia Rovecchio et Alba Urban
Directrices d'*Anagnorisis*, revue de recherche théâtrale

Anagnorisis fête ses dix ans, ce qui est facile à dire. Dix ans au cours desquels nous avons consolidé un projet né lorsque nous n'étions que de jeunes doctorantes qui rêvaient de créer une revue de référence en études théâtrales. Notre ambition naïve nous faisait rêver de créer une revue qui non seulement inclut l'Espagne, mais qui soit, ni plus ni moins, de caractère international. Ainsi, avec ce ferme objectif, nous avons réalisé notre rêve numéro à numéro, année après année, forgeant de plus en plus de liens avec le théâtre hispano-américain et auquel s'ajoutaient diverses réalités et traditions théâtrales d'autres pays du monde. Nous sommes donc confrontées à des stimulations constantes qui nous amènent à apprendre des sujets théâtraux d'époques, d'auteurs, de courants... si différents les uns des autres que pouvoir profiter de cette richesse n'a pas de prix.

Malgré le fait que ces dix années n'ont pas été à bien des égards un chemin de roses, nous nous sentons très privilégiées d'avoir pu compter sur le soutien et la collaboration des membres du comité scientifique qui, depuis le début de sa création, ont été en charge d'assurer la qualité des articles publiés. Pour nous, c'est un honneur et une fierté de compter sur leur participation si généreuse et précieuse, invisible pour la plupart, mais indispensable pour que, numéro à numéro, la revue puisse continuer à grandir. En effet, en signe de nos remerciements infinis à leur égard, nous



avons décidé de célébrer cette première décennie en faisant d'eux les protagonistes, en leur remettant les pages d'*Anagnorisis* pour publier leurs plus récentes recherches théâtrales.

Certains professeurs et chercheurs n'ont pas pu se joindre à l'appel car, nous ne pouvons pas l'oublier, nous traversons une situation très compliquée dans le monde. Nous n'aurions jamais pu soupçonner que nous devions vivre une pandémie qui nous obligerait à rester confinés chez nous pendant si longtemps. Dans ces conditions, il n'est pas toujours facile de mener des recherches et des publications. Mais, pour cela, notre gratitude n'est ni moindre ni moins sincère pour les chercheurs qui n'ont pu participer.

Comme nous l'avons mentionné, ces derniers mois ont été étranges. La pandémie de la COVID-19 nous a non seulement confinés chez nous, mais a également mis en quarantaine le secteur culturel et, en particulier, le théâtre. Cela fait des mois que les salles sont fermées, avec des spectacles diffusés sur des plateformes numériques, comme YouTube ou Vimeo, mais rien qui ne remplace le mot vivant sur scène. Notre bonheur d'avoir consolidé le projet que nous avons commencé en 2010 n'est pas en accord avec tout ce drame social et culturel. C'est pourquoi nous dédions non seulement le numéro à ceux morts par la COVID-19, mais aussi, à travers le poème écrit par le metteur en scène Manuel Canseco, nous voulons raviver l'espoir dans le rétablissement prochain des théâtres.

De ces étudiants, le virus du théâtre et le désir d'offrir un espace de dialogue entre chercheurs et universitaires restent intacts. Ce furent des années de travail et de dévouement, des années de sacrifice et d'efforts, mais aussi de joies, de nombreuses joies que nous espérons continuer à récolter à vos côtés.

Merci aux lecteurs, chercheurs et amateurs de théâtre d'avoir marché avec nous pendant ces dix années. Sans vous, *Anagnorisis* ne pourrait pas se conjuguer. Et tout particulièrement, merci à tous les membres de notre comité scientifique:



Elba Andrade (The Citadel)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Urszula Aszyk (Uniwersytet Warszawski)
Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla)
Gabriela Cordone (Université de Lausanne)
Laura Dolfi (Università degli Studi di Parma)
Sofía Eiroa (Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia)
Rocío Galicia (Universidad Nacional Autónoma de México)
José Luis García Barrientos (CSIC)
Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha)
Margaret R. Greer (Duke University)
Francisco Gutiérrez Carbajo (UNED)
Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense)
Teresa Julio (Universitat de Vic)
A. Robert Lauer (University of Oklahoma)
Abraham Madroñal Durán (CSIC)
Rosa Navarro Durán (Universitat de Barcelona)
Mariano de Paco (Universidad de Murcia)
Emilio Peral Vega (Universidad Complutense de Madrid)
Eduardo Pérez-Rasilla (Universidad Carlos III)
Andrés Pérez-Simón (University of Cincinnati)
Lola Proaño Gómez (Pasadena City College)
Octavio Rivera Krakowska (Universidad Veracruzana)
José Romera Castillo (UNED)
Javier Rubiera (Université de Montréal)
Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari di Venezia)
Marta Segarra (Universitat de Barcelona)
Antonio Serrano Agulló
Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Lorena Verzera (Universidad de Buenos Aires)
Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail)



A vueltas con las comedias: *Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey...con títulos de comedias*. Estudio y edición

Para la 'madrina', añorando
viejos tiempos.

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla
piedad@us.es

Palabras clave:

Sátira política. Títulos de comedias. Carlos II. Validos. Mariana de Austria.

Resumen:

Nos adentramos, en esta ocasión, en la *sátira política* realizada en una época crucial para la historia de España: es el reinado de Carlos II, la regencia de su madre y sus validos. Ninguno de ellos logró enderezar la situación caótica del reino, razón por la que algún miembro de la nobleza (u hombres letrados cercanos a ella) o del clero, viéndose desplazado del *status* que creía que le correspondía, reflejó su malestar en este romance fabricado a base de títulos de comedias. Este hecho nos permite valorar la difusión y conocimiento de un tipo de piezas teatrales en esa época que, sin lugar a dudas, fueron casi todas piezas de Calderón o de autores cercanos a él.

More about comedies: *Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey... con títulos de comedias*. Study and edition

Keywords:

Political satire. Comedy titles. Charles II. Favourites. Mariana of Austria.

Abstract:

This time we go deep into the *political satire* in a crucial period for Spanish history: the reign of Charles II, the regency of his mother, and his favourites. None of them managed to straighten up the chaotic situation of the kingdom, reason why some member of the nobility (or literate men close to it) or of the clergy, seeing himself displaced from the status he thought he belonged to, reflected his discomfort in this romance made up of comedy titles. This fact allows us to value the dissemination and knowledge at that time of a kind of theatrical piece that, without a doubt, was nearly all by Calderón or by authors close to him.

INTRODUCCIÓN

Uno de los primeros trabajos que redactamos y firmamos conjuntamente mi compañera Mercedes de los Reyes y yo fue el de «Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas»¹. Al cabo de los años, y casi para cerrar mi ciclo vital académico, vuelvo –esta vez en solitario– al mismo tema: la literatura elaborada con ‘literatura’, algo así como cuando estudiamos ‘el teatro dentro del teatro’. Este curioso ‘género’ literario al que pertenece nuestro texto a estudiar, fue bien cultivado y explotado no solo por gran número de autores de primera fila, sino que también fue muy bien acogido por aquellos que no pudieron triunfar por sus méritos directamente y se dedicaron a ‘zurcir’ hábilmente su escaso ingenio con el de los demás: el resultado final no fue del todo aborrecido sino que, por el contrario, atrajo a practicarlo escritores cobijados bajo banderas muy diversas y más se animaron si quedaba todo ello en el anonimato para evitar represalias.

Tal ocurrió con la literatura de tono satírico, ese género caricaturesco que expresa indignación hacia alguien o algo, en el que sobresalieron autores como Lope de Vega (1562-1635), Quevedo (1580-1645), Góngora (1561-1627), Vicente Suárez de Deza (1620-1678 post.) etc., en el siglo XVII², o los no tan reconocidos como, Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), Diego Torres Villarroel (1694-1770), o José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) ya adentrándonos en el siglo XVIII, sin olvidar un buen número de autores que, de uno u otro siglo, silenciaron la paternidad de sus obras³. Para nuestros intereses actuales, queremos destacar el papel fundamental que hubo de desempeñar Gerardo Lobo sobre la generación

¹ Publicado en *Criticón* (Toulouse), 40, 1987, pp. 81-159.

² A principio del siglo XX, Restori [1903] hizo una excelente recopilación de piezas que habían sido construidas con títulos de comedias. En esta obra no hemos descubierto la presencia de la nuestra.

³ Anónimo, *Carta del Conde Lucanor vecino de la ciudad de Cádiz...una y otra en títulos de comedias* [¿1680?] BN de España, R/18956(2).

Anónimo, *Romance curioso en elogio del Rey D. Felipe V...en títulos de comedias*. BN de España, 2/15120(36).

Anónimo, *Quejas que hace el amor a un pecho esquivo: expresándolas en títulos de comedias*. BN de España, R/18956(2).



venidera –tal como la de Benegasi–, a quien este alude en su obra, pues a lo largo de su vida lo consideró como un autor a imitar. Dijo este, en una de sus presentaciones para definir su estilo:

Que mi estilo no es gallardo,
elevado, ni especial,
es verdad, no soy Gerardo
pero tampoco es bastardo⁴,
antes, es muy natural⁵.

Y si hemos adelantado que trabajaremos con un texto satírico, nuestra obligación es especificar que nos adentraremos en la *sátira política*, aquel género marginal que, además de presentar la burla despiadada de unos personajes, lo que pretende es evidenciar (denunciar) una situación con la que no se está de acuerdo, con el fin de obtener una mejora socio-política lo antes posible. Para hacerla, –y es el caso del texto que nos ocupa– el autor elabora unos pasquines que complementa con títulos de comedias, dado que ya desde la escuela valenciana (coincidiendo con la juventud de Lope de Vega) sabe que este título «prende sviluppo nella commedia, veramente ormai nazionale [...] [y] in brevi parole si appuntano allà scena che impernia il contrasto drammatico» [Restori, 1903, 8]. Son más que reconocidas en su época⁶, y, tanto él como el público al que se dirigía su obra, las identificaba por su puesta en escena, o porque –como el autor – las vio, igualmente, en la cartelera de la época o manejó esos *Centones*⁷ tan populares entre los escritores. El resultado viene a ser el mismo: apostamos por un buen conocimiento de la obra que cita, dada la asociación semántica

⁴ *Bastardo*: «Que degenera de su origen o naturaleza» (DRAE). Muy probablemente hace alusión al estilo ‘bastardo’ entre el culteranismo y lo popular que utilizó Gerardo Lobo, forma sutil de alejarse y valorarse superior a este reconocido autor.

⁵ *Poesías Lyricas*, [1743: 209-217].

⁶ Como anécdota queremos señalar el gran empuje que durante el valimiento de Valenzuela sufrió el teatro, ofrecido al pueblo para olvidar los momentos de penurias de todo tipo. Se dice que él mismo escribió textos teatrales que hizo representar en la corte para los nobles (Cfr. *Año de 1675. D. Juan de Austria. D. Fernando de Valenzuela. Noticias de sus ministerios*, BN de España, ms. 18.211, fol. 3r). Es una razón más para defender que el contenido de estas obras mencionadas debía de ser más que conocido por el público.

⁷ «Memoria de los títulos de comedias españolas que ay impresas y M.S. de diferentes autores», en Vélez de León. M.S. Diversa Matteria, [BN de España, ms. 7526, ff. 18- 44].



que necesita para cumplir con sus objetivos, porque «os títulos –advirtió Ribeiro Guimarães– das comedias encerravam um conceito, prestavam-se a serem introducidos a proposito no discurso. E, naturalmente, havia n’isso o tambem aparato de erudição théâtral» (1875, XXXI). La presencia de un título o de varios para criticar una situación o a una persona, varía según el poeta, con tal de que el mensaje fuera coherente y completo. Todo ello de forma sutil, esquemática, precisa, pues, como escribió López-Cordón, «una sátira, para ser eficaz necesita economizar lenguaje y ser concreta para que mejor brille el ingenio. De ahí que la caracterización de los personajes con trazos gruesos y reconocibles sea la regla, de tal manera que cuando menos sabemos de sus creadores, mejor conocemos a quienes son objeto de sus diatribas» (2018, #53).

Como bien nos anuncian los diversos títulos que adopta el texto a editar –con los que se conocen los diversos testimonios de una misma obra– esta se hizo para criticar / presentar, fundamentalmente, al Rey, la Reina, al ‘hermanastro’ –Juan José de Austria–, y a los ‘Grandes’ de España. Se les identifica con títulos tan significativos como, para el Rey: *El rey sin reino*, *El príncipe esclavo*; a la reina madre con títulos de comedias nada positivos como: *La mujer que manda en casa*, *Reinar después de morir*, *Mujer llora y vencerás*, *Cautela contra cautela*, *La más constante mujer*, o *El diablo está en Cantillana*. El personaje que mejor parado salió fue Juan José de Austria, el ‘hermanastro’: *El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce*, *La más firme lealtad*, *No hay contra el honor poder*, *Amor, lealtad y fortuna*, *La fuerza de la sangre*, *El lucero de Castilla*, o *El valiente Campuzano*. Se evidencia que este papel se elaboró en una imprenta y por un autor favorable o proclive a don Juan José. De todos los mencionados el que sale peor parado es el valido Valenzuela que se le reconoce con títulos como: *El tirano castigado* o *El más impropio verdugo*.

A esta labor de reconocimiento de un género elaborado –en parte– con títulos de comedias, se unirá el trabajo de edición crítica del texto base (E) *Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey, Reyna,*



su Alteza y Grandes, con títulos de comedias, hasta ahora manuscrito e inédito –que yo sepa– y que ya por aquellos años mi amiga y yo tildábamos de ser «un texto muy significativo» (Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1987, 107) y útil, como ejemplo del género que queríamos valorar.

AUTORÍA DEL TEXTO Y SUS TESTIMONIOS MANUSCRITOS⁸

El texto a editar se encuentra manuscrito y anónimo⁹, encuadernado, formando parte de ‘libros’ (volúmenes), la mayor parte ‘facticios’ (‘cancioneros’ en terminología de Díez Borque [1983]) y, en una ocasión, de un libro, simplemente manuscrito, entre las obras más diversas de nuestras bibliotecas, razón por la que no siempre es posible localizarlo, si no ha precedido a nuestra labor la de los bibliotecarios, desglosando el contenido de los mismos. Dada la temática –crítica política– es de suponer, como dice Etreros, «que se ha de hacer siempre en la Corte y a partir de un

⁸ Hasta el presente, he localizado dos ediciones de otros tantos testimonios. El primero fue editado, anónimo, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* [1875, 170-171], pero al no poner los editores la fuente de dónde se ha tomado (solamente habla de «papeles políticos remitidos por el Sr. Velasco»), no podemos identificarlo con los consultados por nosotros. Lo único que puedo añadir es que es deudor de la rama A. El segundo testimonio fue incluido por Restori en su ensayo [1903, 38-44]. Lo titula «Romance del Rey sin reino» y dice haberlo tomado de un ms. de la BN de España: Ms. 78. Este texto es deudor de la rama M. Tal como recoge Etreros, estos textos satíricos quedaron manuscritos en su mayor parte por dos grandes razones: por su carácter anónimo, clandestino y combativo; y una segunda razón porque no es difícil transmitir estos textos manuscritos, puesto que casi siempre son composiciones cortas en verso o en prosa [1983, 34]. De hecho, el texto que editamos, fue copiado en varias ocasiones, como se verá por los testimonios presentados. Somos conscientes de que no hemos consultado las múltiples copias que se pudieron hacer del texto original pero, con las que hemos visto, podemos obtener una buena situación de la *contaminatio* producida entre los mismos. Puede ser un buen ejemplo para los alumnos de crítica textual.

⁹ Como casi todos los textos anónimos de esta naturaleza, no pudieron ser escritos sino por hombres pertenecientes a la nobleza (o estar muy cercana a ella por su profesión) o al estado eclesiástico. El pueblo no pudo nunca participar por su escasa información sobre lo que ocurría en la Corte. Cualquiera de los nombres que aparecen en las copias que describimos a continuación, pudo ser el ‘autor/creador’ de las mismas, aunque en la mayoría de los casos se limitaron a la función de copista/divulgador, pues no se querían exponer a las represalias políticas del momento. Un buen candidato a producir este tipo de escritos, podría ser Vicente Suárez de Deza: si nos acercamos a su biografía vemos que personajes como él podría tener un buen número de posibilidades para que se le adjudicara la paternidad del mismo. No digo que fuera Deza el autor –pues hasta que se nos evidenciara con algún manuscrito firmado no podemos afirmarlo– pero sí que está dentro del género cultivado por él y conocimientos de lo que sucedía en la Corte, también le sobraban [Borrego Gutiérrez, 2002].



núcleo social en contacto directo con la sede del gobierno, donde se produce todo lo relacionado con ella» [1983, 35]. Y es de esperar que se difunda manuscrita esta forma de comunicación poética debido a la censura y controles existentes [Díez Borque, 1983, 371]. Es decir, es una exigencia que conlleva su marginalidad. Razón más que evidente para suponer que estos textos poéticos sobre unos acontecimientos públicos se archivaran, fundamentalmente, en nuestras bibliotecas españolas y los originales que salieran de aquí fueran llevados por personas vinculadas con la monarquía –covachuelistas– de aquella época. Otra ‘historia’ es la relativa frecuencia con la que se copian este tipo de escritos con contenido de ‘crítica política’ multiplicándose el mensaje y, por ello, el descrédito de la monarquía que era el objetivo prioritario de cuando se creó. Los testimonios que presentamos evidencian la difusión del texto y la diversidad de bibliotecas que hoy día lo contienen¹⁰.

E *Papeles satíricos que han salido el año de 1676 y 1677 acerca del Gobierno y caída de don Fernando Valenzuela. Letra del siglo XVII*
[Págs. 27-30] «Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey, Reyna, su Alteza y Grandes con títulos de comedias. Salió en 10 de Henero de 1677»¹¹.

A *Papeles varios en su mayor parte de poesía y teatro. Algunos versos sacados de un libro | manuscrito. | Año de 1667*¹².

¹⁰ De los testimonios consultados se pone de manifiesto que hay tres ramas bien definidas: el testimonio *E* (texto base de nuestra edición), y el testimonio *A*. Entre ellos se dan las variantes más significativas, incluso se atreve, en el caso del testimonio *A*, a añadir algunos versos de su cosecha. Los otros testimonios son fruto de ‘copistas’ que toman como modelo el uno o el otro, indistintamente, produciendo una clara *contaminatio*. Una tercera rama sería la representada por el testimonio *M* (y el editado por Restori) que, aún cercanos al contenido, presentan alteraciones en el orden expositivo.

¹¹ B.N. de España, Ms.: 7.782. La descripción del contenido de este libro manuscrito está recogida en el estudio de Etreros [1983, 336-339]. No lo considero ‘libro facticio’ dado que todo él parece que fue compuesto con la idea de unidad: en cada final de página se anota el ‘reclamo’ que nos lleva a la página siguiente.

¹² La primera de las composiciones que recoge este libro facticio, a su término dice: «Copiado en Sevilla por Joseph Ant[onio] de Medinilla. Año de 1667». Por otro escrito se



[Fols. 69v- 72v]: «Refierese el estado en que se halla la Monarchia y propiedades del Rey y Reyna, y de los Grandes en títulos de comedias»¹³.

B *Carlos II. Ministerio de Juan de Austria.*

[Fols. 166r-169v]: «Estado en que se halla la Monarquía, y propiedades del Rey, su Alteza, y Grandes en títulos de Comedias»¹⁴.

C *Obras satíricas de don Juan de Tarsis, conde de Villamediana, Correo Maior de Su Magestad; recopiladas por don Diego Luis de*

conoce que este Medinilla es discípulo de Fray Tomás de Aguilar, jesuita, en la sede de Sevilla. Muchas de las composiciones líricas que se recogen en el volumen tienen al margen izquierdo el nombre de Fray Tomás de Aguilar, en señal de autoría. También descubrimos que el tal Medinilla se ‘cartea’ con ¿Francisco de Aldana Tirado? (1537-1578), ¿José Francisco Tirado de Aldana? autor sevillano que redactó *Antigüedad del sagrado templo de Nuestro Señor San Salvador de Sevilla, iglesia colegial*, (1727) (Ms. MSS/23.130/1 en la Biblioteca Nacional de España). El caso es que le alienta, en su escrito, a que escriba el autor las dos fiestas que se han celebrado en su casa, en 1672, con motivo del octavario a Santa Teresa. Por el contexto, es indudable que estaba refiriéndose a este segundo Aldana –José Francisco–, clérigo de menores, autor satírico y amante de realizar copias de libros curiosos [Labrador, Difrancó, Rico García, 2006, 20-22].

¹³ BN de España, Ms. 3.926. Al ser un ms. que está desglosado su contenido en la BN, y ser bastantes las composiciones que se han recogido en él, me limito a presentar la que nosotros vamos a publicar, haciendo constar que esta variante de la composición, en su día, no fue recogida por Mercedes Etreros. Son varias las manos que han intervenido en los textos recogidos en este libro facticio, por las caligrafías, pero lo que puedo añadir por creerlo de interés es que existen ciertas composiciones –que presento a continuación–, que están todas relacionadas con la sátira política, y todas copiadas por la misma mano: [Fols. 64r–65r.]: *Profecías del padre Monterón, francisco reformado, empiessan a cumplirse desde el año de 1665 y se verán cumplidas el año de 1677*. [Fols. 65r – 66v]: *A don Fernando de Valenzuela, llamado ‘El duende’, trovado segunda vez don Pedro a quien los crueles [sic]. Romance* [Fols. 67r – 68r]: *De don Fernando de Valenzuela despierto. Endechas*. [Fols. 68r – 69r]: *Los sucesos presentes del reino en metáfora del juego del hombre*. [Fols. 73r - 75r]: *A la expulsión de la chamberga de la corte y prisión de don Fernando de Valenzuela, llamado ‘El duende’*. [Fols. 75r - 76v.]: *A don Fernando de Valenzuela, llamado ‘El duende’, trovado segunda vez don Pedro a quien los crueles [sic]*. [Fols. 77r - 78r.]: *Pronóstico y Lunario para el año presente, pretérito y futuro, compuesto por quien no es descompuesto por el bachiller, licenciado y maestro en facultades reales, que son las mejores facultades. Juicio del año*. [Fols. 78r – 83r.]: *Memorial en que habla la verdad al rey nuestro señor don Carlos Segundo*. [Fols. 83r - 85r.]: *A los sucesos de don Fernando de Valenzuela glosada el Ave María. Décimas*. [Fols. 85r – 86v.]: *Al mismo asunto. Endechas*. [Fols. 87r – 91v.]: *Cuéntanse los sucesos del reino en metáfora de las aves y para su inteligencia se ha de notar lo que significan. Romance*.

¹⁴ BN de España, Ms.: 18.211. La descripción del contenido de este libro facticio está recogida en el estudio de Etreros [1983, 320-321]. Se puede comprobar que, si las composiciones no son idénticas, sí es de destacar la insistencia de estos escritos en la crítica a don Fernando de Valenzuela, siempre antes de su caída.



*Arroyo y Figueroa*¹⁵ que las dedica a la buena memoria de D. Francisco de Quevedo, señor de la Torre de Juan Abbad, cavallero de la Orden de Santiago. S. XVII [1635-1677].

[Fols. 255r-256r]: «Estado en que se halla la monarquía y propiedades del rey y reyna y Grandes, en títulos de comedia»¹⁶.

D *Poesías varias y otros papeles.*

[Fols. 123r-124r]: «Estado en que se halla la Monarquía y propiedades del Rey, Reina, su Al. y grandes, en títulos de comedias»¹⁷.

L *Poezías Hespanholas.* Letra del siglo XVII.

[Fols. 62r-63v]: «En Titulo de comedias lo que oj pasa»¹⁸.

M *Papeles pertenecientes a la Reyna Madre y Don Juan de Austria.*

[Fols. 220r-223r]: «Papel que se escribió en tiempo que gobernaba don Fernando de Valenzuela, Marqués de Villasierra a quien ensalzó la Reina madre, Gobernadora, al grado supremo del manejo de la monarquía y al de grande de España de la primera clase»¹⁹.

¹⁵ Fue un sacerdote sevillano, recopilador –entre otros trabajos–, en 1666, de una variada obra de Francisco de Pacheco que, a su vez, había recogido cierta poesía de Baltasar del Alcázar. Además, había recopilado, en 1646, las poesías que dejó al morir el doctor Juan de Salinas [Infantes, 2012, 61-62].

La genealogía de este noble se puede encontrar en: Pedro Gerónimo de Aponte, *Lucero de Nobleza: Genealogías illustres de las familias insignes de España con sus principios, aumentos, divisas y estados que poseen, sacado de historias, sumarios, privilegios auténticos, scripturas con mucha curiosidad*, (s.a.). Ms. PR Real Biblioteca II/2669. <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/opac-tmpl/bootstrap/images/pimi.jpg>

¹⁶ Ms. Biblioteca Colombina: 57-3-42. Al igual, el contenido de este libro facticio se puede consultar en la página de la Institución Colombina: <http://www.icolombina.es/colombina/>. Este manuscrito recoge fundamentalmente textos satíricos sevillanos. El testimonio de la obra que vamos a editar tampoco fue referenciado por Mercedes Etreros.

¹⁷ BN de España, Ms.: 3.661. La descripción del contenido de este libro facticio está recogida en el estudio de Etreros [1983, 220-222].

¹⁸ BN de Lisboa, Cod. 3.205. Este libro facticio está desglosado en el trabajo de Etreros [1983, 396]. Destacar que la única composición que se recoge es la de 1677 y que gran parte de los escritos allí presentes corresponden a las mismas temáticas de los testimonios A y B.

¹⁹ BN de España, Ms. 2034.



HS *Poesías varias.* Letra S. XVII

[Fol. 25r-26v]: «Refiérese el estado en que se halla la Monarquía de España, propiedades del Rey, Reyna madre y de su Alteza y grandes de España, en títulos de comedias»²⁰.

EL TEXTO EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

Es evidente que nuestro texto pertenece a la corriente literaria de la ‘sátira política’ como ya hemos comentado, género literario elegido para que, bajo el paraguas de la lírica, pueda hacerse una ácida crítica de unos acontecimientos políticos. Se pueden contar por cientos los escritos que, aún manuscritos, nos han llegado de finales del siglo XVII en la que la situación política se resquebrajó, la corrupción de los nobles llegó a los extremos más nefastos y la sociedad civil sufrió las consecuencias²¹. No tenemos más que atender a los estudios especializados sobre la época y comprenderemos el caótico estado de la situación [AA.VV., 2004], a los que nosotros aludiremos en nuestras notas históricas a medida que se edita el texto. Un hecho curioso que podemos aportar es que cada uno de los personajes históricos aludidos en el texto, está recogido en una o varias composiciones, de forma independiente, de tono tan satírico como la misma obra en la que está incluido²².

Los acontecimientos históricos en los que hemos de encuadrar el texto, de forma esquemática, se resumen así: el personaje siniestro, Fernando de Valenzuela (Nápoles, 1636) se trasladó muy joven hasta Madrid, ciudad donde residía la corte y se concentraba el poder de la todavía monarquía de los Austrias españoles. Entró a formar parte de ella a partir de 1661, con el cargo más bajo de palacio: el de caballerizo. Sin

²⁰ Biblioteca de la Hispanic Society, ms. XXXIII. Este testimonio no ha sido consultado por razones de tiempo.

²¹ Esta misma época fue tomada como punto de referencia y ser novelada por José Calvo Poyato en su obra *El manuscrito de Calderón* [2005].

²² El personaje más carismático de los aquí citados y castigado en estas composiciones satíricas es Fernando de Valenzuela.



embargo, su ambición e ingenio le hicieron ganarse la confianza de muchos miembros de la corte, lo que le hizo ser ‘el confidente’ esencial de todos ellos incluida la Reina, dando lugar a que se le reconociese con ‘el duende de palacio’. Como Mariana de Austria fue nombrada regente hasta la mayoría de edad de su hijo Carlos, Valenzuela llegó al poder, interviniendo en grandes decisiones del reino. Su apogeo lo vivió cuando a causa de un accidente de caza, resultó levemente contusionado por el joven heredero, el cual, para compensarle, le nombró Grande de España. Pero esto se volvió en su contra, pues el resto de nobles lo consideró una afrenta personal y la gota que colmaba el vaso, porque comenzaron a intrigar intensamente en su contra, formando un partido opositor al amparo del bastardo real don Juan José de Austria²³. Así, en el año de 1677, entró en Madrid con ejército con el que venía a poner fin al poder de Valenzuela. Este, aterrorizado y viéndose solo, huyó a El Escorial, donde pidió protección a los monjes²⁴. Para su desgracia fue perseguido y entregado a la justicia del nuevo hombre fuerte de la Corte, don Juan José de Austria, que le condenó al destierro, ni más ni menos que a Filipinas, el último rincón del Imperio²⁵.

COMEDIAS CASTELLANAS CITADAS Y SU VALORACIÓN

El número de títulos de obras citadas en este romance editado²⁶ es de 62²⁷, casi todas ellas de reconocida autoría, menos el caso de *El infante*

²³ Fue el mayor instigador de controversias y escritos de su época. Tal lo evidencian trabajos ya clásicos [Etreros, 1984], al igual que uno de los últimos estudios dedicados a su persona [Hermant, 2012].

²⁴ Remito al lector, como hecho curioso, a que se acerque al cuadro pintado por Manuel Castellano (1826-1880) relacionado con la prisión de este personaje, al ser retenido, en un primer momento, en el Escorial.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/prision-de-don-fernando-de-valenzuela/83ed1b95-d024-4692-954e-f41267f3a6e8>

²⁵ Este breve resumen ha sido extraído de la página <https://www.portalsolidario.net/ocio/visu/biografia.php?rowid=10334>, (consultada el 9 de febrero de 2020).

²⁶ Aunque lo presento dividido en bloques de cuatro versos por ser las unidades mínimas en las que divide el autor sus unidades semánticas. No he sido la primera que lo ha hecho así porque el texto proveniente de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Cod. 3.205), se copió en su momento en grupos de cuatro versos, poniéndole a cada uno de ellos un número, en total 38 aparentes estrofas.



cardenal que ha quedado su autor oculto a lo largo de todos estos años²⁸, y la más que dudosa *Quien mucho habla, mucho yerra*, pues no he localizado texto alguno de la obra.

La mayoría de las mismas fueron escritas por un solo autor pero la moda de la escritura en ‘colaboración’ se hizo presente en un momento determinado en la historia del teatro²⁹ y aquí tenemos alguna prueba de ello: *El príncipe perseguido*, que, aunque fue publicada, en sueltas, a nombre de ‘tres ingenios’ tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII, la crítica actual se la adjudica a Luis de Belmonte Bermúdez, en colaboración de Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. Es muy significativa esta obra no solo por su título sino por el contenido –en donde podemos reconocer al príncipe Carlos ‘perseguido’ por sus incompetentes validos y enemigos de la corona– y que será representada en Madrid en 1814, época muy convulsa tras la presencia Napoleónica en España, por lo que el adaptador del siglo XIX hizo añadir, al final de la misma, los siguientes versos con los que quedó más que suficientemente evidente para qué tenía que servir de ejemplo la puesta en escena de la misma:

Y aquí el perseguido ponga
fin a sus adversidades,
para que sirva su historia
de ejemplo a los que, tiranos,
osan usurpar coronas³⁰.

El segundo caso de escritura colaborativa procede de las manos de Sebastián de Villaviciosa (la 1ª jornada), Matos Frago (que hace la 2ª

²⁷ Se presentan cinco títulos más si tenemos en cuentas los tres bloques de cuatro versos que se hacen presentes en la rama A

²⁸ Por la base de datos de Catcom, fue representada en Valencia, en 1634, por Manuel Vallejo (Consultada la base de datos el 17 de febrero de 2020): <http://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=1873&mode=indice&letter=i>

²⁹ Son muchos los trabajos monográficos que se han realizado en los últimos años sobre este tema. Lo más importante que hay que señalar es que se ha creado conciencia de la necesidad de su estudio sistemático y se ha constituido un grupo de trabajo estable, dirigido por Juan Mata, Alessandro Cassol y Germán Vega García-Luengos (UXXI2011/0075) financiado por la Junta de Castilla y León, que ya, en el año de 2013, celebró su II encuentro sobre *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, cuyo resultado se puede ver en el libro de sus Actas, coordinado por Matas Caballero (2017).

³⁰ Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: sig. Tea 1-55-5, a1.



jornada), y Juan de Zabaleta (la 3ª) y todos ellos unidos para producir *El amante mudo. La fuerza de la sangre, y amor hace hablar a los mudos*. (El segundo título homónimo con la novela cervantina). Al igual que en el caso anterior, se publicó a nombre de ‘tres ingenios’ como suelta, fundamentalmente en el siglo XVIII. Guillén de Castro, también utilizó el título de *La fuerza de la sangre* para componer otra de sus piezas.

La última obra que aparentemente figura como escrita por ‘varios ingenios’ es *El mejor padre de pobres*. Se trata de otra de las cuestiones más preocupantes del teatro áureo: las atribuciones. Esta fue adjudicada, normalmente, a Calderón³¹, pero también se ha hecho a Pérez de Montalbán, Bernardo de Quirós y Gómez de Tejada. No se trata de escritura colaborativa, sino de no saber a ciencia cierta su paternidad.

El caso de la comedia *La fuerza del natural* es un tema bastante complicado de resolver en cuanto a su autoría³². La fuente más fiable es la página de los ‘moratianos’ alojada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, bajo la solvente batuta de Mª Luisa Lobato. Pero su consulta me ha dejado un tanto confusa pues el título de esta obra se encuentra tanto en el epígrafe de obras en colaboración de Moreto, como en obras que realizó en exclusiva paternidad. Fue publicada por primera vez en la *Segunda Parte* de comedias de Moreto³³, años después de su muerte, pero lo cierto es que ni en el texto de la *Parte segunda*, ni las sueltas publicadas en el siglo XVIII recogen otro título que no sea el de Agustín Moreto. Sin embargo, ha sido editada por Alejandro García Reidy como texto en colaboración de Moreto con Gerónimo de Cáncer, incluso otorgándole parte de esta paternidad a

³¹ Maggi (2013). Le resta esta obra a Calderón.

³² No es este el lugar ni es mi objetivo trabajar sobre esta cuestión. Planteo, exclusivamente, el estado de la cuestión.

³³ *Segunda parte de las comedias de don Agustín de Moreto*, dedicadas al ilustre señor D. Francisco Idiaquez Butron Muxica Borja ... en Valencia, en la Imprenta de Benito Macé, 1676.

Juan de Matos Fragoso³⁴. El estudio para hacer estas adjudicaciones no lo conozco.

Un solo caso se nos presenta con el hecho de que dos autores de reconocida solvencia escribieran obras con el mismo título: tal es el caso de *El maestro de danzar*, escribiendo la suya Lope de Vega (escrita en 1594, inédita hasta 1653) y otra Calderón (1651-1652). Pero no conformes con la homonimia en el teatro español, también escribió William Wycherley (1641-1716) otra con el título *The Gentleman Dancing-Master*³⁵. Es imposible distinguir en cuál de las españolas podía estar pensando el autor de este texto al recogerla en su obra.

Una última observación: no sabemos si el autor del texto fue consciente de que al mencionar estas dos obras *Engañar para reinar*, (de Antonio Enríquez Gómez) y *El valiente Campuzano* (de Fernando de Zárate, nombre que adopta el mismo autor en su etapa sevillana³⁶, a partir de 1650 hasta que se produce su muerte, 1663), hacía alusión al mismo creador. No es que le fuera necesario porque lo único que le debía importar era el mensaje que cada uno de estos títulos encerraba para el contexto de su crítica al personaje de turno. Lo que sí nos llama la atención es la presencia de obras de judíos conversos tan señalados como Enríquez Gómez y el propio Felipe Godínez.

³⁴ «Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y, tal vez, Juan de Matos Fragoso. Se publicó por primera vez en la *Segunda parte de comedias* de Moreto y cuenta con una copiosa tradición textual, tanto impresa como manuscrita. Perteneció al género de la comedia palatina, con elementos tomados de la tradición del figurón, y se articula en torno al motivo del príncipe que desconoce su condición y es educado como villano. El argumento de la comedia gira en torno a las figuras de Carlos, el príncipe villano; Julio, su supuesto hermano y un bobo rústico al que se intenta educar infructuosamente en los usos de la corte; y Aurora, heredera del ducado de Ferrara y dama de la que se enamora Carlos». <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>

³⁵ Un trabajo fin de máster (Máster de Estudios Hispánicos Superiores) sobre estas tres obras lo defendió Nora Rodríguez-Loro, en 2014, bajo mi dirección.

³⁶ En la Biblioteca Miguel de Cervantes se puede consultar el proyecto de investigación que se ha realizado hasta el momento sobre el autor aunque no se ha recogido el que, aún vigente, llevamos a cabo gran parte de esos colaboradores y otros en los que me encuentro: FFI2014-54376-C3-1P

http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_enriquez_gomez/autor_biografia/



Desde el punto de vista de la estructura, cada título de estas comedias ha sido empleado (no siempre reproducido completo [*El divino portugués*, *San Antonio de Padua*] ni fielmente, [*Cada uno de por sí*]), para dar «soporte a una estrofa» temática [Etreros, 1983,188], pero también es cierto, como viene a reconocer la misma investigadora mencionada, que se pueden incluir «varios en una estrofa, logrando dar un sentido al discurso a base de insertar títulos de comedias» [188]. Podemos matizar, incluso, que una primera parte del título de la comedia se utiliza al inicio, se insertan otros versos que no tienen nada que ver con el título, y se remata la estrofa con la última frase del título de la comedia (vv. 111-112). Lo cierto es que el conocimiento del mensaje que se encerraba en cada una de ellas debía de ser profundo pues ni la distorsión de los títulos (cuando se daba), ni la mención de una parte solo del mismo, dificultaron el objetivo del trabajo: crítica hiriente a los nobles y a los reyes.

El autor que presenta mayor número de obras citadas es Calderón, como no podía ser menos, con un total de 14, seguido muy de cerca de uno de sus grandes discípulos, Matos Fragoso, con 13. A una buena distancia se encuentra Moreto, con 7 y de aquí para abajo el resto de los autores. No nos sorprende el que creadores como Lope de Vega (con 6 obras citadas) casi se igualara con Luis Vélez de Guevara (4), ni que un Tirso no fuera recordado nada más que 2 veces. He referido que no ha de extrañar que sea Calderón el más citado, tanto por ser el más grande de esa época –por lo que las carteleras estarían más saturadas con sus creaciones– y porque la fecha de creación de esta pieza satírica se hubo de componer bien cercana a los acontecimientos: 1676/1677. Lope de Vega y toda su escuela están siendo olvidados, sustituidos por el «maestro del pensar» en palabras de Andioc [1976, 126] y con una total actualidad.

HIPÓTESIS SOBRE LA FECHA DE REDACCIÓN

De todos los testimonios recogidos es posible que el elegido, como texto base (*E*) para esta edición, sea una copia muy cercana al original. Está recogido en el ms. 7.782, de la Biblioteca Nacional de España: *Papeles satíricos que han salido el año de 1676 y 1677 acerca del Gobierno y caída de don Fernando Valenzuela*. Letra del siglo XVII. Estimo que todo el contenido de este ejemplar salió de las mismas manos por presentar la secuencia cronológica de unos acontecimientos históricos que recogen, paso a paso y datados, lo que hubo de suceder en la realidad (indudablemente, a ojos del autor). Nuestro texto, dice su autor / copista que salió el 10 de enero³⁷ de 1677, fecha que ratificamos como probable, dado que la alusión que se hace en el mismo a don Fernando de Valenzuela (1636-1692), —conocido como ‘El duende de palacio’³⁸—, valido de la reina madre,

*El garrote más bien dado
en Valenzuela será,
y el lucero de Castilla
le mandará ejecutar. (vv. 105-108)*

y a su caída, aún no se ha producido³⁹. Don Juan José de Austria (1629-1679) hubo de entrar en Madrid para salvar al pueblo de la tiranía de Valenzuela, entre el 10 de enero y el sábado 9 de abril de 1677, día en el que se fijó un pasquín en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid (principal mercado de la Villa y Corte) que decía «¿A qué vino el señor don Juan?: a bajar el caballo y subir el pan», como muestra del descontento en el que se había sumido rápidamente el pueblo con sus actuaciones como regente y señal de que había tenido cierto tiempo para darse a conocer entre el pueblo.

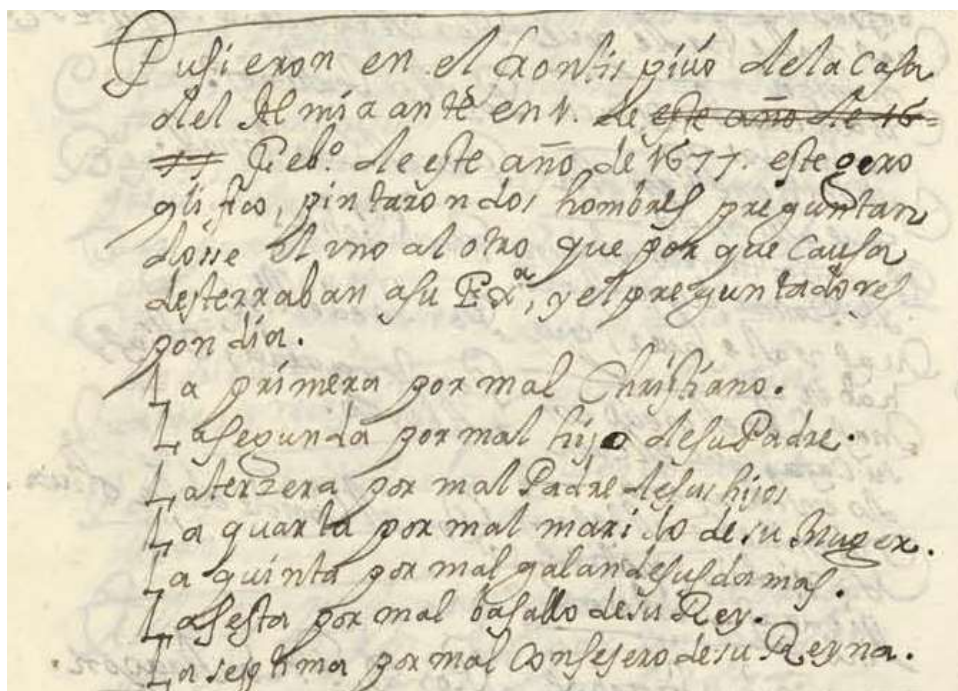
³⁷ Etreros [1983, 337] transcribió «1 de Henero» que, al ver el ms. podemos saber que se trata de una errata. Igualmente, esa entrada presenta otra: las páginas que ocupa esta composición son: de la 27 a la 30.

³⁸ En el Ms. 3926 de la BN de España, al fol. 73 se presenta una composición del tenor siguiente: «A la expulsión de la chamberga de la corte y prisión de D. Fernando de Valenzuela, llamado el Duende».

³⁹ De la misma opinión es Restori [1903, 38].



Si nuestra hipótesis no nos falla, –pero no deja de serlo– podríamos afinar algo más con respecto a esa fecha y decir que ya el 1 de febrero había sido desterrado Valenzuela⁴⁰, tal como se deja intuir en esta composición⁴¹:



Además, se puede contrastar cómo estas composiciones presentes en el libro, en su mayor parte, no son copiadas para ser difundidas por el Reino, como sucede con otras que hacen alusión / crítica a acontecimientos de otra naturaleza. La muerte prematura de Juan José de Austria restó vigencia a los escritos satíricos y si a ello le sumamos el destierro a las islas Filipinas del valido Valenzuela, (lo mantuvieron allá hasta 1689), hacen que esos hechos políticos pertenezcan al pasado y no sean ya objetivos prioritarios de la sátira política. No quiero decir que algunas de estas composiciones recogidas en este libro no se trasladen a otras copias, –como sucede con la composición objeto de nuestro estudio– pero no con la fidelidad ni el orden

⁴⁰ Esta hipótesis sobre la fecha de redacción viene confirmada por una de las copias que he presentado como testimonio consultado para la edición: el encabezamiento de la composición dice: «Papel que se escribió en tiempo que gobernaba don Fernando de Valenzuela...», (BN de España, Ms. 2034) frase que ratifica plenamente nuestra sospecha.

⁴¹ Ms. 7.782 de la Biblioteca Nacional de España. Pág. 36.

cronológico con el que se presentan aquí⁴²: en las copias sucesivas se alteran⁴³ (¿falta de memoria de los copistas amanuenses?), a veces, los verdaderos nombres de los títulos de las comedias citadas (p.e. *El mejor par de los doce*, testimonio base, se convierte en *El mayor par de los doce*, en A; *La firme lealtad*, testimonio base, se convierte en *La firme amistad*, en el testimonio A) o se altera el orden de los bloques temáticos y se sustituyen los nombres de los políticos ya ‘pasados’, ‘caducos’ por pertenecer a una época anterior, por aquellos que los ‘lectores’ tenían cercanos y podían reconocer. Son unos receptores ‘poderosos’, a los que les correspondía tomar decisiones, pero siempre de acuerdo con los acontecimientos políticos que, como fueron convulsos y se desarrollaron en breve espacio de tiempo, pues sería normal que este mismo paso de tiempo hiciera cambiar las copias de la crítica política.

EDICIÓN DEL ROMANCE. CRITERIOS DE EDICIÓN

He tendido a la normalización ortográfica teniendo en cuenta las normas de la Real Academia de la Lengua Española, por lo que he regularizado el uso de b/v, x/j, j/g, q/c, c/z, s/x, h/Ø, y/i, m/n ante labial. He desarrollado las abreviaturas sin indicarlo, y he puntuado y acentuado de acuerdo al criterio actual. De todas formas, he respetado ciertas formas propias del estado de la lengua de aquella época, como son las vacilaciones vocálicas (v. 66, Escorial / Escorial). Prácticamente todo el texto está escrito con los criterios más actuales sin presentar fenómenos lingüísticos dignos de comentar.

⁴² Hay que decir que es un libro manuscrito, incompleta su última composición, que se hubo de redactar a lo largo de los acontecimientos de estos dos años que anuncia su título –y de aquí el *ductus* de su caligrafía que no siempre es exactamente igual– pero que se piensa como una unidad, dado que todas las hojas están numeradas y presentan el ‘reclamo’ a pie de página para que la encuadernación sea correcta.

⁴³ Esta es la razón por la que presento un Cuadro de correspondencia entre el orden del testimonio E, texto base, y el resto de los testimonios consultados.



El texto elegido para la edición (y, por tanto, el texto base para presentar las variantes, testimonio *E*⁴⁴) es el que se recoge en el ms. 7.782 de la Biblioteca Nacional de España, por las razones ya expuestas.

Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey, Reina, su Alteza y Grandes, con títulos de comedias. Salió en 10 de enero de 1677.

Pág. 27	<i>El Rey sin reino es el Rey</i> ⁴⁵ y España clamando está, que <i>el tirano castigado</i> ⁴⁷ sea de tan gran maldad.	a ⁴⁶	
	<i>El príncipe esclavo es</i> el Rey pero Dios le da libre de este cautiverio por la orden de san Juan ⁴⁸ .	5	b
	<i>La mujer que manda en casa</i> es la Reina ⁴⁹ , reparad, que <i>mujer contra Consejo</i> ⁵⁰ jamás sabrá gobernar ⁵¹ .	c 10	
	<i>Reinar después de morir</i>	d	

⁴⁴ Esta copia también presenta ‘erratas’ del copista que hizo el traslado. En nuestra edición serán subsanadas y advertidas en nota a pie de página.

⁴⁵ Se refiere al rey Carlos II (1675-1700). Aunque fue proclamado rey en 1665, con tres años, no pudo hacerse del reino hasta que no cumplió los 15 años –exactamente el 6 de noviembre– tal como había dispuesto su padre en el testamento. Mientras tanto, era su madre la Regente.

⁴⁶ Estas letras responden a la necesidad de identificar la correspondencia con los otros testimonios, partiendo siempre de este texto base.

⁴⁷ El ‘tirano’ no es otro que Fernando de Valenzuela, valido de la reina madre, Mariana de Austria.

⁴⁸ El rey quedó libre del ‘cautiverio’ de Valenzuela gracias a la actuación de Juan José de Austria, elevado a la categoría de ‘santo’. Restori [1903, 39] afirma que no existe comedia alguna con este título pero lanza una hipótesis sobre la posible referencia a una obra de Lope, titulada *Caballeros de San Juan o Pérdida honrosa*.

⁴⁹ La reina no es otra que Mariana de Austria (1634-1696), reina regente (1665-1675) durante la minoría de edad del futuro Carlos II, su hijo. El 6 de noviembre de 1675 cumplió Carlos II, 14 años, por lo que ya podía declararse mayor de edad y reinar. No lo hizo, como dije en una nota anterior, hasta que no cumplió los 15 años.

⁵⁰ Órgano político en el que se debía apoyar la reina para gobernar España. López-Cordón [1997, 49-66] examina las difíciles condiciones en las que se vio la reina madre para gobernar.

⁵¹ Era del conocimiento popular en aquella época el mal gobierno de cualquier mujer, ya que se estimaba que sería una absoluta ruina por su natural flaqueza y timidez, lascivia, inconstancia..., en definitiva, su incapacidad para reinar (López-Cordón, 1999).



	su ambición también querrá ⁵² , si <i>el mejor par de los doce</i> no obra con riguridad.	15	
	<i>El Príncipe perseguido</i> es, y <i>la firme lealtad</i> del señor don Juan ⁵³ imita a <i>la más firme lealtad</i> ⁵⁴ .	20	e
	<i>No hay contra el honor poder</i> dice Su Alteza, y está <i>amor, lealtad y ventura</i> ⁵⁵ , en una balanza igual ⁵⁶ .		f
	Ni <i>el gran Cardenal de España</i> ⁵⁷ , ni <i>el infante Cardenal</i> ⁵⁸ , ni el Cardenal Albornoz ⁵⁹ , fueron como el Cardenal ⁶⁰ .	25	g
	<i>El divino portugués</i> es Benavente, y leal es <i>el sabio en su retiro</i> <i>el hombre de Portugal</i> .	30	h
Pág. 28	<i>Cada uno de por sí</i> dice Astorga ⁶¹ ha de aplicar,		i

⁵² Se dice que la reina madre, Mariana, a pesar de haber tomado el reino su hijo, Carlos II —cuando llegó a su mayoría de edad—, no dejó de influir en el gobierno

⁵³ El ‘señor’ don Juan no es otro que Juan José de Austria, el hijo bastardo del rey Felipe IV (habido con la actriz conocida como ‘la calderona’), y, por tanto, hermanastro del Rey y ‘príncipe’ perseguido.

⁵⁴ *Lealtad*: en el testimonio base, *amistad*. Los dos hermanos se llevaban bien, aunque Mariana de Austria fue siempre en contra de los intereses de Juan José de Austria. Estimamos que la palabra correcta ha de ser ‘lealtad’, no solo por ser el título correcto de la obra, sino también porque de un Rey a cualquiera de los súbditos lo que se pide es ‘lealtad’, no ‘amistad’.

⁵⁵ *Ventura*: el testimonio base decía ‘fortuna’. Ha sido corregido por los otros testimonios de la rama A.

⁵⁶ Es posible que se esté refiriendo a la lealtad que siempre demostró don Juan José hacia su hermanastro, el rey Carlos II.

⁵⁷ Pedro González de Mendoza (1428-1495), fue un gran político y eclesiástico, conocido con el ‘Gran Cardenal de España’. Fue hijo del Marqués de Santillana.

⁵⁸ Fernando de Austria (1609 - 1641) fue infante de España y Portugal. En 1619, el infante fue nombrado Arzobispo de Toledo y poco tiempo después fue designado Cardenal.

⁵⁹ Gil de Albornoz (1581 - 1649), fue jurista y político español al servicio del rey Felipe IV y eclesiástico que alcanzó el cardenalato.

⁶⁰ Es posible que este ‘gran Cardenal’, que no es nombrado, se refiera al propio Nithard que en los últimos días de su vida fue nombrado arzobispo de Edesa y, en 1672, llegó al Capelo cardenalicio de manos de Clemente X.



y siendo <i>del mal el menos</i> , vengo en estarme neutral.	35	
<i>El blasón de los Mendozas</i> pendiente en Saldaña está, vuelve la cara a Vizcaya, joven, y no a Portugal.	j 40	
<i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> <i>el rico hombre de Alcalá</i> quise, y es porque nos quiere <i>engañar para reinar.</i>	k	
<i>El traidor contra su sangre</i> al Almirante llamad ⁶² , que, si es pariente de Reyes, traidor fue al señor don Juan.	45	l
De fuera vendrá Velasco ⁶³ dice, y dice la verdad, que teme, aunque es Condestable, <i>que de casa le han de echar.</i>	ll 50	
<i>El secreto a voces dice</i> el de Abeyro ⁶⁴ ;qué dirá	m	

⁶¹ Don Antonio Pedro Álvarez de Toledo, marqués de Astorga, Virrey de Nápoles. Nithard, confesor y valido de la reina madre, una vez perdida su confianza y expulsado de España a Roma, intentó que Clemente IX le rehabilitase para volver a Madrid. Pero el embajador saliente, el marqués de Astorga, se encargó de minar su crédito y demorar la toma de posesión de la embajada extraordinaria prometida, intentando que la propia compañía de Jesús lo trasladase a algún colegio fuera de Roma. Al fin, fue nombrado embajador ordinario interino en octubre de 1671, en contra de gran parte del Consejo de Estado, que prefería lo fuese el cardenal Portocarrero.

<https://journals.openedition.org/e-spania/27548?lang=es>

⁶² Es posible que se refiera al Almirante Miguel Ruyter (1607- 1676), neerlandés, que venció en varias ocasiones a los ingleses a los que obligó a firmar la paz de Breda (1667). Se encontró con don Juan de Austria en relación con la batalla de Stromboli (1675-1676) y, aunque los deseos del rey Carlos II, una vez que había tomado posesión de su reinado, era que su hermanastro volviera a Italia, lugar en el que había sido nombrado Virrey de Nápoles, don Juan José de Austria no se movió de España alegando su mala salud. Se quedó en Zaragoza y organizó un ejército propio desde donde volvió a Madrid y recuperó las riendas del reino (1677) desplazando a Valenzuela de su valimiento.

⁶³ El 15 de diciembre de 1676 circuló un manifiesto público firmado por veinticuatro ‘grandes’ y ‘títulos’ que exigían la separación de Carlos II y su madre, el encarcelamiento de Valenzuela y la designación inmediata de don Juan José como máximo colaborador en el gobierno del Rey. No firmaron el manifiesto el marqués de Leganés, el duque de Medinaceli, el conde de Oropesa, el Almirante de Castilla, el Condestable de Castilla y los titulares de las familias Velasco, Moncada, Enríquez, Cerda y Zúñiga (Sanz Ayán, 2006, 67-68).



por ver en una prisión
*al maestro de danzar!*⁶⁵. 55

A renegado del cielo n
quiso Lemus imitar,
si Luis Pérez, el gallego,
no le dice la verdad. 60

Olvidar amando dice o
Aragón que se ha de obrar;
amando el dinero solo
y olvidando la lealtad.

El más impropio verdugo 65p
buscan en el Escorial⁶⁶,
como si fuera asesino
el sucesor de Almazán⁶⁷.

⁶⁴ Es posible que se refiera a Raimundo de Alemcastre, (Portugal, 1631-1666) y, entre otros títulos, IV Duque de Aveiro. Cuando se produjo la Restauración en Portugal (1640) y se nombró como rey a Juan IV, hasta entonces duque de la casa de Braganza; se abrió una gran oposición con la casa de Aveiro, a causa de la ambigüedad de este pues, desde las primeras cortes celebradas en 1641, a las que no acudió, el nuevo rey se empeñó en su aniquilación nombrando un nuevo duque al que llegó a situar por delante de Aveiro en el protocolo real: Nuno Alvares Pereira de Melo, hijo de Francisco de Melo, marqués de Ferreira, al que nombró duque de Cadaval en 1648, con diez años de edad. Pero el objetivo final de los Bragança consistió en neutralizar a los Alemcastre mediante la absorción de su casa a través de un matrimonio. Por ello, cuando se supo que la regente Luisa de Guzmán había decidido negociar una alianza con Inglaterra entregando la mano de Catalina al rey Carlos II, la reacción del ofendido duque de Aveiro consistió en buscar el modo de pasarse a Madrid para rendir lealtad a Felipe IV. En 1659 embarcó en Lisboa hacia Holanda con el nuevo embajador luso en La Haya, Fernando Telles de Faro, quien se sumó a la conjura. Ambos llegaron a Castilla en el verano de 1660. El 5 de noviembre del mismo año entraron en Madrid la madre (que moriría en diciembre) y la hermana del duque. En la Corte española nadie ignoraba ni los motivos ni los fines de la repentina fidelidad de Aveiro a los Austrias.

⁶⁵ El nombramiento de su opositor (Nuno Alvares Pereira de Melo, 1638- 1727) se hizo, exclusivamente, atendiendo al protocolo real, razón por la que podía entenderse que su superioridad era meramente, simbólica.

⁶⁶ En El Escorial es donde se refugió, en un primer momento, Fernando de Valenzuela, pensando que al ser un espacio religioso no podría entrar a detenerlo la justicia.

⁶⁷ Luis de Moscoso y Ossorio Hurtado de Mendoza, Sandoval y Rojas, conde de Altamira, y descendiente de las casas de Altamira, Ulloa y Monterrey, nació y recibió el bautismo en la parroquia de San Martín de Madrid, el 12 de abril de 1657. Reunió en su persona los títulos de VII conde de Altamira, X conde de Monteagudo, VI marqués de Almazán, VII marqués de Poza y Grande de España. Luis formó parte de la nobleza que firmó el manifiesto contra la Regente y Fernando de Valenzuela, el 15 de diciembre de 1676. Junto a Luis Moscoso, los duques de Alba, Osuna, Medina Sidonia, Arcos y Gandía exigían al Rey el total alejamiento de la Reina madre; el encarcelamiento de Fernando de Valenzuela y el establecimiento permanente a su lado de Juan de Austria.



pág. 29	<i>El yerro del entendido</i>	q
	hizo el conde de Aguilar ⁶⁸ ,	70
	en ser coronel ⁶⁹ chambergo ⁷⁰ ,	
	pudiendo ser General ⁷¹ .	
	Sesa ⁷² dice que le tira	r
	<i>la fuerza del natural,</i>	
	<i>y la fuerza de la sangre</i>	75
	mira en el señor don Juan.	
	El Marqués ⁷³ de Aguilar ⁷⁴ , dice:	s
	<i>con amor no hay amistad,</i>	
	yo quiero bien a mi rey	
	que es mi señor natural.	80
	El desterrado sin culpa ⁷⁵	t
	es Monterrey ⁷⁶ , pero ya	
	<i>el mosquetero de Flandes</i>	
	viene su agravio a vengar.	
	A Roma ⁷⁷ por todo Liche	85u

⁶⁸ El conde de Aguilar y Montijo, afín a Valenzuela, se rumoreaba que había intentado matar a Juan José de Austria. Fue nombrado consejero de Estado y promovido al frente de la Guardia Real, 'La chamberga', creada como ejército en 1669 para la protección del rey. Finalmente, con la mayoría de edad de Carlos II, fue nombrado mayordomo del rey.

⁶⁹ Galicismo [Varela Merino, 2009, 977].

⁷⁰ Durante la minoría de edad del Carlos II se creó un regimiento 'Chamberga' como guardia de su Majestad. Recibieron este nombre por la forma de la casaca que vestían.

⁷¹ Alude a la oposición entre los grados militares de coronel / general, eligiendo el grado menor por estar relacionado directamente con el rey.

⁷² Sesa: en el texto base 'Vesa', evidente error de lectura paleográfica. El duque de Sesa fue Mayordomo Mayor de Carlos II.

⁷³ Marqués: en el testimonio base 'Juar que es', evidente error de lectura paleográfica.

⁷⁴ El marquesado de Aguilar de Campoo es un título nobiliario español creado por los Reyes Católicos en 1482 a favor de Garci V Fernández Manrique de Lara, III conde de Castañeda, V señor de Aguilar de Campoo y canciller mayor de Castilla. En esta época tenía el título Bernardino de Silva Fernández y Manrique de Lara, IX marqués de Aguilar (1672-1675) o su sucesora doña Francisca de Silva (1675-1696). Desconozco la relación que existiera entre este personaje y la Corte.

⁷⁵ Restori [1903, 43] considera que esta frase es el título de una comedia, anónima. Lo más cercano al título de una comedia es *Prisión sin culpa*, de Lope. Yo no la he considerado como tal.

⁷⁶ En los días que cayó Valenzuela del poder, el conde de Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga (Presidente del Consejo de Flandes) fue desterrado; Talara quedaba cesante de su cargo de primer caballerizo del rey; Medellín fue expulsado del palacio; Ramos del Manzano salió de la Corte, desterrado, para Badajoz; y Álvarez de Montenegro quedaba destituido.

⁷⁷ Es posible que se refiera al confesor de Mariana de Austria, el padre Juan Everardo Nithard (1607- 1681) y el favorito de la reina hasta que fue sustituido por Valenzuela.



se fue, y por allá se está,
pues *mejor está que estaba*
cuando nos quiso quemar⁷⁸.

Callar siempre es lo mejor v
dice Alba al señor don Juan⁷⁹, 90
quien mucho habla, mucho yerra,
con obras tengo de hablar.

Ejecutará su hijo w
las niñeces de Roldán,
travesuras son valor 95

sirviendo a su Rey leal.

Aún de noche alumbra el sol x
en Medellín⁸⁰ se verá,
pues en el caos de un destierro
sabe hablar con claridad⁸¹. 100

El valiente Campuzano y
dicen que quiere acabar
el postrer duelo de España
por ser conde de Melgar⁸².

El garrote más bien dado 105z
en Valenzuela será,
*y el lucero de Castilla*⁸³

Llegó a ejercer las funciones de primer Ministro e Inquisidor General. Cuando cayó su valimiento, la reina lo nombró embajador de España en Roma (24-II-1669).

⁷⁸ Hace alusión a uno de los ‘castigos’ más extendidos de los inquisidores, como lo fue el padre Everardo.

⁷⁹ VII duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo, que se mantuvo fiel a los intereses de don Juan José de Austria.

⁸⁰ Puede referirse al presidente del Consejo de Indias (1671-1679), –Pedro Portocarrero y Aragón, conde de Medellín– que en un principio se separó de apoyar la causa de don Juan José, para, finalmente, volver a su lado, sobre todo cuando comprobó cómo había terminado Valenzuela: desterrado.

⁸¹ Restori [1903] considera que esta frase es un título de una comedia, anónima. Con los conocimientos que hoy se tiene de casi la totalidad de las obras teatrales de esta época, no he localizado ninguna referencia a obra alguna con este nombre: *Hablar con claridad*

⁸² Juan Tomás Enríquez de Cabrera, conde de Melgar. Con la caída de Oropesa, don Manuel J. Álvarez de Toledo (1641-1707), se inició un período de influencia de Mariana de Neoburgo, ingresando en el Consejo de Estado, entre otros, el conde de Melgar, don Juan Tomás, que al poco tiempo se convirtió, por muerte de su padre, en Almirante de Castilla [Sanz Ayán, 2006, 166-167].

⁸³ *El lucero de Castilla y privado perseguido*, de Calderón. *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, de L. Vélez de Guevara. Desde el personaje histórico es probable que se refiera a Juan José de Austria.



le mandará ejecutar.

*Fieras afemina amor*⁸⁴ A
dice Astillano⁸⁵, no más 110
que *guardar la ropa*, dicen
es la gala del nadar.

La desdicha de la voz B
fue don Pedro⁸⁶ por hablar 115
una noche *al encubierto*
y por decir la verdad.

El mejor padre de pobres C
a Montealegre llamad,
que es *el letrado del cielo*,
si a los infiernos no va⁸⁷. 120

El amor hace valientes, D
España diciendo está,
y más cuando de la Pavía⁸⁸
tira el amor natural.

*Las vísperas sicilianas*⁸⁹ 125E

⁸⁴ Escrita para un cumpleaños de la Reina. Es el título de la obra que se representó en palacio en 1672, promovida por el príncipe de Astillano, flamante Alcaide del Buen Retiro, cargo que retuvo hasta 1677. En el Consejo de Castilla se reabrió el debate sobre la oportunidad de realizar actividad teatral fuera y dentro de Palacio [Sanz Ayán, 2006, 41].

⁸⁵ El príncipe Astillano –Nicolás Gaspar Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres– fue el Presidente del Consejo de Flandes que, conjuntamente con otros Presidentes de Consejos, no despachó, deliberadamente, con don Juan José de Austria, pese a una real cédula.

⁸⁶ Es posible que se refiera a Pedro II, Rey de Portugal (1648 – 1706). Se enamoró de María Francisca Isabel de Saboya, pero tuvo que casar esta, en primeras nupcias, con Fernando VI. Tras la nulidad matrimonial, casó con su primer prometido, don Pedro, en 1668. (Consultado el 26 de febrero de 2020: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=pedro-ii-rey-de-portugal>)

⁸⁷ El 2 de junio de 1677 don Pedro Núñez de Guzmán, III marqués de Montealegre, conde de Villahumbrosa y de Castronuevo, como presidente del Consejo de Castilla, instó a la Villa de Madrid para que se «construyan hornos para ocurrir en las ocasiones de falta de Pan, siendo conveniente para el beneficio público» (A.V., *Secretaría*, 3-128-21). [Citado por Vivanco Otero, 2011, 120-121]. Es posible que se haga alusión a los años de carestía de este alimento básico, años en los que fue Virrey en Italia el marqués de Montenegro.

⁸⁸ La reina Mariana, en su viaje de boda con Felipe IV, llegó a Pavía (Italia) el 9 de agosto de 1649, camino de España, donde descansó unos días antes de seguir a Madrid. El recibimiento fue fastuoso y las manifestaciones de arcos y puertas efímeras, digna de recordar.

⁸⁹ Biblioteca Digital Hispánica: Comedia famosa, *Las vísperas sicilianas* / de tres ingenios. Según Urzáiz, [Urzáiz Tortajada, 2002, 132, 180 y 196] esta comedia se relacionó con la de Calderón titulada *Los agravios satisfechos* o *Los agravios satisfechos y vísperas sicilianas*,



Pág. 30	hoy se quieren renovar, y otra <i>pérdida de España</i> ⁹⁰ juzgo que se han de causar.	
	La Reina se ve perdida (aunque sirviéndola está la carroza con las damas ⁹¹) <i>mujer llora y vencerás.</i>	F 130
	La Tía ⁹² de la menor quiso la Reina imitar; <i>cautela contra cautela</i> está prevenida ya.	G 135
	<i>No siempre lo peor es cierto</i> ahora dice ⁹³ , y que será <i>la más constante mujer</i> en conservarnos la paz.	H 140
	<i>Las lágrimas de David</i> dice que quiere imitar; <i>el diablo está en Cantillana</i> y nos la quiere pegar.	I 144

pero según Vega García-Luengos no es la misma. Es evidente que tenemos dos obras con el mismo título.

<http://bdh.bne.es/bne/search/biblioteca/Comedia%20famosa,%20Las%20visperas%20sicilianas%20%20%20qls/bdh0000171734;jsessionid=EEE4691E2C56152FC718689C1E2A62AA> (consultada el 31 de enero de 2020). El estudio de esta obra política (de Calderón según unos críticos o de tres ingenios, de mitad del siglo XVII, según la autora) y la vigencia de la misma en diversas carteleras teatrales en los siglos XVIII y XIX, ha sido llevado a cabo por Fernández Cabezón [2007, 54-55]. Los datos de que disponemos es que fue llevada a las tablas del corral valenciano, –como nunca representada en esa ciudad– no antes del 20 de julio de 1644, fecha en la que empieza a representar Pedro de Ascanio. (<http://catcom.uv.es/consulta/browse/record.php?id=628&mode=indice&letter=v>)

(consultada el 31 de enero de 2020). En esta base de datos se recoge una espléndida nota, en la pestaña de ‘autoría’, en la que se explica el problema de la misma.

⁹⁰ Según los críticos [Fernández Rodríguez, 2014] esta es una obra perdida de Lope. Se puede identificar con *La perdición de España*, *El último godo* o *La destrucción de España*. No todos están de acuerdo y el investigador citado la llega a identificar con *El postre godo de España*.

⁹¹ Es probable que se refiera a la ‘carroza negra’, propiedad de la reina madre, coche con el que se desplazaba con sus damas y lugar de ‘confesión’ de sus intrigas. Esta carroza fue utilizada de transporte funerario en el entierro de Alfonso XII.

⁹² En el testimonio base dice ‘vía’. La lectura correcta la portan los manuscritos C D M L.

⁹³ Sin lugar a dudas que ese sujeto que ‘dice’ es la reina madre.



BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1875), «Estado en que se halla la Monarquía, Rey y Reyna, su Alteza, Grandes con Títulos de Comedias», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año V, 20 de mayo (nº 10), pp. 170-171.
- AA.VV (2004), *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, coord. por Francisco José Aranda Pérez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ANDIOC, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- BÈGUE, Alain (2017), *Carlos II (1665-1700). La defensa de la monarquía hispánica en el ocaso de una dinastía*, Paris, Ed. Belin/Humensis.
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín (1743), *Poesías Lyricas, y Jocoseras*. Su autor Don Joseph Joaquin Benegasi y Luxán, Señor de los Terreros, y Val de los Yelos, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Loxa. Quien las dedica al Excelentissimo Señor Marques de Villena, Duque de Escalona, Conde de San Estevan de Gormàz, Cavallero del Insigne Orden de el Toyson, etc. Con Privilegio. En Madrid: En la Imprenta de Josep Gonzalez; vive en la calle del Arenal. Año de M.DCC.XLIII.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2002), *Un poeta cómico en la Corte. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel Ed. Reichenberger.
- CALVO POYATO, José (2005), *El manuscrito de Calderón*, Barcelona, Plaza y Janés.
- DÍEZ BORQUE, José M^a (1983), «Manuscrito y marginalidad poética en el siglo XVII hispano», *Hispanic Review*, 51, p. 371-392.
- ETREROS, Mercedes (1983), *La sátira política en el siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ____ (1984), *Invectiva política contra D. Juan de Austria de Juan Cortés Osorio*, Madrid, Editora Nacional.



- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (2007), «El teatro político de Félix Enciso Castrillón», en: *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Ed. por: M. del C. García, I. Morales, F. Coca y J. A. Hernández, Cádiz, Universidad, pp. 53-68.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2014), «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.
- ____ (2018), «Tradición y reescritura: *El maestro de danzar*, de Lope a Calderón», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 191-207.
- GUIMARAES, Ribeiro (1875), *Memorias para a historia dos theatros de Lisboa*, en *Jornal do Comercio*, nº 6612, 18 de noviembre, XXXI.
- HERMANT, Héloïse (2012), *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez.
- INFANTES, Víctor (2012) EDITOR DE: Antonio Rodríguez Moñino, «Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII», en: *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ed. Genuève, pp. 47-83.
- JULIO, M^a Teresa (2019), «Autoría y datación de *No hay contra el honor poder*, de Enríquez Gómez», en: *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Coordinado por M. Zugasti y J. Andoni, Presses universitaires du Midi, pp. 197-2014.
- KROLL, Simon (2017), «Los ambiguos juegos del acaso en *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*», *Anuario Calderoniano*, 10, pp. 109-121.
- LABRADOR, J.J., DIFRANCO, R.A. Y RICO GARCÍA, J.M. (2006), *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*. Prólogo de Sagrario López Poza, Sevilla, Secretariado de Publicaciones.



- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria (1997), «Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia», en: *Estudios de Historia. Historia Moderna*, 19, 49-66.
- (1999), «Poder femenino e interpretación historiográfica. El gobierno de las mujeres como manifestación de crisis política», en: Monika BOSSE, Barbara POTTHAST, André STOLL (dir.), *La creatividad femenina en el mundo hispánico*, Kassel, Reichenberger, pp. 67-87.
- (2018), «En nombre del rey: Teoría y práctica de un intento de eclipse (poder, gobierno y opinión)», *e-Spania* [En línea], [consultado el 18 febrero 2020].
- MAGGI, Eugenio (2013), *El mejor padre de pobres*. Atribuida a Calderón. Ed. de ..., Valencia, Prensas de la Universidad de Valencia.
- MATAS CABALLERO, Juan (2017), *La comedia en colaboración en el teatro*, Ed. al cuidado de...Valladolid, Ed. Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Olmedo Clásico.
- REYES PEÑA, Mercedes Y BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1987), Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas, *Criticón* (Toulouse), 40, pp. 81-159.
- RESTORI, Antonio (1903), *Piezas de títulos de comedias. Saggie document inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII y XVIII*. Messina, Vincenzo Muglia, Editore.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2014), Reseña a: *El mejor padre de pobres*. Atribuida a Calderón de la Barca. Edición de Eugenio Maggi, Valencia, Prensas de la Universidad de Valencia, 2013, en: *Etiópicas*, 10, pp. 64-73.
- SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio (1999), «Las relaciones internacionales de la monarquía hispánica durante la regencia de Doña Mariana de Austria», *Studia Histórica* (Moderna), 20, pp. 137-172.
- SANZ AYÁN, Carmen (2006), *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. doña Carmen Sanz Ayán y



contestación por el Excmo. Sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano. Madrid, Real Academia de la Historia.

SIMÓN DÍAZ, J. (1960-1976), *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC.

URZÁIZ-TORTAJADA, H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

____. (2016), «Política y censura en una fiesta palaciega: *Mentir y mudarse a un tiempo* (Palacio del Buen Retiro, 1658)», *Rilce*, vol 32, Nº 3, pp.758-784.

VARELA MERINO, Elena (2009), *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*. Madrid, CSIC.

VIVANCO OTERO, Borja, (2011), «Hornos de pan para Madrid en el lugar llamado de la Villa Nueva», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LI, pp. 117-136.

ZUZANKIEWICZ, Marta Pilat (2016), «Bestiario simbólico en la comedia *El príncipe perseguido*», *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 7, pp. 346-365.

ANEXO

VERSO	TÍTULO CITADO	AUTOR/RES	TÍTULO REAL/ FECHA ¹
v. 1	<i>El rey sin reino</i>	L. de Vega	
v. 3	<i>El tirano castigado</i>	L. de Vega J.B. Diamante	
v. 5	<i>El príncipe esclavo</i>	L. Vélez de Guevara	
v. 9	<i>La mujer que manda en casa</i>	Tirso de Molina	
v. 11	<i>Mujer contra Consejo</i>	A. Martínez de Meneses J. de Matos Fragoso J. de Zabaleta	<i>La mujer contra el consejo</i>
v. 13	<i>Reinar después de morir</i>	L. Vélez de Guevara	
v. 15	<i>El mejor par de los doce</i>	J. de Matos Fragoso A. Moreto	1673 ²
v. 17	<i>El príncipe perseguido</i>	L. de Belmonte Bermúdez A. de Moreto A. Martínez de Meneses.	
v. 19	<i>El señor don Juan</i>	J. Pérez de Montalbán	<i>El señor don Juan de Austria</i>
v. 20	<i>La firme amistad</i>	D. de Solís	1652 <i>La firme lealtad</i>
v. 21	<i>No hay contra el honor poder</i>	A. Enríquez Gómez ³	1652 ⁴ .
v. 23	<i>Amor, lealtad y fortuna</i>	J. de Matos Fragoso	<i>Amor, lealtad y ventura</i>
v. 25	<i>El gran cardenal de España</i>	L. de Vega	<i>Gran cardenal de España. Don Pedro González</i>

¹ Aparecerá en esta columna aquellas fechas de las obras más tardías, en cuanto a su primera publicación, para que nos sirvan de punto de referencia para ratificar la fecha de la composición de la obra. Al igual, los nombres correctos de las comedias (o dobles títulos) que son los que se han editado en el texto base, señalando puntualmente cuando exista un error por copia.

² *Parte 39 de Comedias Escogidas* a nombre de Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto. Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1673. (Ferrer, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <http://catcom.uv.es>) [Consultada el 6 de febrero de 2020].

³ Restori [1903, 39] se la adjudicó a Juan Vélez. Recientemente, M^a Teresa Julio [2019] ha defendido la autoría de esta obra para Enríquez Gómez.

⁴ Publicada en *Segunda parte de comedias, escogidas de las mejores de España...*, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Antonio Ribero ..., 1652. Se conservan en la BN de España tres manuscritos de la obra: MSS/15584, MSS/15180 y MSS/17304.

Existe otra comedia de muy semejante título, *No hay contra el amor, poder*, de Juan Vélez de Guevara, que fue impresa en *Comedias nuevas escogidas*, Parte 25, en Madrid, por Domingo García Morras: a costa de Domingo Palacio Villegas, 1666.

v. 26	<i>El infante Cardenal</i>	Anónima ⁵	
v. 27	<i>El cardenal Albornoz</i>	A. Enríquez Gómez ⁶	
v. 29	<i>El divino portugués</i>	J. Pérez de Montalbán	<i>El divino portugués, San Antonio de Padua</i>
v. 31	<i>El sabio en su retiro</i>	J. Matos Fragoso	<i>El sabio en su retiro, y villano en su rincón, Juan Labrador.</i>
v. 32	<i>El hombre de Portugal</i>	Maestro Alfaro	
v. 33	<i>Cada uno de por sí</i>	P. Calderón	<i>Cada uno para sí</i>
v. 35	<i>Del mal, el menos</i>	L. de Vega Tirso de Molina	<i>Del mal, lo menos Del mal el menos y averígüelo Vargas</i>
v. 37	<i>El blasón de los Mendozas</i>	L. Vélez de Guevara	<i>Si el caballo vos han muerto, y Blasón de los Mendozas</i>
v. 41	<i>Mentir y mudarse a un tiempo</i>	J. y D. Figueroa y Córdoba	<i>...y mentiroso en la corte</i>
v. 42	<i>El rico hombre de Alcalá</i>	A. Moreto	<i>El valiente justiciero y rico hombre de Alcalá. Rey valiente y justiciero</i>
v. 44	<i>Engañar para reinar</i>	A. Enríquez Gómez	1649
v. 45	<i>El traidor contra su sangre</i>	J. Matos Fragoso	<i>...y siete infantes de Lara</i>
v. 49-52	<i>De fuera vendrá... que de casa le han de echar</i>	A. Moreto	<i>De fuera vendrá quien de casa nos echará</i>
v. 53	<i>El secreto a voces</i>	P. Calderón	
v. 56	<i>El maestro de danzar</i>	L. de Vega P. Calderón	
v. 57	<i>El renegado del cielo</i>	C. de Morales	
v. 59	<i>Luis Pérez, el gallego</i>	P. Calderón	
v. 61	<i>Olvidar amando</i>	F. B. Quirós L. de Belmonte Bermúdez	<i>El desposado por fuerza y...</i>
v. 65	<i>El más impropio verdugo</i>	F. Rojas Zorrilla	<i>... por la más justa venganza</i>
v. 69	<i>El yerro del entendido</i>	J. Matos Fragoso	
v. 74	<i>La fuerza del natural</i>	A. Moreto ¿J. de Cáncer? ¿J. de Matos Fragoso?	1676
v. 75	<i>La fuerza de la sangre</i>	S. Villaviciosa	<i>...y amor hace hablar los mudos</i>

⁵ Se representó en Valencia, en 1634, por Manuel Vallejo a partir del 7 de noviembre [Información obtenida de la base de datos CATCOM, consultada el 17 de marzo de 2020].

⁶ Fue una obra con 2 partes, estrenada en 1634.



		J. Matos Fragoso J. de Zabaleta	
v. 78	<i>Con amor no hay amistad</i>	J. Matos Fragoso	1658
v. 83	<i>El mosquetero de Flandes</i>	F. González de Bustos	1671 ⁷
v. 87	<i>Mejor está que estaba</i>	P. Calderón	1652 ⁸
v. 89	<i>Callar siempre es lo mejor</i>	J. Matos Fragoso	
v. 91	<i>Quien mucho habla, mucho yerra</i>	Anónima	Proverbios 10:19-21
v. 94	<i>Las niñeces de Roldán</i>	F. de Villegas J. Rojo	1670 ⁹
v. 95	<i>Travesuras son valor</i>	A. Moreto	
v. 97	<i>Aún de noche alumbra el sol</i>	F. Godínez	
v. 101	<i>El valiente Campuzano</i>	F. de Zárata	
v. 103	<i>El postrer duelo de España</i>	P. Calderón	1672 ¹⁰
v. 105	<i>El garrote más bien dado</i>	P. Calderón	<i>El alcalde de Zalamea y garrote más bien dado</i>
v. 107	<i>El lucero de Castilla</i>	P. Calderón L. Vélez de Guevara	<i>...y privado perseguido. ...y Luna de Aragón</i>
v. 109	<i>Fieras afemina amor</i>	P. Calderón	1670
v. 111-2	<i>guardar la ropa...es la gala del nadar</i>	A. Moreto	<i>La gala del nadar es saber guardar la ropa</i>
v. 113	<i>La desdicha de la voz</i>	P. Calderón	
v. 115	<i>El encubierto</i>	Jiménez de Enciso	
v. 117	<i>El mejor padre de pobres</i>	¿P. Calderón? ¿J. Pérez de Montalbán? ¿F. Bernardo de Quirós? ¿C. Gómez de Tejada?	

⁷ *Parte treinta y seis Comedias escritas por los mejores ingenios de España*. En Madrid, por Ioseph Fernández de Buendía, a costa de Manuel Meléndez ..., 1671.

⁸ Se publicó por primera vez en la *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* ... que, corregidas por sus originales, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, En Madrid, por Francisco Sanz, 1683, tras la muerte de Calderón. Pero había sido incluida en *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España dedicadas a Don Francisco de Villanueva y Texeda, Cauallero de la Orden de Antiago* [sic]. En Madrid, por Domingo García Morras, a costa de Iuan de San-Vicente ..., 1652.

⁹ Editada en Parte 33 de *Comedias nuevas escogidas*, Madrid, 1670.

¹⁰ Publicada en *Quarta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* ..., En Madrid, por Francisco Sanz ..., 1672. Noticias sobre la representación de esta obra en 1668 las encuentran: <http://buscador.clemit.es/ficheros/El%20postrer%20duelo%20de%20Espana%20C3%B1a.pdf> Consultado el 10 de febrero de 2020.



v.119	<i>El letrado del cielo</i>	J. de Matos Fragoso S. de Villaviciosa	1666 ¹¹
v. 121	<i>El amor hace valientes</i>	J. de Matos Fragoso	
v.125	<i>Las vísperas sicilianas</i>	P. Calderón De tres ingenios	<i>Los agravios satisfechos y...</i>
v. 127	<i>La pérdida de España</i>	L. de Vega	<i>...y descendencia de los Ceballos</i>
v. 132	<i>Mujer llora y vencerás</i>	P. Calderón	
v. 133	<i>La tía de la menor</i>	J. de Matos Fragoso	o <i>La tía y la sobrina</i>
v. 135	<i>Cautela contra cautela</i>	¿Tirso de Molina? ¿Mira de Amezcua?	
v. 137	<i>No siempre lo peor es cierto</i>	P. Calderón	
v. 139	<i>La más constante mujer</i>	J. Pérez Montalbán	
v. 141	<i>Las lágrimas de David</i>	F. Godínez	o <i>El rey más arrepentido</i>
v. 143	<i>El diablo está en Cantillana</i>	L. Vélez de Guevara	

VARIANTES Y ERRATAS

Título

- E* Estado de la Monarquía y propiedades que se hallan en el Rey, Reina, su Alteza y Grandes, con títulos de comedias. Salió en 10 de Enero de 1677
- A* Refiere el estado en que se halla la Monarchia y propiedades del Rey y Reyna, y de los Grandes en títulos de comedias. Romance.
- B* Estado en que se halla la Monarquía, y propiedades del Rey, su Alteza, y Grandes en títulos de Comedias.
- C* Estado en que se halla la Monarquía, y propiedades del Rey, y Reina, y Grandes, en títulos de Comedias.
- D* Estado en que se halla la Monarquía y propiedades del Rey, Reina, su Al[teza] y Grandes, en títulos de comedias
- M* Papel que se escribió en tiempo que gobernaba don Fernando de Valenzuela, Marqués de Villasierra a quien ensalzó la Reina madre, Gobernadora, al grado supremo del manejo de la monarquía y al de Grande de España de la primera clase.
- L* En Titulo de comedias lo que oj passa.

¹¹ Parte veinte y cinco de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España...Madrid, por Domingo García Morras, a costa de Domingo Palacio y Villegas, ...1666. El nombre de los dos autores siempre está presente aunque en unas ocasiones es el de Matos Fragoso el que precede al de Villaviciosa o a la inversa, según la edición.



1	es el Rey	<i>E A B D M</i>	<i>el el Rey</i>	<i>C</i>	es Rey	<i>L</i>
6	el Rey	<i>E</i>	nuestro Rey	<i>A B C D M L</i>		
6	Pero Dios	<i>E</i>	y Dios	<i>A B C D M L</i>		
10	reparad	<i>E B C D M L</i>	y reparar	<i>A</i>		
11	Consejo	<i>E A C D M L</i>	el Consejo	<i>B</i>		
12	jamás	<i>E</i>	nunca	<i>A B C D M L</i>		
15	<i>mejor</i>	<i>E B C D M L</i>	<i>mayor</i>	<i>A</i>		
16	riguridad	<i>E A C D M</i>	seguridad	<i>B</i>	reguridad	<i>L</i>
18	<i>lealtad</i>	<i>E D M L</i>	<i>amistad</i>	<i>A</i>	<i>verdad</i>	<i>B C</i>
19	del señor	<i>E A</i>	el señor	<i>B C D M L</i>		
19	imita	<i>E A B D M L</i>	y mira	<i>C</i>		
20	<i>amistad</i>	<i>E</i>	<i>lealtad</i>	<i>A B C D M L</i>		
21	<i>No hay contra el honor poder</i>		<i>E C D L</i>	<i>No hay amor contra el poder</i>		
	<i>A</i>	<i>No hay contra el amor poder</i>		<i>B M</i>		
22	Su Alteza	<i>E A B D M L</i>	Santillán	<i>C</i>		
22	está	<i>E A B D C L</i>	están	<i>M</i>		
23	<i>fortuna</i>	<i>E</i>	<i>ventura</i>	<i>A B C D M L</i>		
25	<i>Ni el gran cardenal</i>	<i>E</i>	<i>El gran cardenal</i>	<i>A B C D M L</i>		
31	es...retiro	<i>E A B C D L</i>	y es...rincón	<i>M</i>		
33	<i>de por sí</i>	<i>E</i>	<i>para sí</i>	<i>A B C D M L</i>		
34	aplicar	<i>E A B D M L</i>	aplazar	<i>C</i>		
36	vengo	<i>E B C M L</i>	viene	<i>A</i>	tengo	<i>D</i>
37	<i>blasón</i>	<i>E B C D M L</i>	<i>blazón</i>	<i>A</i>		
39	vuelve la cara a Vizcaya		<i>E B D M L</i>	a Vizcaya la cara vuelva		<i>A</i>
	vuelva la cara a Vizcaya		<i>C</i>			
41	<i>mudarse</i>	<i>E A D L</i>	<i>y olvidar</i>	<i>B M</i>	<i>olvidarse</i>	<i>C</i>
43	quise	<i>E</i>	dice	<i>A B C D M L</i>		
43	nos quiere	<i>E</i>	procura	<i>A B C D M L</i>		
47	de Reyes	<i>E A C M L</i>	del Rey	<i>B D</i>		
51	aunque es	<i>E</i>	aunque	<i>A C D M L</i>	a un	<i>B</i>



- 52 le han *E A B C D M* me han *L*
- 54 Aveiro que dirá *E* Aveiro quedará *A B C* Avera que diera
D Abero que dará *M* Huero que dirá *L*
- 55 en una *E A B D M* en dicha *C*
- 57 *A renegado* *E* *Al renegado* *A C* *El renegado* *B D M*
- 58 quiso Lemus *E D* quiso Lemos *A C L* Veraguas quiso *B* quísole
muy *M*
- 61 *Olvidar* *E A B C D L* *obligar* *M*
- 64 olvidando *E A B C D L* obligando *M*
- 65 el más *E A D M L* el mal *B* *Al más* *C*
- 68 el sucesor *E A B C D L* el asesor *M*
- 70 Aguilar *E A B C D M* Melgar *L*
- 73 Vesa dice que le tira *E* Hjar dice que le tira *A* César,
dice, cesará *B* Sesar dice que le tira *C D* *Sesa dice que le tira* *M L*
- 75 *y la* *E B C D M L* *o la* *A*
- 76 mira *E A C D M L* mirar *B*
- 77 El Juar que es *E* El marqués *A B* El marqués *C D M L*
- 79 *yo quiero bien* *E* *no he de faltar* *A B C D M L*
- 84 viene su agravio a vengar. *E* quiere su agravio vengar *A B C D M L*
- 86 se está *E A C D M L* está *B*
- 87 pues *mejor* *E B D M L* *y mejor* *A* *que mejor* *C*
- 87 *que estaba* *E B C D M L* *que estará* *A*
- 93 Ejecutará su hijo *E* Ejecutará mi hijo *A C D L* Ejecutar mi
hijo *B* ejecutar mi rigor *M*
- 96 sirviendo *E B* si se sirve *A* si sirve *C D M L*
- 97 *Aún de* *E* *Que de* *A B C D M L*
- 99 en el caos de *E* condenado a *A B C D M L*
- 102 dicen...acabar *E* dice...vengar *A C M L* Dicen....vengar
B D
- 106 en Valenzuela será *E B C D L* España diciendo está *A* ya en
Valenzuela será *M*



- 107 y *el lucero de Castilla* E y más cuando de la patria A el
lucero... *B C D M L*
- 108 le mandará ejecutar. *E C D* llama *el amor natural* A lo mandará...
B L le manda *M*
- 109-112 *Fieras afemina amor / dice Astillano, no más / que guardar la ropa,*
dicen / *es la gala del nadar* *E A B C D L* omisit *M*
- 110 Astillano *E B C D* Artillano A Astillanos *L*
- 111 guardar *E* el guardar *A B C D L*
- 113 de la *E D L* por la *A B C M*
- 115 al encubierto *E B C D* a lo encubierto *A M L*
- 116 y por decir la *E* y declarar su *A B* y declarar la *C D M L*
- 117 *padre de pobres* *E A C D M* *poder...* B par de los
doce *L*
- 118 llamad *E A B C M L* clamad *D*
- 121- 4 *El amor hace valientes, / España diciendo está, / y más cuando de la Pavía / tira*
el amor natural. *E B* omisit *A* el amor [...] de la patria / llama [...] *D*
C M L el amor [...] de la patria / clama [...] *D*
- 128 juzgo que se han de causar *E* parece que llega ya. *A B C D M L*
- 129-130 La Reina se ve perdida / aunque sirviéndola está *E* omisit *B*
- 131-132 La reina [...] y vencerás *E A B C D M* omisit *L*
- 129 La Reina se ve perdida *E* Vese la Reina perdida *A C D* Vese
la reina burlada *M*
- 130 sirviéndola *E* diciéndola *A* diciéndole *C D M*
- 131 la carroza con *E C D M* la caricia *A* la corona *B*
- 133 La vía de la menor *E* La tía de Lamenón *A* que esta de la menor
B la tía de la menor *C D M L*
- 136 prevenida *E A B C D M* priviniendo *L*
- 143 está *E A B D M L* anda *C*
- omisit *E* Osuna, Dios me perdone, / que no lo puedo tragar, / por *Caín de*
Cataluña / y haber sido general. *A B C* Osuna [...] le [...] general *D M L*
- omisit *E* *Enmendar yerros de amor / quiso nuestro san Germán, / y en*
Évora por la Caba, / imitó al conde Julián. *A B C L* enmendar [...] y
Évora [...] don Julián *D* *Enmendar yerros de amor / dice Astillano, no más*
/ el guardar la ropa dicen / es la gala del nadar *M*
- omisit *E* *Callar hasta la ocasión / Castel Rodrigo dirá, / porque ya tiene*
más flores / que la Florida le da. *A B C M* *Callar [...]* pues tiene ya [...] *D*
D *Callar [...]* pues que ya tiene [...] *L*



CUADRO CORRESPONDENCIA							
	E	A	B	C	D	L	M
1-4	a	a	a	a	a	a	a
5-8	b	b	b	b	b	b	b
9-12	c	c	c	c	c	c	c
13-16	d	d	d	d	d	d	d
17-20	e	e	e	e	e	e	e
21-24	f	f	f	f	f	f	f
25-28	g	g	g	g	g	g	g
29-32	h	o	o	o	o	o	o
33-36	i	p	p	p	p	p	p
37-40	j	k	k	k	k	k	k
41-44	k	m	m	m	m	m	m
45-48	l	h	h	h	h	h	h
49-52	ll	i	i	i	i	i	i
53-56	m	l	l	l	l	l	l
57-60	n	j	j	j	j	j	j
61-64	o ¹²	n	n	n	n	n	n
65-68	p	ll	ll	ll	ll	ll	ll
69-72	q	v	v	v	v	v	v
73-76	r	w	w	w	w	w	w
77-80	s	q	q	q	q	q	q
81-84	t	r	r	r	r	r	r
85-88	u	s	s	s	s	s	s
89-92	v	x	x	x	x	x	x
93-96	w	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
97-100	x	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	A
101-104	y	A	A	A	A	A	t
105-108	z	t	t	t	t	t	u
109-112	A ¹³	u	u	u	u	u	Ø

¹² Estos cuatro versos no se recogen en los testimonios *D* ni *M*.

¹³ Estos cuatro versos no se encuentran en el ms. *M*.



113-116	B	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	y
117-120	C	y	y	y	y	y	C
121-124	D ¹⁴	C	C	C	C	C	B
125-128	E	B	B	B	B	B	z
129-132	F ¹⁵	z	z	z	z	z	D
133-136	G ¹⁶	E	D	D	D	D	E
137-140	H	F	E	E	E	E	F
141-144	I	G		F	F	F	G
145-148	Ø	H		G	G	G	H
149-152	Ø	I		H	H	H	I
147-150	Ø		H				
151-154	Ø		I				
153-156	Ø			I	I	I	J

¹⁴ Estos cuatro versos faltan en el testimonio A

¹⁵ Los versos 129 y 130 faltan en el testimonio B

¹⁶ Estos cuatro versos faltan en el testimonio B



**Lo que esconde la risa.
Violencia de género y estrategias pragmalingüísticas del *talk show*
en *¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino**

Gabriela Cordone
Université de Lausanne
gabriela.cordone@unil.ch

Oxana Danilova
Universität Basel
oxana.danilova@unibas.ch

Palabras clave:

Resino. Violencia de género. Lingüística. Talk-show

Resumen:

Este artículo aborda el estudio de unos aspectos de la lingüística pragmática aplicados al análisis de *¡Arriba la Paqui!* (2007) de Carmen Resino. El *talk show* televisivo sirve de marco formal y de referencial cultural a la obra. Los recursos lingüísticos, puestos al servicio de una expresividad desbordante y chabacana, esconden, sin embargo, el sufrimiento de la protagonista. El espectador, ocupado en regodearse en la desgracia ajena, no tardará en acusar el golpe de su propia ignorancia.

**Ce que cache le rire.
Violence de genre et stratégies pragmatiques du *talk show* dans
¡Arriba la Paqui! de Carmen Resino**

Mots-clé:

Resino. Violence de genre. Linguistique. Talk-show

Resumé:

Cet article aborde l'étude de quelques aspects pragmatolinguistiques qu'on retrouve dans *¡Arriba la Paqui!* (2007) de Carmen Resino. Le *talk show* télévisuel sert de cadre formel et sert de référence culturelle à l'œuvre en question. Cependant, derrière les procédés linguistiques, mis au service d'une expressivité débordante, voire grossière, se cache la souffrance de sa protagoniste. Le spectateur, occupé à savourer la détresse de son prochain, ne tardera pas à accuser le coup de sa propre ignorance.

En 2007, la revista *Estreno* publicaba *¡Arriba La Paqui!*, de Carmen Resino (Madrid, 1941) en el contexto que siguió, en España, a la promulgación de la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (2004). El maltrato ya había sido tema de conflicto en el teatro de Lidia Falcón, pionera del movimiento feminista español [Falcón, 1992]. En efecto, en obras como *Siempre busqué el amor* y *No moleste, pague y calle, señora*, ambas de 1983, Falcón articula la tensión dramática en torno a la violencia contra las mujeres, una violencia física y psíquica que trasciende los límites de lo privado y se sublima en el plano institucional. Paloma Pedrero, con *La noche que ilumina* (1990), Itziar Pascual, con *Pared* (2003), Gracia Morales, con *Como si fuera esta noche* (2002) y *Una luz encendida* (2014), Jesús Campos García con *La número 17* (2005) y un número especial de la revista *Estreno*, *50 voces contra la violencia*, en 2017 dedicado a la denuncia de la violencia de género, son solo algunos ejemplos que, sobre el tema, se ha escrito y estrenado. En el volumen último citado, Carmen Resino publica *¡Suéltalo, Lili!*, un monólogo punzante en el que una madre deja al descubierto la doble moral de una sociedad que, por un lado, insta a callar la violencia en el ámbito privado pero, por el otro, a expresar ante las instituciones médicas —a *soltar*— el dolor dejado por la pérdida.

En 2005 Jesús Campos García, estrena una obra breve, *El famoseo*, que, de alguna manera, marca un punto de contacto con *¡Arriba la Paqui!* pero en un registro más irónico y hasta sarcástico¹. En esta pieza burlesca de Campos García, la entrevistada es la Pedorriíta, mujer del Pedorro — personaje aludido—, y una pareja de entrevistadores de apodos no menos alusivos: La Guarrele y El Guarriñas... Los nombres de los personajes no dejan lugar a dudas acerca del tono y de la intención del entremés en donde se mercadea con la violencia: las 'exclusivas' que compran los telespectadores y las palizas públicas se venden muy bien. Pero ¡cuidado! El

¹ El tema de la *entrevista-basura* no va sin evocar la *tele-basura* que Pedro Almodóvar supo incluir, para las mismas fechas, en *Volver* (España, 2006).



espectáculo de la degradación humana y de la violencia comercial tiene también su moral...:

Pedorriíta.—Pues pa' que te enteres tú, y pa' que se entere toa España: la bofetá aquella, ni fue de promoción, ni la vendimos en exclusiva, que fue una bofetá que nos salió del alma [Campos García, s.f, p. 3].

La Paqui, el personaje central de *¡Arriba la Paqui!*, también es una suerte de Pedorriíta, pero la intención de Resino, aunque de entrada parezca burlesca, es diferente. Su Pedorro aludido es Rocky Vergara, cantante algo venido a menos y padre de su hijo... El espacio es indefinido («*Luces que enfocan intensamente la silla de un ¿plató? [...]*», p. 14), pero unos fuertes focos de luz y la entrada del Presentador sugerirán enseguida el ámbito de un plató televisivo de un programa de entrevistas, como propone también Campos García —los tres personajes están sentados en sillones— en *El famoseo*. La entrevista a la que asistirá el público está construida paso a paso por Resino: la entrada del Presentador, trajeado y con la clásica tarjeta de preguntas, prepara la entrada triunfal de la Paqui, acompañada de aplausos y vítores en *off*.

Acudiendo a lo popular y hasta a lo festivo, Resino pone en escena una situación de *reality show* como lugar de cerebración de la intrascendencia y de la manipulación, pero, luego, subvierte la fiesta de la confesión en una reflexión en torno al maltrato y a la humillación. Como la propia autora lo expresa en la *Antecrítica* de su obra, estos programas televisivos «pese a su aparente triunfalismo y su indudable banalidad, encierran un evidente patetismo», y dejan entrever «la otra cara del entrevistado, esa que pretende enmascarar y ocultar» [Resino, 2007: 14].

El *talk show*, bajo el formato de la entrevista, se acerca al programa de la telerrealidad, entendida esta como el género televisivo en el que interactúa un elenco hasta entonces desconocido y anónimo. La entrevista confesional de Paqui sobre su vida sentimental se convierte al final de la obra —y permítasenos subrayar el término en ocasión del feliz aniversario



de nuestra querida *Revista*— en una doble anagnórisis tanto por parte del personaje —el reconocimiento de quién es realmente— como del espectador —el reconocimiento del verdadero drama que acaece ante sus ojos. La tensión y el interés dramático de la obra reside, sin duda, en el doble tratamiento tanto del personaje y de la trama como de las técnicas discursivas empleadas. Nos concentraremos aquí en el estudio de un aspecto poco abordado: el diálogo dramático a través del prisma de la lingüística pragmática y las implicaciones dramatúrgicas de la parodia del *talk show*.

El argumento que a primera vista se ofrece al público, como las historias banales de los *talk show* de medio pelo, es absolutamente intrascendente —y por ello, dramatúrgicamente, digno de interés—: Paqui acude al programa para hablar de su ex novio y padre de su hijo Johnathan, Rocky Vergara, un famoso cantante, después de que este último anunciara *urbi et orbi* su futura boda con la presentadora Chus Lorente, lo que supone el fin de la relación con Paqui. Con mucha guasa y desenvoltura, animada en *off* por un club de fans incondicional, que la apoya y la sostiene, Paqui comparte con el Presentador sus preocupaciones, desamores, frustraciones y esperanzas en relación a su vida con Rocky, y dándose ánimos a ella misma, ya que se piensa capaz de poder sobrellevar todas estas dificultades (de ahí el título entusiasta *¡Arriba la Paqui!*). Pero de repente, tras un sorpresivo *blackout* acompañado del sonido de un golpe de puño sobre una mesa, el supuesto plató se transforma en un interior, el Presentador en Dani, el marido violento de Paqui y Paqui en una pobre chica delante del televisor viendo un *talk show* que vuelve a la realidad con la sonora bofetada que le propicia su marido. Las escenas de violencia verbales y físicas se suceden en cascada, dejando a la protagonista sola y totalmente desamparada ante el público.

El formato que Resino elige parodiar resulta extremadamente adecuado para el cometido de su propósito: se trata de poder encontrar —aunque sea en la imaginación— el espacio necesario y los receptores adecuados para poder decir la violencia sufrida a diario entre los cuatro



muros de su casa. El *talk show* de testimonio se presta para ello porque pide, ante todo, una confesión pública. Su éxito estriba en que se percibe como un espacio importante para una conversación cotidiana y los relatos de los invitados suelen girar en torno a algún trastorno o perturbación de las relaciones humanas: problemas sociales, profesionales, sexuales, etc.

Atendiendo al formato que le sirve de referencia cultural, podemos observar que Resino capta la esencia dramática de la narración de base. El bajo nivel de instrucción y el estrato humilde de sus efímeros protagonistas son dos constantes señaladas por los estudios sobre el tema [Jiménez Iglesias, 2010: 366] y que Resino subraya entre las características de su protagonista («Yo soy una chica de barrio, y mi viejo un trabajador [...] y mi madre ¡no te cuento todas las escaleras que ha tenido que fregar la mujer [...] y yo una currante, que también está echando solita a su hijo adelante», [2007: 17]). La explotación del sufrimiento hace de los invitados una doble víctima: de la situación que sufren y del dispositivo que lo comercializa sin que ello pueda resolver sus dificultades.

Un rasgo fundamental de los *talk shows* de testimonio es la confidencia. La noción de confidencia contribuye a borrar los límites entre lo público y lo privado, a enganchar al espectador despertando su interés y a crear el efecto espectáculo a través de la palabra. Asimismo, la confidencia permite al presentador aproximarse a la persona invitada, aunque a menudo se trata de una familiaridad fingida, aspecto que en la pieza de Resino resultará capital.

En este tipo de espectáculos llama la atención la transformación del relato oral de una vivencia banal y mediocre, y su reconstrucción dramática con el objeto de hacerla interesante para un espectador ávido de circo. Resino reelabora este rasgo: Paqui tiene su público, es aplaudida y esperada, sus fans la siguen, como a los ‘famosos’ y, de alguna manera, el propio personaje se ocupa de su puesta en escena y de la revalorización de su mediocridad. Los sentimientos y las emociones —materia prima de estos espacios— translucen tanto en la construcción de los enunciados y del

discurso como en la elección del léxico y en la manera general de emplear la lengua para expresarse. La Paqui de Resino, en la reelaboración dramática de su realidad, asume las características de un personaje del *jet set* en rebajas: sin necesidad del acicate del presentador, los detalles agraviantes y personales van a desgranarse espontáneamente porque, en última instancia, estamos ante un discurso urgente.

Veamos, pues, algunas estrategias pragmalingüísticas empleadas por la autora y su relación con la doble tensión —el doble drama del silencio, propio y ajeno— que estructura esta obra breve.

La expresividad: una manera de llamar la atención... ¿o de pedir auxilio?

Una de las estrategias pragmalingüísticas más notables en los programas televisivos de entretenimiento es el uso de distintos procedimientos expresivos que sirven para llamar la atención, provocar interés, resaltar algunos detalles y despertar emociones, con el fin de distraer a los televidentes. Tales recursos —como la repetición, las construcciones truncadas, el orden de los constituyentes del enunciado, el léxico connotado, los fraseologismos, etc.— son abundantes en la lengua coloquial y a menudo adquieren su sentido pleno en la situación comunicativa en la que aparecen. Sin embargo, en la situación de un *talk show*, el empleo del lenguaje expresivo persigue fines diferentes [Danilova, 2014].

En efecto, dado que los interlocutores no se sitúan en el mismo nivel social ni funcional, esta diferencia deja huellas en la utilización de diversas estrategias. Así, por ejemplo, el animador suele ser más expresivo que los invitados. Esta expresividad, por supuesto, no es espontánea, sino que forma parte de sus recursos a los que se echa mano para dinamizar la entrevista buscando, por un lado, provocar reacciones de sus interlocutores y, por otro, mantener el interés del público. Además, dado que en el *talk show* televisivo, el animador es la figura central y representa la autoridad, se permite juzgar y valorar a los invitados y sus actos, sin correr grandes

riesgos de provocar una reacción violenta en estos últimos, ya que tiene una clara superioridad lingüística con respecto a sus invitados. Emotivo o emocional, el estilo de comunicación en estos programas es enfático, debido a las emociones reales de los entrevistados, ambiente que Resino logra perfectamente reconstituir en su obra.

Un primer desfase con respecto al modelo del *talk show* se observa en las estrategias expresivas. En *¡Arriba la Paqui!*, como su título ya lo sugiere, la expresividad representa una de las estrategias pragmalingüísticas de mayor alcance; sin embargo, es de notar una diferencia importante respecto de los programas de telerrealidad. En la obra teatral los papeles se invierten y ya no es el Presentador el que asume la expresividad sino la invitada, Paqui. En efecto, la protagonista usa y abusa de este procedimiento lograr que su discurso llegue a ser cómico, rozando casi con lo ridículo. En su calidad de personaje dramático, Paqui es un *espécimen* corregido y aumentado: su palabra ocupa el primer lugar, pesa y es aplaudida. Esta dinámica indica, paradójicamente, la importancia de su discurso, la resonancia de la palabra buscada por el personaje y la premura en desvelar, sin pudores, su intimidad a un público —sus *fans*, nosotras/os— como una llamada de auxilio. El espectador no asiste a un *talk show*, sino a un simulacro del personaje, espectadora, a su vez, de su propio drama. En la representación que Paqui se construye en su mente-plató-escenario, al menos, ella tiene la palabra.

El perfil lingüístico de Paqui, entre franqueza, espontaneidad y grosería, está perfectamente plasmado por Resino en el dominio del registro coloquial-vulgar y la emoción de las expresiones. Uno de los medios lingüísticos que responde a las necesidades del hablante de conferir expresividad a sus enunciados es el uso de las unidades fraseológicas, que tienen la intención de impactar al receptor y asegurarse así su atención. Las unidades fraseológicas se basan, a menudo, en una imagen llamativa, incluso grotesca, y los estudios lingüísticos registran su tendencia a describir

experiencias emocionales intensas, expresar valoraciones positivas o negativas, con la complicidad o no con el interlocutor, etc.

La Paqui de Resino se expresa con innumerables unidades fraseológicas. Teniendo en cuenta el tema de la obra, la estrategia está al servicio, creemos, de la construcción de una ficción de frases hechas que supla la violenta realidad:

PRESENTADOR.—¿Pero cómo es posible? ¿Cómo no ibas a enterarte?

PAQUI.—Pues como te lo digo: a veces una cierra los ojos precisamente porque no quiere ver lo que tiene delante, porque una quiere engañarse hasta el final, cuando ya no tiene vuelta de hoja y está todo más claro que la luz del sol. Da lo mismo que te digan: mira que te la está jugando, mira que se acabó. Una, erre que erre, porque sí, porque una cuando está enamorada, se agarra a un clavo ardiendo y te colocas los ojos en el cogote, ¿me explico? (*Pausa. Nuevo movimiento de melena*) Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió (*Mirando de frente a la cámara y lanzando un beso*) ¡un beso, bonita!, «¡que te la está jugando, Paqui, que ese tío te la pega!», pero yo a lo mío, que no hay peor sordo que el que no quiere oír [Resino, 2007: 14].

La concentración de unidades fraseológicas y el léxico coloquial² forman un conjunto coherente con la descripción física del personaje que Resino ofrece al principio de la obra:

Entra PAQUI, joven rubia artificial, muy ceñida, muy corta, muy pintada, con enorme escote, pechos con aspecto de haber sido operados, labios con silicona, y un aire, en general, muy 'quiero y no puedo' horteril; una especie de Barby [sic] devaluada [Resino, 2007: 14].

Estas características —de habla y de apariencia— refuerzan la percepción del nivel sociocultural que se imprime en el personaje. Dramatúrgicamente, la acumulación resulta hiperbólica, ya que tanto la

² Se encuentran, a lo largo de la obra, lexemas expresivos tales como «me están ayudando un montón»; «me jode cantidad»; «mi viejo»; «a base de curro»; «con la teta fuera»; «es pija»; «demasiao cachondeo»; «esa tía»; «un noviete», etc. que otorgan al habla un carácter coloquial, afectivo y pintoresco.



manera de expresión como la apariencia física contribuyen a ridiculizar el personaje y, por ende, a divertir a la audiencia —al espectador...— y al Presentador. Sin embargo, bajo el habla exageradamente colorida del personaje, subyace la voluntad de criticar la explotación de la desdicha ajena y disimular el verdadero drama de la violencia.

En algunas ocasiones, para reforzar la palabra, se recurre a un léxico marcado como grosero. No solo se trata de un recurso de caracterización del personaje, sino que, en el contexto que nos ocupa, resulta liberador y señala un grado de estrés que impide el autocontrol del lenguaje. En la mayoría de los casos, las palabras malsonantes funcionan como intensificadores de lo dicho o sentido por la protagonista («el tener estudios me parece de puta madre», p. 17; «todo el día puesta como una vaca, con la teta fuera», p. 16; «y además que no, que me jode, perdón, cantidad», p. 17; «que lo que haga, me la suda», p. 18, etc.). Los términos groseros y eufemísticos dirigidos a los personajes evocados —Rocky, la suegra, la futura mujer, los rumores malintencionados— no son menos liberadores («ese hijo de su madre», p. 17, «es una bruja», p. 16, «esa *escurría* que tiene las tetas en el ombligo», p. 16, «las malas lenguas que digan misa y que se la metan por donde puedan», p. 16, etc.). Al coincidir, en la propuesta de Resino, la protagonista con la primera receptora de su propio espectáculo —la propia Paqui—, la revelación de detalles personales tienen la función de apuntalar la construcción de su ficción personal y concurren a la transformación de una historia sórdida en suceso de cotilleo televisivo.

Otro recurso expresivo que se revelará fundamental es el enunciado truncado. Estas construcciones se caracterizan por estar inacabadas desde el punto de vista sintáctico pero por ser completas en cuanto a su comunicatividad, dado que el oyente es capaz de inferir el sentido ayudándose de otros indicios. Así, Narbona [1989: 24] observa que el hecho de que los conversadores compartan experiencias, saberes y presuposiciones, hacen innecesario verbalizar aquello que es fácilmente recuperable o interpretable por el oyente. Se trata de suspensiones

deliberadas por parte del hablante, lo que implica que estas estructuras, típicamente coloquiales, «han de verse completas en cuanto suspendidas» [Narbona, 1986: 247-250]. A su vez, Herrero [1996: 115] indica que los enunciados elípticos están motivados por «la intencionalidad expresiva del hablante», aderezados en nuestro caso de otros recursos como la exclamación, el léxico connotado, la serie enumerativa, etc. Es precisamente en esas suspensiones y esas elipsis en donde tiene lugar, como veremos más tarde, el drama oculto:

PRESENTADOR.—De manera que Rocky no te ayuda... Pues según él...

PAQUI.—(*Señalándose la boca*). ¡Todo de aquí, de boquilla!, y por supuesto decir puede decir lo que quiera, ¡pero ayudar!... [...] [Resino, 2007: 17].

PAQUI.—[...] y yo me preguntaba qué demonios hacía yo sola, encerrada todo el día, y encima, con su madre, ¡porque lo que yo he *aguantao* con su madre! ¡Esa es otra! [Resino, 2007: 16].

PAQUI.—[...] Con Rocky todo se me borró: Dani, el barrio, su madre, y toda la corte que se me hubiera puesto delante, y es que cuando una se enamora, ¡es muy fuerte, Pepe, muy fuerte! [...] [Resino, 2007: 18].

En este contexto altamente enfático, las expresiones de la protagonista tienen la fuerza de un reclamo, de una queja ante la injusticia, de un desacuerdo ante la realidad. A través de este conjunto de recursos, la Paqui pretende afirmar sus razones y hacer frente a todos los obstáculos. En este sentido, las oraciones exclamativas constituyen un recurso mayor en la expresión de sus deseos. En efecto, las oraciones exclamativas poseen un alto valor expresivo y emocional, lo cual permite a los hablantes transmitir su actitud afectiva o un juicio personal, focalizar la atención del oyente en una determinada parte del enunciado así como ponderar ciertas informaciones. Para Garrido Medina [1999: 3886], la oración exclamativa es prototípica de actos de habla expresivos en los que el hablante presenta la información como aceptada o evidente, manifestando su valoración ante ella

e indicando que se encuentra afectado por lo expresado. Asimismo, Alonso-Cortés [1999: 3995] sostiene que la fuerza ilocutiva de la exclamación indica el estado mental del hablante, ya sea de rechazo, sorpresa, entusiasmo, admiración, confusión, perplejidad, duda, incredulidad, indignación, etc., ante un estado de cosas, como se puede ilustrar con numerosos ejemplos de *¡Arriba la Paqui!* («¡porque lo que yo he *aguantao* con su madre! ¡Esa es otra!», p. 16; «¡Que te lo digo yo, que el Rocky está en baja, de capa caída y que se casa por lo que se casa!», p. 18; «¡Lo del crío le hizo una ilusión enorme!, p. 16; ¡Pero mentira, mucha boca, mucho decir! ¡La que apechugó con el Johnathan desde el principio fui yo, él nunca tenía tiempo!», p. 16; «¡El Johnathan es mío, y si quiere tener hijos, que los para ella, ¿me explico?! ¡Faltaría! ¡Pues nos ha *fastidiao*!», p. 17). Estos mecanismos lingüísticos son reveladores de sus aspiraciones personales, de su enfado y de su indignación, reclamos que se harán evidentes hacia el final de la obra, en el momento en que se desvela la verdadera identidad — el verdadero drama— de la protagonista.

Agreguemos, además, que el evento comunicativo del *talk show* televisivo, basado en el encadenamiento de turnos de palabra, presenta muchos puntos de contacto con la dinámica teatral que Resino explota magistralmente en *¡Arriba la Paqui!* Por un lado, integra algunos actos de habla directivos por parte del Presentador, es decir, preguntas —directas o indirectas—, órdenes para pedir informaciones que cree relevantes, preguntas para precisar o aclarar alguna parte del discurso o para estructurar lo dicho («¿Pero cómo es posible? ¿Cómo no ibas a enterarte?», p. 14; «Bueno, Paqui, ante todo habrá que explicar a los espectadores lo ocurrido», p. 14; «Un momento, un momento Paqui: vayamos por partes: ¿desde cuándo empezaste a notar a Rocky distante? ¿Desde cuándo las relaciones, a tu juicio, empezaron a decaer?», p. 16). Por otro lado, produce actos de habla asertivos, es decir, afirmaciones o juicios personales que estimulan a su interlocutora a enlazar con algún asunto interesante para el público («Entonces las relaciones con tu suegra no eran buenas...», p. 16; «Bien, si



vamos a eso, tú también... [...] Pues que a ti también te va un poco el *pijerío*», p. 17).

Pero hay todavía más. La necesidad expresiva del *show* que tiene lugar en la mente de Paqui hace hincapié en el encadenamiento de turnos para encauzar el relato no como el Presentador lo desea, sino como Paqui lo proyecta en su realidad virtual. Así, el papel del animador, eje central en este tipo de formato comunicativo, se ve en un primer momento desplazado por la vivacidad y la presencia urgente de palabra de la protagonista. Sin embargo, cuando se revela la auténtica naturaleza de la escena, el papel secundario y menguado del Presentador se transforma para adquirir los contornos de un marido maltratador, dejando al descubierto la fantasía del *famoseo*, pobre estrategia para sobrellevar una realidad violenta.

En este sentido, uno de los puntos de los que *¡Arriba la Paqui!* se desprende de esquema del *talk show* es el de la manipulación verbal. Este recurso es una actividad fundamental de los animadores. En el contexto comunicativo del *talk show*, los invitados son conscientes de que están actuando ante miles de telespectadores, razón por la que generalmente desean confesar solo aquello que creen conveniente. El entrevistado puede negarse a responder a ciertas preguntas, incluso puede oponerse a continuar con la entrevista³. Para reducir al máximo un posible rechazo, los presentadores deben crear un ambiente favorable a la confidencia, es decir, establecer un clima amistoso, cómodo, familiar, y conseguir las revelaciones mediante distintos procedimientos lingüísticos de manipulación que permiten llevar la conversación hacia una dirección concreta, esto es, la que más interesa al presentador y que parece más atractiva para los televidentes. Entre los recursos que se prestan a la acción manipuladora figuran la reformulación, el léxico relativo a lo moral, el empleo de actos de habla directivos, emisión de juicios e interpretaciones personales, presentación de determinadas informaciones en un momento oportuno, es decir, cuando

³ Es el caso, por ejemplo, del personaje de Agustina en la película *Volver*, de Pedro Almodóvar.

tengan mayor impacto, evocación de asuntos sin tener en cuenta otros y que los matizan para, así, simplificar el mensaje. El Presentador, cuando se convierte en Dani, al final de la obra, empleará estas estrategias de reformulación, juicio moral y simplificación:

Dani.—[...] ¡Pintada como una furcia, con esos pelos, y esas tetas de plástico! [...] Todo el día ante la televisión, con esos programas de mierda, y la cena sin hacer!
[...] ¿A esto le llamas tú cena? ¿A esta mierda de espaguetis? (*Coge un plato de ellos y se lo reboza por la cara.*) ¿Cómo tengo que decirte que estoy harto de comer pasta?
PAQUI.—(*Echándole valor.*) No da pa más.
DANI.—¿Cómo que no da para más? ¿Qué me quieres decir? ¿Qué son incapaz de ganarme la vida, de mantener mi casa?
PAQUI (*Replegándose*).—Yo no he dicho eso.
DANI.—Hay muchas formas de decirlo. Y sobre todo, tendríamos bastante más si te ocuparas de lo que tienes que ocuparte y no te diera por tanta pintura y tanta peluquería [...] [Resino, 2007: 19].

Uno de los pilares de una acción verbal manipuladora reposa en la personalidad del manipulador. Así, una persona que goza de una posición jerárquica superior, que inspira confianza o que se presenta como un experto en determinados asuntos es capaz de ejercer una influencia importante en sus interlocutores. De hecho, en un *talk show*, este papel es asumido por el presentador quien, gracias a su posición privilegiada, así como por el cometido asociado a la misma se ve investido del poder de manipular [Danilova, 2014: 47].

La manipulación, en *¡Arriba la Paqui!*, la seguimos encontrando en el papel del Presentador, pero no como lo estamos esperando, sino sublimado, como acabamos de exponerlo, en el juego dramático violento que se revela al final de la obra. En efecto, el discurso de Paqui contiene implícitamente, como lo veremos a continuación, la manipulación del Presentador/Dani, el marido maltratador. El bofetón que saca a Paqui de su ensueño —teatro en el teatro— resulta también un golpe para el espectador



que, ahora entonces, creía asistir divertido a un rosario de banalidades, hundiéndolo, con Paqui, en el sórdido universo de la violencia de género⁴.

De la expresión horteril a la radiografía del marido violento

Desde que el Estado se amparó del tema de la violencia de género, existe un mandato institucional que anima a las mujeres víctimas de hombres violentos a denunciarlos, a hablar de la violencia que se les infringe, a expresarse, a decirlo, a «soltarlo», como diría Resino en este mismo contexto, unos años más tarde (Resino, 2017: 109-111). Sí: Paqui es altamente expresiva, es clara y contundente, no tiene pelos en la lengua, «a ella se le entiende» (p. 19)... La resolución de la obra no es casual ni forzada, sino que es necesario leer entre líneas para descifrar el drama que, desde el festivo comienzo, se avecina...

Efectivamente, todas las estrategias pragmatolingüísticas que hemos evocado hasta aquí permiten una contra-lectura en filigrana de la dramática situación de la protagonista. Los términos expresivos y coloquiales, así como la comicidad del personaje altamente estereotipado encubren algunos mecanismos de la violencia de género. Volvamos a aquellas expresiones típicas del habla y veamos lo que están revelando, en un constante efecto de anagnórisis.

Los primeros indicios aparecen sin hacerse esperar:

PRESENTADOR.—¿Dispuesta a hablar?

PAQUI.—Por supuesto. Yo siempre. ¿Por qué no? Pero ante todo quiero saludar a mi club de *fans* que me están ayudando un montón y a Jassica, su presidenta [...] [Resino, 2007: 14].

La oportunidad de *decirlo* —de decir la violencia de la que es víctima—, de tener una *audiencia* que a quien confiarse y el apoyo necesario y externo son necesidades que Paqui construye en su fantasía. Se

⁴ Los aspectos metateatrales y el juego de teatro en el teatro de *¡Arriba la Paqui!* ya han sido estudiados por Jennifer Zachman [2007: 11-12], por lo que no insistiremos en este estudio.



van alineando, a partir de aquí, los ingredientes del maltrato. El primero que aparece es el autoengaño creado por la víctima relativo a la naturaleza de su maltratador («la única que estaba a dos velas era yo», p. 14), no queriendo reconocer que lo es («una cierra los ojos precisamente porque no quiere ver lo que tiene delante, porque una quiere engañarse hasta el final, cuando ya no tiene vuelta de hoja y que todo está más claro que la luz del sol», p. 14). A pesar de que el entorno percibe la relación tóxica e incluso se lo advierte («Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió», p. 14), la víctima «mira para otro lado» (p. 16) y «yo a lo mío, que no hay peor sordo que el que no quiere oír» (p. 14). En tales circunstancias, la víctima «se agarra da un clavo ardiendo» y «te colocas los ojos en el cogote» (p. 14), impidiendo así toda posibilidad de reconocimiento de su propia situación. La ceguera («es como si te pusieran una venda», «lo que te digo, que estaba ciega...», p. 16), esto es, la negación a reconocer el carácter nocivo de la relación, es evocada como una romántica ceguera del amor, que no deja ver la realidad.

La historia de Paqui es una de entre tantas: el marido la engaña, sus relaciones empiezan a decaer, todo el día encerrada en casa y él afuera, probablemente en el bar —como se dice al final de la obra, p. 19—, sola para criar a los hijos, y muchas veces sin dinero («Rocky estaba de gira y yo tenía que cuidar a mi Johnathan»; «¡La que apechugó con el Johnathan desde el principio fui yo, él nunca tenía tiempo!... Yo todo el día encerrada en casa y él por ahí de promociones», «y yo me preguntaba qué demonios hacía yo sola, encerrada todo el día, y encima, con su madre ¡porque lo que yo he aguantado con su madre! ¡Esa es otra!», p. 16). La proyección de Paqui, incluye también la intervención soñada de la justicia para que dicte a su favor una protección financiera que la ponga a salvo de la miseria y la saque de la dependencia del maltratador («porque ahí está el juez, y si el juez dice que me tiene que pasar una pensión, me la pasará le guste o no», p. 17).

Además, el problema del paro o los problemas de trabajo también están presentes alimentando el malestar y la violencia ([A Rocky] No le



contrata ni dios [...] Rocky está de baja, de capa caída, p. 18), junto con la necesaria culpabilidad que, tarde o temprano, se plantea la víctima:

PRESENTADOR.—Y tú, Paqui, ¿eres consciente de haber cometido algún error, de algo para que él se haya comportado así?
PAQUI.—¿Yo? ¿De qué? Per sí, tal vez.... (*En un arranque de sinceridad.*) ¿Sabes lo que te digo? Mi error fue dejar a Dani [Resino, 2007: 18].

La víctima se fabrica, constantemente, las mejores razones para no cambiar su situación, aunque vemos que el miedo y la violencia son razones suficientes para impedirle todo cambio. Ese Dani añorado en su fantasía, aquel que «parecía tan buen chico» (p. 19) es, en su triste realidad, su verdugo cotidiano. La tensión no decae, ya que Paqui (re)presenta su propio papel hasta el final y más allá de la obra, negándose a hundirse —por amor de su hijo— pero reconociendo, al mismo tiempo, su derrota.

En definitiva, a través de un formato conocido y popular como el *talk show*, Resino trabaja con estrategias lingüísticas impactantes y sugerentes que no solo componen el perfil sociocultural y el estado emocional del personaje sino que, a su vez, permiten que se lea entre líneas, más allá de las risas fáciles, el verdadero drama de su protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-CORTÉS, Ángel, «Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas» en Ignacio Bosque / Violeta Demonte (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 3993-4050.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, *El famoseo*, 2005, en <http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/el-famoseo.html>
- DANILOVA, Oxana, «*Pa'que veas que te pido perdón en delante toda España*»: pragmalingüística y análisis del discurso en los diálogos



- del talk show televisivo «*Diario de Patricia*» (2001-2011). *Aproximaciones teóricas y análisis*, Zaragoza, Pórtico, 2014.
- FALCÓN, Lidia, *Mujer y poder político*, Madrid, Vindicación Feminista, (2000).
- GARRIDO MEDINA, Joaquín, «Los actos de habla. Las oraciones imperativas», en Ignacio Bosque / Violeta Demonte (eds.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 3879-3928.
- HERRERO, Gemma, «La importancia del concepto de *enunciado* en la investigación del español coloquial: a propósito de los enunciados suspendidos» en Antonio Briz / Grupo Val.Es.Co. (eds.), *Pragmática y gramática del español hablado, Actas del II simposio sobre análisis del discurso oral*, València, Universitat de València, 1996, 109-126.
- JIMÉNEZ IGLESIAS, Estefanía (2010), «Talk show y audiencia: los procesos de recepción de un género de telerrealidad» [en línea] *Universidad el País Vasco*, 2010, en <https://addi.ehu.es/handle/10810/12254> (09-05-2020).
- NARBONA, Antonio, *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel, 1989.
- RESINO, Carmen, «¡Arriba la Paqui!», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 2007, núm. 33.2 (otoño), 14-19.
- _____, «¡Suéltalo, Lili!», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 2017, núm. 43.2 (otoño), 109-111.
- ZACHMAN, Jennifer, «¡Arriba la Paqui! de Carmen Resino», *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, 2007, núm. 33.2 (otoño), 11-12.

El maleficio de la mariposa en Italia. **Una traducción de poeta a poeta**

Laura Dolfi
Università degli Studi di Parma
laura.dolfipr@gmail.com

Palabras clave:

García Lorca. Giorgio Caproni. *El maleficio de la mariposa*. Traducción. Recepción italiana

Resumen:

Este artículo reflexiona sobre la recepción en Italia de *El maleficio de la mariposa*, y en particular analiza la importante traducción que el poeta Giorgio Caproni preparó para una emisión radiofónica en 1971. De este texto, que pone frente a frente a dos poetas, se destacan las características semánticas, métricas y fónico-rítmicas, poniéndolas en relación también con otra traducción anterior, la del hispanista Vittorio Bodini.

El maleficio de la mariposa in Italy. **A translation from poet to poet**

Keywords:

García Lorca. Giorgio Caproni. *El maleficio de la mariposa*. Translation. Italian reception

Abstract:

This article reflects on Italian reception of García Lorca's *El maleficio de la mariposa* and it particularly analyzes the important translation prepared by the poet Giorgio Caproni for a radio broadcast in 1971. This text, which confronts two poets, highlights the semantic characteristics, metric and phonic-rhythmic, comparing them with the previous translation made by Vittorio Bodini.

Es en 1968 cuando el *El maleficio de la mariposa* empieza a circular en Italia, gracias a una importante editorial (Einaudi) y a un conocido hispanista y traductor (Vittorio Bodini). Se trata de una fecha bastante tardía si consideramos que la recepción del teatro de García Lorca siguió muy de cerca la de su poesía¹. En efecto, *Bodas de sangre* salió en 1941 y 1942 (traducida por el novelista Elio Vittorini) y luego en 1943; en este mismo 1943 se publicó una *Doña Rosita la soltera*, en 1944 dos *Yerma*, y en 1946 *La casa de Bernarda Alba* y dos *Mariana Pineda*². Además, tampoco el teatro 'menor' careció de difusión puesto que en 1945 llegó a la imprenta el *Retablillo de Don Cristóbal* y en 1946 se sumaron, a otra versión de la farsa de Don Cristóbal, las de *La zapatera prodigiosa* y de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*³.

En suma, a la altura del primer aniversario del asesinato de García Lorca casi toda su obra dramática, sin distinción de género, había sido traducida y leída en Italia, aunque de manera desigual. Además, ese interés editorial se confirmó en 1952 con la I edición del *Teatro* que Vittorio Bodini cuidó para Einaudi y que reunía por vez primera, en sus casi seiscientas páginas, todas las piezas que Guillermo de Torre había publicado en su edición argentina de las *Obras completas*⁴. En cambio, *Los títeres de*

¹Que fue ligeramente más temprana, puesto que la traducción de unos poemas del *Romancero gitano* y del *Poema del cante jondo* se remonta a 1938 y la primera edición de la antología *Poesie*, al cuidado de Carlo Bo, a 1940 (para estos y otros datos sobre la primera recepción de la obra de García Lorca en Italia, así como para su comentario, remito a Dolfi, 2006: 175-365).

² Los traductores eran varios, así como las revistas y las editoriales: las dos ediciones de *Nozze di sangue* de Vittorini las imprimió Bompiani de Milán, la de Giuseppe Valentini *Il Dramma* (a. XIX, núm. 410-411); *Donna Rosita nubile* de Albertina Baldo Guanda de Modena; las *Yerma* de Carlo Bo y de Ruggero Jacobbi respectivamente Rosa e Ballo de Milán y O.E.T. Edizioni del Secolo de Roma; *La casa de Bernarda Alba* de Amedeo Recanati *Il Dramma* (a. XXII, núm. 12-13) y las *Mariana Pineda* de Albertina Baldo y de Nardo Languasco la editorial Guanda y el ahora cit. núm. 12-13 de *Il Dramma*.

³ Todas estas piezas salieron en revista; antes, el *Teatrino di don Cristobal* de Bodini en la romana *Aretusa* (a. II, s.núm.) y, luego, las tres en el ahora cit. núm. 12-13 de *Il Dramma* (*La zapatera prodigiosa* traducida por Nardo Languasco, y el *Amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardin* y el *Quadretto di don Cristóbal* por Dimma Chirone).

⁴ O sea los dramas *Mariana Pineda*, *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*, la pieza surrealista *El público*, las farsas *La zapatera prodigiosa* y *Retablillo de don Cristóbal* y la aleluya erótica *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.



cachiporra, el *Teatro breve* y *El maleficio de la mariposa*, añadidos en 1954 por Arturo del Hoyo en su edición madrileña de las *Obras completas*, Bodini las incorporó solo más tarde puesto que ningún cambio caracterizó su II y III edición del *Teatro*, salidas respectivamente en 1959 y 1961. Como decíamos, tuvo que pasar algún otro año, o sea hay que llegar a 1968, para que por fin se publique una primera traducción de *El maleficio de la mariposa*⁵. En realidad, existía otra traducción anterior, gracias a otro destacado hispanista, Oreste Macrí⁶, quien pensaba publicarla en un libro dedicado al *Teatro completo* de García Lorca; sin embargo, a pesar de que la editorial Guanda había aceptado imprimirlo, el proyecto se malogró, así que su versión quedó inédita, y por consiguiente desconocida, durante decenas de años⁷.

Si, pues, es a Bodini a quien le queda el mérito de haber empezado a divulgar el primer texto teatral de García Lorca, basta leer la advertencia que precede a su nueva «edizione integrale» del *Teatro* para darse cuenta de que esta «comedia en dos actos y un prólogo» no le gustaba. En efecto, después de haber señalado que todas sus traducciones habían sido revisadas teniendo en cuenta las *Obras completas* de Arturo del Hoyo y que tres piezas habían sido añadidas, se detenía a ofrecer unos datos sobre *El maleficio de la mariposa*. Pero lo que podía aparecer informaciones objetivas (era una obra juvenil, se había representado en 1920 sin éxito, durante años se pensó que el autor la hubiera destruido) se transformaba en seguida en una explícita valoración negativa: se trataba de un texto que descubría su inmadurez. Así, no queriendo que el 'primer encuentro' del

⁵ Tampoco había aparecido en otras ediciones editadas en los mismos años: pienso en *Tutto il teatro* impreso por Mondadori en 1958 que, junto con los seis dramas, recogía *La calzolaia ammirevole*, *L'amore di don Perlimplino*, *Teatrino di don Cristobal*, *Il pubblico*; y en el *Teatro minore* que Argalia de Urbino editó en 1963 y que ofrecía la versión italiana de *Mariana Pineda* y de las tres piezas del *Teatro breve* que Ubaldo Bardi había publicado en su *García Lorca, Teatro 1927-1928* (Parma, Battei, 1959).

⁶ Cuyo nombre estaba relacionado con García Lorca por el gran éxito de su antología *Canti gitani e prime poesie*, publicada en 1949 (ed. Guanda) y varias veces reimpresa y ampliada con el título *Canti gitani e andalusi*.

⁷ Salió solo en 1999 en el apéndice de las actas *Federico García Lorca e il suo tempo*, 1999: 627-662.



lector con el teatro de Lorca correspondiera a esta «prova così discutibile», prefería colocarlo, o mejor 'confinarlo', como apéndice al final del libro; además, para que no quedaran dudas sobre el hecho de que esta presencia le parecía poco oportuna, se preocupaba de precisar que había sido el editor quien había pretendido una edición completa⁸.

Teniendo en cuenta también este juicio tajante, adquiere una importancia aún mayor la publicación en 1971 (o sea solo tres años más tarde) de una versión italiana dedicada exclusivamente a esta pieza. En este caso el traductor no era un hispanista sino un importante poeta, Giorgio Caproni, que había demostrado ya su afición a García Lorca y a la poesía española del siglo XX⁹. Entre las muchas y variadas piezas del poeta granadino era, pues, esta obra juvenil la que le había interesado, y posiblemente por las mismas razones que habían provocado el rechazo de Vittorio Bodini: era una obra muy lírica.

Este elemento, así como su tema y aquellos protagonistas que muchos habían considerado reprochables, para Caproni tenían un valor muy distinto: a él, a quien le gustaba observar a los insectos¹⁰, seguramente no le resultaba desagradable pensar en esta *comedia infima* (como rezaba uno de sus primeros títulos) y en su mundo de cucarachas, animado por unos gusanos de luz, un alacrán y una mariposa. Y no es una casualidad que

⁸ Cfr. la «Avvertenza alla quarta edizione», en García Lorca, *Teatro*, ed. 1968: XXI. La difusión que el teatro de García Lorca alcanzó con esta edición aumentó aún más, puesto que Einaudi sumó a este libro la reimpresión aislada de algún drama: *Nozze di sangue* en 1952 y en 1963; *La casa di Bernarda Alba* en 1961; *Yerma* en 1964. Además, en 1967 también otra destacada editorial, Mondadori, publicó en la colección “Oscar mensili” una recolección más reducida: *Nozze di sangue*, *La casa di Bernarda Alba*, *Yerma*, y *Donna Rosita nubile*.

⁹ Traduciendo *Arbolé, arbolé* en 1956 para la revista romana *Il Punto* (a. I, n. 28, p. 21) y, dos años más tarde, otros dos poemas: *La sposa infedele* y *Pianto per Ignacio Sánchez Mejías*, que –junto con el anterior– aparecieron en la importante antología bilingüe *Poesia straniera del Novecento* cuidada por Attilio Bertolucci (1958: 566-87). A los años 1960-61 se remonta, en cambio, su versión de algunos poemas sueltos de Unamuno, de los hermanos Machado, de Jiménez, León Felipe, Salinas, Guillén, Diego, Alonso, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre y Panero (para estos y otros inéditos, véase Caproni, ed. 2020).

¹⁰ Solía detenerse a mirarlos y, en particular, reflexionaba sobre el hecho de que las personas que corren nunca se habrían dado cuenta del camino de las hormigas. No deja de ser significativo que los últimos dos libros que pidió como regalo trataran precisamente de entomología (véase Caproni, Caproni, Berardinelli, 2013: 15 y 37).



pocos años más tarde volviera sobre este texto y, sin esconder sus límites (era incompleto y por esto ocupaba quizá un lugar marginal), lo describiera destacando su 'encanto poético' y fijando su contenido y finalidad:

È la storia di un amore impossibile: uno scarafagginio poeta s'è innamorato d'una farfalla ferita, caduta da un cipresso. Lo scopo della commedia lo dice Lorca stesso nel Prologo: vincere la ripugnanza sciocca che ispirano «certi insetti puliti e lustri, che con tanta grazia si muovono tra l'erba»¹¹.

Eran palabras que intentaban suscitar atención y benevolencia. En efecto, las personas a las que Caproni se dirigía no eran unos lectores que habían decidido acercarse a esta pieza, sino el público de una emisión de la radio nacional que, por la tarde¹², ofrecía en italiano lecturas de párrafos de obras literarias nacionales y extranjeras de diferentes géneros. Para representar el teatro en esta XV emisión del 22 de abril de 1975, Caproni había elegido el comienzo de *El maleficio de la mariposa*, con esa larga y poética acotación inicial¹³ que se prolongaba en el diálogo casi como en un *continuum* ininterrumpido. En realidad, con la lectura de esta escena (I, esc. 1^a) no se proponía una novedad absoluta, puesto que —como hemos recordado— la traducción completa de la comedia Caproni la había dado a conocer ya cuatro años antes, y también en aquel entonces había tenido una difusión importante: se había transmitido a través de la radio. Además, a la primera emisión (del 26 de julio de 1971), que fue grabada, siguieron dos réplicas: el 31 de mayo de 1973 y el 11 de octubre de 1979¹⁴. Así, en la

¹¹ Giorgio Caproni, ed. 2017: 227.

¹² Desde las 17.05 a las 18.55, o sea en una franja horaria que se consideraba de mucha audiencia (cfr. «Introduzione», ibidem: 13).

¹³ En cambio, quedaban eliminadas las acotaciones que comentaban las intervenciones de los personajes. Las voces eran varias: a la premisa de Giorgio Caproni y a la acotación inicial correspondían, respectivamente, las de Gianni Esposito y Manlio Guardabassi (o Dario Penne), a las intervenciones de las Curianas las de Grazia Radicchi y Adriana Vianello (como consta en la grabación, Rai, “Teca aperta”, FI00040207-345; y en su transcripción en el cit. Caproni, ed. 2017: 227-230).

¹⁴ La emisión se efectuó desde la sede Rai de Florencia, con alguna variante en el horario y en la cadena elegida: un lunes a las 21.30 en la III cadena en 1971, un jueves a la misma hora y cadena en 1973; un jueves a las 21.10 en la II cadena en 1979 (véase el semanal de la radio y televisión *Radiocorriere*, núms. 30 (1971): 39; 22 (1973): 67 y 41 (1979): 160: <<http://www.radiocorriere.teche.rai.it>>). El cit. núm. 30 daba mayor resalto a la emisión con una breve nota de Franco Scaglia que señalaba la fecha de composición de la pieza,



década de los setenta esta pieza juvenil –en su forma completa o parcial– apareció en los programas de la radio nacional italiana con cierta regularidad: en 1971, en 1973, en 1975, y en 1979.

Si es evidente que con la traducción de Giorgio Caproni *El maleficio de la mariposa* alcanzó un público muy amplio, no hay que olvidar otro importante elemento, o sea que fue gracias a él por quien también en Italia esta pieza recuperó, por lo menos en parte, su 'identidad' de género. En efecto, lo que se transmitió por radio no fue la lectura de un texto impreso, sino una lectura dramatizada que implicaba varios actores: solo cuatro intérpretes los del fragmento, pero casi veinte los de la comedia completa¹⁵, que además tenía director (Guido De Salvi) y música de fondo¹⁶: se recreaba de esa manera, aunque de forma diferente, aquella coralidad de papeles (autor, actores, y director) que, como en toda pieza dramática, había acompañado en la primavera de 1920 el estreno de la comedia en las tablas del vanguardista teatro Eslava de Madrid. Sin embargo, este elemento positivo conllevó consecuencias quizá inevitables, o sea el hecho de que aquel texto italiano –resultado de la insistida búsqueda de equivalencias perseguidas por el poeta– sufrió de vez en cuando modificaciones significativas.

mencionaba su estreno en Madrid y relataba unas 'anécdotas' biográficas sobre su autor (véase «Prosa alla radio»: 67).

¹⁵ Que pertenecían a la «Compagnia di Prosa» de la Rai de Florencia. De todos se enumeraba nombre y papel: «*Il poeta*: Corrado De Cristofaro; *Donna Blatta*: Wanda Pasquini; *Blatta Negromantica*: Franca Nuti; *Blattina Silvia*: Anna Teresa Eugeni; *Donna Spocchie, madre di Blattina Silvia*: Edda Soligo; *La Farfalla*: Silvia Monelli; *Scarafaggino il Nini, figlio di Donna Blatta*: Gianfranco Ombuen; *Scorpioncello il Trinciagiunchi*: Virgilio Gottardi; *Prima Lucciola*: Grazia Radicchi; *Seconda Lucciola*: Anna Maria Sanetti; *Terza Lucciola*: Cecilia Todeschini; *Blattina Santa*: Francesca Siciliani; *Prima Blattina*: Franca Dominici; *Blatta Contadina*: Maria Grazia Sughi; *Blatta Guardiania*: Siria Betti; *Prima Blatta*: Maria Grazia Fei; *Seconda Blatta*: Evelina Gori» (*Radiocorriere*, núm. 30 cit.: 39). Como ulterior llamada de atención, una foto de la actriz Franca Nuti completaba el título y los nombres de traductor, director y actores (ibidem: 38).

¹⁶ Elegida por el director. Un sonido de guitarra y arpa abre el acto I, y a lo largo de la comedia una guitarra acompaña a menudo acotaciones y diálogos: en particular, en las escs. 1a, 3a y 5a del acto II (véase la grabación Rai, FI00034582).



En efecto, basta cotejar el mecanografiado entregado por Caproni y el guión preparado para la emisión¹⁷ para darse cuenta de las banalizaciones y de las variaciones sinonímicas no escasas que se introdujeron. Y si la eliminación de palabras raras o regionales se justifica con el intento de agilizar la comprensión (en la esc. 2ª del acto I, por ejemplo, la «mariolina»-*teresita* se transforma en «coccinella» siguiendo la explicación ofrecida en una nota por el mismo Caproni), otros cambios parecen del todo arbitrarios. Pienso en Gran/San Piattolone (*Gran/San Cucaracho*) que se convierte en Grande/Santo Scarabeo¹⁸, en el expresivo «bamboccio» (*niño*) que se allana en un genérico «bambino» (I, 5ª), en «ambascia» (*desolación*) y «tutta inguazzata» (*de rocío llena*) que se simplifican en «angoscia» y «di rugiada irrorata» (*Prólogo* y I, 1ª); en «maestà» (*alteza*) y «amistà» (*paz*) que pasan a «altezza» y «allegrezza» (I, 5ª), etc. Análogamente hay que citar la poética intervención de Curiana Nigromántica —«Sueño que las dulces gotas de rocío / son labios de amores que me dejan besos / y llenan de estrellas mi traje sombrío» (I, 1ª)— que pierde completamente su ritmo y sus intencionadas aliteraciones pasando de «Sempre nel sogno le gocce di guazza / son baci che un labbro d'amore mi lascia / spargendomi d'astri la buia mantellina» al literal «Un sogno dove le dolci gocce / della rugiada son baci d'amore / che mi costellano la buia mantellina» del guión¹⁹.

Pero hay más, puesto que otras variaciones se añadieron durante la fase siguiente de la actuación²⁰. Se trata de pequeños ajustes (como elisiones y apócope que facilitaban la fluidez de la pronunciación) y de acortamientos significativos cuya finalidad era seguramente la de brindar al

¹⁷ Conservados en la cit. sede Rai de Florencia, Radio copioni, carpeta 3242, fasc. 1, documentos 1378/C (mecanografiado de Caproni); 1378 y el 1378/A (guión, dos ejemplares). Para una descripción detallada de su contenido remito a la introducción y a las notas al texto en el cit. Caproni, ed. 2020.

¹⁸ Esta variación se debe al director; en efecto Santo Scarabeo es el equivalente que Guido De Salvo había propuesto en su prueba de traducción (véase Rai, carpeta 3242, fasc. 1, 1378/B).

¹⁹ Mecanografiado, 1378C, p. I no numerada y guión 1378, p. 7. Volveremos sobre estos versos más adelante.

²⁰ Como se puede comprobar escuchando la cit. grabación FI00034582. También en este caso, para una descripción completa, remito al cit. Caproni, ed. 2020: 350-352.



oyente un diálogo más esencial y directo: desaparecen así los cuatro versos que Doña Curiana canta al final de la esc. 1ª del acto I y algunas intervenciones de la siguiente esc. 4ª²¹. Pero no hay que olvidar pequeños añadidos y reiteraciones que, en cambio, se dirigían a reforzar el énfasis de la frase: el airado «Impossibile» (*Imposible*) con el que Doña Curiana acoge la queja desanimada de Curianita Silvia, por ejemplo, lo subrayan un interrogante, «E allora Silvia?», y un primer «Non mi ama» (I, 5ª); el «E attenta!» (*¡Ten cuidado!*) que Curiana Nigromántica pronuncia en la esc. 2ª del acto II se duplica subrayando aún más la peligrosidad de Alacranito; y finalmente al grito «È matto» (*¡Está loco!*) con el que –al final de la comedia (II, 6ª)– Curiana Guardiana comenta el lamento desesperado de Curianito, le siguen risas y un efecto de eco conseguido mediante la implicación de voces diferentes que acentúan con su tono irónico el dramatismo de la escena: «Scarafaggino è matto. È matto. Scarafaggino è matto. Scarafaggino è matto. È matto. È matto. Scarafaggino è matto».

Resulta evidente, pues, que el director no se limitó a retocar la traducción, sino que modificó también el texto original; y a este propósito hay otro cambio importante que debemos señalar. En efecto, si en el momento de elegirla y traducirla el hecho de que la comedia se hubiera recuperado de forma incompleta no había representado para Caproni un obstáculo importante, inevitablemente sí que podía serlo para el director de una lectura dramatizada que, además, no conocía los pocos datos sobre la parte perdida que se han rescatado más tarde²². Así, realizando un discutible y no declarado *collage* lorquiano, De Salvi añadió al final de la pieza, no solo la legítima repetición de un par de frases del prólogo («La poesia che si chiede perché mai le stelle s'eclissino è molto perniciosa per le anime

²¹ Durante la actuación se eliminaron o acortaron incluso algunas acotaciones: queda eliminada, por ejemplo, la poética descripción del paisaje que abre el acto I.

²² O sea la acotación que remite al final trágico de la comedia y a su epílogo espectacular: «Por el fondo de la escena aparecen Gusanos de luz y unas Curianas que cogen el pétalo de rosa que guarda a Curianito y se lo llevan lentamente con gran ceremonia y solemnidad. Queda la escena sola. Todo está iluminado fantásticamente de rosa. La marcha fúnebre se va alejando poco a poco» (García Lorca, ed. 1999: 204; la precisión «Queda la escena sola» falta en la edición de las *Obras completas*, 1986).



ancora in boccio... Inutile dirvi che l'innamorata bestiolina morì»²³), sino también la versión italiana del poema *Luna y panorama de los insectos* (*El poeta pide ayuda a la Virgen*) que Macrí había traducido para su famosa antología *Canti gitani e andalusi*²⁴.

Naturalmente este final, como otros cambios que Caproni no había autorizado, desaparecieron cuando, poco más tarde, *Il maleficio della farfalla* (este es el título italiano) se publicó en la revista *Terzoprogramma*²⁵ que –como anunciaba indirectamente su subtítulo, «L'informazione culturale alla radio»– solía reunir una selección de los textos transmitidos por la III cadena. Recuperada su propia integridad, la versión de Caproni se ofrecía, pues, al lector como inevitable alternativa a la de Vittorio Bodini, y no solamente por el mayor o menor apoyo dado a la pieza de García Lorca. En efecto, se trataba de dos versiones bastante distintas, puesto que las palabras que Caproni había elegido tenían un registro menos coloquial, eran literales, cultas y expresivas al mismo tiempo, mientras que la traducción de Bodini, igualmente correcta y buena, resultaba de vez en cuando muy personal y, desde este punto de vista, en ocasiones incluso más atrevida.

Llaman la atención, por ejemplo, las equivalencias elegidas para los nombres de los personajes: junto al literal «Scorpioncino Tagliagiunchi» (*Alacranito el Corta-mimbres*) y al solo mencionado «Grande/Santo

²³ Correspondientes al español: «La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir... Inútil es decirlo que el enamorado bichito se murió». Cfr. la grabación FI00034582 y los mecanografiados 1378C, 1378 y 1378/A.

²⁴ Cfr. «Chiedo alla divina madre di Dio, / regina celeste di tutto il creato / che mi dia la pura luce degli animaletti / che hanno una lettera sola nel dizionario. / Animal senz'anima, semplici forme, / lungi dalla spregevole saggezza del gatto, / lungi dalla fittizia profondità del gufo, / lungi dalla scultoria sapienza del cavallo, / creature che amano senz'occhi / con un unico senso di infinito ondulato / e che s'uniscono in grandi mucchi / per essere mangiati dagli uccelli. / Chiedo la sola dimensione / che hanno i piccoli animali piani / per sviare cose coperte di terra / sotto la dura innocenza della scarpa. / Nessuno che pianga per aver capito / i milioni di minuscole morti sul mercato, / quella folla cinese delle cipolle decapitate / e quel grande sole giallo dei vecchi pesci schiacciati. / Tu, Madre sempre temibile. Balena di tutti i cieli. / Tu, Madre sempre gioviale. Comare del prezzemolo tritato. / Sai che io capisco la carne minima del mondo» (cfr. Rai, grabación FI00034582 cit.; y, para el texto impreso, García Lorca, ed. 1958: 395 e 397).

²⁵ En el cit. núm. 1 de 1972: 200-237. Sin preocuparse de las variantes introducidas, una nota precisaba que el texto allí publicado se había transmitido por radio desde Florencia el 26 de julio de 1971; se mencionaban también director y reparto (ibidem: 237).



Scarafaggio» (*Gran/San Cucaracho*), Bodini propone «Scarabeina» (*Curianita*), «Scarabeino» (*Curianito*) y, para el variado conjunto de las curianas –nigromántica, campesina, santa y guardiana– «scarabee»; pero cuando hay que completar este nombre común con *Doña* acude a una típica abreviación romanesca, o sea a una palabra que tiene una marcada connotación regional: «Sora». Si, pues, Bodini –presentando a *Doña Orgullos* como «Sora Orgoglio» y a *Doña Curiana* como «Sora Scarabea»– otorga una atmósfera claramente popular al pequeño pueblo de los insectos, Caproni con «Donna» se mantiene en un nivel lingüísticamente neutro, que sin embargo enriquece utilizando, para la primera, el sinónimo muy expresivo «Spocchie» (que amplía el sentimiento del orgullo a su aspecto exterior) y, para la segunda, una definición, «Blatta», en la que posiblemente había influido el recuerdo del conocido libro *Mar delle blatte* de Tommaso Landolfi.

Además, mientras –como acabamos de señalar– Bodini, siguiendo al original español, no diferencia la traducción de *Curianito* y *Curianita*, Caproni varía sinónimicamente los nombres de estos dos personajes: *Curianita Silvia* es una «Blattina» (así como todas las *Curianas* son «Blatte»), en cambio *Curianito* es «Scarafaggino». Bien es verdad que podía haber sido la diferencia de género lo que había sugerido este cambio²⁶ –se trata del único representante masculino dentro del variado mundo de las curianas (*Donna Blatta*, *Blatta Negromantica*, *Blattina Silvia*, *Blattina Santa*, *Blatta Contadina*, *Blatte Guardiane*)–, pero es un hecho que la palabra «scarafaggino» resulta muy adecuada para expresar en seguida la diversidad del protagonista quien, con sus inquietudes y su anhelo de alcanzar lo inalcanzable, se sitúa muy lejos de la tranquila aceptación de la realidad que caracteriza a sus familiares y vecinos.

En efecto, con respecto a la acepción propia entomológica de ‘blatta’, el vocablo ‘scarafaggio’, aunque está suavizado por la forma diminutiva utilizada por Lorca, adquiere una significativa potencialidad

²⁶ Incluso Macrí elegirá esos nombres en su traducción inédita, que Caproni no conocía.

figurada ('persona fea', 'de aspecto desagradable'²⁷) que subraya acertadamente la inutilidad de los esfuerzos de Curianito y la frustración inevitable de sus aspiraciones, delineando ya su triste destino. Igualmente expresivo resulta el equivalente de la segunda parte de su nombre, *el Nene* que Bodini ignoraba y que Caproni reproduce con el homófono y cariñoso, «il Nini»²⁸. Análogamente, *Curiana Nigromántica* conserva su valor adjetival con «Blatta Negromantica» (Bodini había preferido «Scarabea Negromante») y *Alacranito* con «Scorpioncello» alcanza un matiz gracioso ausente en el literal «Scorpioncino» de Bodini, mientras su apodo *El corta-mimbres*, evitando transliteraciones inertes, se transforma en un eficaz y casi onomatopéico «Trinciagiunchi»²⁹.

En suma, leyendo estas dos traducciones es evidente, tanto en las acotaciones como en los versos, que Caproni guarda una atención mucho mayor al ritmo y a la sonoridad. Es significativo, por ejemplo, que su sensibilidad métrico-rítmica lo lleve a sustituir los dos heptasílabos «¿de un amor que ya siente! / Curianito, tu suerte» con un alejandrino» (v. 435, I, 6^a) reconstruyendo así cuatro versos con rima consonante alternada³⁰:

[–];de un amor que ya siente!	[–]d'un amor che lo punge!
–Curianito, tu suerte	–Figlio mio, la tua sorte
depende de las alas de esa gran mariposa.	dipende dalle ali di questa farfalla ansiosa.
No la mires con ansias porque puedes perderte.	Non bramarla, potresti incontrare la morte.
Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa	Te lo dice un'amica, ormai vecchia e acciaccosa
	(vv. 434-38, I, 6 ^a) ³¹ ,

que, igual que Lorca, se preocupe de ligar con una rima consonante los

²⁷ Como se lee en el *Grande dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia, Turín, Utet, s.v.

²⁸ Macrí utilizaba «Scarafaggino il Piccolo», aunque en el reparto escribía «Scarafaggino bambino» (en *Federico García Lorca e il suo tempo*, 1999: 628-662).

²⁹ En cambio, Macrí había traducido «Scorpioncino Tagliavimini». Véase también su «Blatta Negromantessa» y su disimilación de *Gusanos/gusanos de luz*: Caproni y Bodini ponen constantemente «Lucciole», mientras él sigue a García Lorca con «Baco» 1o, 2o, y 3o (*Gusano*) y «lucciole» (*gusanos de luz*; II, 5a: ibidem, p. 628).

³⁰ En efecto, como un alejandrino lo había pensado García Lorca (véase ed. 1999: 113).

³¹ En las citas, la traducción sigue el texto publicado en el cit. núm. 1 (1972) de *Terzoprogramma* ahora reproducido en Caproni, ed. 2020, cit.: 36-118: para una más fácil consulta se indica la numeración de los versos presente en esta reimpresión. El texto español es el de las difundidas *Obras completas* cuidadas por Arturo del Hoyo para la madrileña Aguilar que Caproni consultó.



alejandrinos que marcan el paso de la esc. 5ª del acto I a la 6ª:

- | | |
|--|--|
| –¡Vamos a entrar a verla! ¡Es preciosa! | –Entriamo ora a vederla. Che bella! |
| – ¡Preciosa! | – Oh che bella! |
| –Amapola, ya he visto mi estrella misteriosa | –Papavero, l'ho vista la mia segreta stella! |
| | (vv. 429-30), |

y que en los vv. 401-4 no pierda el enlace de las rimas consonantes alternadas (*caer-hacer*; «*cascare*»-«*fare*») a pesar de que en español las intervenciones de Curianita Silvia y de Doña Orgullos estén impresas como dos heptasílabos y no como un alejandrino: «–El no me quiere, madre. / – ¡Qué le vamos a hacer...!»³².

Sin embargo, esa atención hacia el ritmo y la sonoridad del verso que no dudaba en considerar ‘indispensable’³³ y que le daba una ventaja con respecto a otros traductores, de vez en cuando lo estimulaba también a introducir alguna innovación, como en la esc. 5ª del acto I donde la alternancia heptasílabo/endecasílabo se fragmenta en tres versos (un cuadrisílabo, un heptasílabo, y otro heptasílabo)³⁴:

- | | |
|--|---|
| –¡Abre los ojos! | –Apre gli occhi. |
| –¡Quiero | –Voglio volare, voglio |
| volar, quiero volar, el hilo es largo! | volare, il filo è lungo! (vv. 409-410). |

Su versión se presenta, pues, incluso desde el punto de vista métrico, como un texto paralelo pero no coincidente. En efecto, el ritmo que escande los actos I y II de García Lorca (octosílabos, alejandrinos, endecasílabos,

³² Esc. 5ª del acto I. En efecto, un alejandrino aparece en la cit. edición de Piero Menarini, corregida siguiendo los manuscritos del poeta.

³³ Poseer un «orecchio finissimo» era la única dote que podía ayudar a reproducir el sentido literal del original sin destruir «le vibrazioni della poesia» (Caproni, ed. 1996: 65).

³⁴ Aunque la suma de los primeros dos versos italianos corresponde rítmicamente a un endecasílabo que, seguido como lo es por un heptasílabo, propone con un 11+7 la inversión del ritmo lorquiano (7+11). Por otra parte, basta considerar el conjunto de las traducciones de Caproni para darse cuenta de que la descomposición o síntesis de versos no es un fenómeno infrecuente: un endecasílabo de Unamuno se quiebra en un pentasílabo y un heptasílabo (*Incidentes domésticos*, II, v. 5); un endecasílabo y un heptasílabo de Antonio Machado se dilatan, el primero, en dos octosílabos y, el segundo, en un heptasílabo y un trisílabo (*Canciones a Guiomar*, III, vv. 89 y 92); a un octosílabo de Manuel Altolaguirre corresponden dos versos de 2 y 6 sílabas (*A mi madre*, v. 5); o al contrario dos versos de 12 y 8 sílabas de León Felipe pasan a un solo verso de 13 sílabas (*Elegía*, vv. 29-30), y finalmente dos heptasílabos de Altolaguirre a un endecasílabo (*El amigo ausente*, vv. 10-11); véase Caproni, ed. 2020: 138-139, 177-178 y 276-277; 198-199 y 278-279.



versos breves, versos sueltos, con rima consonante o asonante³⁵) se recrea con una polimetría diferente donde octosílabos, endecasílabos y alejandrinos frecuentes (7+7, 6+6 o 5+5) dejan espacio a versos variados. Y si, por ejemplo, en las prescripciones impartidas para sanear la mariposa herida:

Además le receto baños de luna y siesta allá entre las umbrías de la vieja foresta	Le prescrivo per giunta bagni di luce e siesta laggiù fra le umide ombre dell'antica foresta (vv. 427-428, I, 5 ^a),
---	---

destacan, en el primer verso, la identidad de los acentos (de 3^a, 6^a, 8^a, 11^a, 13^a) y, en el segundo, la mayor fluidez de la traducción por el ritmo yámbico del primer hemistiquio y la duplicación de la sinalefa (*allá-entre*, «le-umide-ombre»), también otros elementos contribuyen a la construcción del paralelo *continuum* poético de Caproni. Basta pensar en la indirecta descripción que Curianita ofrece de su enamorado donde las anáforas (*negras/negro, tus [...] son de/tus [...] son de*) desaparecen dejando lugar a un decidido encabalgamiento («senza / stelle»):

Dicen que eres dulce y negro, negras tus alas pequeñas, negro tu caparazón como noche sin estrellas; tus ojos son de esmeraldas, tus patas son de violeta.	Dicono che sei dolce e nero, che nere sono le tue alucce, e, come notte senza stelle, nero è il tuo guscio. Gli occhi li hai di smeraldo le zampe di viola (vv. 150-155, I, 2 ^a).
---	--

Además, una evidente atención al ritmo se percibe hasta en el *Prólogo*, cuya prosa está caracterizada por un fluir mélico conseguido con apócopies, palabras más largas o expresiones más sintéticas: «ber[e]» (*beber*), «timor[e]» (*temor*), «únicamente» (*solo*), «per l'occasione» (*en esta ocasión*) etc. Y si la omisión de *tranquilos* («se preocupaban de beber

³⁵ En el acto I, la rima pareada o alternada escande la esc.1a de forma casi constante; la asonancia *e-a* en los pares prevalece en la 2a; varias e inconstantes asonancias acompañan la 3a, la asonancia *-o* domina la 4a (con excepción del poema de Curianito en rima consonante alternada); rimas alternadas o pareadas, y sueltas asonancias la 5a, quedando ligada –como hemos observado ya– la esc. 5a con la 6a por la rima consonante. En el acto II, la asonancia *a-o* en los pares predomina en la esc. 1a; la rima consonante alternada en la 2a; la asonancia *e-a* en los pares en las 3a y 4a; la asonancia *i-o* (de vez en cuando descompuesta por la disposición gráfica de los versos) en la 5a; y finalmente la asonancia en *a-a* en las 6a y 7a.



tranquilos las gotas», «preoccupati di ber le gocce») pudiera remitir a un mero despiste, poco después la sustitución del sintagma *primer insecto* con la connotación cronológica «in origine» descubre que la finalidad que el traductor persigue es la de eliminar precisiones superfluas: en efecto, la identidad de los personajes se ha declarado ya (*pradera poblada de insectos, Los insectos estaban contentos*) así como que la vida era *apacible y serena* (y de *tranquilidad* se hablará poco después). Análogamente, a un *melos* rítmico-sonoro ligamos la reiteración «la medesima tranquillità e la medesima certezza» (*la misma tranquilidad y la certeza*), la eliminación del sujeto en «si godevano» (*ellos se gozaban*), la prolongación de la espera del espectador con «Senonché un giorno... ecco che» (*Pero un día... hubo*), y las intensificaciones «assai e assai» (*muy*) y «sua propria vita» (*su vida*).

Asimismo sobra decir que incluso la estructura de la frase puede cambiar, e independientemente de su complejidad, para seguir un ritmo diferentemente armónico³⁶. Los adverbios se transforman en aposiciones (*se pasean tranquilamente*, «tranquilli, passeggiano»), los predicados en formas adjetivales (*tomando el sol en la mañana tibia*, «al tiepido solicello del mattino»), lo sobrentendido se hace explícito (*lo infimo de la naturaleza*, «quegli infimi esserini della natura»), etc.

Mayores dificultades surgen naturalmente con los versos. Pienso, por ejemplo, en la palabra *rocío* que en el v. 454 es «rugiada» (I, 6^a), mientras que en el diálogo inicial de Doña Curiana y de Curiana Nigromántica cambia en «guazza» (o sea un rocío más espeso y abundante) para permitir la rima con «lascia»; en este caso es todo el equilibrio del verso lo que varía adquiriendo –como vimos arriba– otro diferente equilibrio por medio de inversiones, de añadidos (el adverbio), y de intensificaciones fónicas (s, g, la):

³⁶ Me limito a citar la frase «Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera» que, con el hipérbaton, adquiere más dinamismo: «Par molto spesso che nelle vuote caverne del suo teschio dorma il piccolo Cupido».



Sueño que las dulces gotas de rocío
son labios de amores que me dejan besos

Sempre nel sogno le gocce di guazza
son baci che un *labbro* d'amore mi *lascia*
(vv. 7-8, I, 1^a).

En efecto, es evidente que, más que la medida del verso, es la rima (asonante o consonante) la que pone los vínculos más rígidos obligando de vez en cuando a alejamientos del original. El intento del poeta-traductor será, entonces, el de recuperar el significado del texto por medio de desplazamientos, de variaciones, de dilataciones u omisiones. Un ejemplo significativo lo constituyen los vv. 37-40 (I, 1^a) que Caproni reinterpreta de manera autónoma abandonando toda traducción literal para limitarse a respetar el significado general: así en los primeros dos (« [...] –¡Era un corazón! / –¡Ay!, apaleaba mi caparazón»), para seguir la rima con «cuore» (*corazón*), el monosílabo *¡Ay!* se transforma en una frase articulada, construida con un procedimiento metonímico que lleva en primer término, más que el hecho en sí, sus consecuencias («È ancor vivo il bruciore!»), mientras «apaleaba mi caparazón» abre el verso con un sintético «Per bastonarmi». Análogamente, en los dos versos que siguen («–Pero conservaba siempre el troje lleno. / –Mas eso no impide que fuera muy bueno»), la búsqueda de una rima consonante provoca el cambio de la afirmación en la negación de su contrario («Nel suo granaio, mai nulla mancava») y la intensificación del superlativo *muy bueno* con el predicado «m'adorava» («È vero, e a suo modo m'adorava») ³⁷. Y en los vv. 584 y 586 (II, 4^a) la simple amenaza *te matamos* se enriquece figurativamente con «avrai sul groppone» y *viejo* se transforma en el aumentativo «vecchione».

Entre las variaciones ligadas a las exigencias de la rima, hay que señalar en particular el añadido que, en las palabras de Curiana Nigromántica, hace explícita una sensación auditiva ausente en el original. Se trata de la localización espacial *en el encinar* que –por influencia del

³⁷ Bodini había traducido con «Sì, ma quante legnate mi dava» y con «Ciò non esclude che fosse buonissimo» (*Il teatro*, cit., p. 519) y Macrí, aún más literalmente, con: «Ahì, bastonava questa mia corazza» y «Sì, ciò non toglie che era molto buono» (*Federico García Lorca e il suo tempo*, 1999: 632).



cercano *temblorosa* («tremolosa», v. 19)— se transforma en «delle querce al frusciare» (v. 18, I, 1^a): la luz trémula de la estrella pasa con un procedimiento metonímico a los árboles. Además, un idéntico «delle querce al frusciare» vuelve otras dos veces en las intervenciones del mismo personaje para traducir *junto al encinar* y *en el encinar* (v. 56, I, 1^a y v. 519, II, 2^a). Otro sintagma parecido «d'ulivi al sussurrare...» aparece también como equivalente del igualmente escueto *en medio de un olivar...* (v. 318, I, 5^a), sin embargo en este caso el tono lírico de esta expresión Caproni lo atenúa confiriendo, con «M'hanno allevato alla buona», un sentido negativo —que bien se ajusta al contexto y al carácter del personaje— al *Me he criado en familia* de Alacranito (v. 317, I, 5^a).

Asimismo, de vez en cuando es el diminutivo, con sus diferentes matices más o menos cariñosos, el que ofrece una solución conveniente: para rimar con «sorella» (*vecina*) aparece «rondinella» (v. 16, I, 1^a, *golondrina*), para «brunetta» (*linda negra*) «suoceretta» (v. 321, I, 5^a, *suegra*), y para «fratello» (*hermano*) «vermicello» (v. 336, ibidem, *gusano*). Además, es hasta demasiado evidente que, junto con la rima, es la medida obligada del verso la que lleva a supresiones o añadidos; y a este propósito sorprende que Caproni acuda bastante poco a las acostumbradas 'cuñas' del traductor (conjunciones, adverbios, interjecciones, etc.) eligiendo preferentemente partes del discurso más semánticas, que enriquecen el texto de matices. Esto ocurre también con las ahora recordadas formas diminutivas que, en el diálogo, Caproni introduce o suprime aunque solo por mera elección; es el caso de *pata derecha*-«*zampina destra*» (v. 188, I, 2^a), de *mariposa herida*-«*farfallina ferita*» (v. 388, I, 5^a), de *cuerpo frío*-«*corpicino freddo*» (v. 763, II, 7^a); o de *Vamos a la casita*-«*Andiamocene a casa*» (v. 497, II, 2^a).

Tampoco las acotaciones quedan exentas de cambios³⁸, puesto que si algunas alteraciones corresponden aproximadamente a lo que el texto

³⁸ Para una mejor identificación, cuando la cita corresponde a la acotación inicial se indica solo acto y escena, mientras que cuando comenta el diálogo se señala también el número del verso que la precede o sigue.



español sugiere (*veredita*-«sentieruccio»; *pequeña charca*-«pozzangheretta»; *manojito de yerbas*-«mannelletto d'erba», I, 1^a), otras se eliminan como para evitar un tono demasiado melindroso (*muy juntitos*-«vicini» y *bosque de florecillas*-«bosco di fiori», I, 2^a, v. 285 y II, 1^a), o se añaden –también en su variante afectuosa– para destacar el aspecto insólito de la ambientación y de los protagonistas: *camino* será «viottolino», *patas* «zampucce», *muchacho* «giovincello», *veredita* «sentieruccio» (I, 1^a y 3^a). Aún más significativos son los matices que Caproni utiliza para subrayar las características de los personajes. De Curianita Silvia, que entra en las tablas *arrogante*, dice que es «procace» (I, 2^a), o sea provocativamente «bella» (como se la definirá poco después, v. 77); de Doña Curiana evidencia la atención al dinero cambiando *fortuna* en el más concreto «solidi averi» (I, 3^a); y de un *atildado* Curianito hace explícita la rebuscada originalidad con el homófono «acchittato» (I, 3^a, una palabra muy expresiva, si bien poco frecuente y de uso regional).

Naturalmente, alternando fidelidad e autonomía, incluso el diálogo se enriquece de matices; pienso en el diminutivo «Silvietina» que traduce el *nina Silvia* pronunciado hipócritamente por Doña Curiana y que parece querer evidenciar la fragilidad de la enamorada infeliz (v. 112, I, 2^a) o en aquel atributo, *encantadora*, que transformado en «ammaliatrice», adelanta las aspiraciones amorosas de la joven y su deseo de seducir (v. 77 I, 2^a). Pero hay que señalar sobre todo algunos añadidos interpretativos; me refiero, por ejemplo, al v. 502 (II, 2^a) donde la mariposa, definida *flor errante* en el original, en la traducción se vuelve «nobil fiore errante»; y si es evidente que este adjetivo bisílabo («nobil») permite alcanzar la medida silábica del alejandrino, también es verdad que de esta manera Doña Curiana le reconoce al frágil insecto una indudable superioridad.

La potencialidad semántica del original queda, pues, acentuada y no solo por este y otros añadidos. Es un hecho en efecto que, alejándose de equivalencias obvias y variando registros lingüísticos, Caproni acude a un amplio abanico de palabras italianas (de uso común o poco frecuentes,



cultas o populares, y hasta regionales) para elegir cada vez la que considera más pertinente por significado y sonido. Así, el onomatopéyico y aliterante «ciancia» sustituye el *cuenta* de Doña Curiana indicando, más que el mero acto de relatar, el charlar sin fundamento (v. 95, I, 2^a); y, análogamente, al predicado *comer* corresponden el literal 'mangiare', el más cruento 'azzannare' ('adentellar'), y el familiar 'pappare', según quien sea el personaje que lo pronuncia: la objetiva Curiana Guardiania (v. 595), la espantada Curianita Silvia (v. 384) o el glotón Alacranito³⁹.

Más allá de estos significativos ejemplos son muchos los vocablos o sintagmas que merecerían un comentario. Aunque solo leyendo la traducción del *Prólogo* resalta en seguida que, entre los muchos equivalentes disponibles, los que Caproni elige corresponden a los más expresivos o a los menos obvios: *se prendó*-«s'invaghì», *visión*-«miraggio», *dificultad*-«stento», *imposible*-«irraggiungibile» (palabra esta que adelanta el tema base de la comedia), *quiero*-«mirando a», *escondida*-«recondito», *fracasos*-«smacchi», *era*-«trascorrevà», *preocupaciones*-«crucci»; o también *causar mucha desolación*-«seminar non poca ambascia», *se corren*-«s'eclissino», *dañina*-«perniciosa», *escapado*-«sbucato», *anda*-«se ne va arrancando», *marchitas*-«intristite», *envuelta*-«circonfusa». Y tampoco faltan predicados que se desarrollan en formas perifrásticas (*leyó*-«era riuscito a leggere», *van*-«amano andarsene», *pregunta*-«va chiedendosi», *se disfraza*-«suole camuffarsi»), significativas equiparaciones metafóricas (*almas sin abrir*-«anime ancora in boccio»), y más articuladas reescrituras (*portador de la guadaña*-«con tanto di falce in spalla»).

Análogamente si volvemos a las acotaciones que comentan el diálogo, y que teóricamente pudieran considerarse menos indicativas, nos damos cuenta de que tampoco aquí faltan ejemplos interesantes: *escobazo*

³⁹ En efecto, el predicado «pappare», que deja resaltar muy bien su cínica voracidad, aparece reiteradamente: en los vv. 333, 336, 363 (I, 5^a) y 599 (II, 4a). Hay solo dos excepciones a su uso: el v. 336 donde el más descriptivo «me acabo de comer» se vierte de manera neutra con «mangiare», y el v. 339 donde «que no quise comer» lo sustituye la perífrasis «che ho lasciato nel piatto» (I, 5^a).

adquiere un matiz militar con «colpo di ramazza» y *ponen al rojo* gana expresividad con «arroventano» (I, 1^a), *regañona* se dilata en un áspero «tono di rimbrotto» (I, 1^a, v. 10), *juega graciosamente* subraya su inutilidad con «giocherella vezzosa» (I, 2^a), *lagrimeando* y *danza* se diluyen en «si scioglie in lacrime» y «si mette a danzare» (I, 2^a, v. 148, y II, 7^a, v. 148); *mueve con lentitud* acentúa el oxímoron con «agita lento» (I, 4^a); *llorando a gritos* se resuelve en la dualidad «piangendo e strillando», I, 5^a, v. 382); *tiembla* y *riendo a carcajadas* enfatiza su componente cinética con «ha un tremore» (II, 1^a, v. 497) y «ridendo a scossoni» (II, 4^a, v. 591).

Otras equivalencias parecidas, más o menos articuladas, aparecen en los versos: «guardate che sprazzi, il primo albore» (*Mirad como quiebra el primer albor*, v. 30, I, 1^a); «soffio del primo albeggiare» (*brisa del amanecer*, v. 71, I, 1^a); «quel broncio» (*os molestáis*, v. 80, I, 2^a), «tristezze piombatemi addosso» (*tristezas que estoy pasando*, v. 84), «la causa della vostra spina» (*la causa que os apena*, v. 175), «da impazzire» (*me deleitan*, v. 187), «stramba» (*rara*, v. 195); «ahi delizietta assaporar» (*son dulcecitas de tomar*, v. 298, I, 5^a), «volante fiore» (*flor que vuela*, v. 515, II, 2^a), «t'avvii» (*te vas*, v. 517), «fonte di rugiada» (*madre del rocío*, v. 771, II, 6^a) «danna a soffrir» (*me manda sufrir*, v. 782, II, 7^a).

Por supuesto, sobra precisar que —más allá de las palabras aisladas que hemos ido comentando hasta aquí— es todo el contexto lo que se reestructura y recrea con operaciones diferentes; valga como ejemplo la breve intervención que Curiana Nigromántica le dirige a Doña Curiana al comienzo del acto II (vv. 499-501, 2^a) donde destacan la eliminación del diminutivo (*alitas*, «ali»), la variación semántica del predicado (*quedarán como estaban*, «potranno ritrovare»), la intensificación de adjetivo o del verbo (*hermosa*, «puro» y *rompió*, «fransero»), la reducción de *rayos de sol* a «sole», y el refinamiento culto de 'prima' en «primera» (homófono del español *primera*) que permite la rima con «cera» (*cera*).

Pero, para confirmar la atención que caracteriza esta traducción sería suficiente aún solo recordar una vez más el sintagma *estrella misteriosa* que

adquiere con «segreta stella» (v. 430) un matiz más personal e íntimo que bien se ajusta a aquellas aspiraciones imposibles que constituyen la causa del aislamiento y de la diversidad de Curianito; o también la disimilación del citado *caer* que, reiterado en García Lorca (*caída* y *caer*, vv. 401, 402), se transforma en italiano en dos predicados diversamente intensos ('cadere' y 'cascare')⁴⁰. Y tampoco puede pasar desapercibida la utilización del vocativo «mamma» (v. 404), una palabra más familiar y cariñosa con respecto al objetivo «madre»; en efecto, mientras García Lorca utiliza constantemente *madre*, Caproni disimila según el contexto: «madre» cuando se trata de expresar una oposición o de aludir a un papel:

- | | |
|---|---|
| –¡Que no me caso madre! | –Non mi sposo, madre! (v. 213, I, 3 ^a) |
| –Yo no la quiero, madre | –Ma io non l'amo, madre (v. 218, ibidem) |
| –¡Si yo fuera su madre, lo cogía...! | –Saprei occuparlo io, fossi sua madre...! (v. 480, II, 1 ^a) |
| –Pero pienso en el mundo con que mi madre sueña | –Penso talora al mondo da mia madre sognato
(v. 721, II, 6 ^a), |

y, en cambio, «mamma» cuando se trata de sentir piedad o pedir ayuda:

- | | |
|---|---|
| –¡Ay, pobre gusanito sin madre! | –Oh povero bruchino senza mamma! (v. 348, I, 5 ^a), |
| –¡Ay madre, tengo miedo!... | –Oh, mamma, ho tanta paura!... (v. 386, ibidem), |
| –Él no me quiere, madre | –Lui non mi ama, mamma (v. 404, ibidem) |
| y llamaré a mi madre como cuando era niño | e chiamerò la mamma come da piccolino (v. 450, I, 6 ^a). |

Otros interesantes ejemplos de valoración semántica se encuentran en los ya recordados vv. 434-442 (I, 6^a) donde el *siente* con el que Curianito confiesa su amor para la mariposa herida se transforma en «punge» ('pincha') destacando, más que la existencia de su sentimiento, el dolor que este provoca; el «Figlio mio» que sustituye el nombre del protagonista, perdido su significado literal (ningún parentesco relaciona a Curianito el Nene con Curiana Nigromántica), adquiere un valor afectivo que el peligro inminente sobrentiende; el sintagma *gran mariposa* (como expresa el siguiente «bramarla»-*mires con ansias*) se carga de los anhelos propios del

⁴⁰ A pesar de que –como hemos observado– la rima haya influido en esta elección, es un hecho que el segundo predicado es semanticamente más intenso puesto que indica ya una caída dañina.



enamorado con «farfalla ansiosa»; *lo dice claramente*, abandonada su objetividad, se afirma con «voce sincera» como seguro abono; *puedes perderte* se hace explícito con «potresti incontrare la morte» adelantando y confirmando el siguiente *¡ay de ti! morirás* (disimilado en «guai a te: perirai», v. 440); y finalmente la oscuridad sobrentendida en *toda la noche* queda valorada en «la notte nera» anticipando el siguiente sin estrellas («senza stelle»). Análogamente, entre las acertadas equivalencias presentes en la sucesiva declamación donjuanesca de Curianito el Nene (vv. 443-454), hay que mencionar la inversión determinante/determinado que convierte *de alas estremecidas* en «con tremolio d'ali»; y los vv. 50-55 que, en el recordado diálogo inicial de Doña Curiana y Curiana Nigromántica, presentan una libre alternancia de analogías y variantes, de inversiones e innovaciones:

–Desechad tristeza y melancolías;
la vida es amable, tiene pocos días,
y tan solo ahora la hemos de gozar.
–Todas las estrellas se van a apagar.
–No penséis en eso, vecina doctora,
mirad la alegría que nos trae la aurora.

–Bando alla tristezza e alla malinconia;
la vita è dolce e pronta a fuggir via.
Fin che c'è tempo, vogliamola gustare.
–Tutte le stelle si dovranno smorzare.
–Mia dotta vicina, non pensateci, ora.
Mirate la gioia che reca l'aurora.

Asimismo, la *pietas* de Curiana Nigromántica hacia la mariposa malherida se expresa por medio de la duplicación del vocativo («¡Pobre / fantasma soñadora», «Povera, / povera ombra sognante», v. 393, I, 5^a) y de la colocación a los extremos del verso de la oposición oximórica «vederti morire» (*verte morir*) / «alba raggianti» (*aurora*), mientras *desdicha*, suprimido, se funde con *llorada* en un «compianto» ya fúnebre:

¡Qué desdicha de verte morir en esta aurora
llorada por los dulces profetas rui señores!

Oh vederti morire in quest'alba raggianti,
fra il compianto dei dolci profetici usignoli!
(vv. 393-394).

En cambio, en los vv. 506-507 (II, 2^a), *venid acá*, se acorta en «Qua!», dejando espacio a la dilatación de *sin prisa* que, con «Pian piano e senza scosse» subraya la delicadeza de las alas de la mariposa introduciendo una s



sibilante que (fonosimbólicamente ligada al cercano *rocen*) se propaga en el verso italiano con un efecto de eco: «al suol non sian strusciate».

Pero hay sobre todo tres conjuntos de versos que nos interesa comentar, y no solo por sus características estilísticas, semánticas o fónico-rítmicas, sino porque añaden un dato más a la reconstrucción de la difusión de esta traducción y, en general, de la recepción italiana de *El maleficio de la mariposa*. Se trata del poema amoroso con el que Curianito el Nene abre la esc. 4ª del acto I (vv. 238-253), del monólogo que la mariposa pronuncia a su despertarse (vv. 534-570; que corresponde exactamente a la esc. 3ª del acto II), y de la queja triste con la que Curianito cierra la esc. 6ª del acto II (vv. 715-729) levantando el comentario despreocupado de Curiana campesina. Los tres corresponden a intervenciones bastantes largas y de alguna manera autónomas, y fue seguramente por ese motivo por lo que Caproni los eligió para que se publicaran –junto al *Llanto*, *Arbolé*, *arbolé* y *La casada infiel*– en un *Quaderno di traduzioni* cuya publicación estaba planeando⁴¹.

Son fragmentos bastantes distintos, por la identidad del personaje que habla (la Mariposa en uno, Curianito el Nene en los otros dos), por la forma métrica utilizada (única o variada), y por la presencia/ausencia de acotaciones. En efecto, a pesar de que su *Quaderno* incluya casi exclusivamente poemas, el origen dramático de estos versos no pasará desapercibido puesto que cada cita está precedida por la indicación de acto y escena, por el nombre del personaje, y por las eventuales indicaciones que la sitúan en su contexto. Así, leyendo el primer fragmento, se aprende que el poema de Curianito el Nene está escrito en una corteza que él trae en su pata-mano, y leyendo el segundo, que la Mariposa pronuncia sus palabras al despertarse y que, terminado su ensimismado monólogo, mueve lentamente sus alas.

⁴¹ Este libro –que reunía también algunas de sus traducciones del francés y la de seis poemas de Manuel Machado– salió póstumo (Caproni, ed. 1998; véanse los cit. fragmentos de *El maleficio de la mariposa* en las pp. 248-255).

Además, podemos observar que el primer fragmento es rítmicamente más simétrico al original. Cuatro cuartetos de alejandrinos con rima consonante alternada se reflejan perfectamente en otros cuatro con análoga rima; única variante la medida del verso que pasa del doble hexasílabo español al doble heptasílabo italiano:

¡Oh amapola roja que ves todo el prado,
como tú de linda yo quisiera ser!
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado 240
llorando el rocío del amanecer.
Eres tú la estrella que alumbró a la aldea,
sol del gusanito buen madrugador.
¡Qué cieguen mis ojos antes que te vea
con hojas marchitas y turbio color! 245
¡Quién fuera una hormiga para poder verte
sin que se tronchara tu tallo sutil!
Yo siempre a mi lado quisiera tenerte
para darte besos con miel de abril.
Pues mis besos tienen la tibia dulzura 250
del fuego en que vive mi rara pasión;
y hasta que me lleven a la sepultura
latirá por ti este corazón...

Oh papavero rosso che guardi tutto il prato,
come mi piacerebbe a te somigliare!
Tu il cielo mi dipingi col tuo velo rosato
piangendo la rugiada del primo albeggiare.
Sei la stella più chiara che su di noi risplenda,
sei il sole del bruchetto, ch'esce mattiniero.
Mi si secchi la vista, prima ch'io ti sorprenda
con le foglie avvizzite e ogni petalo nero!
Vorrei esser formica per poterti vedere
senza troncarti il gambo, che hai sì sottile.
E in eterno al mio fianco io ti vorrei tenere
per donarti i miei baci col miele d'aprile.
Perché i miei baci, tutti, son dolci e caldi, quanto
la fiamma che tien vivo questo mio ardore;
e fino a quando un giorno me n'andrò al camposanto
per te palpiterà tutt'intero il mio cuore...

Una vez más, comparando los dos textos, observamos variaciones y desplazamientos significativos; pienso, en particular, en los que se refieren a los sujetos protagonistas: la amapola inalcanzable y Curianito que la anhela y la elige como modelo. En efecto, el *yo* y el *tú* que los indican, y que se reiteran en sus diferentes formas y declinaciones, en la traducción se hacen más o menos directos, más presentes o más contrapuestos. Por ejemplo, en el v. 239, *tú* y *yo* se invierten y cambian en «mi» y «a te» mientras el *tú*, ahora sustituido, pasa al comienzo del siguiente v. 240 reforzando el adjetivo *tu*-«tuo» y poniéndose en correlación con la partícula pronominal «mi» añadida. Análogamente en el v. 242 el *tú* sujeto desaparece para dejar espacio a un 'yo' que —representante de la comunidad de las cucarachas— es ahora «noi» ('nosotros'); en el v. 244, en cambio, el explícito sujeto «io» se suma a la equivalencia *te*/*ti* y a la transformación del adjetivo posesivo *mis* en la partícula pronominal «mi»; en el v. 247 otro adjetivo posesivo, *tu*, pasa una vez más a una partícula pronominal, ahora aglutinada al verbo



«-ti»; y finalmente el *yo* del v. 248 se recrea en un «io» que pasa al segundo hemistiquio, y que se refuerza con la duplicación del adjetivo posesivo: «mio fianco»/«miei baci» (vv. 248 y 249). Además, este último sintagma ocasiona el juego aliterante «miei»-«miele» y adelanta la equivalencia *mis besos*-«miei baci» del siguiente v. 250, mientras el adjetivo posesivo añadido en el v. 253, «mio [cuore]», se pone en más directa correlación con un «per te» colocado ahora en el extremo opuesto del verso.

A esta intencionada acentuación de los dos sujetos protagonistas corresponde de alguna manera también el añadido de «tutti» (v. 250) y «tutt'intero» que, en los vv. 250 y 253, enfatiza la implicación amorosa de Curianito el Nene. Muchos otros ejemplos de valoración semántica completan ese contexto: el cit. *amanecer*-«primo albeggiare» (v. 241), *se alumbra*-«risplenda» (v. 242), *cieguen*-«secchi la vista» (v. 244), *turbio*-«nero» (v. 245), *siempre*-«in eterno» y *a mi lado*-«al mio fianco» (v. 248), *darte*-«donarti» (v. 249). Asimismo se añaden el cambio de *buen madrugador* en el más articulado «ch'esce mattiniero» (v. 243), la disimilación del predicado *ver* en «vedere», «guardare» y «sorprendere» (respectivamente vv. 246, 238 y 244) y el mecanismo sinecdótico que, en la última estrofa, transforma *fuego* en «fiamma»; un vocablo este último que se liga al anterior *tibio* (ahora intensificado con «caldo») y cuyo campo semántico lo refuerzan el paso de *vive* a «tien vivo» y de *pasión* a «ardore».

Si en suma, el componente semántico es el que más caracteriza la traducción de este fragmento primero⁴², el rítmico marca en cambio el tercero, también protagonizado por el infeliz Curianito. En este caso no hay una contraposición dialéctica de sujetos sino un único *yo*, y a él se refieren todos los adjetivos posesivos y las partículas pronominales; Caproni no las varía, pero elimina el *por nosotros* final (variante coral del *yo* y de alguna manera superfluo) para enfatizar el predicado «veglia» con el adverbio «forse». Análogamente la conjunción *pero* se muda en «quando»

⁴² Aunque no faltan otros elementos interesantes, como la anáfora «Sei» (vv. 242-243) o la sinécdoque *sepultura*-«camposanto» (v. 252).



concretando cronológicamente la acción, el más objetivo *ha llegado* se hace más subjetivo con «è apparsa» (v. 716), *quitarme* adquiere un matiz más insidioso con «involarmi» (v. 718, ‘quitar a escondidas’), el genérico *aguas* –ligándose a la «pequeña charca» mencionada en la acotación inicial de la comedia– se vuelve «lago» (v. 720), mientras *alegría* con «letizia» se proyecta hacia una dimensión espiritual adelantando el final interrogante sobre la existencia de Dios (v. 722); *lleno* subraya una situación casi paradisíaca de abundancia con «ricolmo» (v. 723); y finalmente *hiciera* pasa del simple acto creativo a su consabida elección con un explícito «volle»:

Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos, 715 pero a mi puerta un hada ha llegado vestida de nieve transparente para quitarme el alma. ¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos? ¿Me arrojaré a las aguas? 720 Pero pienso en el mundo con que mi madre sueña, un mundo de alegría más allá de esas ramas, lleno de ruiseñores y de prados inmensos: el mundo del rocío donde el amor no acaba. 725 ¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas, ¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera superiores a todo lo creado?	Era il felice tempo dei miei versi tranquilli, quando alla mia porta è apparsa una fata vestita di neve trasparente per involarmi l'anima. Che far su questi prati senza amore né baci? Mi butterò nel lago? Penso talora al mondo da mia madre sognato, un mondo di letizia ben oltre questi rami, ricolmo d'usignoli e di prati infiniti: mondo della rugiada dove l'amor non cessa. E se San Piattolone non ci fosse? Qual fine avrebbe l'amarezza mia fatale? Sui rami non veglia forse chi, a tutto il creato, ci volle superiori?
---	---

Es evidente que la traducción de estos versos no es semánticamente inerte, pero lo que nos llama más la atención es –como decíamos– la importancia que Caproni confiere a su ritmo. A este propósito es inevitable destacar las inversiones que alteran el fluir del original (*tiempo dichoso*–«felice tempo», v. 715; *un hada / ha llegado*–«è apparsa / una fata», vv. 716–717; *Pero pienso*–«Penso talora», v. 721; *mi amargura*–«amarezza mia», *nos hiciera / superiores a todo lo creado*–«a tutto il creato, / ci volle superiori»), pero lo que nos interesa más es la forma métrica. En efecto, los alejandrinos (7+7) que escanden casi constantemente el original vuelven con la misma medida en la versión de Caproni, aunque curiosamente (al contrario de lo que ocurre en el fragmento anterior y en otros puntos de la comedia donde aparecen) aquí están partidos por espacios blancos que



evidencian la pausa de cesura. No es posible adivinar por qué el poeta italiano ha decidido introducir esta variante tipográfica, y solo en estos versos: inevitablemente cualquier hipótesis resultaría arbitraria. Sin embargo no podemos dejar de observar que de este modo cada hemistiquio adquiere una mayor autonomía y que su medida heptasilábica, resultando más destacada, acaba por equipararse a los heptasílabos que García Lorca había intercalado en este lamento de Curianito. Parece, en suma, que Caproni haya querido subrayar que, más allá de cómo estaban transcritos, todos estos versos, ya fueran largos o breves, estaban escandidos por el mismo ritmo heptasilábico⁴³; y en esto quizá puede haber influido la no coherente transcripción del original español que presentaba como dos heptasílabos (y como tales aparecerán en su traducción, vv. 724-725) lo que —como la rima descubría de manera evidente⁴⁴— era un único verso largo.

La atención para el heptasílabo se confirma además en el v. 729 que precisamente como heptasílabo se presenta: por ser el último verso del fragmento se podría suponer que corresponda a un verso completo, mientras es solo una parte de aquel fluir del diálogo que incluía, además de las palabras de Curianito («superiores a todo lo creado»), el sintético comentario de Curianita Campesina («¡Qué lástima!»). Y si, considerada la alternancia alejandrino-heptasílabo que acompaña este fragmento, suponemos que al lector del *Quaderno di traduzioni* no le extrañaría encontrar un heptasílabo más, al volver a colocar el verso en el conjunto de la escena 6ª del acto II a la que pertenece resulta evidente que esta coincidencia no era nada obvia. En efecto, aunque jugando astutamente con su medida⁴⁵, García Lorca construye el verso sin preocuparse de hacer coincidir pausa dramática y pausa rítmica: su alejandrino presenta dos

⁴³ Única excepción en su traducción es el v. 216 que cambia de heptasílabo en octosílabo.

⁴⁴ O sea la rima asonante en *a-a* que ritma toda la escena. Caproni se funda inevitablemente sobre la transcripción presente en todas las ediciones de las *Obras completas* (y que Menarini corrige en su ed. cit.).

⁴⁵ Puesto que su alejandrino podía leerse también como la suma de un endecasílabo (intervención de Curianito) y de un bisílabo esdrújulo (intervención de Curianita Campesina).



de la abeja.		dell'ape.
Porque soy la muerte		Perch'io sono la morte
y la belleza.		e la bellezza.
Lo que dice la nieve sobre el prado,		Ciò che dice la neve sopra il prato,
lo repite la hoguera;	560	il falò lo ripete:
las canciones del humo en la mañana		le canzoni del fumo nel mattino
las dicen las raíces bajo tierra.		le dicono le radici sottoterra.
Volaré por el hilo de plata;		Volerò lungo il filo d'argento;
mis hijos me esperan.		i miei figli mi aspettano.
Que cante la araña	565	Che nel suo covo il ragno
en su cueva;		canti,
que el ruiseñor medite		che l'usignolo mediti
mi leyenda;		la mia leggenda;
que la gota de lluvia se asombre		che la goccia di pioggia stupisca
al resbalar sobre mis alas muertas.	570	scivolando sulle mie ali morte.

Pese a que es muy literal, su versión ofrece un texto bien ritmado que juega sobre todo con el respeto de los frecuentes encabalgamientos (vv. 538-539, 542-543, 544-545, 555-556, 557-558, 565-566, 567-568), de los paralelismos (vv. 540-541, 552-555), de anáforas más reducidas (como la del artículo en los vv. 560-562), y de reiteraciones fónicas (*vengo [...] / y voy*-«Vengo [...] e vado», vv. 540-541) que algunas veces subraya. En efecto, el sonido gutural *que* situado al comienzo de los vv. 542 y 544 se prolonga en el predicado «canti» que una oportuna inversión coloca al comienzo del brevísimo v. 543, siendo además este sonido recuperado también en una *cueva*-«covo» (v. 542). Aunque a menudo Caproni respeta la construcción de la frase lorquiana⁴⁷, las inversiones no faltan: *campos lejanos*-«lontani campi» (v. 536), *arca misteriosa*-«misteriosa arca» (v. 540), *mi corazón sobre carne*-«sulla carne il mio cuore» (v. 548), *zumbido punzante*-«pungente ronzio» (v. 555), *lo repite la hoguera*-«il falò lo ripete» (v. 560). Incluso en este caso las motivaciones son sobre todo fónico-rítmicas: «lontani campi» crea una simetría con el siguiente v. 537, que también se cierra con una sucesión adjetivo-sustantivo («loro rocche»); «misteriosa arca» acentúa el valor fonosimbólico de la *a*; «sulla carne il mio cuore» permite la asonancia *o-e* con el anterior «morte» (v. 547); el sintagma «pungente ronzio», adelantando el adjetivo trisílabo, aumenta el

⁴⁷ Se recrea, por ejemplo, el quiasmo inicial: «Volerò»-«Aspettano», «filo d'argento»-«miei figli» (vv. 534-535).



paralelismo con los vv. 553 y 554; y «il falò lo ripete», escapando de la cláusula aguda, vuelve a proponer un heptasílabo llano. Análogamente, la transformación del infinito *lamentar* en el sustantivo «lamento» refuerza, junto al aludido, tríptico, paralelismo de los versos, el de los acentos de 3ª («e il lamento», «e il lamento», «e il pungente»).

En todos estos casos se trata de elementos menos llamativos con respecto a aquella valoración semántico-sinonímica de la que, en esta traducción, Caproni ha dado significativas muestras, pero hemos querido destacarlos para llamar nuevamente la atención sobre la constante importancia que el componente 'poético' tiene en estas versiones italianas⁴⁸. Por otra parte, son harto conocidas las páginas en las que Caproni reflexiona sobre la dificultad del traducir, del encontrar un equivalente perfecto en otra lengua: traducir es un 'desafío imposible; nunca se llegará a un 'perfecto doble' del original, y más aún al tratarse de obras en verso⁴⁹. Sin embargo, aunque la 'pérdida' fuera cierta, traducir para él, era no solo un vicio ineludible⁵⁰ sino un acto 'necesario', un instrumento de enriquecimiento cultural⁵¹, y sobre todo una forma de escritura no menos digna que otras.

⁴⁸ Un buen traductor de poesía –afirmaba– debe poseer varias características: «profonda conoscenza storica, critica e filologica, nonché attiva disposizione al canto, cioè conoscenza e pratica di quella terza lingua ch'è il discorrere in poesia» (G. Caproni, «Le tre traduzioni», en ed. 2012, vol. I: 263).

⁴⁹ Si ya era difícil encontrar un equivalente semántico que reprodujera los matices de cada palabra, aún más difícil era recrear su consistencia fónica, puesto que los 'significados armónicos' ligados a su sonido, a su posición, etc. quedarían alterados. Sobre este concepto Caproni volvió varias veces en sus artículos (Caproni, ed. 1996: 59-66; ed. 1989: 121-126; etc.), pero aquí baste aislar pocas frases del significativo escrito publicado al lado de su traducción de *Arbolé*, *arbolé* en la revista *Il punto* (cit.): lo que se pierde «non è soltanto la musicalità (il timbro sonoro) d'una parola, o la modulazione sintattica. Ma si perde quell'altra risonanza ben più intima (o, se non si perde, si muta) che ogni parola poetica ha in quella, e soltanto in quella, poesia [...]. Cambiate la forma fonica di quella parola, cambiatene soltanto la cadenza, e vi accorgete che se intatto rimane il senso letterale, del tutto perduto o mutato risulta l'effetto poetico» (Caproni, «È bello perché impossibile», ahora en Caproni, ed. 2012, vol. I: 743-744).

⁵⁰ Cfr. «Il tradurre stesso è un vizio, sia pur nobile, appunto come il gioco la cui attrazione consiste proprio nel continuo rischio della perdita (in ogni senso) piuttosto che nella speranza o cupidigia della vincita» («Lindegren e Jouve», ibidem, II: 1713).

⁵¹ «È bello perché impossibile»: 744. En efecto Caproni tradujo mucho: del español (véase *supra*, nota 9) y, sobre todo, del francés (desde Proust a Apollinaire, a René Char, André Breton, Jacques Prévert, Paul Verlaine, etc.) aunque no falta una traducción del alemán (Wilhelm Busch, *Max e Moritz ovvero Pippo e Peppo*, *Storiella malandrina in sette baie*, Milán, Rizzoli-Bur, 1976).



Sus traducciones, en suma, y por consiguiente podríamos decir también esta de *El maleficio de la mariposa*, tenían una dignidad parecida a la de sus mismos poemas⁵². Ese texto italiano, entonces, deberá quedar valorado también por su ser, más que una traducción, una ‘imitación’ (como él mismo había definido sus versiones de Manuel Machado⁵³), o sea el resultado de una confrontación entre dos poetas, en la que el poeta-traductor –aunque sin olvidarse de si mismo⁵⁴– decidía ejercer la humilde tarea de ponerse al servicio del otro⁵⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPRONI, Attilio Mauro - Silvana Caproni - Alfonso Berardinelli, *Portami con te lontano, Per Giorgio Caproni. Poesie e ricordi*, Roma, Emons, 2013.
- CAPRONI, Giorgio, «L’arte del tradurre», en *La traduzione del testo poetico*, Franco Buffoni (ed.), Milano, Guerrini e associati, 1989, 121-126.
- _____, «Divagazioni sul tradurre», en *La scatola nera*, Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, 59-66.

⁵² Cfr. «non ho mai fatto differenze, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell’atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre [...]. L’impegno, per me, resta in entrambi i casi il medesimo e di egual natura, e di diverso non vedo in essi che l’impulso, il movente» (Caproni, ed. 1996: 60).

⁵³ Véase «Imitazioni da Manuel Machado», en *La fiera letteraria*, 23 de noviembre de 1958, ahora en Caproni, ed. 2012, vol. II: 1099-1104. A esta definición aludirá también en otras ocasiones, véase por ejemplo: «io non chiamo mai le mie delle traduzioni, ma, sull’esempio leopardiano, le chiamo delle imitazioni» (G. Caproni, «Genova la mia città Fina», en *“Era così bello parlare”*, 2014: 146).

⁵⁴ Este era un punto fundamental, que declaraba explícitamente: el traductor «non dimentichi un solo istante se stesso: ch’egli batta sull’unico banco di prova di se stesso la doppia moneta della sua e dell’altrui parola, sí da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi» (Caproni, ed. 1996: 65). Además en este mismo artículo volvía varias veces sobre este concepto: «si tratta soltanto di cercar di esprimere me stesso nel modo migliore: nel cercar di far bene qualcosa che valga a esprimere bene quanto ho in animo»; «credo cocciutamente che sia proprio questo l’unico modo onesto di esprimerlo [al otro], anche se tra il mio prodotto e il suo rimarrà sempre, e per forza, una diversità»; traducir significaba «calarci sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in noi stessi, appunto per scorgere e catturare in noi stessi, e nel modo più chiaro, la genuina forza del testo reclamante la nostra voce» (ibidem: 60 y 64).

⁵⁵ Verter un texto de una a otra lengua significaba ponerse en la «disperante posizione di chi deve fare (altra cosa dal creare) la sua altrui poesia» («Le tre traduzioni», en Caproni, ed. 2012, vol. I: 262).



-
- ____, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998.
- ____, *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Nino Aragno, 2012, vols. 2.
- ____, *Il Girasole, Una rubrica radiofonica*, a cura di Giada Baragli, Firenze, Firenze University Press, 2017.
- ____, «*Pianto per Ignazio*», *Versioni da García Lorca e altri poeti ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2020.
- DOLFI, Laura, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006.
- «*Era così bello parlare*», *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il melangolo, 2014.
- Federico García Lorca e il suo tempo, (Atti del Congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998)*, Laura Dolfi (ed.), Roma, Bulzoni, 1999.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Canti gitani e andalusi, Dal «Romancero gitano» e dal «Poema del Conte Jondo», «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», Da «Libro de Poemas», «Primeras canciones, «Canciones», «Poemas sueltos» e «Cantares populares»*, Studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento a cura di Oreste Macrí, VI edizione riveduta e corretta, Parma, Guanda, 1958.
- ____, *Teatro*, Prima edizione integrale, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1968.
- ____, *El maleficio de la mariposa*, Edición de Piero Menarini, Madrid, Cátedra, 1999.
- Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958.

Transmodalización de un relato de viajes: *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* de Carlos Enrique Lozano

José-Luis García Barrientos
CSIC
joseluis.garcia@cchs.csic.es

Palabras clave:

Teoría teatral. Drama/Narración. *Transmodalización*. Carlos Enrique Lozano. Personificación.

Resumen:

El artículo estudia un caso idóneo de *transmodalización*: del relato *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861) de Eliseo Reclus hasta la obra teatral *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2009) escrita y dirigida por el colombiano C. Enrique Lozano. Las operaciones decisivas en el cambio de modo resultan ser la *personalización*, junto a la síntesis y la adaptación, en el primer tramo (relato-obra dramática) y la *personificación*, junto a la localización y la presentificación, en el segundo (texto-espectáculo). El alcance teórico radica en que la mayoría del repertorio teatral resulta de trasladar a la escena materiales narrativos, o sea, de la operación estudiada.

Transmodalization of a Travel Narrative: Carlos Enrique Lozano's *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*

Keywords:

Theater Theory. Drama/Narration. *Transmodalization*. Carlos Enrique Lozano. Personification.

Abstract:

This paper presents a case study of 'transmodalization': from the narrative *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861) by Elisée Reclus to the play *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2009), written and directed by the Colombian C. Enrique Lozano. The main operations involved in the mode change are *personalization* — in addition to synthesis and adaptation— in the first movement (narrative – drama); and *personification* —coupled with localization and presentification— in the second (text – staging). The operation studied in this essay forms the basis of most of the theatrical repertoire, which translates narrative material to the stage.

1. Las reglas del juego: Presupuestos, propósito, textos

Considero improbable que se me hubiera ocurrido parar mientes alguna vez en la relación entre literatura de viajes y teatro, rara donde las haya, si no me hubiera impulsado a ello la invitación a participar en un número monográfico de *Revista de Literatura* coordinado por Luis Alburquerque García sobre «Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: Poética e historia». Respondí a aquella incitación con un artículo [García Barrientos, 2011] que planteaba, desde la teoría literaria, la posibilidad (o no) de un presunto género que denominar «teatro de viajes» y que sería el correlato del indiscutible «relato de viajes» en el otro *modo* de imitación aristotélico. Pero es ese concepto fecundísimo de los dos (y solo dos) modos de la ficción, el narrativo y el dramático, el que se alzaba precisamente, en forma de contradicción o paradoja, como el mayor obstáculo para dar carta de naturaleza al ‘nuevo’ género; hasta tal punto que aquel artículo terminó integrándose de manera natural tiempo después en mi libro *Drama y narración*, con el mismo título —«¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario» [García Barrientos, 2017c: 143-165]— y como parte de la sección III titulada «Géneros imposibles», junto a otros capítulos sobre el «teatro épico», el «teatro autobiográfico» o la «autoficción teatral», afectados todos de la misma contradicción modal.

Recordaré, tan brevemente como se formula al cierre del citado trabajo, su conclusión en forma de sendas definiciones del género genuino, el narrativo, y del hipotético, el teatral [García Barrientos, 2011: 60]. Numero los criterios teóricos que permiten delimitarlos para acentuar así el paralelismo entre ambos. «Factual» se opone a ficcional; relato «homodiegético» (o en primera persona, aproximadamente) es el del narrador que pertenece a la historia que cuenta; y por «drama de ambiente» hay que entender aquel en que tanto la acción como los personajes, que suelen ser los elementos subordinantes, se subordinan a la ambientación (histórica, geográfica, social, pintoresca, etc.) que por lo general les sirve de mero telón de fondo [García Barrientos, 2017a: 67].



Llamo *relato de viajes* a la *narración* (1) *literaria* (2), *homodiegética* (3), *predominantemente factual* (4) y *descriptiva* (5), cuyos *tema* (6) y *estructura* (7) giren en torno a uno o varios *viajes*.

Y propongo considerar *teatro de viajes* al *drama* (1-2) *de ambiente* (5) *predominantemente histórico o documental* (4) cuyos *tema* (6) y *estructura* (7) giren en torno a uno o varios *viajes*.

Tener estas dos definiciones muy presentes puede iluminar el recorrido que me propongo cumplir en este artículo pues ya se adivina, con lo apenas dicho, que «transmodalización» no es sino cambio de *modo*. Y si, como dije, no hay más que dos modos, la transmodalización de un relato solo puede consistir en trasladarlo al teatro (y a la inversa). Entre los ejemplos que barajé para mi primera incursión en el teatro de viajes, y que hube de buscar antes con lupa, saltó el caso de algunas obras de teatro procedentes de relatos de viajes, como *El purgatorio de San Patricio* (1640) de Calderón de la Barca, cuyo hipotexto es la *Vida y purgatorio de San Patricio* (1627) de Juan Pérez de Montalbán, o las cinco comedias que dramatizan en el siglo XVII partes del *Viaje del mundo* (1614) de Pedro Ordóñez de Ceballos [García Barrientos, 2017c: 164-165]. Pues bien, mi propósito ahora es asomarnos al proceso por el que un relato de viajes se transforma en una obra de teatro, o sea, se transmodaliza, en un caso particular, contemporáneo y sumamente interesante a mi juicio. Se trata del libro *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* del francés Eliseo Reclus [1869] convertido en obra dramática primero y puesto en escena después por el dramaturgo y director colombiano Carlos Enrique Lozano [2015 y 2009b] con el título de *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*.

Pero, antes de centrarnos en el análisis del caso, considero imprescindible apuntar siquiera dos extremos de la fundamentación teórica desde la que lo llevaremos a cabo y que no me importa que quede ahora casi enteramente implícita puesto que puede recuperarse, siempre que sea preciso, en mi bibliografía. El primero será una escueta mención a la teoría de los modos de representación tal como la reformulo a partir de la de



Aristóteles. El segundo, un apunte igualmente breve de mi distinción entre los conceptos de «obra dramática» y «texto dramático» que cobran realidad en dos de los tres *documentos* en los que basaremos nuestro análisis del paso del relato a la escena.

Sabido es que Aristóteles distinguió en el campo de la «poesía» dos (y solo dos) *modos* de imitación, o sea, de representar un mundo ficticio: el de la narración y el de la *actuación* o el drama, el modo narrativo y el modo dramático [*Poética*, 48a19-24]. Yo sostengo que la teoría aristotélica de los modos sigue vigente hoy, dos milenios y medio después: que sigue habiendo los mismos dos (y solo dos) modos de representar ficciones, el narrativo —en el que hay que encuadrar al cine— y el dramático o teatral. Considero que el rasgo distintivo es el carácter ‘mediado’ o no de la representación. El narrativo es el modo *mediato*, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo *inmediato*, sin mediación: el mundo ficticio se presenta —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador [v. García Barrientos, 2017c, I: 17-70].

Propongo entender los textos como ‘documentos’ del teatro, aunque siempre de carácter parcial, pues no hay manera de textualizar la entera experiencia intersubjetiva que es un espectáculo teatral, vivo, actuado. Entre los textos útiles para documentar el teatro, y definiendo el *drama* como el argumento configurado por el modo teatral de representación, o sea, como la fábula encajada en una puesta en escena, defino el *texto dramático* (TD) como la transcripción de un drama, es decir, de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral efectivo. Frente a este objeto puramente teórico, posterior a la puesta en escena y dependiente de ella, se impone definir el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida independiente de ellas. Es lo que entiendo por *obra dramática* (OD) y defino como la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático que transcribe un drama virtual o imaginado. La autonomía literaria (relativa), es decir, el acceso al drama por

la lectura, así como sus característicos defectos y excesos de ‘dramaticidad’, diferencian a la *obra* del *texto* dramático [v. García Barrientos, 2017b: 42-48].

Mi propuesta se centra en —y casi se reduce a— la observación del tránsito desde el relato de viajes de Eliseo Reclus (R) a la obra dramática (OD) que escribe y publica Lozano, y de esta a una aproximación del texto dramático (TD) de la representación del estreno que también dirigió Lozano, tres estadios sucesivos del *viaje* de uno a otro modo; sucesivos desde el punto de vista lógico, no necesariamente cronológico. Digo «aproximación» porque, como queda claro en la definición, el texto dramático es una pura entelequia teórica, cuyo avatar más corriente es la obra dramática, pero que en este caso (y en otros) presenta diferencias significativas con ella. También cabe esperar de este concepto que se plasme —nunca completo— en una textura múltiple, no única. Gracias a la amabilidad del autor, que me los ha facilitado, cuento para documentar la puesta en escena de la obra con el libreto, de su misma autoría, utilizado para el ensayo con los actores [Lozano, 2009b], además de con un artículo sobre el trabajo actoral [Lozano y Castillo, 2009], con un correo electrónico del autor a propósito de su puesta [Lozano, 2020] y con algunas fotos —ya que no grabación completa— de la misma. La suma de todos ellos constituye ese TD aproximado, que considero suficiente.

Estas tres fuentes ‘primarias’ son la base documental de la reflexión que aquí propongo y que nunca pierde de vista el horizonte teórico del fenómeno que se observa, el tránsito de uno a otro modo de representación, ni la esperanza de que el análisis del caso particular arroje también algunas conclusiones generales, o sea, teóricas. Las condiciones en que se pensó y redactó este artículo han sido tan nunca vistas que procede dejar constancia de ellas. Son las del confinamiento por la pandemia de la Covid-19 a comienzos del año 2020. Y si ciertamente favorecen la focalización en estos tres ‘textos’, es sin embargo intencionada y hasta militante mi opción por



privilegiar la interpretación primaria sobre la secundaria, siguiendo a Steiner [1992], más allá de esas circunstancias y del caso particular de este artículo. El autor que en realidad nos ocupa y por el que siento una bien fundada admiración, Carlos Enrique Lozano Guerrero (Cali, 1972), es dramaturgo, director y docente. Cursó estudios de postgrado en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia, en el programa de Dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (Nida) y en el Máster en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (Unsw), Sydney. En la actualidad es candidato a doctor en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Cofundador del grupo teatral «Cualquiera Producciones» (Cali), ha trabajado con él en cinco montajes propios desde el 2001, entre los cuales el de la obra que nos ocupa. Ha sido docente de los programas de arte dramático de la Universidad del Valle, del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, de escrituras creativas de la Universidad Nacional de Colombia y de la Diplomatura en dramaturgia del CC Paco Urondo de la Universidad de Buenos Aires.

Entre sus obras, que se han traducido a varias lenguas y han sido representadas también en países como España, Italia, Argentina, Ecuador, Australia, México, Francia o Alemania, cabe recordar las siguientes: *Fotocopia* (2000), *Crochet* (2001), *El regreso de Peter Pum* (2001), *BAM (Breve Anotación de Movimiento)* (2002), *Yodo* (2002), *La familia nuclear* (2003), *Coto de caza* (2004), *Proyecto P* (2005), *Otra de leche* (2005), *The Miracle* (2007), *Southern Quest: a Play* (2007), *Desaparecido* (2007), *Viene nieve* (2007), *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* (2008), *Procedimiento regular* (2008), *El zumbido* (2009), *Dinamita en la boca* (2010), *La ira de Kinski (nosotros los blancos)* (2012), *Happy Planett* (2012), *Piel de mármol* (2013, con Pedro Gundensen), *Punto fijo* (2014), *Noche oscura Lugar tranquilo*, Premio Nacional de Dramaturgia, Ministerio de Cultura (2015), y *Transmigración (Los lobos no van a la guerra)*, Premio Nacional de Literatura, modalidad Dramaturgia, Universidad de Antioquia (2015). También merecieron distinciones y premios *Días impares*, Premio Jorge



Isaacs para autores vallecaucanos (1998), y *Los difusos finales de las cosas*, Premio Nacional de Dramaturgia, Embajada de Francia, Alianzas Colombo Francesas, Bogotá (2006). Entre las publicaciones nacionales e internacionales de sus obras destacan las antologías *Teatro escogido 2001-2005* (Universidad del Valle, 2008) y *Carlos Enrique Lozano Guerrero. Teatro escogido 2006-2015* (Ministerio de Cultura de Colombia, 2016). Cuento a Lozano entre los dramaturgos actuales más relevantes de nuestra lengua y valoro en él cualidades artísticas muy selectas y por tanto insólitas: la precisión, la sutileza, la claridad, la hondura, la discreción, todo lo opuesto a lo ostentoso; en una palabra, la elegancia.

Para contextualizar nuestra obra, *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*, en la producción del autor, digamos primero que con ella obtuvo la Beca de Creación del programa internacional de residencias artísticas *Aux Recollets* de la Alcaldía de París y la Beca de Creación Dramatúrgica y Coreográfica de Iberescena, en 2007. Por otro lado, es, con *Dinamita en la boca*, una de las «obras en las que se encuentran vínculos estrechos con la *Historia*», con «una consciente y consistente indagación histórica vertida de manera creativa» [Navia Hoyos, 2018: 255]. Pero importa señalar sobre todo que, según la crítica, a partir de *Los difusos finales de las cosas* (2006) se produce

un quiebre sobresaliente en el conjunto de la obra de Lozano, porque con ella comenzó a experimentar de manera decidida los márgenes y límites del teatro. La forma narrativa se convirtió en un género recurrente en sus obras, al extremo de haber generado que algunos intérpretes lo emparentasen con la *narraturgia* y la *dramativa*, por aventurarse en la combinación de géneros [Navia Hoyos, 2018: 254].

Víctor Viviescas [2015: 16-17] conviene en su prólogo a la antología que se abre con *Los difusos finales de las cosas* precisamente y recoge cinco textos que van del 2006 al 2015:

En la escritura de Enrique Lozano, esta epización del drama, esta recurrencia a procedimientos narrativos o épicos, se da de diversas formas



en cada una de las cinco piezas que analizamos, aunque en todas ellas está presente. Si bien se da de manera más radical y definitiva en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*.

Pero, sin negar esta adscripción de la obra de Lozano en la época que nos importa a una cierta «narraturgia» ni, mucho menos, la radicalidad que alcanza en el texto en cuestión, quiero añadir que, en mi opinión, nuestro autor —que, por cierto, publicará su primera novela, en Alfaguara, los próximos días— hace gala casi siempre de un talento genuinamente dramático, incluso en la antología citada. Conozco de hecho pocas piezas tan estrictamente dramáticas como la que la cierra, *Noche oscura Lugar tranquilo* (2015): espacio único, tres personajes y puro coloquio.

En cuanto al autor del hipotexto, el geógrafo y anarquista francés Élisée Reclus (1830-1905), sobre el que es fácil encontrar abundante información, incluso en internet, me importa destacar sobre todo que vivió la vida muy novelesca de un auténtico *personaje*. Y lo es ya desde el viaje que realizó de 1855 a 1857 y relató luego en su primer libro, *Voyage à la Sierra-Nevada de Sainte-Marthe. Paysages de la nature tropicale* (París, Librairie de L. Hachette, 1861), del que es no solo narrador sino también protagonista, lo mismo que es protagonista, y de alguna manera ‘narrador’, de la obra y de la puesta de Carlos Enrique Lozano. Por eso prefiero presentarlo a través de los ojos de este, privilegiando lo que más llama su atención:

Eliseo Reclus nació en marzo de 1830 en Sainte Foy La Grande, en el departamento de la Gironde, a orillas del río Dordoña en el sudoeste de Francia. Hijo de un pastor calvinista y de una maestra de escuela —descendiente directa de Enrique I de Inglaterra vía la condesa irlandesa Trigant— creció en un hogar caracterizado por la moderación, la religiosidad estricta y el servicio a los más necesitados. Su padre Jacques, de severidad inflexible, tuvo sobre él una influencia imborrable. La relación de ambos nunca fue fácil pues Eliseo se declaró ateo en su adolescencia y el pastor, que tomó la decisión de su hijo casi como una afrenta personal, nunca pudo perdonarlo. Una de las paradojas de Eliseo, sin embargo, fue la de ser un incrédulo rabioso que vivió como el más consecuente de los cristianos: en la austeridad, la caridad y la ayuda al prójimo. Si hay algo en su vida sobre lo que exista un consenso general es



su coherencia, la concordancia entre sus actos y las ideas que expresaba en sus escritos y divulgaba en sus conferencias. Pionero en la defensa de los animales, fue vegetariano desde muy joven en una época y un contexto donde el vegetarianismo era algo extravagante y prácticamente incomprensible; partidario de la igualdad racial, se casó con una mulata en 1858, en un entorno donde el racismo era moneda corriente; revolucionario incansable, debió exiliarse por persecución política a los 22 años y luego, a los 41, pasó once meses en prisión tras los sucesos de la Comuna de París (fue liberado, bajo la condición del exilio a perpetuidad, gracias a una carta enviada al gobierno francés por un grupo de intelectuales británicos entre los que se contaba Darwin); anarquista, cercano a Bakunin e íntimo de Kropotkin, siempre luchó contra la institucionalidad y no permitió que sus hijas pasaran por el rito del matrimonio: las alentó para que se mudaran directamente a vivir con sus parejas; geógrafo insigne, en una época en la que el conocimiento del mundo empezaba por los pies, viajó por todo el orbe y escribió *La nueva geografía universal*, primera obra en su género publicada en Francia (conjunto monumental de 19 volúmenes escritos entre 1876 y 1894). Su primera publicación importante, sin embargo, fue *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* en 1861 [Lozano, 2009c].

Por la importancia que cobra en el relato y en su versión teatral, hay que añadir al menos una mención a Élie (1827-1904), el mayor de sus trece hermanos, varios de los cuales alcanzaron también notoriedad. Elías fue mitólogo y etnólogo, profesor de religiones comparadas, colaboró en las obras de Eliseo, compartió sus ideas revolucionarias (fue nombrado director de la Biblioteca Nacional por la Comuna) y, sobre todo, momentos cruciales de su vida. Con él escapó de casa nuestro autor a los doce años y participó en los acontecimientos revolucionarios de 1848; tras la insurrección de 1851, ambos fueron deportados y pasaron a Londres e Irlanda, desde donde se embarca Eliseo, a los veintidós años, rumbo a América (Nueva Orleans), viaje que termina en el Caribe colombiano y del que al final, gravemente enfermo, lo rescata Elías.

2. Del relato a la obra dramática: personalización

El *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* de Eliseo Reclus encaja a la perfección en el género que definimos en el apartado anterior como «relato de viajes». Es indiscutiblemente una narración (1) homodiegética (3), o sea, en primera persona, con Eliseo como protagonista absoluto, casi



totalmente factual (4) o «histórica», y el viaje en cuestión constituye su tema (6) y determina su estructura (7), formada por XV capítulos que corresponden a otras tantas etapas sucesivas del mismo, como veremos. Acaso podría discutirse el carácter «literario» (2) del libro, aunque no me suscita la menor duda, ni entra en conflicto alguno con su valor geográfico, sociológico, etnológico o antropológico, ni procede abordarlo aquí [v. García Barrientos, 2011: 41-47]. Más fecundo resultaría quizás considerar el predominio de la descripción (5) en el *Viaje* por sus problemáticas implicaciones modales —¿qué lugar ocupa esta en el teatro, si ocupa alguno?—. Volveremos sobre ello; baste decir ahora que tal hegemonía de lo descriptivo se vería seguramente confirmada si, como se ha señalado,

el gran tema del relato de Reclus es, sin lugar a dudas, la naturaleza tropical; la fascinación que ejercen en él la selva virgen, los caños, el cielo amplio, las abruptas pendientes de la Sierra Nevada de Santa Marta, que lo lleva a estructurar su narración como una apología de la naturaleza de las tierras del mediodía [Cuartas, 1997: 445].

Carlos Enrique Lozano [2009c] cuenta cómo descubrió accidentalmente el libro de Reclus «en la sede de la calle 58 de la Biblioteca Pública de Nueva York», en agosto del 2001. Lo compró y lo leyó enseguida con avidez en Central Park. Le impresionó sin duda lo que le pareció «una crónica ecuánime, profunda y amena de la travesía de un joven geógrafo francés por la difícil naturaleza tropical colombiana del siglo XIX» y, en particular, la visión positiva que ofrece de la Nueva Granada y su futuro, del que no puede dejar de intrigarle la siguiente profecía: «La República granadina y las repúblicas sus hermanas son aún débiles y pobres; pero ellas formarán indudablemente entre los imperios más poderosos del mundo» [Reclus, 1869: 5]. Así que no es extraño que Lozano supiera enseguida «que algún día escribiría algo sobre la vida de este girondino, geógrafo y anarquista pues quedé prendado de inmediato no sólo por su travesía colombiana sino por su vida entera, un periplo fascinante que terminó en julio de 1905 en Bélgica», tal como declara en el mismo lugar.



Siendo, como es, la adaptación del dramaturgo colombiano el objeto de nuestro estudio, parece lógico privilegiar, sobre otros más objetivos o imparciales, incluido el mío, su resumen del libro de Reclus:

El argumento implícito de este libro es la crónica del fracaso por establecer una colonia agrícola en la Sierra Nevada, una comunidad inspirada vagamente en las ideas de Charles Fourier, socialista utópico francés. Reclus llegó a Colombia a los 25 años y su juventud tuvo buena parte de la culpa de su fracaso pues es probable que ni él mismo tuviera claridad en cuanto al propósito central de su viaje: llevar a un entorno subdesarrollado los progresos de la civilización de Europa Occidental, irse a realizar un experimento social en la selva tropical, probar la vida en la soledad de la jungla, estudiar la geografía de la montaña de litoral más alta del mundo, conocer las prácticas sociales y políticas de la Nueva Granada, todas las anteriores, etcétera. Obstáculo tras obstáculo, Eliseo fue comprendiendo la dificultad de construir algo duradero en aquella parte del trópico. Al cabo de año y medio logró por fin subir a la Sierra, para escoger el terreno que deseaba transformar en faro de progreso para la región, pero entonces cayó enfermo cerca al poblado indígena de San Antonio donde estuvo un mes agonizante. Las mujeres que lo cuidaban le pronosticaban lo peor, no obstante, al cabo de un mes de delirio logró recuperarse lo suficiente como para ser transportado hasta Riohacha. Allí pasó siete meses convalesciente con ráfagas de fiebre que lo apresaban dejándolo empapado en sudor, al borde de sus fuerzas. A mediados de 1857 su hermano Elías —su mejor amigo y una de las figuras más importantes en su vida— le envió el dinero suficiente para hacer el viaje de regreso [Lozano, 2009c].

Cualquier lector del libro del francés comparte la perplejidad del colombiano: «Pero si aquí le fue tan mal, ¿por qué era tan optimista en cuanto al porvenir de este país?» A él se le ocurren tres explicaciones que vale la pena considerar. «La primera es tomándolo como una percepción honesta, es decir, que Reclus logró diferenciar entre su fracaso personal y las potencialidades de esta tierra». La segunda consiste en que su ideología política, «su fe desmedida en el progreso y el desarrollo material y cultural de la humanidad, lo llevaba a distorsionar el presente viéndolo a través del velo de un futuro idealizado» y a pasar por alto las formidables dificultades naturales, geográficas y sociales. Y la tercera sería «que el porvenir ilustre que vio Eliseo no fue el de Colombia sino el suyo propio y, en su juventud, los confundió». En el viaje descubrió su fuerza interior y las posibilidades vitales que se abrían ante él, que «llegó a la Nueva Granada siendo un joven



confundido y algo vano y se fue de aquí con la fortaleza de quien ha vencido a la muerte» y «pensando ya como el gran hombre que habría de ser». Importa retener de las dos últimas interpretaciones el carácter de viaje *interior*, especialmente pertinente para el objeto de esta reflexión, pero que también se ha predicado del mismo «documento geográfico narrativo», como lo llama Cuartas [1997: 451]:

Elisée Reclus, más que vivir la realidad neogranadina, la soñó, la idealizó; en este sentido su relato *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861), primer testimonio narrativo-geográfico de su larga carrera científica e ideológica, expone sin ambages sus ideales más fervientes [Cuartas, 1997: 441].

Dicho esto, podemos centrarnos ya en el *paso* del relato (en adelante R) de Reclus [1869, por donde citaré] a la obra dramática (OD en lo sucesivo) de Lozano [2015]. Aparentemente la transformación es escasa y la OD presenta más el aspecto de un relato que de un texto de teatro; con toda intención, sin duda. Precedida por una referencia al estreno de la pieza, con la relación de su «Elenco», o sea, los nombres de los cuatro *actores* que intervinieron en él,¹ pero sin *reparto* propiamente dicho ni lista de *personajes*, la obra se presenta dividida en diez secuencias —¿capítulos?— con sendos títulos, pero sin numeración (que añadimos nosotros y consignamos por eso entre corchetes) ni mención alguna a unidades dramáticas del tipo escena, acto, etc. Carece por completo de acotaciones, con la curiosa excepción de una, quizás inadvertida o que se le escapó al autor: «*La República Socialista Mundial guarda la carta*» [9: 170], correspondiente a la segunda de las dos breves escenas o partes dialogadas (apenas tres páginas de treinta y siete) que presentan el aspecto habitual de los textos de teatro [OD, 4: 148-149 y 9: 169-170], en ambos casos diálogos entre Eliseo y «Rsm», extraño personaje (sin duda ‘interior’) que responde —son sus siglas— al de la acotación citada. En rigor, habría que añadir,

¹ «Luis Ariel Martínez / John Alex Castillo / Wendy Betancourt / Jaime Andrés Castaño Valencia» [OD: 135].



pues, las acotaciones «nominativas» [García Barrientos, 2017a: 43] que anteceden las réplicas de los dos personajes; pero que se han utilizado también en textos narrativos a veces, en lugar de los consabidos guiones largos. El resto es texto en prosa, sin ninguna marca aparente que lo diferencie del relato que le sirve de hipotexto y que sigue muy de cerca. Hay transformaciones, como veremos, pero muy sutiles, de las que no saltan a primera vista. De este tipo solo se advierte una diferencia: la alternancia de párrafos en tipografía normal con frases dentro de ellos o párrafos enteros escritos en mayúsculas sostenidas, que son citas literales del R integradas en la OD sin otra marca que esta y sin desmentir su apariencia narrativa.²

Se puede adivinar ya, por lo dicho antes, la razón de ese disimulo de la forma característica —no ‘tradicional’— de las obras dramáticas que muy deliberadamente presenta un texto que está pensado y escrito para el teatro. ¿Por qué? La clave se hallará en la mencionada «narraturgia» y, en general, en el concepto (más que en la presunta realidad) del llamado teatro «posdramático». Reveladoras me parecen estas palabras del autor, ya con la perspectiva de los años pasados:

En la Cali de hace 11 años todo lo que estábamos haciendo con esta obra sonaba, en el mejor de los casos, a lenguaje extraterrestre y, en el peor, a pretensiones intelectualoides y elitistas. También había mucha prevención con respecto al teatro posdramático pues generaba grandes sospechas no sólo estéticas sino colonialistas. Yo, en ese momento, no tenía más vocabulario para explicar lo que quería hacer con la obra que mi versión de Lehmann, así que fue el marco conceptual con el que trabajamos [Lozano, 2020].

Creo que la rareza del texto que estudiamos coincide con la de los textos que publican Rodrigo García o Angélica Liddell entre nosotros, aunque con una apariencia más poemática o versificada, o con los de aspecto narrativo

² Por ejemplo, este pasaje en Cartagena de Indias: «[...] avanzás a doble marcha y en pocos minutos estás en la cima, por arriba de torres, murallas y terraplenes, lo observás todo y podés imaginar, a lo lejos, el día en que el comercio le haya devuelto el resplandor ilustre a la ciudad durmiente. / ES SEGURO QUE LA ANTIGUA REINA DE LAS INDIAS SE LEVANTARÁ DE SUS RUINAS PORQUE SU POSICIÓN GEOGRÁFICA ES ADMIRABLE. / Ya es de noche cuando entrás a la plaza mayor donde el edificio de la gobernación brilla iluminado» [OD, 2: 141].



como los mexicanos *El cielo en la piel* de Édgar Chías o *Noche y niebla* de Jaime Chabaud, aunque este último también versificado, lo mismo que *Camino de Volokolams* del precursor y maestro Heiner Müller, por ejemplo. Mi tesis es que se trata de textos que deliberadamente eliden la dramaturgia, operación que remiten o fingen remitir a la puesta en escena. Esa omisión se pone en evidencia al comparar esas obras dramáticas con los correspondientes textos dramáticos que resultarían de su escenificación y que presentarían un aspecto demasiado parecido al de los tradicionales, que es quizás lo que rehúyen sus autores posdramáticos (valga el oxímoron, pues lo primero que niega este tipo de teatro son los textos como base o ingrediente del mismo). El caso de la obra de Lozano nos permite realizar, en condiciones de laboratorio, esa comparación entre el texto dramático (TD) de la puesta en escena y la obra publicada (OD), por cierto *a posteriori* y de ahí lo deliberado de su escamoteo de lo dramático. Pero hay mucho de ello, aunque oculto, y lo ponen de manifiesto las aludidas y sutiles transformaciones del libro de Reclus, él sí *verdaderamente* narrativo. Veamos.

La diferencia que salta antes a la vista al comparar el R y la OD basada en él es la operación de apretada *síntesis* que la segunda extrae del primero. Por burdo que pueda parecer el criterio meramente cuantitativo, la comparación entre la extensión del R y de la OD arroja el resultado de una reducción a menos de la sexta parte. Tomo para el R (solo a efectos del cómputo) la edición de 1947 (1861b) por más cercana en formato a la de la OD [Lozano, 2015]. Si esta ocupa 37 páginas de una media de 27 líneas, el relato de Reclus llena 133 páginas de unas 48 líneas. Los caracteres por línea vienen a coincidir en torno a 69. Así que las 6.384 líneas del relato se condensan en las 999 del drama. El factor de síntesis es, pues, de 6,40 aproximadamente. El texto del R es unas seis veces y media mayor que el de la OD.

También si confrontamos la estructura de ambos textos se impone la idea de síntesis al pasar de uno a otro, pero con el añadido de que permite



vislumbrar cómo se lleva a cabo la reducción, por ejemplo una hipótesis de qué elementos se dejan fuera y cuáles focalizan la atención del dramaturgo. He aquí la estructura —el índice explícito— del libro de Reclus [R: 306]:

Prefacio

- I. Aspinwal (Colón) – El ferrocarril de Panamá
- II. “El Narciso” – Portobelo – Los Indios de San Blas
- III. Cartagena de Indias – La Popa – La Fiesta
- IV. El Capitán de papeles – Sabanilla – El Bongo – Barranquilla
- V. Los caños – La Ciénaga – Gaira
- VI. Santa Marta
- VII. Los alrededores de Santa Marta – La Horqueta – El Ingenio de Zamba – El médico hechicero
- VIII. San Pedro – Minca – El plantador filósofo – Los correos
- IX. El círculo francés – La colonia de extranjeros
- X. Riohacha
- XI. Los indios goagiros
- XII. El médico cazador – La cuesta de San Pablo – La ranchería – La Sierra Negra
- XIII. La Caravana – El paso del Enea – El Pantano – Las siete plagas del Volador
- XIV. El caporal Pan-de-leche – El Mamma – Los aruacos
- XV. El naufragio – La enfermedad – La despedida
- XVI. Epílogo

Los diecisiete capítulos del R, pues procede incluir el Prefacio y el Epílogo, o las quince etapas del viaje, se condensan en los diez capítulos de la OD o las nueve ‘estaciones’, pues habría que descontar el último [10], que funciona como epílogo y se nutre curiosa, entera y literalmente del «Prefacio» del R y está, por tanto, todo él escrito en mayúsculas. La estructura de la OD, numerada por mí para facilitar las referencias, es:

- [1] A bordo de “El narciso”
- [2] Cartagena de Indias
- [3] Zamba Simonguama
- [4] El camino a Gaira
- [5] Santa Marta finalmente
- [6] El italiano Giustoni
- [7] El círculo francés de Riohacha
- [8] La sierra
- [9] Fiebre
- [10] Eliseo Reclus



Incluso el último capítulo, «Eliseo Reclus», permite verificar la operación de síntesis, aunque en proporción mucho menor que el conjunto, pues cita literalmente el Prefacio, pero no completo. Copia los dos primeros párrafos; omite los dos siguientes; vuelve a incluir el quinto, pero incompleto,³ e incluye el sexto y último párrafo entero.⁴ La condensación es mucho más intensa en los demás capítulos, correspondientes al viaje. Basta comparar las dos estructuras para advertir las omisiones, aunque en ocasiones den lugar a meras menciones, anteriores o posteriores,⁵ pues tengo la impresión de que la obra dramática ‘añade’ abundantes anticipaciones y regresiones al relato, que, sin carecer de ellas, sigue más el curso cronológico.

Muy revelador resultaría el análisis detallado de todo lo omitido implícita o explícitamente en la transmodalización,⁶ pero no ha lugar en esta ocasión, que es solo para trazar las líneas generales. Sí resulta pertinente, en cambio, recordar que es casi una constante de la teoría de los géneros literarios, y más exactamente de los modos, la atribución de un carácter sintético al drama frente a la narración. Bastará remitir a la primera mención en la *Poética* fundacional. Aristóteles no pudo dejar de advertir la mayor concentración («unidad») de la tragedia frente a la epopeya, vale decir del teatro frente a la narración. En el capítulo quinto las opone «también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo» [49b, 12-16]. En el séptimo, y con alcance más general, se

³ Omite esta segunda parte del mismo: «Por su Istmo de Panamá, servirá de descanso y lugar de cita a los pueblos de la Europa occidental y a los del extremo oriental: así, como lo profetizó Colón, allí vendrán a unirse las dos extremidades del anillo que rodea al globo» [Reclus, 1869: 8].

⁴ Termina, extrañamente, copiando el nombre del autor y la fecha, invirtiendo el orden en que aparecen en la traducción: «ELISÉE RECLUS, ENERO 14 DE 1861», y cierra con su propio nombre y la datación del proceso —supongo— de escritura: «París, 2007 – San Salvador, 2008» [OD, 10: 8].

⁵ Así, por ejemplo, del capítulo I del R no quedan en la OD sino estas dos menciones en [1]: «venís de Aspinwall-Colón, en Panamá» [136]; «y de allí, finalmente, tras una escala fugaz en Panamá, en la inmundicia de Aspinwall-Colón y sus pantanos putrefactos, hacia la costa caribe de la Nueva Granada» [137].

⁶ Habría que empezar quizás por examinar los capítulos IV, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV y XVI.



motiva la conveniencia de limitar la duración dramática, «la magnitud de la fábula», por la exigencia de que la unidad y totalidad no escapen a la percepción del espectador, esto es, «que pueda recordarse fácilmente» [51a, 5-6]. Y al final, en el capítulo vigésimo sexto y último, alcanza el principio la formulación definitiva al hablar de las razones de la superioridad de la tragedia: «Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor extensión; pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo» [62b, 1-3]. Así que la condensación de la obra de Lozano en relación al libro de Reclus puede verse como primer síntoma de una ‘dramaticidad’ más o menos secreta, ya que aquella sigue presentando todas las trazas de un texto narrativo.⁷

La segunda transformación resulta también evidente y habrá llamado la atención del lector en lo ya citado de la obra. La denominaré *personalización* y se manifiesta con obviedad en el plano gramatical: el relato homodiegético de Reclus, escrito en primera persona, se traslada o ‘reescribe’ en segunda persona, y haciendo uso del voseo característico de gran parte de Colombia, pero como forma popular o rural y alternando con el tuteo como forma culta, que es exclusivo o casi en el costa atlántica o caribeña colombiana, precisamente el escenario de la acción, o sea, del viaje. Sin embargo el voseo tiene mucho arraigo en el Valle del Cauca, en especial en Cali, la ciudad del autor y en la que se estrenó la obra de teatro. Creo que lo relevante de emplear el voseo, además de la proximidad con el público, es su carácter coloquial, *hablado*, que lo acerca al teatro y lo aleja de la formalidad, *escrita*, del libro. Texto ‘para decir’, como tienen que ser los dramáticos. Pero volvamos a la segunda persona. Como excepción lógica, no la observan los fragmentos incorporados directamente del libro de

⁷ «La obra de Lozano es la versión de esta memoria de viaje [de Reclus] hecha viaje interior. La narrativización del drama es radical en esta pieza. Ninguna marca o asignación de locutor para toda la —abundante— sustancia verbal del relato. Puesto que este es un relato. Relato de viaje que conserva incluso la organización de un diario de viaje, como se puede verificar en los intertítulos de los distintos fragmentos en los que se divide el texto y que, lo podemos comprobar, corresponden a las diferentes etapas del viaje» [Viviescas, 2015: 17].



Reclus e identificados con mayúsculas, como la secuencia [10] al completo. Las restantes comienzan de forma anafórica así:

Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y viajás a bordo de un barco de 24 toneladas llamado “El narciso”... [1: 136]
 Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y vas parado sobre la cubierta de “El narciso” cuando dobla la punta oriental de Tierra Bomba... [2: 139]
 Vos, Eliseo Reclus, tenés 25 años y has dejado a tu familia en Francia para venir a América a buscar el destino que te espera... [3: 143]
 Vos, Eliseo Reclus, de 25 años, ciudadano francés, autoproclamado anarquista desde hace 4 años, [...] te despediste de Zamba con la promesa de ir a Bonda... [4: 146]
 Vos, Eliseo Reclus, todavía tenés 25 años cuando pisás Santa Marta por primera vez... [5: 151]
 Vos sos Eliseo Reclus, proyecto avanzado de geógrafo y de anarquista, tenés todavía 25 años, aunque ya no estamos en 1855 sino en 1866, llevás dos meses de estadía en la ciudad de Santa Marta... [6: 155]
 Vos sos Eliseo Reclus, ciudadano francés de 26 años, habitante desde hace seis meses de la villa de Riohacha en la Nueva Granada... [7: 159]
 Reclus, vos sabés quién sos: tenés 26 años, sos francés de nacimiento y riohachero por elección, llevás más de un año viviendo aquí en la Nueva Granada... [8:163]
 Vos sos Eliseo Reclus, sí, pero, ¿acaso sos el mismo que llegó a la Nueva Granada hace casi dos años? Estás próximo a cumplir los 27 y, aunque no lo sepás todavía, no te queda mucho tiempo en este país... [9:167]

Ya la repetición que implica la anáfora es mucho más frecuente —por necesaria— en el drama (y en la poesía lírica) que en la narración; tiene una cierta implicación ritual, como de letanía; sirve para demarcar la estructura señalando el inicio de cada secuencia (y haciéndolo de manera verbal y hasta oral, hablada), lo que resulta innecesario, por redundante, en la escritura; fija de manera casi obsesiva la identidad del personaje y el anclaje en el espacio y en el tiempo de cada uno de los momentos, escenas o discursos sucesivos. Esto me parece decisivo, no solo para considerar la estructura de la OD determinada por las sucesivas etapas del viaje, sino para remarcar la situación comunicativa, inocultable en el teatro, y casi siempre escamoteada en el relato. Pues, como afirma Gérard Genette [1972: 234], la «narración» —o sea, el acto de contar y la situación en que se produce— es en literatura generalmente «un acto instantáneo, sin dimensión temporal» y



se podría añadir que tampoco espacial ni personal; un acto fantasmal del que no sabemos ni cuándo ni dónde ni entre quiénes se produce, o sea, en el que la situación comunicativa queda totalmente silenciada, en suspenso. Y es lo que ocurre, si no recuerdo mal, en el relato de Reclus; y lo que el teatro no se puede permitir.

Pero la consecuencia decisiva de la traslación a la segunda persona gramatical será, sin duda alguna, la de introducir dos interlocutores —que dan o pueden dar lugar a dos *personajes*— en el discurso, que se acerca así a —si no es ya— una *acción dramática*, por leve que sea. Nada favorece tanto la transmodalización que estudiamos como esta implícita *personificación* del relato que se sigue de su personalización gramatical. Viviescas [2015: 18] describe con perspicacia esta operación, no exenta de problemas: «En el texto de Lozano, este viaje interior se da como especie de monólogo interior permanente». (El drama admite el monólogo, pero no el «interior», que solo tiene sentido genuino en el relato.) A renglón seguido añade: «Allí, la voz narradora interpela en segunda persona a Eliseo Reclus». Al hacerlo, creo yo, *objetiva* al francés, lo que facilita, si no implica, su puesta en escena, su conversión en personaje dramático, o sea, exteriorizado; a diferencia del narrador fantasmal al que acabamos de referirnos, que, aunque sea personaje y hasta protagonista de su propio relato, puede desvanecerse en el plano de la «narración», que es el que importa como correspondiente al de la escenificación. «Sin embargo, no sabemos quién emite esa voz, ni cuál es la disposición en el espacio dramático de las figuras del drama». Es cierto. «De hecho, no sabemos tampoco cuáles y quiénes serían estas figuras, si se quisiera representar este recuento íntimo, por lo privado y coloquial de la interpelación textual». Cabe adelantar que lo sabremos todo en la puesta en escena, o sea, en el texto dramático, que nosotros consideraremos; o sea, que esas determinaciones no es que sean inexistentes, sino que están omitidas en la OD. Hay que recordar ahora las intercalaciones en mayúsculas de fragmentos literales del libro de Reclus, todos bajo el dominio de la primera



persona, que «suscitan la posibilidad de un desdoblamiento, de la aparición de una segunda instancia, de una posible interacción —¿dramática?— entre dos figuras». Esto es lo decisivo, aunque «también esta segunda voz —figura— es Eliseo Reclus en su fracaso —leído ahora como delirio—».

Tal es el procedimiento, con sus problemas y su ambigüedad. Nada es tan importante como que el texto *escrito* del R se «vocalice» en la OD, sea *dicho* por dos voces, que entablan un diálogo (en el sentido de coloquio) y que no pueden ser sino las de dos sujetos, o sea, dos personajes, no importa si resultantes del desdoblamiento de uno mismo. Y si esto no es ya un drama, está a un paso, literalmente, de serlo. Bien podemos identificar a cada personaje con un Narrador (N), que habla siempre en segunda persona, y con Eliseo (E), que habla en primera, puesto que vocaliza lo que escribió en su libro. Es curioso constatar, en cambio, lo escasísimo que es en sus réplicas el empleo de la primera persona *gramatical*.⁸ ¿Por qué? Desde el punto de vista del contenido, quizás porque la expresión de su subjetividad está encomendada también o sobre todo, paradójicamente, al otro ‘personaje’, el narrador (N); y, más interesante, porque en lo formal ya cuenta con la marca tipográfica de las mayúsculas, que no necesita remarcar con la primera persona *gramatical*. (Si está claro que hablo yo, no es necesario que diga «yo».) En cuanto a N, y suponiendo que se trata también de E, más significativo que el uso sostenido de la segunda persona será la prohibición de usar la primera, que certificaría su ‘otredad’. No así la primera persona del plural, que los engloba a los dos y de la que encuentro esta curiosa ocurrencia: «¿Por qué esta aparente digresión del relato?

⁸ Considerando solo las formas verbales y excluyendo la última secuencia [10], toda ella en boca de E, he contado solo 19 (cuatro en primera del plural) frente a 125 en tercera persona, seis veces y pico más. En el último capítulo, «Eliseo Reclus» [10], que ocupa dos páginas y media, la desproporción es menor: cuento 13 formas verbales en primera persona, de las cuales tres (todas) en el primer párrafo, cuatro en el segundo (frente a 30), una (plural) en el tercero (frente a 7) y cinco en el cuarto (frente a 2).



Nuestra, quiero decir. No del traductor sino nuestra. ¿Por qué es importante, Eliseo, incluir esta nota sobre la pereza?» [4: 152].⁹

Ante este momento que participa del vértigo de la *mise en abyme*, cabe preguntarse si N es solo E (en su faceta de narrador), o asume, por ejemplo, otros puntos de vista, sobre todo el del colonizado frente al colonizador, el del colombiano frente al francés y en particular el de Lozano frente a Reclus. La cuestión sirve para abrir la tercera operación o conjunto de operaciones (cajón de sastre quizás) de la transmodalización a examen. La llamaré *adaptación*, que incluye *selección, tratamiento e invención*, para referirme a cómo elige Lozano los materiales narrativos del libro de Reclus, cómo los enfoca o manipula y cuánto añade de cosecha propia; algo demasiado amplio sin duda para intentar aquí un análisis detallado. Habrá que conformarse con unos pocos ejemplos, pues sigo prefiriendo trazar las rutas a recorrerlas todas hasta el final. El primero de ellos puede ser el aludido de la focalización o punto de vista de los *dos* personajes, el viajero E y el narrador N, que le recuerda, le cuenta, le reprocha, reflexiona, etc. (desde el relato y ‘después’ de él, como en el pasaje apenas evocado); puntos de vista en último término correspondientes a Reclus el primero y el segundo a Lozano como lector de su relato, que no solo rememora, sino que sobre todo cuestiona.

De ahí que el componente ideológico se vea considerablemente acentuado en la OD respecto al R. Es fácil mostrar, por ejemplo, la

⁹ El fragmento, digno de un excurso hermenéutico, se produce en un momento muy interesante: en incursión de nuevo metatextual o intertextual, o sea, refiriéndose al relato “original”, N echa en cara a E que en Santa Marta «el joven industrioso, soñador, activo y diligente que ha narrado tus pasos hasta aquí se tropieza con una versión bastante más relajada de sí mismo. Una versión de vos, Reclus, que antes de caer en el marasmo de la inactividad tropical, logra describir a la pereza como rasgo predominante de la sociedad del lugar, y entonces la describís con cierto énfasis. Tu traductor al castellano, colombiano contemporáneo tuyo, Gregorio Obregón, se indigna, quizá porque considera tu descripción equivocada, quizá porque se siente herido en su amor patrio, y en cualquier caso refuta tus conclusiones diciendo» [4: 152] y cita entre comillas, por extenso, la nota del traductor, en la que viene a decir que interpretó la ociosidad de los habitantes de Santa Marta como pereza cuando era consecuencia de la falta de trabajo. Aparte del juego formal con el tiempo y con los niveles de ficción, importa destacar el *punto de vista* de N, que aquí parece alinearse con el colombiano del traductor, frente al europeo de E.



correspondencia entre las especulaciones de N y lo que ya destacamos antes como lo que más impresionaba al dramaturgo caleño del libro del francés y las cuestiones e hipótesis que le suscitaba su lectura. Véase, por ejemplo, la penúltima secuencia, titulada «Fiebre», centrada en el fracaso del proyecto, sobre todo a partir de aquí: «Sos, Reclus, de un optimismo desmesurado con respecto al futuro de la Nueva Granada, de un optimismo que parece mentiroso»,¹⁰ buena muestra al tiempo de materiales ‘inventados’ o añadidos por el dramaturgo. El incremento de lo ideológico que favorece este tipo de focalización redundante en un aumento para la OD del carácter de viaje *interior* que ya advierten algunos, como vimos, en el R.

Además de añadir el decisivo punto de vista de N, Lozano lleva a cabo un trabajo muy fino y meticuloso, casi de orfebre, con el hipotexto de Reclus. Para hacerse una idea de las «intervenciones» del dramaturgo, incluso en el plano estrictamente lingüístico, baste considerar que ni siquiera las partes que reproduce literalmente del R están a veces exentas de elaboración; por ejemplo esta, a pesar de su brevedad, resulta de la conjunción de cuatro fragmentos distintos y con alguna variación:

UN NEGRO HERCÚLEO DE FISONOMÍA LLENA Y PLACENTERA [...], DE UNA DULZURA INEFABLE [...]; FLOTA[ba] DE OLA EN OLA, DE TIERRA EN TIERRA COMO [una ave marina] UN ALCIÓN, HABLA[ba] IGUALMENTE MAL [...] TODOS LOS PATUÁS DE LOS PUEBLOS ESTABLECIDOS ALREDEDOR DEL MAR CARIBE [OD, 1:138; R, II: 25-26].

Esto no invalida en absoluto mi afirmación anterior de que Lozano sigue muy de cerca el libro de Reclus, de forma que, en el otro extremo de lo que acabo de citar, pueden señalarse no pocos casos de seguimiento casi literal

¹⁰ Y continúa: «Tus elogios para esta tierra, para su gente, para el porvenir sin igual que les esperan, contrastan vivamente con lo que has vivido estos dos años, con la cadena de tropiezos y fracasos que te ha ido enlazando, con lo que has sentido y visto. Y allí estamos de vuelta a la pregunta, Eliseo, ¿qué fue lo que viste? ¿Solo viste hacia dentro? ¿Es que no viste más que tu propio futuro brillante y lo confundiste con el porvenir de este país? ¿Es que ha sido más importante tu viaje interior que la travesía física realizada? ¿Es que tu fe irreductible en el progreso, en el desarrollo, en la República Socialista Mundial, te impide tomar la realidad por lo que es?» [9: 168].



en las partes correspondientes a N; por ejemplo, casi al azar, este pasaje sobre el acercamiento de Eliseo a Zamba Simonguama:

Esta revelación inesperada, no era muy a propósito para tranquilizarme, pero me bastó dirigir una mirada al patrón y al otro remero para convencerme de que en semejante compañía no tenía derecho a hacerme el exquisito. Continué pues, conversando con mi nuevo amigo [...] En fin, cuando el indio estuvo bien encantado, le comuniqué mis planes. Le dije que iba a dedicarme a la agricultura en algún valle de la Sierra-Nevada, a los alrededores de Santa Marta [R, V:83-84].

Ante esta información, te echás para atrás, él calla. [...] Volteás a verlos y una sola mirada te indica que en tu situación no tenés derecho a hacerte el exquisito, así que respirás hondo y retomás la conversación [...], notás cómo escucha con la boca abierta y respetuosa admiración, te sentís cómodo y decidís informarle sobre tus planes agrícolas en la Sierra [OD, 3: 145].

La primera supresión de la OD salta tres interrogaciones con las que N interpela a E; la segunda coincide con lo omitido en el R, cuatro líneas que citan literalmente, en mayúsculas sostenidas, las noticias que E proporciona al indio sobre europeos y yanquis. La comparación entre los dos fragmentos permite hacerse una idea, en miniatura, del tratamiento a que somete Lozano el texto de Reclus, moviéndose entre la fidelidad y la transformación (por ejemplo, de los tiempos verbales, de pasado a presente).

Lo mismo puede decirse de las líneas que siguen inmediatamente al fragmento recién citado del R, pero que nos servirán para plantear otro asunto de alcance. Zamba toma la palabra en estilo directo: «“Soy *práctico de la Sierra*, conozco bien la montaña y lo conduciré a usted por todas partes! gritó con gozo. Cuando usted pase por Bonda, pregunte por Zamba Simonguama, y verá si los indios saben dar hospitalidad como los españoles!”» [R, V: 84]. En la OD, en cambio, donde cabría esperar que se aprovechara al máximo el diálogo entre los personajes, y no digamos si se produce en estilo directo, nos sorprende descubrir que la réplica se ha trasladado al estilo indirecto, o sea, que el narrador (N) se ha apropiado de la voz del personaje: «te dice emocionado que allí habita, que esa es su tierra, que su nombre es ZAMBA SIMONGUAMA —sí, Zamba



Simonguama— y que cuando estés en Bonda —poblado en las estribaciones de la montaña—, serás su huésped.» [OD, 3: 145].

Con ser llamativo el caso, lo es más que se pueda generalizar a toda la OD. Ya es raro que en el R sean tan escasísimos los diálogos en estilo directo, y casi siempre réplicas simples (de un solo interlocutor), muy raramente dos o tres intercambios verbales: en un recuento rápido, poco más de 20 en 305 páginas.¹¹ Pero asombra más constatar que ese tipo de discurso, el propio del diálogo dramático, se reduzca aún más en número y extensión en la OD. Sin contar los fragmentos en mayúsculas, o sea, en voz de N, solo he encontrado estos tres, entre comillas: «¡Mátalo!, ¡Mátalo!» y «¡son las fiestas» [2: 140], «Pronto, ahora mismo» [4: 147]. Incluso si se me hubieran pasado dos o tres casos, resulta asombroso, y más si comparamos esta ausencia con las diez líneas que se trasladan literalmente de la aludida nota *escrita* del traductor del libro [5: 152]. Y en medio de este desierto de diálogo directo, aunque fuera regido, inserta Lozano las dos breves escenas dialogadas ya mencionadas [4: 148-149 y 9: 169-170] entre Eliseo y la RSM; en estilo directo *libre*, es decir, con todos los mimbres de un diálogo dramático, de una escena teatral.¹² Las inserta y las inventa, como inventa a uno de los dos personajes.

Apenas esbozada esta extrañeza sobre la modalidad del discurso más pertinente *a priori*, el diálogo, será seguramente de interés seguir el rastro de la traslación de las demás desde el R hasta la OD. Sin espacio ya para

¹¹ Muy pocas de esas réplicas se señalan con guiones largos [R: 62-63, 95-96, 129, 234], algunas más con la marca de cursivas [R: 38, 49, 50, 65, 68, 116, 180] —sin contar otras dos combinadas con comillas [231] y guion [234]— y más aún se indican entre comillas [R: 84, 97, 98, 111, 160, 170, 178, 190, 208, 231, 285].

¹² Véase la primera de ellas, completa: «Eliseo: Vine a trabajar. / Rsm: ¿Sí? / Eliseo: Sí, vine a trabajar. / Rsm: Por un mañana mejor. / Eliseo: Sí, por un mañana mejor. / Rsm: ¿Para ti? / Eliseo: Y para todos. / Rsm: ¿Todos siendo quiénes? / Eliseo: Tú, yo, mi hermano Elías, todos. / Rsm: ¿Sabes quién soy? / Eliseo: Eres la República Socialista Mundial. / Rsm: Sí. / Eliseo: Eres el futuro. / Rsm: No. / Eliseo: Sí lo eres. / Rsm: No, no lo soy.» [4: 148-149]. La segunda, que cierra la secuencia [9] y por tanto el viaje, consta de una larga carta a su hermano Elías, *dicha* por Eliseo (¿mientras la escribe?), que entrega a Rsm, y termina así: «Eliseo: [...] Dile a Elías que estoy bien, que nada de lo que has visto en esta ramada de mierda amenaza mi salud ni será obstáculo para nuestra empresa. ¿Me oyes? / Rsm: Mientes. / Elías: No miento, veo a futuro. No olvides, amiga-ángel que guía mis pasos, no miento, veo a futuro. ¡Nuestro futuro! ¡El futuro mundial!» [9: 170].



hacerlo, me limito ahora a compartir mis impresiones, pendientes de confirmación. Las tres modalidades que dominan el R, la narración pura, ligada al curso del tiempo, y las que llama Genette [1972 y 1983] «pausa descriptiva» y «pausa reflexiva», que parecen detener el desarrollo temporal en el relato, pasan a los discursos de N y E en la OD, seguramente con un notable incremento de la última, que demostraría que Lozano pone el foco en lo ideológico tanto del viaje como del viajero o, si se quiere, en la reflexión sobre ellos. De todas pueden verse ejemplos en las citas anteriores. Y las tres, sobre todo la narración y la descripción, esenciales para el relato de viajes, entran en conflicto con la forma dramática, la primera en detrimento de la acción, y la segunda, de la ostensión. Volveré sobre ello.

Igual o similar importancia que la personalización, el paso de la primera a la segunda persona gramatical, tiene la *presentificación*, el hacer presente el pasado del R, aunque con variaciones notables; por ejemplo, entre un capítulo volcado a lo narrativo, como «La sierra» [8], con 68 formas verbales de pasado frente a 20 de presente, y otro de carácter más reflexivo como «Santa Marta finalmente» [5], con 68 de presente frente a 13 de pasado. Pero no importa tanto el recuento, sino el claro anclaje en el presente de la situación discursiva, o sea, de lo que hemos llamado antes con Genette «narración» y que en el drama es sencillamente un axioma. Si volvemos al arranque anafórico de cada secuencia, que cité más atrás, se notará con claridad esta instalación en el 'ahora' (nótese la repetición del adverbio en toda la OD) y, hay que añadir, también en el 'aquí', o sea, donde *tiene lugar* cada escena o cada discurso, la *localización*, tanto para las diez secuencias mayores como para las menores que alberga cada una en su interior. Si esto resulta ser así tras un análisis más detenido, tendríamos otra de las claves de la dramaticidad secreta de la OD. Pues precisamente el darse en el aquí y el ahora define la comunicación teatral y consecuentemente la dramática, es decir, el teatro y el drama.

La comparación entre las estructuras del R y la OD, que por eso cité al detalle, no solo sirve para dar una idea general de la síntesis operada en el



trasvase de uno a otra; será una buena guía para estudiar también la selección operada por el dramaturgo y sus criterios. Por ejemplo, la ya citada escena [3], titulada «Zamba Simonguama», destaca a un personaje secundario del libro y se llena con el breve episodio del capítulo «V. Los caños–La Ciénaga–Gaira» que relata su encuentro con el narrador y protagonista. El personaje no alcanza siquiera categoría de intertítulo en el relato del francés.¹³ La pregunta es por qué selecciona Lozano este episodio y lo traslada casi en su misma extensión.¹⁴ Lo cierto es que vuelve a destacar luego a un personaje secundario, más que Zamba quizás, «El italiano Giustone» [6], que no merece un intertítulo en el R. Si lo sumamos al siguiente, «El círculo francés de Riohacha» [7], que sí sube a intertítulo en el R (IX), quizás también a «La fiebre» [9] y al añadido por Lozano «Eliseo Reclus» [10], ¿podría hablarse de un deslizamiento del foco desde los lugares hacia los personajes, que titulan cuatro o cinco de las diez escenas, la mitad? De ser así, se trataría de otra forma de personificación y, por tanto, de otro indicio de dramatización.

Creo que el texto que llamamos OD cumple ya las condiciones que exigimos antes al también hipotético género «teatro de viajes». Si admitimos que contiene un *drama* (1-2) —lo que se puede discutir—, no es difícil justificar que encaja en el tipo que llamo *de ambiente* (5) y Kayser [1981: 492-497] «de espacio»; aunque en competencia muy fuerte con el drama de personaje. Resulta indiscutible que su *tema* (6) es un viaje y más que razonable, a simple vista, que tal viaje determina también su *estructura* (7). La dependencia del hipotexto me parece garantía suficiente de su carácter *predominantemente histórico o documental* (4), siempre que no se entienda como equivalente a factual, o sea, en el sentido que tiene cuando hablamos de drama o teatro histórico y no de documental cinematográfico. Basta recordar las «intervenciones» de Lozano que hemos comentado y las

¹³ Aunque sí ocupa uno en un capítulo posterior, el VII, correspondiente a otro episodio: «El Ingenio de Zamba» (R: 306).

¹⁴ Las tres páginas que ocupa la escena [OD, 3: 143-145] se nutren del episodio que ocupa las mismas aproximadamente en el R [V: 81-84].



que se quedan en el tintero para descartar que la OD haya podido conservar el originario carácter factual, al que el teatro es, por cierto, impermeable o, por mejor decir, que el teatro convierte siempre en ficcional, mal que les pese a los posdramáticos. Y ese me parece también uno de los efectos más secretos y profundos del cambio a la segunda persona gramatical, que es la clave de arco de toda la transmodalización.

3. De la obra dramática al texto dramático: personificación

Podría pensarse que la etapa decisiva, además de culminante, de este *viaje* desde el pretexto narrativo hasta el teatro en plenitud, o sea, hasta la puesta en escena, es la que toca examinar ahora. Todo se manifiesta, en efecto, con mayor claridad al llegar al destino último de la representación. Pero algo me hace pensar que el trayecto estudiado en el epígrafe anterior, por oscuro y problemático que parezca, es más determinante, en el sentido de que condiciona o prefigura en alto grado (y por tanto facilita) el paso de la OD al TD, ese documento puramente teórico de la efectiva puesta en escena, que ya definimos antes y que se compone en nuestro caso del libreto utilizado para montar la obra [Lozano, 2009b], dos testimonios del autor y director sobre la puesta [Lozano, 2020; Lozano y Castillo, 2009] y las fotos de la misma que constituyen el «Anexo fotográfico»¹⁵ a este estudio. Si no me equivoco, las tres operaciones que definen el último tramo de la transmodalización consisten en *realizar* las mismas que observamos antes en estado potencial, en hacer patente en la puesta en escena lo que está latente en la obra dramática. Me refiero a la personalización, la localización y la presentificación. Las voces —como mínimo dos en la OD— toman cuerpo, literalmente; el aquí ocupa el espacio escénico, real; y el ahora se hace presente, casi automáticamente, en el transcurso de la representación misma.

¹⁵ Todas las fotos son propiedad de Carlos Enrique Lozano. Se reproducen por cortesía suya y con su autorización.



Tengo la impresión de que el trayecto OD—TD es más corto que el anterior R—OD y que no difiere mucho del que se sigue del texto a la puesta para obras menos llamativas o más ‘tradicionales’; mejor dicho, más explícitamente dramáticas. En gran medida —y en este caso también— consiste en ejecutar una partitura. En mi sistema teórico, esa partitura es lo que defino como «drama» [García Barrientos, 2017b: 85-137] y reside tanto en la obra escrita como en la representación, aunque no de la misma forma: virtual e incompleta en la primera; actualizada y completa en la segunda, es decir, *realizada*. Por eso cabe esperar menos diferencias entre la OD y el TD que entre el R y la OD. Pero debe quedar claro que figura entre esas diferencias un considerable grado de invención o ‘creación’ por parte de los artistas escénicos, y no solo posible, sino estrictamente necesario: para llenar los vacíos característicos de la OD, sin ir más lejos.¹⁶ Nuestro caso particular, tan llamativo, se pliega, a mi entender, a la tendencia general de esta práctica del teatro dramático, que es —desengañense los ilusos de la novedad— el único que existe. Dicho eso, lo que debe centrar nuestra atención son precisamente las diferencias y en particular los ‘añadidos’.

En pocos casos como en este tendremos la oportunidad de confrontar dos textos diferentes de la misma obra teatral, el que se publicó como lo que llamo con exactitud obra dramática [Lozano, 2015], OD en la abreviatura que venimos empleando, y el que proporcionó a sus actores Carlos Enrique Lozano como libreto para el trabajo de puesta en escena [Lozano, 2009b], en su calidad de director, además de dramaturgo, y que no puedo agradecer más a la generosa amabilidad de su autor. Permítaseme simplificar y citar indebidamente este último como TD en aras de la brevedad. (Ya sabemos que los complementarios que acabo de enumerar también lo integran como piezas de un mosaico que es imposible imaginar completo.) Si comenzamos

¹⁶ Así puede entenderse bien por qué el concepto de «texto dramático», tal como lo defino, es puramente teórico, o sea, irreal, imposible. Porque, en cuanto procede de una representación teatral efectiva, debería carecer del más mínimo vacío o indeterminación; sería un texto absolutamente completo y como tal monstruoso, de la estirpe de *sueños de la razón* de Borges como el mapa que coincide con el terreno o la memoria de «Funes el memorioso».



por lo cuantitativo, desaparece la desproporción que observamos antes entre el R y la OD. La extensión de esta resulta muy cercana a la del TD. Aunque el recuento sea menos preciso, el resultado es de casi coincidencia. El TD ocupa 41,5 páginas, de unas 22 líneas con unos 60 caracteres cada una,¹⁷ lo que haría un total de 54.780 caracteres, frente a los 68.931 de la OD. La diferencia es menor o se desvanece al advertir que el TD conserva la estructura y el texto de la OD, con las mismas partes y títulos, pero con la supresión de la titulada «Zamba Simonguama» [3], precisamente.¹⁸

Tal vez se pueda hablar de un cierto recorte en el paso de la OD al TD en el conjunto de la práctica teatral. Pero habría que precisar que suele tratarse de recortes en el texto de los diálogos. Y en este caso no hay más que diálogo en lo que hemos tomado como TD, igual que debemos suponer que todo en la OD es diálogo, discurso. ¿Pero qué ocurre con las acotaciones? No hay, se han ‘borrado’. Curiosamente, desaparece incluso la única que encontramos en la OD al pasar al TD [9: 39-40], lo que parece confirmar las sospechas sobre el posible carácter involuntario de ella, aunque también puede explicarse por tratarse de un texto para los actores (y solo para ellos),¹⁹ o sea, de un reparto de réplicas y nada más. Ciertamente, sin embargo, que se añaden otras ¿acotaciones? en las dos pequeñas escenas *dramáticas* ya comentadas entre Eliseo y la Rsm —que en el TD habría que considerar quizás «metadramáticas»—, pero que no indican una acción, como la suprimida, sino que consisten solo en señalar, reiteradamente, el

¹⁷ Una línea completa tiene unos 80 caracteres, pero hay que descontar las muchas, aproximadamente la mitad, que se truncan bastante antes de completarse por el cambio de réplica, al adquirir en el TD la forma característica del diálogo dramático, amén de los intertítulos y las breves instrucciones a los actores que los siguen.

¹⁸ Conservaré la numeración de la OD, omitiendo la 3, claro, en vez de restar 1 al número de cada escena a partir de la primitiva 4. Creo que eso facilitará la confrontación en los dos textos de las mismas escenas.

¹⁹ «Texto actores» escribe Lozano debajo del título y su nombre. La informalidad del sintagma habla del carácter provisional, efímero, de usar y tirar, y —no lo olvidemos— privado, no público, del libreto.

actor y la actriz que asumen el papel de los dos *personajes*,²⁰ por lo que resulta problemático considerarlas acotaciones, por lo menos dramáticas. Estarían más próximas a las anotaciones que hace Lozano, como director, debajo del título de cada escena fijando las fechas para aprenderse el texto y para montarla; que, naturalmente no considero acotaciones ni siquiera parte del texto genuino. De hecho, Lozano las diferencia del resto con tinta roja. Pero lo que me interesa destacar es que, si en el TD aparecieran las acotaciones necesarias para describir la representación, su extensión superaría seguramente la de la OD, cuyo texto mantiene, como diálogo, salvo la omisión de [3]. Pero no es la extensión lo que importa en realidad, sino cómo recuperar la información *necesaria* que las acotaciones elididas nos hurtan. Recurriendo, claro está, a los documentos complementarios y de ahí su importancia.

En lo que se refiere a la configuración del espacio escénico, tal como se presentó en la puesta, podemos recuperar esta descripción:

En el centro del escenario pusimos un arenero y justo encima, colgada, una pantalla. En el lateral izquierdo, de los actores, una computadora sobre un pequeño escritorio conectada a tres cámaras (dos cámaras web y una *handicam*); en el derecho, una caja de madera de 1,8 metros de alto por 2 de largo en la cual, enrollada en dos carretes, avanzaba una tela pintada con paisajes caribes, de 15 metros de largo [...] La idea era que tuviéramos, como público, acceso a la *representación* del paisaje real, realizada en el medio que se usaría en el siglo XIX para capturar la vastedad de la naturaleza: la pintura (inspirada en las grandes pinturas panorámicas del *ottocento*, aunque metida en una gran caja de madera); pero que, simultáneamente, viéramos la imagen de Reclus en video; que hubiera esa superposición de medios narrativos, pintura y video, era muy importante para mí [Lozano, 2020].

Para completar la descripción y para literalmente *ver* el «espacio dramático» tal como lo entendemos, o sea, el espacio ficticio encajado en el espacio real [v. García Barrientos, 2017a: 103-128, esp. 108-110], constituye un material precioso el apéndice fotográfico, que invito a recorrer en su totalidad. La

²⁰ Con dos mínimos matices, ya cercanos a la acotación «normal»: que el actor que hace de Eliseo lee la carta a su hermano «en off» [9: 38] y que, al terminarla, se dirige «a Wendy», la actriz que asume la Rsm [9: 40].



fotos 1 y 2 ilustran el ‘panorama’ completo y el mecanismo para accionarlo, pero todas las demás presentan el espacio en acción, no solo como marco de esta, también como actante, a través de las cámaras²¹ e incluso del panorama *en movimiento*. El cual, por cierto, permite paliar la contradicción apuntada antes entre la descripción (como ingrediente obligado de la literatura de viajes) y la ostensión (propia del teatro), pues, si es cierto que la descripción de la naturaleza tropical ocupa el centro del relato de Reclus, el paisaje pintado en el panorama permite ostentarla, ponerla ante nuestros ojos, de manera quizás tanto más teatral cuanto deliberadamente ingenua.

No hace falta ponderar que el dispositivo escénico, aunque con cierta base en la OD, o sea, en el diálogo del TD, con el peligro de resultar redundante, es en su mayor parte uno de esos añadidos de los que hablamos, una creación de o para la escenificación. Eso no quiere decir que no esté, a su vez, condicionado por la OD y en gran medida prefigurado en ella. Pienso sobre todo en su adecuación para un acto narrativo o ‘narratúrgico’. Recordemos, por ejemplo, lo dicho antes sobre la adscripción al modo narrativo del cine, o sea, del vídeo, que desempeña un papel tan decisivo en la puesta en escena o, si se quiere, en la puesta en espacio de nuestra función. Ahora bien, el consecuente aumento de la distancia representativa, del antiilusionismo del espacio, si bien es propio de la narración *verbal* (no cinematográfica: la más ilusionista), cabe perfectamente en el drama y el teatro. Basta pensar en los dispositivos escénicos de nuestros «corrales de comedias» o de «El Globo». Lo mismo puede decirse de las acciones, escamoteadas también en el TD por la ausencia de acotación y recuperables, muy parcialmente, en nueve de las fotos del anexo (3-11), las que presentan a los personajes en acción (pero congelada, sin movimiento). Ciertamente se podrían obtener en su totalidad y con exactitud de la grabación completa del espectáculo. Acciones, de nuevo, en altísimo grado inventadas para la puesta y a la vez previstas, en buena medida, en la OD.

²¹ Véanse, por ejemplo, las fotos 6, en la que un personaje diegético, Rameau, se hace presente mediante dibujo proyectado en vídeo, con el que dialoga Reclus, y 11, con la pantalla contribuyendo al relato directamente con la proyección de parte del texto *escrito*.



Centrémonos, para concluir, en la operación que considero decisiva en la transmodalización que estudiamos y que no es otra que la *personalización* de la OD que se convierte en *personificación* en el TD. Si la reescritura del relato de Reclus en segunda persona, alternando con fragmentos ‘citados’ del propio libro, implicaba en la OD un diálogo entre dos voces (marcadas tipográficamente), la de Eliseo y la de un Narrador que lo interpela, en la puesta en escena Carlos Enrique Lozano, director y dramaturgo, decide *encarnar* esas voces en cuatro actores, o mejor dicho, en tres actores y una actriz. Podría pensarse que de tal decisión —la más importante para la puesta— es responsable el director de escena, y es posible que el propio Lozano lo crea o quiera creerlo, o lo creyera entonces. Yo no puedo estar más seguro de que se trata de una decisión de dramaturgia, del dramaturgo. Quizás todo lo que sigue no sea sino una explicación de esta tesis.

Al principio del TD, quizás por su carácter meramente instrumental, tampoco encontramos el «reparto» que encabeza —y no caprichosamente— la inmensa mayoría de las obras dramáticas; tampoco figura siquiera el «Elenco» que abre la OD, con el nombre completo de los cuatro actores (v. nota 1). Ahora bien, que no se declare no significa que no haya reparto. En realidad, de que lo haya o, lo que es lo mismo, de la existencia de personajes dramáticos, depende que se confirme la hipótesis de este estudio: que desde el libro de Reclus hasta la puesta en escena de Lozano, pasando por el texto que publica en una antología con otros indiscutiblemente dramáticos, se ha producido un cambio de modo de representación, o sea, una transmodalización. Pues el abogado del diablo podría argüir que, en lugar de eso, lo único que ha hecho Lozano es adaptar, abreviando considerablemente, la narración escrita del libro de Reclus a un espectáculo de narración oral y más o menos espectacular; pero dentro del mismo modo. Creo sinceramente que no es así y trataré de demostrarlo.

Ya que el TD no nos ofrece una lista de personajes ni de actores ni un reparto que los empareje dando lugar a lo que llamamos «personaje



dramático» [García Barrientos, 2017a: 129-161, esp. 130-132], habremos de buscarla en los nombres («acotaciones nominales») que encabezan las distintas réplicas del diálogo; el cual presenta, ahora sí, la apariencia normal de los diálogos dramáticos. El resultado en bruto es el siguiente, por orden de intervención: Ariel, Wendy, John, Jaime, Eliseo, Rsm [República Socialista Mundial].²² Interrumpo mi argumentación a favor de que se trata de auténticos personajes que integran un reparto genuinamente dramático, para indagar un poco en la razón o las razones de la insistencia del dramaturgo en atribuir las réplicas a los cuatro actores (reales), más allá del prejuicio posdramático, que, a mi juicio, es más bien una ilusión. Para tal fin es sumamente útil el artículo «Tríptico en torno al trabajo actoral en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*» [Lozano y Castillo, 2009], escrito por el autor y uno de sus actores para la revista *Papel/Escena* del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali y del que no se publicó la parte 3, el testimonio del actor.

Así plantea Lozano la cuestión: «Para la puesta en escena se trabajó con cuatro actores: *uno interpreta al viajero galo* y los otros tres narran su travesía; el primero entonces verbaliza las mayúsculas y los otros se dividen el resto» [1: 2; subrayado mío]. La idea de que hay al menos un personaje dramático en la función se impone y él mismo la reconoce:

El texto, de entrada, plantea una división de hablantes: una voz narra en segunda persona un viaje por la costa caribe, y otra voz, en primera persona, corrige o glosa la narración. La primera voz la hacen *tres actores que no construyen ninguna ficción: no se 'inventa' a un narrador ficcional, no se intenta justificar la narración a través de la creación de una instancia ficticia reconocible. Son tres personas que, solidariamente, elaboran una narración* dirigida a un actor que representa un personaje histórico (es el único esfuerzo representacional del montaje). Ellos se refieren a él como Eliseo Reclus —no como Jaime Castaño— alentando así

²² No he incluido el «Coro» que aparece una sola vez en el texto —¿correlato de la única acotación de la OD?— para decir solo: «La República Socialista Mundial» (TD, 1: 3), seguramente con la intención de dotar de énfasis a esa idea soñada, que comparecerá luego como peculiar personaje. Lo compongan solo los dos actores que han hablado hasta entonces, Ariel y Wendy, o los cuatro, seguramente presentes en escena, no se trata de un personaje distinto, sino de algo equivalente a la acotación «a coro» tras el nombre de los dos o los cuatro actores o personajes.



la aparición de la ficción (de la cual sólo él hace parte). Él sí vive en el mundo designado por los narradores. Reclus, en el escenario, es un personaje abandonado, pues es el único que vive en este mundo ficcional [1: 9].

Lo que subrayo ahora es lo que me parece discutible. Resulta claro que Eliseo es un personaje ficticio (aunque histórico) encarnado por un actor, Jaime Castaño, en todas y cada una de las partes y no solo en las dos breves escenas engastadas —en forma dramática ya en la OD—, en las que aparece con su nombre ¿Por qué en el resto, o sea en casi todo el TD, no se le atribuyen a él sus réplicas (en mayúsculas), que no pueden ser más suyas, sino a Jaime, el actor que lo representa? No parece fácil de justificar. Así de inequívoco resulta en palabras de John Alex Castillo: «En nuestro caso 4 actores intervienen en escena, pero realmente solo hay un personaje: Eliseo Reclus. Uno de los actores *lo interpreta* y los demás contribuimos a que este actor *construya el personaje* en escena» (3: 16-17; subrayados míos).

La cuestión es si los otros tres actores, que se reparten la voz narrativa en segunda persona (esto es crucial) son —pueden ser— sobre el escenario, durante la representación de la pieza, meramente actores, ellos mismos, o se ven salpicados en mayor o menor medida por la ficción (constitutiva) del teatro. De entrada, Wendy representa durante las dos escenas insertas a la Rsm, que es un personaje indiscutible, tan ficticio que ni siquiera encarna a un ser humano sino que es la personificación de una idea. Pero, a diferencia de Eliseo, al volver al marco general, sale de ese papel para cumplir su función de narradora junto a los otros dos actores. ¿Y entonces, qué? Lozano, ahora como director, afirma que «la labor actoral de los narradores —que es sobre quienes voy a tratar en este artículo— se mantiene primordialmente en (o es limítrofe con) el nivel de la “actuación simple”» (1: 4). Toma el concepto de Michael Kirby [1987], quien lo concibe como un tipo de actuación básica en la escala que va de la «no actuación» a la «actuación completa», y aduce el ejemplo de Lehmann [2002]: los actores del Living Theatre, en su célebre actuación brasileña,



paseando por entre el público y diciendo emocionados: «No me permiten salir del país sin mi pasaporte», etc., o sea, sin mentir ni asumir una identidad ficticia, pero sí actuando en ese nivel; que se encuentra por encima del escalón mínimo de la «no actuación», que correspondería, según Lehmann también (yo tengo mis dudas), a los asistentes escénicos del teatro japonés (por ejemplo, al *kôken* del kabuki). En definitiva, según Lozano, «lo que que separa a este tipo de actuación [«simple»] de otras más complejas es la aparición de la ficción» [1: 4].

Así que lo decisivo será determinar si los tres actores narradores están contaminados o no de ficción, en la medida que sea. El propio autor del espectáculo parece dejar un resquicio abierto cuando define la suya como «actuación simple», pero con los atenuantes de «primordialmente» o de que se trate de un nivel «límitrofe» con ella (y, claro está, de superior complejidad). No tiene sentido pensar que los tres actores en cuestión estén en el escenario ‘siendo ellos mismos’, actuando y sobre todo hablando ‘en su propio nombre’. Basta pensar, en términos teóricos, que si se dirigen a Reclus (plenamente ficticio) no pueden hacerlo sino desde un cierto nivel de ficción —y si no, se contagiarían de ella—, aunque fuera distinto al de él y se incurriera así en *metalepsis*, que no deja de ser un recurso artístico como otros. Puedo admitir con reservas que algunas de sus acciones sean meramente escénicas, ‘reales’, como las del *kôken* japonés; pero es evidente que otras no lo son, sobre todo las que los ponen en relación directa con Eliseo: por ejemplo, cuando Wendy lo abraza y compone con él la imagen de la *pietà* (foto 9). Son personajes dramáticos, con su doble cara, real y ficticia, como todos, y seguramente con una proporción mayor de la real sobre la ficticia, del actor sobre el papel, pero sin que esa duplicidad característica se simplifique nunca o se reduzca al actor cien por cien ‘real’. Ese es el sueño imposible del teatro posdramático; imposible en el teatro, claro; no fuera de él, en otros espectáculos, como la lucha de gladiadores en la antigua Roma.



Todavía cabe plantearse, para terminar, si se trata de un solo personaje repartido entre los tres actores, ese narrador N que ya identificamos antes como personaje en la OD, o si llega cada uno a componer un personaje diferente. Esa parece, al menos, la intención del director en su trabajo con los actores:

La manera como cada actor se enfrenta al texto es crucial en esta puesta en escena porque es ahí donde estará la particularidad de su actuación; es en los sentimientos, preguntas y emociones que el relato despierta en él donde estará la diferencia de su narrador con respecto a los otros dos (1: 8).

Así que es la individualidad de los actores la que aporta las diferencias entre los tres ‘papeles’. No es nada nuevo, sino lo que ocurre siempre en el teatro dramático (valga la redundancia). Lo novedoso será aquí, si acaso, que esa aportación es el ingrediente casi único de la construcción del personaje. Porque el discurso que se reparten no parece distribuirse en función de las características de cada uno. No es el discurso el que se fragmenta, sino ellos los que van alternándose en decirlo, sin alterar (sustancialmente) su literalidad, su orden y estructura, y así es difícil acomodarlo a tres personalidades diferentes. Con todo, por momentos, puede percibirse un cierto contraste entre las réplicas que acerca el diálogo al coloquio más que al monólogo a varias voces, lo que incrementa el componente dramático; por ejemplo, en el arranque mismo de la obra, con incisos sarcásticos de Wendy a lo dicho por Ariel:

ARIEL: Vos sos Eliseo Reclus y tenés 25 años y viajás a bordo de un barco de 24 toneladas llamado ‘El narciso’.

WENDY: Aunque decirle barco al cascarón herrumbrado en que viajás es descabellado.

ARIEL: Y tenés los pies contra el borde de la boca de la escotilla, la espalda apoyada contra el bordaje y el brazo pasado alrededor de un cable, tratando de formar un solo cuerpo con la embarcación. Venís de Aspinwall-Colón, en Panamá, y te dirigís a Cartagena.

WENDY: Ciudad que antiguamente recibía con orgullo el nombre de Reina de las Indias y que ahora, en 1855, se encuentra en la ruina.



ARIEL: Y no amerita el antiguo apelativo ilustre pues ya ni es reina ni de real tiene nada y ni siquiera los dientes con que espantaba a ingleses y piratas,

WENDY: y decir ingleses y piratas en algunas partes del Caribe era decir lo mismo (TD, 1: 2).

Similar fundamento en la realidad tiene la relación entre los tres narradores, según Lozano:

La relación de cada uno de ustedes con los otros dos narradores también es particular y surge del cruce entre sus afectos personales (como amigos y compañeros de escena) y sus interacciones (verbales y no verbales) en el escenario. [...] ustedes son colegas que están trabajando simultáneamente para que el apetito teatral del público sea satisfecho (Lozano y Castillo, 2009, 2: 15).²³

Entiendo que los testimonios y argumentos anteriores autorizan la conclusión de que el analizado es un espectáculo teatral (y por tanto dramático) que cuenta con un reparto integrado por cinco personajes —uno de ellos episódico— interpretados por cuatro actores:

Eliseo..... Jaime
Narrador 1... Ariel
Narrador 2... John
Narradora.... Wendy
Rsm..... Wendy

Tal reparto se dispone sintagmáticamente en nueve configuraciones, las ocho primeras en «cuarteto» (con todos los actores presentes y doblando la actriz papel en dos escenas, la tercera —[4] en la OD— y la penúltima), y la última en «solo» de Eliseo (¿pero en presencia de los tres narradores?). Si

²³ En el mismo artículo describe el actor John Alex Castillo de manera convincente la relación entre los tres narradores y el personaje (actor y papel) de Reclus: «Entre los actores surgió entonces un concepto que nos ayudó a entender la dimensión de nuestra labor en escena: debemos ser solidarios narrativamente, provocando, estimulando e incitando al personaje central al encuentro consigo mismo; así como cuando alguien pierde el conocimiento y los más cercanos a él se ocupan de irle ofreciendo elementos para que se reconfigure histórica y emocionalmente. Es por eso por lo que el personaje de Eliseo Reclus no se ha creado, sino que se ha construido en conjunto gracias a la interacción abierta con los actores con los que cohabita la escena» (3: 17). Tampoco esto me parece distinto a lo que ocurre siempre en el teatro.



las consideramos aisladas, las dos pequeñas escenas engastadas presentarían la configuración en «dúo» (Eliseo y Rsm), aunque no sabemos si los otros dos narradores están también presentes, pero más o menos aparte, con lo que habría que remitirlas al cuarteto de la unidad más amplia en que se insertan. Si apunto estas cuestiones es solo para destacar que carecerían de sentido si no se tratara de teatro, sino de simple narración.

El fenómeno estudiado constituye, en efecto, una transmodalización, la conversión de un relato en espectáculo teatral, pasando por el estadio intermedio y fundamental de obra dramática. El caso particular analizado resulta más significativo por ser el hipotexto una manifestación radical —por no decir exclusiva— del modo narrativo: un relato de viajes. Ni que decir tiene que, de existir el género hipotético «teatro de viajes», el espectáculo *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* cumpliría las exigencias que lo definen, y con mayor rigor aún que la obra dramática. Para calibrar el alcance teórico de las conclusiones que arroja el estudio del caso, idóneo y extremo al mismo tiempo, basta pensar en el hecho de que la inmensa mayoría de las obras de teatro del repertorio —pensemos en el inagotable de nuestro Siglo de Oro— proceden de materiales narrativos, o sea, son el resultado de una transmodalización.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 542 págs.
- CUARTAS, Juan Manuel, «La Nueva Granada, paraíso perdido. Reflexión a partir de *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* de Elisée Reclus», *Thesaurus*, Tomo LII, núms. 1, 2 y 3, 1997, 439-451.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, 2011, 35-64.



- _____, *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2017a, 392 págs.
- _____, *Principios de dramatología. Drama y tiempo*. Ciudad de México, Artezblai-Toma-Paso de Gato, 2017b, 316 págs.
- _____, *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017c, 246 págs.
- GENETTE, Gérard, «Discours du récit. Essai de méthode», en *Figures III*, París, Seuil, 1972, 65-282.
- _____, *Nouveaux discours du récit*, París, Seuil, 1983, 119 págs.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. M. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 4ª ed. revisada, 1981 (1948), 594 págs.
- KIRBY, Michael, *A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987, 178 págs.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, París, L'Arche, 2002 (1999), 320 págs.
- LOZANO GUERRERO, Carlos Enrique, «La Sierra Nevada de Eliseo Reclus», en *Carlos Enrique Lozano Guerrero. Teatro escogido 2006-2015*, Bogotá D.C., Ministerio de Cultura, 2015 (2009a), 133-173.
- _____, «La Sierra Nevada de Eliseo Reclus. Texto actores», inédito, copia del autor, 2009b, 43 págs.
- _____, «Soplado las cenizas de Reclus», *Gaceta*, suplemento del diario *El País Cali*, copia del autor, 2009c.
- _____, «Sobre la puesta en escena de *La sierra Nevada de Eliseo Reclus*», correo electrónico, 2020 (17/02).
- LOZANO, Carlos Enrique y John Alex CASTILLO, «Tríptico en torno al trabajo actoral en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus*», *Papel/Escena*, Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali [incompleto], 2009, copia del autor, 19 págs.



- NAVIA HOYOS, Mateo, «Claves de la dramaturgia de Carlos Enrique Lozano», en J.-L. García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, Madrid, Antígona, 2018, 253-272.
- VIVIESCAS, Víctor, «Dramaturgia de la disolución. Prólogo», en C. E. Lozano Guerrero, *Teatro escogido 2006-2015*. Bogotá D.C., Ministerio de Cultura, 2015, 11-26.
- RECLUS, Eliseo, *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Imprenta a cargo de Focion Mantilla, 1869 (1861a), 305 págs.
- _____, *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá, Ed. Cahur, Biblioteca popular de cultura colombiana, Tomo 112, 1947 (1861b), 137 págs.
- STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1992 (1989), 290 págs.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Foto1. Panorama completo
(Pintura panorámica completa: 15 m.)

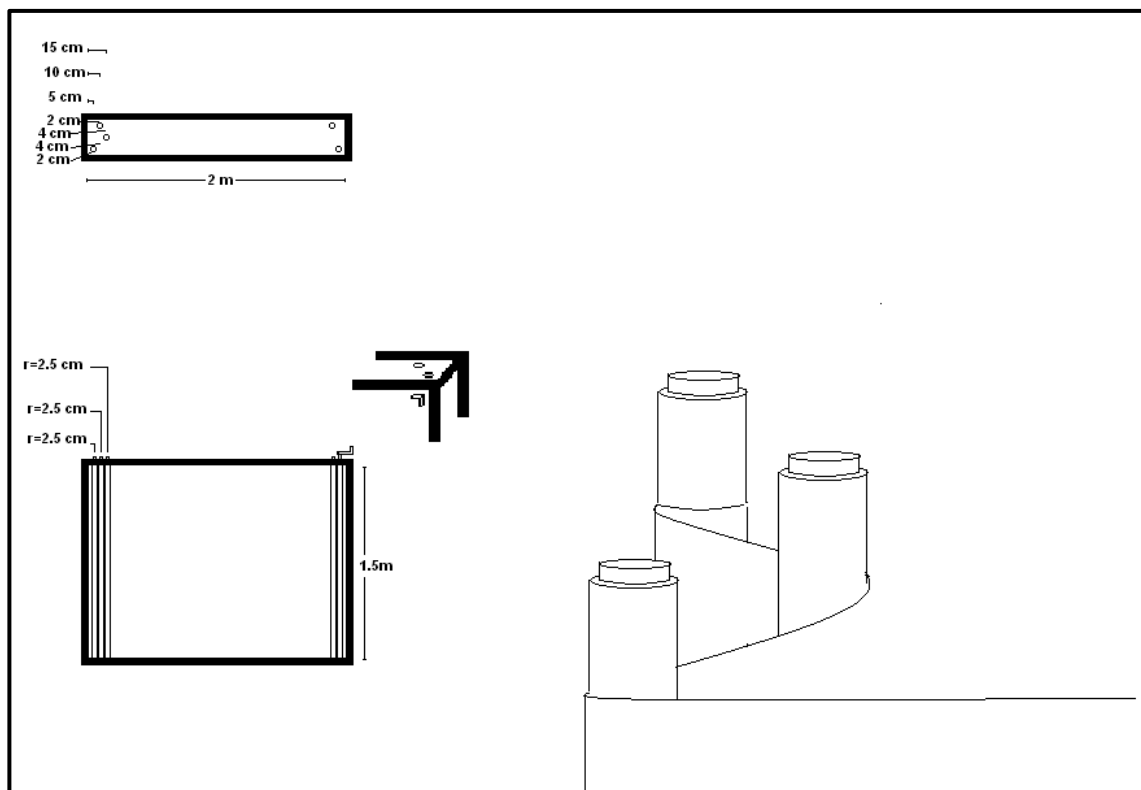


Foto 2. Mecanismo del panorama



Foto 3. Reclus y panorama
(Reclus ante el panorama, Ariel lo enfoca con la handícam, Wendy a un costado del panorama)



Foto 4. Contraluz
(Contraluz de Reclus sobre la pintura-paisaje)



Foto 5. Panorama rojo
(Reclus mira hacia la handiCam, operada por Ariel, que le hace un primer plano. John y Wendy 'escoltan' a Reclus. El panorama está iluminado por detrás con luz roja)



Foto 6. Rameau

(Reclus dialoga con Antonio Rameau, imagen en la pantalla de vídeo, Ariel ante el panorama, John Alex controla el vídeo desde su escritorio)



Foto 7. Ariel galán

(Wendy y Ariel tienen cámaras en la mano con las cuales toman un plano y contraplano de Jaime-Elisée Reclus)



Foto 8. Ensayo matas

(La handicam toma un primer plano de Reclus perdido entre el follaje mientras Ariel y Wendy lo observan con cierta condescendencia. Imagen de un ensayo)



Foto 9. Cara de Reclus

(La handícam, operada por Ariel, toma un primer plano de la cara de Reclus, desfalleciente, mientras que Wendy -la República Socialista Mundial- lo sostiene formando una imagen de la *pietà*)



Foto 10. Pantalón de Reclus
(Ariel opera una webcam haciendo primeros planos de Reclus y su vestuario)



Foto 11. Así pasan las horas
(Reclus observa cómo la imagen de vídeo también lo narra. Atrás Wendy y Ariel preparan las cosas)

Jueces y pleitos en las obras de Antonio Enríquez Gómez¹

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha
Rafael.GCanal@uclm.es

Palabras clave:

Enríquez Gómez. Jueces. Pleitos. Inquisición. Criptojudaísmo.

Resumen:

Análisis de uno de los temas recurrentes en las obras del escritor judeoconverso Antonio Enríquez Gómez: la administración de la justicia. Tanto en sus escritos y tratados políticos, como en sus obras poéticas, aborda a menudo la crítica del mundo de la justicia y de sus representantes. En sus comedias también se puede detectar la presencia de estas críticas a través de alusiones y reflexiones ocasionales y mediante escenas de pleitos y procesos judiciales. El artículo hace un recorrido por la obra de este autor, ilustrando con ejemplos su preocupación por este tema.

Judges and lawsuits in the plays by Antonio Enríquez Gómez

Key Words:

Enríquez Gómez. Judges. Lawsuits. Inquisition. Cryptojudaism.

Abstract:

Analysis of one of the recurring themes in the works of Jewish-convert writer Antonio Enríquez Gómez: the administration of justice. Both in his political writings and treatises and in his poetic works, he often addresses criticism of the world of justice and its representatives. In his comedies, the presence of these criticisms can also be detected through allusions and occasional reflections and through scenes of lawsuits and judicial processes. The article takes a tour of the work of this author, illustrating with examples his concern about this topic.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zúrate: obra dramática y ensayos políticos* (FFI2017-87523-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

...que hace mayores las causas
de infinitos delincuentes
el proceso que la espada.

(Enríquez Gómez, *Mudarse por mejorarse*, vv. 2146-48)

Es interesante comprobar cómo en los escritos del criptojudío Antonio Enríquez Gómez se detecta a cada paso la familiaridad con el mundo de la justicia, no en vano más de una vez tuvo que verse ante los jueces e inquisidores. Si bien no recibe formación jurídica, la presencia del mundo judicial en la vida y en la obra de este escritor conquense es una constante.

Es verdad que la administración de la justicia es uno de los blancos predilectos de la sátira barroca, como vemos, por ejemplo, en la obra de Quevedo². Enríquez Gómez se deja llevar por esta tradición literaria, pero añade indudablemente un enfoque personal basado en su rica y dura experiencia, dada su condición de judeoconverso. Su preocupación fundamental es el Santo Oficio, cuya arbitrariedad y corrupción ataca constantemente. Obviamente, el único medio que tiene nuestro autor para combatir la injusticia inquisitorial es la pluma.

Su trayectoria vital se ve marcada por los procesos y detenciones de su padre y de su tío, por la condena y confiscación de bienes a su padre en 1622, por las declaraciones que tiene que hacer en Madrid ante el Santo Oficio en 1634, por su huida precipitada de España o por los dos autos de fe en los que fue quemado en efígie³. ¿Qué decir de su obsesión por los llamados «malsines», esos soplones que finalmente dieron con él en la cárcel del Santo Oficio de Sevilla en donde murió?⁴

² Véase Pelorson, 1980 y Gacto, 1982.

³ El 12 de mayo de 1634 es convocado como testigo del financiero portugués Bartolomé Febos, cuyo padre era uno de los jefes de la comunidad criptojudía de Ruan. El 1 de enero de 1651, Antonio y su padre (muerto en 1642) son quemados en efígie en un auto de fe en Toledo. El 13 de abril de 1660 se celebra un auto de fe en Sevilla en el que se quema en efígie al «capitán Enrique Enríquez de Paz, alias Antonio Enríquez Gómez».

⁴ Es descubierto y detenido el 21 de septiembre de 1661. El 18 de marzo de 1663 cae bruscamente enfermo en la cárcel del Santo Oficio en donde estaba recluido. Ante la



Dada la peripecia biográfica del autor, sometido a la presión inquisitorial en más de una ocasión, cabe pensar que el tema de la justicia fue una de sus obsesiones, y así se refleja en su obra. El escritor conquense se sentía impotente ante el poder de la Inquisición que le obligó a huir de España en 1636.

LA ETAPA MADRILEÑA

Enríquez Gómez se dedicó al comercio como actividad principal desde que se instala en Madrid, pero muy pronto también se sintió atraído por el teatro. El primer estreno de una obra suya del que tenemos noticia es el que tiene lugar el 18 de mayo de 1633, cuando la compañía de Manuel Vallejo lleva a escena la pieza titulada *Fernán Méndez Pinto*⁵. En la primera parte de esta comedia aparece la nueva reina en la sala del trono y, según la acotación, «a sus lados en pie estén dos niños, uno vestido de morado con una espada; otro vestido de blanco, con una palma»⁶. La reina jura guardar la justicia, como habían hecho sus antepasados, y se explica el simbolismo de la escena:

repara y mira
que este vestido de blanco,
con quien el Sol ha partido
privilegios y milagros,
significa, Reina insigne,
misericordia, notando
que el que en el lado siniestro
de púrpura tiñe el brazo,
levantando la cuchilla
sobre el elemento vago,
es la justicia divina:
ambos abrazan tu estado.
(vv. 1969-1980)

gravidad de su estado lo reconcilian en su celda y recibe la eucaristía y la extrema unción. Al día siguiente muere y es enterrado en la iglesia de Santa Ana de Triana. El 14 de julio de 1665 es reconciliado en efígie en un auto de fe celebrado en la iglesia de San Pablo de Sevilla.

⁵ González Cañal, 2014: 215.

⁶ Enríquez Gómez, ed. 1974: 126. Véase Rose, 1982: 49-51.



Se le advierte que en caso de duda debe seguir siempre lo que marca el derecho: «siempre al derecho te inclina» (v. 1985). A continuación, la reina se dispone a juzgar los casos pendientes. Un fiscal enumera los cargos de cada uno de los presos: el primero está acusado de soborno y es desterrado; el segundo es un letrado que pierde un pleito y el cliente le reclama lo que ha gastado, pero la reina dictamina que pague las costas y, ante la incredulidad del acusado, explica:

Porque si vos
fuérades discreto y sabio,
antes de enredar papel
pudierais desengañarlo;
y si él seguirle quisiera
con que os hiciera un resguardo
quedarais del todo libre:
pagad las costas, letrado.
(vv. 2045-2052)

Un nuevo caso es el de un juez de provincia que aceptó un presente y que es condenado inmediatamente a muerte:

Hombre que por un regalo
apresura la justicia,
perdonarle es un pecado
cometido contra el Sol.
El juez es un retrato
de la balanza divina.
(vv. 2066-2071, p. 129)

Ya se advierte aquí la voz del autor censurando a los jueces corruptos y venales. La reina señala además que un juez discreto y sabio no debería conocer de antemano a ningún pleiteante (vv. 3085-2088).

El cuarto caso que debe juzgar la nueva reina es el del protagonista, Fernán Méndez Pinto, acusado de haber dado muerte al mismísimo rey. La larga y detallada escena refleja la obsesión del autor por este tipo de procesos y la crítica a la corrupción y venalidad de jueces y letrados.

Sabemos que en 1634 la compañía de Roque de Figueroa estrenó otra comedia de Enríquez Gómez, *El Cardenal de Albornoz*, en una



Bueno es eso. ¿Es menester
más que la fama y la voz
que ha de sacar el juez?

(vv. 2152-2154)

El temor del gracioso a la figura del juez deja entrever de nuevo la opinión del autor sobre el funcionamiento de la justicia, lugar común de toda su obra:

GILOTE. ¿Juez conmigo? ¿Justicia
 con Gilote? No, por Dios.
 Si yo puedo, no en mis días.
 Saldré del castillo hoy.

(vv. 2158-2161)

EL EXILIO EN FRANCIA

Una vez instalado en Francia, sus lamentos y sus críticas a una patria que le discriminaba son constantes. Su exilio forzoso y su adverso destino se reflejan en la primera obra publicada fuera de España, las *Academias morales de las musas*, en 1642. Sin embargo, todavía en esta obra tan solo encontramos acusaciones veladas y quejas disimuladas, algo que lleva a García Valdecasas a hablar de los «diálogos herméticos de Danteo y Albano» [1971: 81]. Un ejemplo de este «procedimiento hermético» sería el soneto de Albano de la academia tercera que, según este crítico [1971: 87-95], tiene que aludir necesariamente al Santo Oficio:

A LA TIRANÍA DE ANTÍOCO

Esta leona que sangrienta vino
a introducir al mundo nuevos males,
hidra cruel la llaman los mortales,
salteadora de todo peregrino.

Ramera vil que sale en el camino
a despertar delitos sensuales
es su título propio, por que iguales,
caminante, su error a su destino.

Tuvo el mundo a sus pies, y su caída,
tiránica ambición de sus errores,
dando la muerte a muchos, les dio vida.



Guárdate de sus trazas superiores,
que cuando más de oveja está vestida,
sus lobos pensamientos son mayores.
(III, vv. 1567-1580)¹⁰

De acuerdo con Révah [2003: 299], estos versos finales son una advertencia para que los cristianos nuevos se pongan en guardia frente a la Inquisición. Este soneto contesta a otro inmediatamente anterior de Leonido, dirigido precisamente a la justicia:

A LA JUSTICIA

Esta que a rayos de su acero fuerte
justifica los golpes de su herida,
dando la muerte, nos reparte vida,
y vida nos anuncia entre la muerte.
La púrpura que en luces se convierte,
a espíritus vitales nos convida;
su materia de estado no vencida,
juicio administra con que el hombre acierte.
Mírala bien y, si juzgares, sea
tu norte su lucero vigilante,
sol de justicia de la sacra idea.
No te engañes teniéndola delante,
que hay otra en los encantos de Medea
que labrará con oro tu diamante.
(III, vv. 1553-1566)

No es extraño que el escritor desconfíe de los pleitos y procesos judiciales, como señala Danteo en la academia cuarta:

Cuando a considerar con alma vengo
que hay pleitos en derecho defendidos,
los ímpetus de risa me detengo.
Si me hicieran juez, los dos oídos
cerrara a los procesos sin paciencia:
no son para mi juicio estos ruidos.
(IV, vv. 1510-1515)

La crítica a los procesos que se alargan y eternizan es frecuente en el criptojudío conquense: «que es mejor buena muerte que un proceso» (IV,

¹⁰ Citamos por la edición de Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez de 2015, indicando la academia y el número de los versos.



vv. 2569-2574)¹¹. Su opinión sobre los pleitos y los letrados queda bien clara:

Deja pleitos y letrados,
aunque te pongan en venta;
que es polilla de la vida
un derecho y una audiencia.
(IV, vv. 2993-2996)

Y advierte a los jueces, principales responsables de la actuación procesal, sobre la práctica del cohecho, vicio frecuente en la época:

Por ser juez, presente no recibas;
no mires en favor cuando juzgares,
que contra ti será si le mirares.
(I, 781-783)

Además, el poeta recrea los procedimientos judiciales con todo detalle. Los farragosos e ineficaces procesos, en manos de letrados, escribanos¹², procuradores, relatores¹³ y jueces, hacen que la justicia no sea eficaz y que solo sufra la hacienda de los encausados, como aparece en este largo pasaje de la academia tercera:

No bien el ancianísimo me puso
con su cuerdo consejo más confuso,
cuando me hallé cercado
de uno y otro letrado,
que en el imán de un soberano solio
inclinaban su hierro al Capitolio.
Estaban tan asidos al derecho
que les venía el auditorio estrecho,
y bogando entre leyes los letrados,
eran mares de tales abogados;

¹¹ Más tarde, en la *Política angélica*, Enríquez Gómez propone que todas las causas y juicios se resuelvan en un plazo de un año como máximo (Révah, 1962: 167).

¹² Los escribanos eran los encargados de formar el contenido de las causas y de levantar acta de las actuaciones ante el tribunal. Era frecuente la acusación a los escribanos de cohecho, como aparece, por ejemplo, en *El buscón* de Quevedo.

¹³ Los relatores eran los oficiales encargados de resumir las actuaciones y de leer el extracto correspondiente ante el tribunal, con lo cual los jueces se evitaban la fatiga de la directa comprobación de los papeles.



pero no peligraban,
 porque solas las partes se anegaban.
 Uno alegaba un texto, y otro luego,
 activo más que la región del fuego,
 con otro el mismo texto derribaba.
 Uno salía cuando el otro entraba,
 y ley ninguna, ¡oh clase temeraria!,
 dejó de recibir otra contraria.
 Y los devotos dueños elevados
 invocaban los santos abogados;
 y aunque más le ofrecían luces de oro,
 el texto mismo se tornaba moro.
 La justicia se estaba deshaciendo;
 la verdad, por instantes, consumiendo;
 los jueces, dudosos y alterados;
 cansados de palabras, los letrados;
 las leyes, sin polilla;
 el proceso, creciendo a maravilla;
 las partes, sin paciencia;
 pendiente de ventura, la conciencia;
 el relator, contento y mal pagado;
 el solicitador, bien empleado;
 el buen procurador, pisando plomo;
 el tiempo, a pura ley vendiendo al momo;
 con barbas, los letrados.
 Y aunque todos estaban enfadados,
 sola la pobre hacienda padecía,
 sin pronunciar aquesta boca es mía;
 que como enferma estaba,
 y uno y otro doctor la malcuraba,
 aguardaba la purga de justicia,
 y el ruibarbo de Baldo sin malicia
 en el íter se estaba consumiendo,
 y entre tanta botica, deshaciendo.

(III, vv. 1250-1290)

Así pues, la justicia se consume en largos e inútiles procesos. Encontramos a cada paso una abierta crítica contra el derecho positivo y su administración, en particular, contra las numerosas y complicadas leyes que conducen inevitablemente a la arbitrariedad y a la injusticia: «¿Cómo se puede hallar sabiduría / en un millón de leyes encontradas? / ¿Cuándo se ha de acabar su algarabía?» (IV, vv. 2013-2015).

El pesimismo del escritor conque surge una y otra vez: «la justicia se vende, crece el daño; / muere la caridad, vive el engaño» (IV, vv. 2634-2635). Su propia experiencia vital y la detenida observación de la



sociedad que le toca vivir le llevan a insistir continuamente en la corrupción de la justicia:

Iban diciendo todos: «La justicia».
Y como la malicia
es propia de un villano,
entendí que el lenguaje cortesano
por *justicia*, decía
avaricia o *codicia*...

(III, vv. 1035-1040)

En el soneto de la segunda jornada de *A lo que obliga el honor*, comedia que se publica dentro de las *Academias morales de las musas*, el protagonista, atribulado por el sentido del honor, se convierte en juez de su propio pleito y su lenguaje se llena de términos jurídicos: juez, pleito, parte, causa, sentencia, reo, etc.

DON ENRIQUE. Juez soy de mi honor, el pleito empieza
condenando la parte poderosa.
Averigüemos una causa honrosa,
propio de la cordura y la nobleza.
Sentencia ejecutar no es entereza
que lleva bien la claridad forzosa;
no se ha de echar la firma rigurosa
sin haberse probado la bajeza.
Si se hallare este reo inobediente,
viva el honor y salga de cuidado,
obre el discurso lo que el alma siente;
que en la batalla de mi necio estado
la vitoria más alta y excelente
es morir con valor o ser honrado.

(vv. 1284-1297)

La metáfora se repite más adelante:

DON ENRIQUE. (La probanza de este pleito, *Aparte.*
honor, ha sido tan buena
que el juez os asegura
de su mano la sentencia.)

(vv. 1444-1447)



En *La culpa del primer peregrino*, obra publicada en 1644, nuestro autor lamenta la injusticia inquisitorial, pero de nuevo sin aludir directamente al Santo Oficio:

¡Ay de los tribunales imperfetos,
adonde los delitos son secretos,
salas donde se mira
en espejos de sombra la mentira,
y donde andan los vicios y maldades
revueltos en fingidas santidades!¹⁴

También en 1644 publica *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, su obra más conocida. En ella se contiene una sátira de los jueces y una profunda crítica del funcionamiento de la justicia, pero sigue sin aludir directamente a los tribunales del Santo Oficio. Lo que se censura abiertamente es la venalidad y los comportamientos abusivos y arbitrarios de los jueces:

JUECES

Dicen que a ser juez (estame atento)
se inclina tu atrevido pensamiento.
Si lo fueres, advierte
que esta culpa se paga con la muerte;
no muerte natural (óyeme un poco,
y si no digo bien, tenme por loco).
Si eres juez, no vendas la justicia,
ni tuerza tu derecho la cudicia;
sé limpio como el sol, que no es el oro
de mayor dignidad que tu decoro,
porque el día que el oro te venciére,
en ese instante tu justicia muere.¹⁵

En la *Vida de don Gregorio Guadaña* encontramos algunos representantes del mundo de la justicia, habituales de las novelas picarescas, que sirven de nuevo para poner de relieve el mal funcionamiento y la corrupción del sistema judicial. En el tercer capítulo, Gregorio sale del

¹⁴ Enríquez Gómez, ed. 1644: 140-141.

¹⁵ Enríquez Gómez, ed. 1991: 381.



núcleo familiar y comienza un viaje en el cual irá conociendo a distintos personajes, entre ellos, a un juez pesquisidor¹⁶ con sus «ángeles de la guarda», un alguacil¹⁷ llamado Torote y un escribano de nombre Arenillas; a ellos se añaden después un letrado, un soldado y un fraile. Con ellos vivirá Gregorio algunas aventuras, como la que le sucede en el capítulo cuarto, cuando, junto con el juez y el escribano, van a prender a dos caballeros en Carmona. El protagonista, que no está de acuerdo con esta actuación, alerta a uno de ellos antes de ser apresado y así consigue escapar. El juez detiene a los criados y a dieciséis inocentes de la vecindad, además de embargar todos los bienes. El autor describe con exactitud y precisión procedimientos típicos del Santo Oficio, como era el secuestro y depósito inmediato de los bienes del detenido:

Hubo tres depositarios: el escribano, el alguacil y un vecino que se llamó en lo último del depósito para las alhajas de más peso; que los ministros de justicia no encargaron de cosa que no pudiese ir en la faldiquera.¹⁸

Poco después, en el capítulo sexto llegan a una venta y nos encontramos con el tópico de la mala fama de los venteros. Es lugar común en el escritor conquense la censura de los venteros por ser delincuentes y soplones de la justicia. El juez, al verle, exclama: «De buena gana mandara yo colgar este ladrón» [Enríquez Gómez, ed. 1991: 201]. Más tarde, son asaltados por unos bandoleros que los dejan atados a los árboles en camisa. Señala Kramer-Hellinx [1992: 89] que esta escena del asalto le recuerda a Gregorio un proceso inquisitorial: los penitentes «en camisa» que piden

¹⁶ Un caso especial son estos jueces pesquisidores, espanto de los pueblos, que también fueron muy criticados por Quevedo. Algunos de ellos tenían reservado en el *Sueño de infierno* un lugar privilegiado en el camarín del propio Lucifer: «y en las cuatro esquinas estaban ardiendo por hachas cuatro malos pesquisidores» (Quevedo, ed. 1991: 267). Véase también la escena ya citada de *A lo que obligan los celos* (Enríquez Gómez, ed. 2018: 126-127).

¹⁷ Los alguaciles y corchetes eran los que ejecutaban el mandato del juez y ponían en marcha el procedimiento criminal. El alguacil es también uno de los blancos preferidos de la sátira de Quevedo, ya que encuentra afinidades entre los alguaciles y los demonios (véase *El alguacil endemoniado*).

¹⁸ Enríquez Gómez, ed., 1991: 174.



misericordia al cielo; el fraile recomendando que las torturas se vivan con paciencia y resignación, y que cada uno se encomiende a Dios, etc.

También en las escenas amorosas que se suceden posteriormente en Madrid hay referencias jurídicas y cierta burla de la justicia: el primo que le presenta a una dama «sirvió de relator», la escena del cortejo es «el consejo de Venus», el primo informa de la calidad de Gregorio «en el pleito de pretendiente», la dama angélica inclina «oídos a mi justicia y preguntome si tenía una probanza que dar. Díjele que no, pedí libertad, pues me hallaba preso...» [Enríquez Gómez, ed. 1991: 214]. Cuando más tarde Gregorio es detenido y llevado a la cárcel, por mantener relaciones ilícitas con la mujer del alguacil Torote, el autor también aprovecha para describir estos procedimientos.

En 1645 publica Enríquez Gómez *Luis dado de Dios a Luis y Ana...*, dos años después las dos versiones de la *Política angélica* y en esos mismos años escribe la *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*. En estas obras ya no se limita únicamente a presentar una sátira de la justicia, sino que arremete abiertamente contra la Inquisición.

Luis dado de Dios..., es obra aparentemente panegírica en la que el autor describe un gobierno ideal del monarca francés Luis XIII y su esposa Ana de Austria, pero trufada entre líneas de diatribas contra la Inquisición [Enríquez Gómez, ed. 1645: 70-72]. Además, ataca abiertamente a los malsines, que para él son la causa de la ruina del estado. Su experiencia personal se ve a cada paso:

¿Qué premio puede aguardar un reino que premia malsines, alimenta cuadrillas de ladrones (como dice San Agustín), destierra vasallos, deshonor linajes, ensalza libelos, multiplica ministros, destruye el comercio, ataja la población ama adbitrios, roba los pueblos, confisca bienes, hace juicios secretos, no oye las partes, calla los testigos, vende noblezas, condena nobles, alimenta gabelas y arruina el derecho de las gentes? [Enríquez Gómez, ed. 1645: 118-19]

En otro lugar parece referirse en concreto al Santo Oficio y a los autos de fe:



Estos Saúles con afrenta quieren sangre, devorando como lobos crueles las ovejas inocentes. Aconsejan a los reyes que salgan a ver en públicos teatros lastimosas tragedias, lloran ruina y foméntanlas, pésales del daño y ejecútanlo y últimamente quieren que pase plaza de piedad la tiranía. [Enríquez Gómez, ed. 1645: 57]

La búsqueda de la justicia sigue siendo una de sus preocupaciones principales: «En el Reyno que se premia por favor y no por virtud, de ninguna manera se hallará justicia» [ed. 1645: p. 87].

De esta obra hay dos versiones, como bien han demostrado por separado Reis Torgal y Rose¹⁹, una primera en que las páginas 133-145 se dirigen a la monarquía y justifican la rebelión de un pueblo oprimido (Portugal) y una segunda en la que se alteran estas páginas y pasan a dirigirse y a atacar directamente al Santo Oficio.

Un tema interesante de este tratado, que refleja de nuevo su experiencia personal, es la queja ante la práctica judicial de proceder a «la confiscación de los bienes del reo, arbitrio inventado por el demonio» [Enríquez Gómez, ed. 1645: 141]. El escritor respira por la herida y se permite advertir al príncipe de los daños que se derivan de esta perniciosa actuación que conduce a

aniquilar, perder y arruinar la monarquía quemando, deshonorando, empobreciendo y desterrando los que públicamente dicen que son hijos de la Iglesia, acción tan indigna de un Príncipe cristiano cuanto lo testifica el acto. [...]

Pregunto, si el delito de religión carga sobre el espíritu, ¿qué jurisdicción tienen los jueces sobre los bienes? [...] ¿No se puede salvar el alma sin confiscación? ¿Tiene algún parentesco la doctrina evangélica con los bienes del mundo? [Enríquez Gómez, ed. 1645: 142-144]²⁰

Por eso, para el escritor converso, es importante que el príncipe elija bien a quien otorga la vara de la justicia²¹. Su desconfianza de la figura del

¹⁹ Véanse Reis Torgal, 1979 y Rose, 1983.

²⁰ Se trata de una queja común en sus obras, como, por ejemplo, en *El siglo pitagórico*: «Quitar la hacienda, amigo, / por temer sin justicia un enemigo, / no es acción generosa» (Enríquez Gómez, ed. 1991: 382).

²¹ El «Príncipe puede dar su patrimonio y renta a quien gustare, pero la vara de Justicia no debe dalla sino a quien la mereciere.» (Enríquez Gómez, ed. 1645: 89).



juez es evidente: «Si el juez no juzga sus acciones, ¿cómo juzgará de las ajenas?» [Enríquez Gómez, ed. 1645: 89].

Entre 1644 y 1645 también se difunde otro texto manuscrito titulado *Romance al divín mártir, Judá Creyente*, en donde Enríquez Gómez hace una defensa de Lope de Vera, quemado en Valladolid por perserverar en su fe judaica. En este texto declara abiertamente sus creencias religiosas²².

En esos mismos años, entre 1643 y 1647, escribe *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, escrito abiertamente hostil al Santo Oficio. Se trata de un relato lucianesco en el que se satiriza la crueldad, la ignorancia y la venalidad de los inquisidores, a los que compara con verdugos :

Mira, los inquisidores más estudiaron para verdugos que para teólogos, juristas ni filósofos, porque el teólogo busca la razón espiritual, el jurista el derecho natural y el filósofo la causa natural. Pero el inquisidor no busca sino el cómo ha de prender, condenar, matar, encorozar, azotar, quemar, ensambenitar y robar, y nunca han leído estos textos, sino en la escritura sentencial y verdugal. En esta ciencia son grandes hombres y entre nosotros pasan plaza de jueces del quemadero. [Enríquez Gómez, ed. 1992: 50-51]

Además, compara la política del Santo Oficio con la de Satanás y concluye que esta última es más humana. El autor es guiado por los diablos Parrafiscotado y Barrademonio a los lugares donde se pueden contemplar los métodos y las prácticas inquisitoriales. Los diablos quedan perplejos ante la injusticia que practica el Santo Oficio y acusan a los inquisidores de meterse en su jurisdicción [Enríquez Gómez, ed. 1992: 32].

De la *Política angélica*, publicada en 1647, hay igualmente dos versiones. En la primera vuelve a aparecer como preocupación esencial la búsqueda de la justicia²³: para el autor la misericordia y la justicia «son los dos ejes adonde estriba la política angélica.» [Enríquez Gómez, ed. 2019: 200]. En el diálogo quinto de esta primera versión Filonio y Teogio

²² Brown, 2007: 65.

²³ Véase Gambin, en Enríquez Gómez, ed. 2019: 55-56.

conversan largamente sobre la justicia y, en particular, sobre la buena elección de los jueces. Filonio pregunta sobre las cualidades que deben tener estos representantes de la justicia y Teogio contesta que el príncipe

...debe poner jueces en su imperio limpios de manos, incorruptibles en los favores mal admitidos y los tesoros mal llevados [...]. No hay duda de que la mayor puerta para entrar a derribar la justicia sea la de los favores, suavizados con el interés y alentados con la ambición. ¿Qué justicia estará segura en tales manos? ¿Qué honra no será destruida en semejantes juicios? O ¿qué vida no peligrará en tales sujetos? Cuando el juez hace adulterio a la justicia, gozándose con el tesoro por medio del interés, perderse quiere la república [ed. 2019: 218]

El príncipe debe huir de jueces tiranos y soberbios:

Debe el príncipe buscar los jueces que tengan, como dice a Salomón, los ojos sobre la cabeza, sabios y justos [...] No es bien que se muestre el ministro en los juicios soberbio. [...] No debe el príncipe valerse de Antíocos, debe servirse de Trajanos, que premien y castiguen, más con amor que con rigor, más con justicia que con tiranía. [...] Tiene necesidad el príncipe de señalar los jueces tiranos, para que los conozcan los hombres justos y se guarden de ellos... [ed. 2019: 221]

Poco después, hablan en términos similares sobre los abogados:

Debe el príncipe honrar a los buenos abogados como a personas que ilustran los tribunales, considerando que un gran letrado es digno de ser juez y consejero [...]. Pero debe el príncipe conocer que, así como un buen abogado es columna de la justicia, un malo es perdición de ella; este, con poco talento y mal fundado interés, arruina la república y aquel con su docto juicio la ensalza. [ed. 2019: 229]²⁴

La llamada segunda parte, que contiene dos nuevos diálogos, incluye una diatriba directa contra la Inquisición española. Fue publicada por Révah, que afirma que se trata de «un pamphlet qui serait certainement jugé subversif dans la Péninsule hispanique», que contiene un mensaje «destiné en premier lieu aux Rois de la Péninsule hispanique, mais dont le Marrane eut l'audace d'envoyer des exemplaires à l'Inquisition espagnole, en un

²⁴ A los malos abogados los compara poco después con los demonios: «Estos más son demonios que abogados» (ed. 2019: 230).



temps où il ne songeait pas encore à retourner en Espagne» [Révah, 1962: 100]. En las primeras líneas alude al tema fundamental de estos dos diálogos: «el principal punto es si puede el Príncipe castigar en su Reino los delitos de religión con todo rigor, desposeyendo al hereje y a sus hijos de todos sus bienes, y a veces de la vida» [Révah, 1962: 116]. En realidad, pasa revista a todos los procedimientos que utiliza el Santo Oficio: cárceles secretas, deshonras públicas, testigos secretos, libelos infamatorios, etc. Destaca de nuevo su obsesión por denunciar la inutilidad de las confiscaciones de bienes, que «son la ruina total del estado espiritual» [1962: 152]. Argumenta en contra de esta práctica perniciosa que carece de sentido: «o se trata de salvar almas o condenar haciendas» [1962: 132]. Además, en su opinión «los bienes confiscados por delito de religión no los goza el Príncipe ni se aprovechan de ellos sino ladrones» [1962: 155].

En el diálogo cuarto conversan Filonio y Teogio sobre lo negativo e injusto que resulta la exclusión de honras y dignidades al condenado y todos sus descendientes y linaje. Finalmente, termina con una propuesta sobre cómo deben funcionar estos tribunales eclesiásticos que juzgan las causas de fe. Enumera hasta ocho artículos que contienen las claves de lo que llama «política angélica», que es la que debe seguir el príncipe cristiano.

Antes de su vuelta a España publica en 1649 *La torre de Babilonia*, un relato fantástico y satírico cuya temática principal es el exilio. De nuevo el blanco de sus críticas es la justicia y nos encontramos de nuevo con la figura de un juez que se arrepiente de sus hechos y exclama:

¡Ay de mí que hice confesar en el tormento lo que no vi y condené por la boca de un miserable, apretado de justicia, su misma vida, pagando con afrentosa muerte el delito de haber nacido! ¿A dónde estaba yo cuando tomé sobre mi alma una sentencia justificada por los hombres para destruir los mismos hombres? ¡Oh, dolor grande sentarse en el trono a quitar vidas a puro trato de cuerda! ¡Oh, calamidad terrible! ¿Quién no llora de dolor viendo que una firma privó de vida al que confesó haberla quitado? ¿Para esto vine al mundo? Mejor me fuera no haber nacido. Pues, ¿qué diré cuando las partes pleitean sobre los bienes mundanos? ¿Qué cuenta podré dar a Dios de mis sentencias, pues no es posible que todas sean justas? Yo me tengo la culpa, que quise verme cercado de



favores por desfavorecerme a mí. Oh, tú que culpas mis suspiros, dime, ¿qué mayor desdicha puede tener un hombre que ponerse a peligro de salvación por bienes ajenos, guardando respetos a señores poderosos, en perjuicio de las partes, quitando la hacienda a uno o por yerro o por ignorancia o por malicia para darla a otro? [Enríquez Gómez, ed. 1649: 99-100]

LA ETAPA SEVILLANA: FERNANDO DE ZÁRATE

A su llegada a la península el autor termina instalándose en Sevilla encubierto bajo el nombre de Fernando de Zárate. Vuelve a escribir comedias, muchas de ellas de santos o de tema histórico, y alcanza cierto prestigio y repercusión en los escenarios. Pone en marcha una estrategia de disimulación, actitud perfectamente explicable, dado que el Santo Oficio le seguía los pasos: el 1 de enero de 1651 Antonio y su padre (muerto en 1642) son quemados en efígie en un auto de fe en Toledo y un año después se enteran de la muerte de su amigo Manuel Fernández de Villarreal, quemado en la capital portuguesa por judaizante²⁵.

En las comedias escritas en estos años seguimos encontrando numerosas reflexiones y alusiones al mundo jurídico. Una de estas obras, *El rey más perfecto*, contiene una discusión en torno a un pleito entre el rey Fernando III el Santo y el arzobispo de Toledo. El debate se centra en si el rey debía perdonar o castigar la deslealtad de Álvaro Núñez de Lara:

ARZOBISPO. Conde don Gómez, su pleito
se ha juzgado, y le condenan
los jueces a que luego
se confisquen sus estados
por haber puesto a este reino
en ocasión de perderse,
y ha decretado el consejo
que muera en una prisión.

SANTO REY. Aunque merecen sus yerros

²⁵ El destino de estos dos escritores, que entre 1640 y 1650 habían desarrollado una labor hostil al gobierno español y favorable a Richelieu defendiendo el levantamiento de Portugal, es significativo. Ambos perecieron, tras volver a sus respectivos países, en manos de la Inquisición. Fernández de Villarreal terminó en la hoguera el 1 de diciembre de 1652; véanse Gendreau-Massoloux, 1977 y Galbarro, 2013.



esa sentencia, no es justo
 que yo falte a lo que debo.
 ARZOBISPO. Señor, las leyes de estado
 con sangre las escribieron.
 SANTO REY. Perdonémosle, arzobispo.
 ARZOBISPO. De mi voto no lo apruebo.
 SANTO REY. Mirad que es grande en Castilla.
 ARZOBISPO. Señor, hallele pequeño.
 SANTO REY. El conservar los vasallos
 fue siempre el mejor acuerdo.
 ARZOBISPO. Y el castigalles, señor,
 fue siempre el mejor consejo.
 SANTO REY. Dios se inclina a perdonar.
 ARZOBISPO. También se inclina severo
 a castigar los delitos.
 (vv. 2173-2196)

Finalmente, el rey impone su clemencia y perdona a su vasallo, en contra de la opinión defendida por el arzobispo.

La crítica a la actividad judicial vuelve a aparecer con insistencia en las comedias aparentemente ortodoxas que Enríquez Gómez escribe en esta época. En la titulada *Santa Pelagia*, por ejemplo, la protagonista y su criada huyen al monte tras presenciar el intento de asesinato de un personaje de la nobleza. Teodora manifiesta su rechazo una vez más a los procesos judiciales:

TEODORA. ¡Ay, señora, que ver a un conde muerto
 era muerte mayor que este desierto!
 Dale gracias a Dios que te ha librado
 de prisión, de escribano, de letrado,
 de mal procurador y de una muerte
 con título tan fuerte
 que la pena menor y más ligera
 era, sin ser Lucrecia, una galera.
 [Enríquez Gómez, ed. 1678: 165]

También escribe en estos años otra comedia de santos titulada *El obispo de Crobia, San Estanislao*, obra en la que tiene lugar un pleito que es parte fundamental del desenlace de la trama [Enríquez Gómez, ed. 1661: 215r-218r]. Se trata de un proceso manipulado por el rey Boleslas para castigar al obispo, que era su enemigo. El obispo había comprado un terreno



a Pedro Colona para sacar un beneficio y destinarlo a obras de caridad. Ningún contrato o recibo se había hecho de esta transacción comercial, pero había dos testigos, Ludovico y Terencio. Colona había fallecido de muerte natural la misma noche de la venta. El rey consigue que los herederos denuncien al obispo por no haber pagado lo estipulado y se encarga de que Ludovico y Terencio testifiquen a su favor. El proceso está manipulado y la sentencia tomada de antemano: «la sentencia será, / supuesto que los testigos / no dirán lo que pasó, / en favor del que heredó.» [1661: 212 v]. El propio rey preside la audiencia en la que están todos los papeles asignados: juez, procurador, testigos y acusado. Ante esta situación, el obispo apela a la justicia divina utilizando una alegoría náutica:

El bajel de la justicia
tendrá su seguro puerto
y cuando no, mi verdad,
como bajada del cielo,
sabr  salvar los baj os
de aquestos mares soberbios,
aunque levanten las olas
los desenfrenados vientos
de la envidia, porque Dios
como autor del universo,
si a un tiempo tormentas forma,
bonanzas permite a un tiempo.

[Enríquez Gómez, ed. 1661: 216r]

El obispo termina remitiéndose al terreno moral de la verdad, invocando al profeta Am s del Antiguo Testamento:

La verdad, nos dice Am s,
que de Dios es claridad:
el que niega su verdad
y de su luz se retira
será mártir de mentira,
no confesor de verdad.

[Enríquez Gómez, ed. 1661: 216v]



Ante las mentiras y los falsos testimonios, insiste en recurrir a la verdad: «La verdad es casta y bella, / vive con el virtuoso, / que con un hombre vicioso / no está bien una doncella.» [1661: 217r].

Toda la escena está marcada por un léxico jurídico que se mantiene incluso cuando se desarrolla el milagro que va a propiciar el desenlace: «relación», «causa», «probanza», «testigo», «sentencia», etc. Así, se produce la aparición de Pedro Colona, que sale de la tumba para confirmar la versión del obispo, escena efectista que sería del agrado del público. El muerto censura a su heredero: «Tú, heredero de mi casa, / contra la justicia recta / fuiste en pleito.» [1661: 216r]. Denuncia también a los falsos testigos, una de las obsesiones del autor: «vosotros / merecéis las graves penas / que se dan a los testigos / que juran falso» [1661: 218r]. El milagro permite que salga a la luz la verdad del caso e incluso Pedro Colona termina amonestando al propio rey:

Y si tú, rey, no alentarás
este delito, no fuera
encubierta la verdad.
Teme a Dios, que el que gobierna,
si no administra justicia,
y con majestad severa
no da castigo a los falsos
testigos, no será buena
ni su fama, ni su vida. [Enríquez Gómez, ed. 1661: 218r]

Finalmente, el rey reconoce los hechos e implora al obispo el perdón de sus pecados.

Otra comedia publicada a nombre de Fernando de Zárate es *El valiente Campuzano*, que también presenta la parodia de un proceso en escena²⁶. El valentón simula celebrar un proceso ante un juez atemorizado y perplejo. Es el valiente el que ejerce de juez y el reo es el ventero Maladros, al que acaba dando muerte. Finalmente, el juez recuerda a Campuzano el valor y la función de la justicia:

²⁶ No me detengo en analizar este pasaje ya que lo hemos estudiado en un trabajo anterior: González Cañal, 2018: 302-304.



Campuzano, la justicia,
del mundo sagrada antorcha,
con justa causa pretende,
con su espada poderosa,
cortar la hidra del vicio,
castigando la discordia. [Enríquez Gómez, ed. 1858: 578]

CONCLUSIÓN

Como el escritor cultiva voluntariamente una estrategia orientada a la ambigüedad y al disimulo, la crítica ha buscado sin cesar claves o mensajes ocultos en sus obras. Lo que sí se percibe a simple vista a lo largo de toda su obra es la denuncia y la preocupación de Enríquez Gómez por la mala administración de la justicia y por la corrupción y venalidad de sus representantes. Lo hemos visto en su poesía —las *Academias morales de las musas*—, en sus obras en prosa, como *El siglo pitagórico*, *Luis dado de Dios...*, la *Política angélica* o *La torre de Babilonia*, pero también aparece en algunas de sus comedias tanto de sus inicios como de su etapa sevillana final.

La justicia es tema habitual de la sátira barroca y por eso no es extraño que aparezca en sus tratados políticos y en sus obras poéticas. Más curioso es encontrar abundantes alusiones y censuras a distintas prácticas de la justicia en las obras dramáticas. Además, la dramatización de escenas de pleitos y procesos resulta una originalidad de nuestro dramaturgo. Quizá busca aprovechar la intención persuasiva de un teatro que, en principio, parece convencional y poco adecuado para canalizar una crítica política y social.

La desconfianza que muestra el autor hacia la justicia, junto con las diatribas contra la nobleza de sangre y la ponderación del mérito personal frente a los privilegios del nacimiento, son temas fundamentales que



vertebran su pensamiento²⁷. La corrupción del sistema judicial se ve con claridad, por ejemplo, en el comportamiento del juez en la *Vida de don Gregorio Guadaña*.

Por otra parte, preocupa al autor la confiscación de bienes y haciendas como práctica judicial. Tanto en sus tratados en prosa, como en sus piezas dramáticas, aparece este tema como una verdadera obsesión. Como contrapartida, encontramos en dos comedias incluidas en las *Academias morales de las musas* la figura del gobernante justiciero y ecuánime: el rey David y el emperador Marco Aurelio de *La prudente Abigail* y de *Amar con vista y cordura*, respectivamente. Estos monarcas tratan al pueblo con dignidad y gobiernan moralmente sin confiscaciones de bienes ni deshonoras. Además, Marco Aurelio defiende abiertamente que la virtud vale más que la sangre heredada²⁸:

Yo estimo mi sangre en cuanto
le dio ser naturaleza,
mas la virtud es nobleza
de blasón más justo y santo.
(vv. 176-179)

Ya advertía Constance H. Rose [2001: 160] que un tema capital en la obra de Enríquez Gómez es la búsqueda de la justicia: personal, terrestre y divina. En efecto, esta preocupación recorre toda su obra, aunque, finalmente, no halla justicia en el mundo y tiene que remitirse a la divina. Dada su peripecia vital, es lógico que su visión sea fundamentalmente pesimista. No obstante, hay momentos en que todavía se deja llevar por la esperanza: «La justicia ha de ser siempre mi dama. / Si ella reinara, como yo quisiera, / mariposa me hallara de su llama.» [Enríquez Gómez, ed. 2015: IV, vv. 1869-1871]

²⁷ Véase Pedraza Jiménez, 2016 y 2017.

²⁸ Véase Kramer-Hellinx, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, Kenneth, *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam: «edición y estudio del «Romance a Lope de Vera», de Antonio Enríquez Gómez*, Toledo, Consejería de Cultura de Castilla La Mancha, 2007.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *La culpa del primer peregrino*, Ruan, Imprenta de Laurens Maurry, 1644.
- , *Luis dado de Dios a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana*, Paris, René Baudry, 1645.
- , *La torre de Babilonia*, primera parte, Ruan, Laurens Maurry, 1649.
- , *El obispo de Crobia, San Estanislao*, en *Parte quince de comedias nuevas...*, Madrid, Melchor Sánchez, 1661, ff. 198v-218v.
- , *Santa Pelagia*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas...*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678, 160-197.
- , *El valiente Campuzano*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneira, 1858 (BAE, 47), 569-586.
- , *Fernán Méndez Pinto, Comedia famosa en dos partes*, ed. Louise G. Cohen, Francis M. Rogers y Constance H. Rose, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1974.
- , *The Perfect King: El rey más perfeto*, Michael MCGAHA (ed. y trad.), Tempe, Arizona, Bilingual Press, 1991.
- , *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, Teresa de Santos (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- , *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, Constance Hubbard Rose y Maxim P.A.M. Kerkhof (eds.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.
- , *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 2 tomos.



-
- , *Amar con vista y cordura*, Almudena García González (ed.), en *Academias morales de las Musas*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, II, 323-418.
- , *A lo que obligan los celos*, Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), en *Comedias I*, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, 11-146.
- , *Engañar para reinar*, Almudena García González y Alberto Gutiérrez Gil (eds.), en *Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, 11-149.
- , *El gran Cardenal de España, don Gil de Albornoz*, primera parte, Abraham Madroñal Durán (ed.), en *Comedias II*, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, 151-274.
- , *Política Angélica*, Felice Gambin (ed.), Huelva, Universidad de Huelva, 2019.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, «La administración de justicia en la obra satírica de Quevedo», en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia literaria renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1982, 133-162.
- GALBARRO, Jaime, «Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez en la propaganda de la “nação portuguesa”», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, 60: 3, 2013, 131-142.
- GARCÍA VALDECASAS, J. G., *Las «Academias morales» de Antonio Enríquez Gómez: Críticas sociales y jurídicas en los versos herméticos de un "judío" español en el exilio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1971 (*Anales de la Universidad de Sevilla*, núm. 9, 1971).
- GENDREAU-MASSALOUX, Michèle, y Constance Hubbard ROSE, «Antonio Enriquez Gómez et Manuel Fernandes Villareal: Deux destins
-



parallèles, une vision politique commune», *Revue des Études Juives*, 136, 1977, 368-387.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2014, 213-230.

—, «Las máscaras de un converso: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo*, 6.1, 2018, 291-306.

KRAMER-HELLINX, Nechema, *Antonio Enríquez Gómez: Literatura y sociedad en «El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña»*, New York, Peter Lang, 1992.

—, «Monarquía y prudencia en *Amor con vista y cordura* y *La prudente Abigail*», en José Ignacio Díez y Carsten Wilke (eds.), *Antonio Enríquez Gómez. Un poeta entre santos y judaizantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 2015, 161-182.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Antonio Enríquez Gómez: entre la herencia de la sangre y la tradición literaria», en David García Hernán y Miguel F. Gómez Vozmediano (eds.), *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro: entre literatura e Historia*, Madrid, Sílex Ediciones, 2016, 279-301.

—, «El poder a los ojos de Enríquez Gómez: entre la teoría política y el drama», en Ignacio Arellano y Frederick A. De Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA / IGAS, 2017, 105-122.

PELORSON, Jean Marc, *Les Letrados, juristes castillans sous Philippe IV*, Poitiers, Université de Poitiers, 1980.

QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.

REIS TORGAL, Luis, «A literatura 'marrânica' e as 'edições duplas' en Antonio Henriques Gomes (1600-1663)», *Biblos*, 55, 1979, 197-228.



- RÉVAH, I. S., «Un pamphlet contre l'Inquisition. La seconde partie de La política angélica de Antonio Enríquez Gómez (Rouen, 1649)», *Revue des Études Juives*, CXXI, 1962, 81-168.
- , *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane (v.1600-1663)*, Carsten L. Wilke (ed.), Paris, Éditions Chandeigne, 2003.
- ROSE, Constance, H., «Las comedias políticas de Antonio Enríquez Gómez», *Nuevo Hispanismo*, 2, 1982, 45-55.
- , «Dos versiones de un texto de Antonio Enríquez Gómez: un caso de autocensura», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1983, 56-80.
- , «Dios hará inquisición de vuestros juicios: Antonio Enríquez Gómez' Search for Justice», *Sefarad*, 61: 1, 2001, 169-186.

La representación de Hernán Cortés en el teatro español y europeo de la Ilustración¹

A. Robert Lauer
The University of Oklahoma
arlauer@ou.edu

Palabras clave:

Hernán Cortés. Moctezuma II. Antonio Vivaldi. Federico II el Grande. Ilustración.

Resumen:

En este trabajo se examina la representación de Hernán Cortés (1485-1547) en la ópera italiana y prusiana, y en el teatro español y francés de la Ilustración, sobre todo en la relación del conquistador extremeño con el emperador mexica Moctezuma II (r. 1502-1520). Se analizan en esta ocasión las siguientes obras: 1) *Motezuma: Tragedia en tres jornadas* (1784), de Bernardo María de Calzada (1750-1825); 2) la traducción española de *Fernand Cortès; tragédie* (1744) de Alexis Piron (1689-1773) intitulada *Hernán Cortés: Tragedia* (1776); 3) la ópera *Montezuma* (1733) de Antonio Vivaldi (1678-1741) y Girolamo o Alvisi Giusti (1709-1766); y 4) la ópera *Montezuma* (1755) del rey de Prusia Federico II el Grande (r. 1740-1786) y el brandeburgués Carl Heinrich Graun (1704-1759).

The Representation of Hernán Cortés in the Spanish and European Theater of the Enlightenment

Keywords:

Hernán Cortés. Montezuma II. Antonio Vivaldi. Frederick the Great. Enlightenment.

Abstract:

In this work we shall examine the representation of Hernán Cortés (1485-1547) in both Italian and Prussian opera, and in Spanish and French theater during the Age of the Enlightenment. We shall emphasize in particular the relationship between the Spanish conqueror from Extremadura and the Mexica Emperor Montezuma II (r. 1502-1520). Four works form the basis of our analysis: 1) *Motezuma: Tragedia en tres jornadas* (1784), by Bernardo María de Calzada (1750-1825); 2) the Spanish translation of *Fernand Cortès; tragédie* (1744) of Alexis Piron (1689-1773) titled *Hernán Cortés: Tragedia* (1776); 3) the opera *Montezuma* (1733) by Antonio Vivaldi (1678-1741) and Girolamo or Alvisi Giusti (1709-1766); and 4) the opera *Montezuma* (1755) of Frederick the Great, King of Prussia (r. 1740-1786), and the composer from Brandenburg, Carl Heinrich Graun (1704-1759).

¹ Partes más extensas sobre el uso de la música de Graun y Vivaldi se encuentran en artículos simultáneamente publicados en *Hipogrifo* y *Revista Estudios*.

Hernán Cortés de Monroy y Pizarro Altamirano (1485—1547), descubridor, conquistador y fundador del Méjico post-indígena, Gobernador pre-virreinal y capitán general de Nueva España y I^{er}. Marqués del Valle de Oaxaca ha sido el protagonista de varias obras dramáticas y musicales, tanto en el siglo XVII como, sobre todo, en el XVIII. Contamos, por ejemplo, en el XVII, con dramas como *La conquista de México* (1668) de Fernando de Zárate y *La mayor desgracia de Carlos Quinto* de Luis Vélez de Guevara². Asimismo, Giuliana Fantoni [2000: 179] hace mención de varios libretistas de óperas del siglo XVIII sobre el emperador mexica Moctezuma II—entre ellos Alvise [sic] Giusti, Vittorio Amedeo Cigna Santi y el rey Federico II de Prusia—en cuyos libretos para las óperas de *Montezuma* (1733) de Antonio Vivaldi y *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun resalta la figura de Hernán Cortés. A la vez, Antonietta Calderone [1995: 83] presenta una extensa lista de obras dramáticas—desde 1716 hasta 1790—en las que aparece Cortés, verbigracia, *Motezuma*, tragedia de 1784, de Bernardo María de Calzada (1750-1825), y *Fernand Cortès; tragédie* (1744) del francés Alexis Piron (1689-1773), en traducción al castellano (1776)³.

En esta ocasión, se examinarán cuatro de los susodichos textos: dos dramáticos y dos musicales: las óperas *Montezuma* (1733), de Antonio Vivaldi (1678-1741) y Girolamo Giusti (1703-¿?), y *Montezuma* (1755), de Carl Heinrich Graun (1704-1759), quien sigue el texto, originalmente en francés, de Federico II el Grande (r. 1740-1786); la traducción española de *Fernand Cortès; tragédie* (1744), de Alexis Piron (1689-1773), intitulada *Hernán Cortés: Tragedia* (1776); y *Motezuma: Tragedia en tres jornadas* (1755), del militar extremeño Bernardo María de Calzada (1750-1825).

² Para la obra de Zárate, ver el estudio de Lauer [1993]. Otrosí, Lauer [1993: 32] hace mención de dos obras adicionales del Barroco sobre Cortés, aparentemente perdidas: *Hernán Cortés triunfante en Tlaxcala* de Jacinto Cordeiro y *La conquista de Cortés y el marqués del Valle* de Lope de Vega. Para la obra de Vélez, ver la valiosa edición crítica de Manson y Peale [2002].

³ Lope [1986], apunta otras obras sobre Cortés no señaladas por Fantoni [2000] o Calderone [1995].



Dramáticamente, la ópera de Vivaldi empieza *in extrema res* en la ciudad de Tenochtitlán. Por *in extrema res* se infiere aquí que la acción ya ha tenido un inicio (la llegada a Cortés a tierras mejicanas) y un desarrollo (batallas entre los mexicas y los españoles, con una victoria militar decisiva del segundo grupo) y que se está ahora en el punto del desenlace, aunque no necesariamente en el último instante. En efecto, Fernando Cortés ha salido vencedor de una decisiva batalla entre europeos y americanos. En un bello recitativo acompañado, Montezuma expresa su dolor ante su rendimiento: «Estoy vencido, dioses eternos. En un solo día, han muerto todo el esplendor de mis fastos y la alta gloria del Méjico valeroso»⁴. A la vez, tanto su esposa Mitrene como su hija Teutile están dispuestas a morir en lugar de aceptar el supuesto cautiverio que impondría el triunfador:

MON. [...] Mientras tanto sé valiente, ¡toma! (*Le da un puñal*). Que esto te sirva de instrumento para mostrar tu gran corazón, y, antes de que el vencedor te encadene como una esclava, hiere el corazón de tu hija e, inmediatamente, suicídase.

[Bartrina, 1992: 93]

En una analepsis nos enteramos de que Montezuma ha roto un pacto anterior con Cortés, a quien posteriormente ataca y hiere. También sabemos que existe una relación sentimental entre Ramiro, hermano de Fernando, y Teutile, hija de Montezuma. Esta segunda intriga amorosa complica las lealtades de personajes secundarios, quienes casi desplazan dramática y musicalmente a los principales, Montezuma y Cortés, en la primera y primordial acción sobre la conquista de Méjico. Para establecer el orden, Fernando pone en prisión a Montezuma, acto que impulsa una reacción bélica de los mexicas y su general Asprano. Después de consultar al dios Uccilibos (Huitzilopochtli), Asprano se entera de que «Teutile y un español, si son sacrificados, podrán salvar el imperio y al padre» [Bartrina, 1992: 137]. Mitrena y Montezuma piensan que deben sacrificar a Teutile y

⁴ Cito aquí y subsiguientemente según la traducción al español de Bartrina [1992: 91] del libreto italiano de Giusti para la ópera de Vivaldi.



Fernando, mas tras otro encuentro bélico en que de nuevo triunfan las fuerzas europeas, el magnánimo Cortés le ofrece a Montezuma gobernar el imperio si se entrega a un nuevo Dios y a la Corona Española. Al acceder Montezuma a la petición de Cortés, se sella la nueva alianza entre españoles y mexicas casándose Ramiro con Teutile. Se cumple así el oráculo del dios Uccilibos, quien había pronosticado un sacrificio entre Teutile y un español. Montezuma cierra así el drama, acompañado de un coro:

MON. Se ven en vuestros Dioses grandes verdades. Méjico cae, es verdad; y después renace.

CORO. Himeneo, tú que eres del amor el dulce ardor, el nudo inmortal para esta pareja noble y real, une las almas y encadena los corazones.

[Bartrina, 1992: 159]

La intervención de Cortés en el espacio geográfico de los mexicas tiene, al principio, un fin funesto: la destrucción de un imperio; en el desenlace, una fausta conclusión, un renacer de nuevo, como apunta Montezuma. El casamiento entre el español Ramiro y la mexica Teutile inicia una sancionada primera unión ‘conyugal’ entre Europa y América. Se postula así una tercera etapa del hecho histórico emprendido en 1519, después de la fase del encuentro y el subsiguiente lapso de la conquista. Es este el ciclo de la unión, el principio del mestizaje, el comienzo de un nuevo mundo. Se anuncia así la Universópolis postulada en 1925 por el filósofo mejicano José Vasconcelos Calderón⁵.

La ópera de Federico II de Prusia y Carl Heinrich Graun, *Montezuma*, de 1755, a diferencia de *Montezuma* de Vivaldi, empieza no *in extrema* sino *in medias res*, en un jardín imperial, en el momento en que Montezuma está en su pleno poder y justo antes de la inminente llegada de Cortés a su imperio:

⁵ La ‘raza cósmica’ o ‘quinta raza’ postulada por Vasconcelos Calderón [ed. 1966: 9-63] será «la era de la Humanidad», cuando todas las razas humanas—la blanca, la roja, la negra y la amarilla—se hayan mezclado [62] y las relaciones humanas se basen en un concepto universal de igualdad, hecho posible después de algunas décadas de «eugenesia estética», como menciona el erudito [52].



Sí, mi Tezeuco, México es dichoso. Este es el fruto de aquella libertad que unida a la prudencia sólo se subordina a aquellas leyes que yo mismo soy el primero en observar; mi pueblo goza de dicha segura y tranquilidad plena y mi poder se basa en su amor⁶.

En su ingenuidad, Montezuma no oye la advertencia de Pilpatoè, el general imperial, quien le advierte que los 300 «héroes extraños» que acaban de llegar a su imperio, «con su valor y su fiereza» serían capaces de todo [Reinshagen-Hernández, 1992: 69]. Tampoco advierte las palabras de Eupafórice, esposa del emperador y reina de Tlaxcala, respecto a aquel ejército de «conquistadores extraños» [Reinshagen-Hernández, 1992: 73].

Cortés, no obstante, no viene como amigo sino como representante de un poder europeo: «Este mismo día, antes de que la noche de oscuros ojos rapte la luz del día, seremos dueños del México antiguo; imperará en esta rica tierra nuestro rey y con él, nuestra santa fe» [Reinshagen-Hernández, 1992: 89]. Cuando Pilpatoè y Tezeuco, chambelán de Montezuma, cuestionan por qué Cortés está formando a sus soldados para un perentorio encuentro militar, los europeos acometen a los americanos, quienes huyen al oír los disparos de las inauditas armas de fuego. Subsiguientemente, Cortés indica que sus acciones tienen un objetivo ulterior: acabar con los bárbaros sacrificios humanos y cristianizar a los mexicas: «No por conquistar, no, solo por nuestro Dios vamos a la batalla; convertirlos a ustedes, eso queremos, a esta santa pura fe que place a nuestro Dios» [Reinshagen-Hernández, 1992: 101]. Después de que Montezuma trata de matar a Cortés por su supuesta arrogancia, Cortés le advierte: «Sé prudente y obedece lealmente a tu nuevo monarca [Carlos V], abandona los falsos dioses, abandona todo error. Pronto la vida te volverá a sonreír, confía en mí. Todo puedes esperar de mi clemente señor» [Reinshagen-Hernández, 1992: 105]. No obstante, Montezuma trata de organizar un levantamiento contra los invasores; acto que Cortés ahora no perdonará. Sin embargo, en

⁶ Reinshagen-Hernández [1992: 63-65]. Cito aquí y subsiguientemente según la traducción al español de Reinshagen-Hernández del libreto originalmente escrito en francés por el rey Federico II de Prusia para la ópera de Carl Heinrich Graun. Un estudio más amplio y técnico de esta ópera aparecerá próximamente en *Hipogrifo*.



este momento, el conquistador le ofrece salvar su vida al emperador si este abandona sus falsos dioses, hecho que Montezuma, como el Moctezuma histórico, se niega a hacer. La ópera termina con la ejecución de Montezuma, llevada a cabo entre bastidores, y concluye con un conmovedor coro de los vencidos:

CORO. ¡O cielo, cuánto horror, qué día terrible, qué crimen tan vil! ¡Quién puede imaginar esta perversión! Tierra, ¡cómo toleras esto, abre las entrañas del infierno! ¡Huyan, huyan de los villanos; dioses, vengan a salvarnos, apiádense de nuestro dolor, apiádense de nuestro dolor, apiádense de nuestro dolor!

[Reinshagen-Hernández, 1992: 135]

A diferencia de la vivaz ópera de Vivaldi, la de Graun, sobre el mismo tema, tiene un funesto y trágico fin, pronosticado, desde la perspectiva de los mexicas, por sus propios dioses.

La base histórica de *Moteczuma*, como la de las óperas de Graun y Vivaldi, es la *Historia de la conquista de Méjico* (Madrid, 1684) de Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), dramaturgo del ciclo calderoniano⁷. La obra de Solís había sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán y danés. Se basa, como sería de esperar, en *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Madrid, 1632) de Bernal Díaz del Castillo, *La conquista de Méjico* (1553) de Francisco López de Gómara y las *Cartas de relación* (1524) de Hernán Cortés de Monroy y Pizarro Altamirano. Desde el capítulo nueve del primer libro hasta el 25 del quinto, Cortés domina la relación de Solís. Es significativo que a mediados del noveno capítulo de la primera parte, Solís interrumpa la narrativa para ofrecer una digresión sobre el protagonista del relato: «Pero antes que pasemos

⁷ En efecto, Fantoni [2000: p. 175] atribuye el interés de Europa en la conquista española de América durante el siglo XVIII precisamente a la obra de Solís: «La *Historia de la conquista de México* di Antonio de Solís, pubblicata a Madrid nel 1684 risvegliò in modo nuovo l'interesse dell'Europa verso le colonie ispanische d'America». Como apunta Jouve-Martin [2010: 206], el impacto de Solís en Europa se manifestó precisamente en óperas como *Montezuma* de Vivaldi y *Montezuma* de Graun. Ver también Sala Valldaura [2005: 389-409], Anglet [2007: 39], Ette [2017: 47, nota 42] y Ette [2014]. Todas las citas textuales a la obra de Solís y Rivadeneira derivan de la edición de O'Gorman y Valero Silva [ed. 1997].



adelante, será bien que digamos quién era Hernán Cortés» [ed. 1997: 41]. Lo que prosigue es un encomio del héroe que sigue las pautas de un modélico discurso panegírico, como se vería, v. gr., en el tratado sobre el *Basilikos logos* de Menandro el Rétor [ed. 1981: 76-95]. Atribuye, pues, Solís la conquista de la Nueva España a dos factores: el valor y el entendimiento de Cortés. Alude de esta forma al tópico clásico de *sapientia et fortitudo*, así como al de la felicidad del destino del héroe que, según Solís, dispone Dios «con la elección del hombre» [ed. 1997: 41]. Extraordinariamente, Solís, en una continua y extensa alocución, usa el exordio sobre el conquistador, el cual debiera iniciar un discurso, simultáneamente como peroración, indicando de esta manera un inicio y un próspero fin. Se precluye así cualquier tipo de suspenso o dubitación en el lector respecto al fin del héroe o de la narrativa. Lo que se relatará a lo largo de los cinco libros siguientes será simplemente la evidencia o confirmación de los hechos. De esta forma, el lector se enfocará en el ‘cómo’ de la narración y no tanto en el ‘qué’ de la misma. El texto invita al análisis, no solo a la anunciación de hechos que en pleno 1684 habrían sido conocidos. Es, etimológicamente, pues, esta una historia > *historein* > indagación, juicio, y no solamente un acto de ver > *idein* o de conocimiento > *eidenai*.

Esta imagen heroica de Cortés que muestra Solís en su *Historia* explica el enfoque positivo del conquistador en la ópera de Vivaldi y, hasta cierto punto, en la de Graun. A la vez, esta memorable perspectiva se observa con mayor precisión en las obras dramáticas del literato francés Alexis Piron (1689-1773), cuya obra *Fernand Cortès; tragédie* (1744) fuera traducida al castellano como *Hernán Cortés: Tragedia* (1776); y, del escritor extremeño Bernardo María de Calzada (1750-1825), *Motezuma. Tragedia en tres jornadas* (1784).

La obra *Hernán Cortés: Tragedia* (1776) de Piron, autor de pocas piezas de teatro, se divide en cinco actos donde se turnan dos acciones: la primera entre Motezuma y Cortés; la segunda entre Cortés y don Pedro, su superior. La primera acción es bélica; la segunda sentimental. No obstante,



el punto de unión entre ambas acciones es Elvira, hija de don Pedro y objeto de deseo tanto de Motezuma como de Cortés. Curiosamente, un análisis basado parcialmente en el modelo actancial de Étienne Souriau [1950] sobre las funciones nominales del texto dramático da los siguientes resultados: El mexica Motezuma y el español Cortés ejercen unidos la función unísona del deseo o fuerza temática orientada. Como en la ópera de Vivaldi, la acción empieza *in extrema res*, con la rendición del emperador mexica, ahora encadenado y fungiendo como enérgico aliado de Cortés. En forma similar a la obra posterior de Bernardo María de Calzada, Motezuma desprecia los dioses de sus antepasados y acepta las ‘verdades’, como él las llama, de los europeos:

En todo se nos muestran superiores:
Hombres que asombro inspiran y respeto,
[...]
Invencibles son siempre en los combates,
sus Ciencias, Artes, Leyes desde luego
te hicieran admirarlos como Dioses⁸.

Curiosamente, la función opositora de la obra de Piron, también dupla, ocurre entre un ‘americano’ y un europeo: El ‘americano’ sería el sacerdote de los mexicas, quien se opone a Motezuma por su aparente traición a sus dioses y su cultura; el europeo sería don Pedro, superior de Cortés, quien anima a parte de los españoles a abandonar la ciudad de Tenochtitlán. El objeto o representante del bien deseado de la fuerza temática—dupla, como ya se indicó—es Elvira, la hija de don Pedro. Como sería de esperar, este, en su función contendiente, se opone a Cortés y desea que su hija se despose con Motezuma. Se iniciaría así una nueva dinastía mestiza que beneficiaría a don Pedro. Por su parte, el sacerdote se opone a Elvira, quien en efecto representaría el inicio de otra dinastía ajena a la mexica que él representa. La función auxiliar o de reduplicación de ambos bandos es indispensable para solucionar entrambos conflictos: El español Aguilar y

⁸ Piron, ed. 1776: 12. Citas subsiguientes se basan en esta edición.



los aliados tlaxcaltecas permanecen fieles a Cortés y obtienen una victoria sobre los mexicas; a la vez, los mexicas abandonan a su emperador y se alían con el sacerdote, quien hiere mortalmente a Motezuma. La acción bélica termina con la muerte indigna de Motezuma a manos del sacerdote pérfido; la sentimental, tras la defunción del emperador, con el casamiento inminente de Cortés con Elvira. Como declara don Pedro al final del drama,

Ya espiró [Motezuma]: sus excelsas calidades,
nuestra ternura, y lágrimas merecen.
Hoy [*a Cortés*] tus armas dichosas, y triunfantes
a México por fin han sujetado.
Tales hazañas, y hechos inmortales
corone Elvira [su hija]: ven a ser mi hijo [*a Cortés*],
y honremos, Gran Cortés, tu heroyca sangre.

[Piron, ed. 1776: 149]

La obra de Piron, denominada una tragedia, es en efecto un drama mixto de dos mudanzas: una triste y lamentable; otra, dichosa y venturosa. Lo fascinante de esta pieza dramática es el protagonismo de dos figuras, Cortés y Motezuma, que debieran ser antagónicas, como en Vivaldi, pero que en Piron simplemente no lo son. Históricamente, por supuesto, tampoco lo fueron⁹. Asimismo, se muestra la alianza en ambos campos de grupos supuestamente contrarios que, a la vez, tampoco lo habrían sido. La derrota mexica se debe parcialmente a la falta de lealtad de los aztecas hacia su pusilánime emperador, por un lado; por otro, a la alianza con los españoles de los tlaxcaltecas y otros grupos indígenas oprimidos por sus opresores aztecas y mencionados en el texto de Piron. El mayor enemigo del Cortés histórico, asimismo, no fue Moctezuma, quien pactó con él, sino los propios españoles, sobre todo Diego Velázquez, su superior¹⁰. El único punto poético, por así decir, de la obra sería Elvira, el objeto de deseo de ambos.

⁹ Solís y Rivadeneira [ed. 1997: 204] menciona la inspirada (divina) resolución de Motezuma ante los suyos antes de entregarse al Rey de España: «Tocó después como un punto indubitable: que el rey de los españoles que dominaba en aquellas regiones orientales, era legítimo sucesor del mismo Quetzacoatl».

¹⁰ Esto se ve claramente en las instrucciones secretas de Velázquez contra Cortés, como apunta Solís y Rivadeneira [ed. 1997: 210].



Esta ‘lanza amable’, como su nombre pareciera indicar etimológicamente, insinúa un valor orientado, tanto bélico como amoroso: Elvira es un principio, una hipótesis, una promesa de continuidad bajo circunstancias históricas renovadas. La posterior unión indígena-europea, después también africana, se manifestará ulteriormente en el Méjico postindígena.

La obra de Bernardo María de Calzada, *Motezuma. Tragedia en tres jornadas* (1784), como la de Piron y Vivaldi, se inicia *in extrema res* después de una batalla decisiva que rinde al emperador Montezuma. El conflicto principal de esta tragedia ocurre entre Motezuma, encadenado en su palacio por su bien, como en Piron, y el sacerdote de las deidades antiguas, quien acusa al emperador de todos los males acaecidos en el imperio tras su desprecio a los dioses:

SACERDOTE. ¿Por qué culpáis los dioses, quando tantos
avisos saludables siempre os dieron,
y tantos medios os facilitaron
con que hubiérais podido precaveros
de tan indecoroso vil ultrage?
No habeis querido aprovecharos de ellos,
antes bien los habeis abominado¹¹.

Motezuma, quien ha apreciado el cristianismo, valúa a los españoles como entes superiores, si no dioses, invencibles en las batallas y cuyas «[...] leyes, ciencias, artes y manejo / admiración nos causan [...]» [Calzada, ed. 1784: 8]. Como prueba de su favorable juicio respecto a los recién llegados de oriente es el cambio de parecer del príncipe Xicotencal de Tlaxcala, quien, como observa Motezuma, «ha tomado el partido conveniente», uniéndose a ellos contra los propios aztecas [Calzada, ed. 1784: 8]. En efecto, la tragedia de Motezuma se debe aquí a su sincero amor por la fe cristiana, religión no aceptada por sus vasallos: «la Religión que sigue el extranjero, / es toda humanidad, dulzura toda» [Calzada, ed. 1784: 18]. El

¹¹ Calzada, ed. 1784: 5. Citas subsiguientes se basan en esta edición.

emperador piensa además que la moralidad de los españoles es sublime y sus consejos admirables. Asimismo, encuentra ahora abominable

la práctica de hacer de humanos cuerpos
horribles sacrificios a los dioses
para aplacar su cólera y su ceño,
creyéndolos capaces de venganza,
como cualquier mortal pudiera serlo.

[Calzada, ed. 1784: 18]

El propio Cortés, actante coadjutor del emperador, observa que «Las luces que traemos de la Europa» las adoptó Motezuma como hombre sabio [Calzada, ed. 1784: 39]. Subsiguientemente, para evitar un cruento sacrificio humano de tlaxcaltecas y españoles capturados por los aztecas, el capitán Alvarado sugiere un ataque contra los rebeldes mexicas, aunque

Xicotencal en el instante mismo,
seguido de sus fieles Tlascaltecas,
se apoderó del Templo ya vacío,
y lo ha incendiado por diversos lados.

[Calzada, ed. 1784: 63]

Heroicamente, en un vano afán de calmar a sus súbditos, como informa un ‘americano’ (así llamado en el texto),

Quiso manifestarse Motezuma,
para ver si su persona era un motivo
capaz de contener a sus vasallos,
y hacer cesar estragos y conflictos.

[Calzada, ed. 1784: 71]

Aprovechándose de la ocasión, el sumo sacerdote le dispara una flecha al monarca, hiriéndolo mortalmente. Aunque Cortés desea vengar a Motezuma y castigar severamente al regicida, Motezuma, magnánimamente, pide la protección de sus vasallos e incluso perdona al fiero oficiante que le quitó la vida [Calzada, ed. 1784: 75]. En una lamentación final, Cortés llama a Motezuma «el grande y el benigno» [Calzada, ed. 1784: 76]. Muere así el



emperador de los mexicas en defensa de una nueva fe, la cual considera superior a la suya, y otorgando el perdón, cristianamente, a sus sublevados vasallos. Su muerte en efecto constituiría un auténtico acto de fe.

Por ende, tenemos en estas heterogéneas obras, varias manifestaciones de Cortés. En la *Historia* de Solís nos encontramos ante una presencia heroica, moldeada según los modelos de la retórica demostrativa. En la ópera de Vivaldi hallamos un contrincante audaz y capaz, similar a Motezuma, su competidor. En la ópera de Graun, chocamos con una visión negativa y destructiva de Cortés, el opositor de Montezuma. No obstante, la conquista de Cortés se muestra aquí no como un acto egoísta sino en servicio de su emperador y su religión. Piron es insólito al otorgarle a Cortés y Motezuma una misma función temática. Por ende, ambas figuras se presentan en forma positiva, víctimas ambas de fuerzas adversarias internas. En Calzada, la figura de Motezuma es protagónica; no obstante, la de Cortés no es antagónica sino, curiosamente, auxiliar. Cortés es el aliado de Motezuma, quien ha aceptado el modo de vida de los españoles. En ausencia de un objeto de deseo sentimental, como veríamos en Piron, la obra de Calzada es una auténtica tragedia, la de Motezuma. Tenemos, pues, cinco visiones de Cortés: la heroica, la audaz, la cruel, la sentimental y la menesterosa. Sería inútil, en mi humilde opinión, determinar cuál sería la visión más cierta o fidedigna de esta figura cortesiana. En efecto, todas son manifestaciones de una entidad cuya historia es tan amplia y compleja que ningún género literario, incluyendo el histórico, podría determinar absolutamente. Se prueba así el dictum de Aristóteles de que

[...] la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular [ed. 2013: 1451 a-b].



BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉ, Andreas, «Die Eroberung Mexikos im Deutschsprachigen Literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts», en Jean Marie Valentin, Elisabeth Rothmund, Marc Cluet et al. (eds.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongress (Paris 2005)*, «Germanistik im Konflikt der Kulturen», *Divergente Kulturräume in der Literatur; Kulturkonflikte in der Reiseliteratur, Reihe A: Kongressberichte, Band 85*, Bern, Peter Lang, 9, 39–47.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Madrid, Alianza, 2013.
- BARTRINA, Francesca (trad.), *Montezuma, dramma per música*, de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti, dirección musical de Jean-Claude Malgoire, Région Norde / Pas-de-Calais, Auvidis Atelier Lyrique de Tourcoing, 1992.
- CALDERONE, Antonietta, «Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII», en Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (coords.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, 83-93.
- CALZADA, Bernardo María de, *Moteczuma. Tragedia en tres jornadas*, Madrid, Don Joaquín Ibarra, 1784.
- ETTE, Ottmar, «Cornelius de Pauw, Friedrich II. und die Neue Welt-Oder: Der Sinn der Macht, die Macht über den Sinn und die Macht der Sinne», en *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 2014, 61–95.
- ETTE, Ottmar, «European Colonialism and the Berlin Debate about the New World: Cornelius de Pauw, Frederick the Great and the Taste of Conquest», en *Journal of Foreign Languages and Cultures*, 2017, vol. 1, núm. 1, 28–48.
- FANTONI, Giuliana, «Montezuma in alcuni libretti d'opera del dec. XVIII», en Aldo Albonico y Fulvio Tessitore (eds.), *Cultura*



latinoamericana, Pagani / Salerno, Istituto di Studi Latinoamericani / Edizioni del Paguro, 2000, 175–198.

JOUBE-MARTÍN, José Ramón, «Literatura, música e historia: La conquista de México en la ópera *Montezuma* (1755) de Federico II y Carl Heinrich Graun», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 2010, vol. 87, núm. 2, 203–220.

LAUER, A. Robert, «The Iberian Encounter of America in the Spanish Theater of the Golden Age», en *Pacific Coast Philology*, 1993, vol. 28, núm. 1, 32-42.

LOPE, Hans-Joachim, «Cadalso y Hernán Cortés», en *Dieciocho*, 1986, vol. 9, 188-200.

MENANDRO, *Menander Rhetor*, Donald Andrew Russell y N. G. Wilson (eds.), Oxford, Clarendon Press, 1981.

PIRON, Alexis, *Hernán Cortés: tragedia traducida del francés al castellano*, [Madrid], en la Imprenta Real de la Calzada, 1776.

REINSHAGEN-HERNÁNDEZ, Olivia (trad.), *Montezuma. Oper in 3 Akten*, de Carl Heinrich Graun y Federico II el Grande, dirección musical de Johannes Goritzki, presentación del Kammerchor Cantica Nova, de la Deutsche Kammerakademie, Viena, Capriccio, 1992.

SOLÍS Y RIVADENEIRA, Antonio de, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España*, Edmundo O’Gorman (pról.) y José Valero Silva (notas), México, D. F., Editorial Porrúa, 1997.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion Editeur, 1950.

VASCONCELOS CALDERÓN, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Aguilar, 1966.



VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, William R. Manson, C. George Peale y Harry Charles Sieber (eds.), Newark, Juan de la Cuesta, 2002.



La traición en la amistad de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona
rosanavarro@ub.edu

Palabras clave:

Castillo Solórzano. Heterónimo. Parodia. Circe. Don Juan Tenorio

Resumen:

Alonso de Castillo Solórzano se esconde tras el heterónimo de «María de Zayas», y la única comedia que escribió bajo ese nombre lo pone de manifiesto. En ella se repiten nada menos que cinco poemas de las novelas de Zayas; y la trama y los dos personajes principales, Fenisa y el gracioso León, nos aportan concordancias con las obras del escritor y nos llevan al modelo que quiso imitar parodiándolo en versión femenina: *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

La traición en la amistad by María de Zayas: a literary game by Castillo Solórzano

Keywords:

Castillo Solórzano- Heteronym. Parody. Circe. Don Juan Tenorio.

Abstract:

Alonso de Castillo Solórzano hid himself behind the heteronym of «María de Zayas», and the only play that he wrote under this name gives us proofs of this fact. In *La traición en la amistad*, Castillo repeats nothing less than five poems from Zayas' novels; the plot and two of its main characters, Fenisa and the comical León, show clear agreements with the other works of the writer and offer insights into his attempt to pen a feminine parody of Tirso de Molina's *El Burlador de Sevilla*.

La BNE custodia un supuesto autógrafo firmado por María de Zayas, su única comedia, *La traición en la amistad* (signatura Res. 173, digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica); pero ese documento no es prueba de su existencia, solo de que alguien copió el texto y estampó al final una firma que dice «dona m.^a decayas» [sic]. No tiene más que mínimas correcciones del copista al equivocarse; así en el folio 3v. (numeración en lápiz del ms.) se ve la tachadura de una palabra que se había copiado en un lugar que no le corresponde; Marcia dice: «Que digas / razones tan enfadosas», y el copista, que erróneamente había puesto la palabra «razones» en el primer verso («Que digas razones»), la tacha y la escribe bien en el verso siguiente. Otra está en el folio 4v. en el v. «dessimular quiero», porque empieza a escribir mal «quie» (o «que»), tacha ese comienzo equivocado y a continuación copia bien el verbo; y en el folio 15r., en el parlamento de Laura, donde se había olvidado el vocativo «Mi Félix», escribe «Harelo a», rectifica tachándolo y transcribe correctamente el verso «Mi felis harelo assi». No está, pues, escribiendo la comedia; sino que está copiándola de un original. Es una copia impoluta salvo al final, que presenta dos llamativas manchas de tinta que cubren precisamente las palabras «mancilla» y «mancha» cuando, tras dar fin a la comedia, se dice «Alabado sea el Santísimo Sacramento y la limpia y pura Concepción de la Virgen sin mancilla, concebida sin mancha de pecado original», y la rúbrica parece escrita después de la mancha por la poca tinta que tiene.

Los editores González Santamera y Doménech corroboran la opinión de Serrano y Sanz de que «es copia bastante defectuosa»: «La copia es, efectivamente, muy defectuosa: faltan versos enteros, según se infiere por la métrica; hay atribución de textos a personajes evidentemente trastocados; faltan palabras; y, en fin, hay multitud de lecturas dudosas o claramente erróneas» [Zayas, 1994: 44].



Como he demostrado ya, María de Zayas era solo un heterónimo de Alonso de Castillo Solórzano¹, y esta única comedia que puso bajo el nombre de su identidad literaria femenina —él escribió otras con el suyo— nos da más pruebas aún de ello. A la vez que la analizo, las iré aportando

Castillo tuvo buen cuidado de pedir a alguien que lo copiara porque no es su letra, pero su obra nos da datos suficientes para darnos cuenta de que era apasionado de la traza de mandar escribir cartas falsas y falsificar documentos, e incluso alguno de sus personajes le pedirá a una mujer que le escriba una carta falsa para que tenga letra femenina.

En la novela IV de *La quinta de Laura* (cuyo título repite uno de las *Jornadas alegres: No hay mal que no venga por bien*), un galán despreciado, Tancredo, escribirá una carta falsa de mujer: «fabricó para venganza de su desdén una máquina que nos tiene hoy en el estado que veis, y fue procurar imitar la letra de Fabia, y una noche, enviarme un papel que me diesen en su nombre, en que me enviaba a llamar para un negocio preciso»; lo cuenta Julio Ascanio en la cárcel a un caballero, Anselmo, al que ha pedido que le ayude [Castillo, 2014:199-200].

Poemas compartidos

A Castillo no le importa repetir ni asuntos ni títulos ni poemas. Curiosamente nada menos que cinco poemas de la comedia están también en las dos obras novelescas de María de Zayas: cuatro en las *Novelas amorosas* (aunque uno de ellos solo aparece en la primera edición), y otro en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Son cuatro sonetos y un romance, y este, al figurar en la *Parte segunda*, está reelaborado y es mucho más extenso²; lo más notable es que, si en la comedia está el poema

¹ Véase Navarro Durán, 2018. Aporto más pruebas en la introducción a mi antología de novelas de Zayas, en prensa aún. Remito a los lectores a esos dos ensayos para no repetir los argumentos allí expuestos para demostrar que María de Zayas fue uno de los heterónimos del escritor, porque además escribió novelas bajos otros nombres.

² No podía ser tan largo en boca de un personaje de comedia cuando su asunto no está relacionado con su trama, es un paréntesis que el gracioso abre en ella.



en boca de un hombre, en las novelas lo está en la de una mujer, y a la inversa. Y esa reiteración indica que hay una voluntad manifiesta en hacerlo.

Gerardo dice en la primera jornada de la comedia el soneto «Goce su libertad el que ha tenido» (vv. 622-635), que está en *El juez de su causa* [Zayas, 2000: 490], donde lo canta Claudia, que va disfrazada de hombre y se hace llamar Claudio³. Al final de la jornada primera Laura dice el soneto «Que muera⁴ yo, Liseo, por tus ojos», que canta al son de un laúd don Fadrique a Serafina al comienzo de la novela cuarta *El prevenido engañado* [Zayas, 2000: 296]; cambia, pues, el destinatario en el primer verso: «Que muera yo, tirana, por tus ojos» y en el último terceto, que pasa de «¡Ay, dulce ingrato» en boca de Laura a «¡Ay, dulce ingrata» en la de don Fadrique.

Al comienzo de la segunda jornada está en boca de Marcia⁵ el soneto de definición con opósitos «Amar el día, aborrecer el día» (vv. 863-876), que además figura en *Aventurarse perdiendo*, la primera de las *Novelas amorosas y ejemplares*⁶. Don Félix se lo había dicho a Jacinta, y ella lo incluye en la historia de sus amores, que cuenta a Fabio; y se repite ese

³ El ms. de la comedia tiene un error, que no aparece en la versión de la novela: «al dudoso favor» (v. 4) en vez de «el dudoso favor», como debe ser. Y ofrece dos variantes: «y con su amada el vencedor amado / y el que busca imposibles, cual yo, muera» (vv. 11-12 en la comedia), «y con su prenda el victorioso amado / y el que amare imposibles, cual yo, muera» (vv. 11-12 en la novela).

⁴ Tiene otras variantes: v. 3 «alegrarme» (comedia), «consolarme» (novela); v. 4 «y tus ojos me den cien mil enojos» (comedia), «y que me den tus ojos mil enojos» (novela); v. 7 «pudiendo con sus rayos alumbrarme» (comedia), «pudiendo en mis enojos alegrarme» (novela); v. 8 «me convierten» (comedia), «me conviertan» (novela); v. 13 «tan grande deslealtad» (comedia), «tan grande ingratitud» (novela); v. 14 «para unos ojos» (comedia), «contra unos ojos» (novela).

⁵ Algunos personajes de *La traición en la amistad* son muy lopescos: la protagonista se llama Marcia, como Marcia Leonarda (y también aparece mencionado en ella un Leonardo), y su prima, ¡Belisa!; Liseo nos lleva a *La dama boba* y a los *Pastores de Belén*, en donde lo acompaña Feniso, y Fenisa se llama la burlada seductora de la comedia, que asimismo es el nombre de otra Circe castigada en una comedia celestinesca de Lope: la protagonista de *El anzuelo de Fenisa*.

⁶ Castillo repite también en dos de sus obras un soneto de definición: «Sentir pasiones, padecer tormentos [...], esto siente un amante que está ausente» en *Jornadas alegres* [Castillo, 1909: 205]; y en *Fiestas del jardín*: «Sufrir pasiones, padecer tormentos [...] esto sufre quien tiene amante ausente» [Castillo, 1634: 132].



cambio de emisor, de mujer a hombre, aunque también sea uno el que lo dice, y otra la que lo cuenta. Más disfraces, más trueques: era el juego preferido de Castillo Solórzano y lo llevó a la realidad.

El gracioso León dirá un soneto y un romance que están en los relatos de María de Zayas; los dos pertenecen a la jornada tercera, son burlescos y tienen, por tanto, el registro adecuado al personaje. No le fue fácil a Castillo ponerlos en boca de damas, pero lo hizo. «Un corazón de araña al sol secado» es el supuesto ensalmo que le dice el criado a su señor, Liseo (fol. 37 del ms., vv. 2224-2237), y forma una sarta de «desatinos», como afirma con razón el caballero, en donde mezcla a personajes mitológicos (Salmacis, Troco, Anteón) con los imposibles elementos del conjuro («pelos de ranas»). En las *Novelas* precede a la octava, «El imposible vencido», pero solo aparece en la primera edición. Dice el narrador: «Y como don Lope estuviese satisfecho de que la suya no daría menos gusto que la de su compañero, se empezó a prevenir para decirla, lo cual viendo Lisis, avisando a los músicos, cantó así: “Un corazón de araña al sol secado”». Y luego no tiene más remedio que justificarlo: «Dijo el primero que se le ofreció a la memoria, y fue tan a gusto de todos que lo solemnizaron con mucha risa» [Zayas, 1637: 291]⁷.

Cotejar el soneto en sus dos apariciones permite subsanar un error de lectura del manuscrito y ver cómo se adapta a la situación de la comedia pasando del impersonal al caso concreto. En el v. 4, «cuando tenga a un dichoso levantado», hay que suprimir la preposición *a*, innecesaria y que no figura en la edición de las *Novelas*. El error de lectura del códice⁸ está en el v. 8: no es «fue Eco en hermafrodito trocado», sino «Troco», como dice en

⁷ En la segunda edición de las *Novelas*, tras «decirla» aparece «comenzando», y empieza entonces a hablar don Lope subrayando la verdad de lo que va a contar [Zayas, 2000: 445].

⁸ Sigue presente en la ed. de Teresa Ferrer, donde se corrigen, en cambio, otros errores de copia de la ed. de González Santamera y Doménech: «pelos de ranas» y no «de rana», v. 11, y «con aquesto» y no «con aquello», v. 13.



las *Novelas* y puede verse luego en el manuscrito; no era fácil leerlo –aunque el trocado fue Troco– porque el soneto es una sucesión de disparates. El último terceto cambia «Cuando un amante esté muy afligido, / sahúme con aquesto a sus amores, / que será de sus penas remediado» de las *Novelas* en «Cuando fueres tratado con olvido, / sahúma con aquesto a tus amores / y serás de tus penas remediado», que dice León al dirigirse a su señor Liseo (vv. 2235-2237).

Y lo mismo sucederá con el romance, porque está en boca de León en la comedia: «Después que pasó / de la edad dorada» (vv. 2533–2628), y Estefanía lo canta en el *Desengaño sexto*, aunque en este caso ella es una supuesta criada, y esconde en realidad la identidad de un pícaro sinvergüenza, de Esteban, que, disfrazado de mujer, servirá a Laurela y luego la enamorará y burlará [Zayas, 1983: 300-305]. No aporreo las variantes porque es mucho más largo el romance en la novela, donde se le califica de «sátira»; León corta el final diciendo:

Pues de los poetas
mil cosas ensarta,
mas yo no me meto
en contarte nada;
¡doy al diablo gente
que al amigo mata
si toma la pluma
con no ser espada!
(vv. 2621-2628)

Y ese asunto con el que lo cierra es uno de los favoritos de Castillo Solórzano: la crítica a sus obras, auténtico leitmotiv de sus dedicatorias. Así en la de las *Jornadas alegres* (1626), que dirige a don Francisco de Eraso, conde de Humanes, le dice al noble: «con cuya protección, estoy cierto, saldrá este pequeño volumen seguro al teatro, donde tantos mordaces le esperan» [Castillo: 1909: 9], o un año antes le dedica sus *Tardes entretenidas* (1625) al duque de Uceda, y dice haberle elegido para asegurarle «los temores que tenía de sacarle a la luz, en teatro donde tantos



zoilos asisten más a censurar las faltas ajenas que a emendar las propias», y a continuación figura una epístola «A los críticos» que comienza: «Ya, gremio censorador» [Castillo, 1992: 7].

La trama de *La traición en la amistad* no tiene fuerza alguna, está al servicio del comportamiento de los personajes, de su forma de ser. Por tanto, es bueno que veamos quiénes son y cómo actúan.

Fenisa: una Circe, una Medea

El personaje estelar es Fenisa y lo es por su condición insólita: es un don juan femenino. Le dice a Lucía, su criada y confidente: «Es linda cosa; / los amantes, Lucía, han de ser muchos», y esta lo ilustra con dicho de su abuela (que sería muy del gusto de Celestina):

Así decía mi agüela, que Dios haya,
que había[n] de ser en número infinitos,
tantos como los ajos, que puniendo
muchos en un mortero [],⁹
salte aquel que saltare, que otros quedan;
que, si se va o se muere, nunca falte.

(vv. 1508-1513)

Fenisa exclama «¡Brava!», y tras decirle a Lucía que llame a Gerardo para hacerle su cofrade¹⁰ junto a Lauro, afirma: «Diez amantes me adoran, y yo a todos / los adoro, los quiero, los estimo, / y todos juntos en mi alma caben» (vv. 1518-1520), y lo repetirá más adelante: «a todos [...] los quiero, los estimo y los adoro», v. 2393. Se puede encontrar la afirmación en boca de don Diego de Acuña, de *El mayorazgo figura de*

⁹ Verso incompleto en el código (fol. 26r); el copista empieza a copiar la palabra «mucho» en el verso anterior, que así acaba con «mu», y deja este, que empieza con «chos», incompleto. González Santamera y Doménech proponen «reunidos», pero con tal término queda el verso cojo, y Ferrer edita «[amontonados]». Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), tras el refrán «Allá vaya el mal, do majan los ajos sin sal», añade: «Los ajos mondados, al majar, saltan del mortero si no se echan granos de sal» [1992: 40].

¹⁰ En el romance «Tres satisfechos galanes» de los *Donaires del Parnaso*, hay uno «muy cofrade del Parnaso» [Castillo, 2003: 606].



Castillo Solórzano, pero aplicado solo a su amada Elena: «la estimo, la adoro y quiero» [Castillo, 1640: 148v], y se repite en parte varias veces casi siempre en su boca: «a quien estimo y adoro» (135r), «se alienta a servir, a amar, querer y estimar» (140v), etc. Esta comedia de Castillo Solórzano, que cierra *Los alivios de Casandra*, ofrece marcadas concordancias con la de María de Zayas: una de las protagonistas, Elena, es una dama a la que solo le interesa el dinero y por ello está dispuesta a casarse con la figura ridícula de don Payo de Cacabelos, que no es otro que el gracioso Marino –criado de don Diego– y que lleva una parte importante del peso de la comedia. Curiosamente en *La traición en la amistad* la figura más destacada también es el gracioso León, que es criado de Liseo, y que sostiene dúos con la criada de Fenisa, Lucía, con quien acabará casándose (y acepta desempeñar la figura del marido pacífico, que le dibuja ella), y con la dama Belisa, la prima de Marcia.

Pero volvamos al personaje de la supuesta dama Fenisa, que actúa extrañamente queriendo a todos los hombres, como dice repetidas veces. Comienza quitándole el enamorado a su amiga Marcia, que en ese momento es Liseo (porque tampoco Marcia es un prodigio de fidelidad), aparentemente atraída por su imagen pintada en el retrato que le muestra aquella. Intentará convencerla enseguida de que lo olvide y se acuerde de lo mucho que Gerardo la estima y adora, y Marcia le da una respuesta que podría ser suya: «No digas, / que a nadie estoy obligada / sino a mi gusto»¹¹ (vv. 120-123), ¡poco ejemplares son ambas damas nada más empezar la comedia!

Fenisa tiene un principio de reflexión sobre su traidor comportamiento que parece más bien –a tenor de lo que seguirá haciendo–

¹¹ Recuerda las palabras que en *El perro del hortelano* le dice Diana, la condesa de Belflor, a Teodoro, su secretario: «pues he hallado a tu bajeza / el color que yo quería; / que el gusto no está en grandezas, / sino en ajustarse al alma / aquello que se desea», vv. 3307-3311.



que es solo para dar título a la comedia¹²: «¿Soy amiga? Sí, pues, ¿cómo / pretendo contra mi amiga / tan alevosa traición» (vv. 163-165). Lo explicará como lucha entre ambos sentimientos:

El amor y la amistad
furiosos golpes se tiran;
cayó el amistad en tierra
y amor victoria apellida¹³.
¡Téngala yo, ciego dios,
en tan dudosa conquista!
(vv. 171-176)

Ella es precisamente la antítesis de Lisardo, el protagonista de la comedia de Sebastián Francisco de Medrano *Lealtad, amor y amistad*, publicada en el primer volumen de sus obras recopiladas por Alonso de Castillo Solórzano: *Favores de las musas hechos a don Sebastián Francisco de Medrano en varias rimas* (Milán, Juan Baptista Malatesta, 1631). Lisardo tiene que luchar entre su amor por Laura, su lealtad al rey, que se encapricha de la hermosa joven, y su amistad por Jacinto, que le confiesa que la ama (sin saber que su amigo también). Triunfará al final Lisardo en su amor porque Laura le corresponde; el amigo reconocerá su fidelidad, y el rey su lealtad: a esos sentimientos había subordinado el caballero su pasión amorosa.

Pero no es ese el conflicto –la lucha entre el amor y la amistad– el que caracteriza a Fenisa porque aparece enseguida un enamorado suyo, don Juan –que antes lo fue de Belisa, la prima de Marcia–, al que finge amor aunque su alma esté ya en Liseo y dice en un aparte: «que en ella [el alma] posada habrá / para un millón de amadores» (vv. 191-192). Y si tal afirmación nos sorprende, más lo hará lo que dice poco después:

¹² El título exacto aparece en un verso en boca de Laura: «La traición en la amistad / puede llamarse este cuento» (vv. 1087-1088), aunque ella solo es víctima del desamor del galán que le dio palabra de esposo: Liseo.

¹³ La expresión «apellidar victoria» está también en *Tiempo de regocijo* de Castillo Solórzano: «la gente de Carlos, apellidando victoria contra los rendidos» [Castillo, 1627: 207].



Y aunque a mi don Juan adoro,
 quiero también a Liseo
 porque en mi alma hay lugar
 para amar a cuantos veo.
 Perdona, amistad, que amor
 tiene mi gusto sujeto,
 sin que pueda la razón,
 ni mande el entendimiento.
 Tantos quiero cuantos miro...
 (vv. 432-440)

Y ese «amar a cuantos veo» –o lo que es lo mismo «tantos quiero cuantos miro»– nos lleva a dos comedias de Tirso de Molina¹⁴: a *Por el sótano y el torno*, donde el vejete Santillana¹⁵ dirá de uno de los galanes de la comedia, don Fernando, que se había hecho pasar por barbero para ver a la atractiva viuda doña Bernarda:

Según la fama
 que tiene nuestro barbero,
 de cuantas mira es galán;
 que es de aquestos del refrán:
 «Cuantas veo, tantas quiero»
 (acto 3, vv. 133-137)

Lo repite en *La firmeza en la hermosura*, donde don Juan le dice a su criado Buñol:

Comparaba
 con el del conde mi amor:
 tan difíciles mis llamas

¹⁴ Tirso de Molina y Lope de Vega firman en noviembre de 1623 sendas aprobaciones de la primera parte de los *Donaires del Parnaso* (1624); y de las obras de ambos se encuentran numerosas huellas en las de Castillo Solórzano. En el escenario de la Huerta del Duque, adonde va Fenisa, sucede parte de la acción de *Don Gil de las calzas verdes* y se menciona en *Marta la piadosa*, en donde Marta dice un «Viva quien vence» [Tirso de Molina, 1997: 363], que también está en boca de León (v. 2770). Y son recuerdo del tema de la barquilla en Lope («Rota barquilla mía, que, arrojada», «Pobre barquilla mía», etc.) las palabras de Fenisa diciéndole a Marcia «no permitas / arrojar al mar de amor / tu mal regida barquilla» (vv. 48-50).

¹⁵ Apellido que también da Tirso a uno de los tres maridos burlados, novela de los *Cigarrales de Toledo* (el quinto), y que le pondrá Castillo, imitándole, a un marido avaro y burlado de *Noches de placer*; y además un personaje de *La Garduña de Sevilla* lo adoptará como nombre fingido.



de ofender la prenda mía
como las tuyas livianas,
pues cuantas mira apetece.
(vv. 440-445)

Y, en efecto, si tal comportamiento desmerece al galán, ¡muchísimo más a la dama! No hace falta decir que deja de ser «dama» de comedia de enredo y empieza a serlo de celestinesca. Y no está de más reproducir algo de lo que dice Fenisa en el soneto de la jornada segunda:

Gallarda condición, Cupido, tengo,
muchos amantes en mi alma caben,
mi nuevo amartelar todas alaben
guardando la opinión que yo mantengo [...].
Si un amante se ausenta, enoja o muere,
no ha de quedar la voluntad baldía,
porque es la ociosidad muy civil cosa.
Mal haya la que solo un hombre quiere,
que tener uno solo es cobardía;
naturaleza es varia¹⁶ y es hermosa.
(vv. 1463-1466 y vv. 1471-1476)

Supera realmente al Burlador de Tirso, y la voluntad del escritor es evidentemente emularlo y llegar a la parodia en la versión femenina porque ella no burla a nadie, ¡los quiere a todos!, como le dice a su criada Lucía: «¿Qué cosa es engañar? Ya yo te he dicho / que a todos quiero y a ninguno engaño» (vv. 2386-2387), y precisa enseguida:

A todos cuantos quiero yo me inclino:
los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos y viejos,
ricos y pobres, solo por ser hombres¹⁷.
Tengo la condición del mismo cielo,
que como él tiene asiento para todos,
a todos doy lugar dentro de mi pecho. (vv. 2392-2398)

¹⁶ En el ms. dice «vana», lectura que corrige acertadamente en «varia» Teresa Ferrer.

¹⁷ Es lo mismo que dice en versión masculina un soneto del ms. 263 de la Biblioteca Classense, *Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana. 1589. Alonço de Nabarrete de Pisa, en Madrid, 1589*, que transcriben Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, y que comienza: «Ninguna mujer hay que yo no quiera, / a todas amo y soy aficionado; / de toda suerte, condición y estado / todas las amo y quiero en su manera» [1984: 10-11].



Lucía, su criada, es como Catalinón, porque intenta reprehender el comportamiento de su señora y le advierte:

Con todo quiero pedirte
que escojas uno de aquestos
y no traigas tantos hombres
danzando tras tu deseo.

(vv. 2345-2348)

Y Fenisa le dirá que le es imposible no tener muchos dueños:

Estimo a don Juan, adoro
a mi querido Liseo,
gusto de escuchar a Lauro
y por los demás me pierdo.

(vv. 2353-2356)

Ella tiene «los amantes a docenas», ¡mucho más que don Juan Tenorio! Él las va gozando y las abandona, pero no las acumula como esta émula suya, que además no se detiene en barras porque no queda seducida solo por la gallardía y la belleza (según dice).

La cita que corrobora la parodia del don Juan en Fenisa¹⁸ está puesta en boca de Marcia: «Bien dijo quien decía / “mal haya la mujer que en hombres fía”» (vv. 2066-2067). Es lo que repiten dos de las víctimas de don Juan Tenorio: la pescadora Tisbea y la duquesa Isabela (vv. 2208, 2216, 2234). Y Castillo le da la vuelta en *La prueba de los doctores*, el entremés insertado en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* porque dice Ginés: «¡Mal haya el hombre que fía / en vuestro llanto, mujeres!» [Castillo, 2005: 220].

Y un detalle más que nos lleva a ese modelo: los golpes que recibe el gracioso. Fenisa le da «mojicón¹⁹ y remesones» a León, y por culpa de ello escupe muelas (v. 1385); y antes le ha mesado las barbas, como el criado le

¹⁸ Fenisa es parecida, como diré, a una de las Circes de las novelas de Castillo Solórzano porque hace olvidar a su dama a todo hombre al que seduce.

¹⁹ Y hay varios «mojicones» en los *Donaires del Parnaso*: «que, sin ser mojicón, sembrando dientes», «Yo inventé los mojicones», «con un par de mojicones» [Castillo, 2003: 305, 424, 443].



dice a Fenisa: «¿En qué te ofenden mis barbas / que así a mesarlas te atreves?» (vv.1346-1347), y bien sabemos cómo don Juan Tenorio lo hace con las barbas de piedra del Comendador (v. 2281).

Si vamos al texto de *El Burlador de Sevilla*, después de que las damas repitan el «¡Mal haya la mujer que en hombres fía!», encontramos a don Juan en la catedral de Sevilla con Catalinón y, tras contarle él lo que se va diciendo de su persona, su señor le da tal golpe que le rompe una muela: «Una muela / en la boca me has rompido» (vv. 2247-2248).

Pero además Liseo amenaza a su criado León con darle espaldarazos: «Pretendo / darte cien espaldarazos», y en eso imita a don Diego en *El mayorazgo figura* porque se los da a su criado Marino como dice la acotación: «dale de espaldarazos» [Castillo, 1640: 187r].

Las comedias de Tirso están muy presentes en *La traición en la amistad*, y precisamente la imitación directa de don Juan Tenorio es lo que crea esa Fenisa paródica y a la vez se convierte en una prueba más de que los contemporáneos sabían bien que *El burlador de Sevilla* era de Tirso. No hay duda de que el Burlador lo era traicionando a sus amigos, como Fenisa: al duque Octavio, al marqués de la Mota; y su padre, don Diego, lo subraya: «¿En el palacio real / traición y con un amigo?» (vv. 1434-1435).

Asoma *Don Gil de las calzas verdes* en esa mentira de Laura de decirle a Liseo que quiere «cansada de sus crueldades, / ser religiosa» (vv. 1061-1062), porque doña Juana hará decir a Quintana que está encerrada en un convento (vv. 1156-1157), y don Martín piensa además recomendarle «que tome estado / de religiosa» (vv. 1642-1643). Y también lo hace en la búsqueda de su señor por el criado León: «que no he parado esta tarde, / buscándote, señor mío» (vv. 2106-2107), que nos lleva a lo que hace el pobre Caramanchel tras la tracista y cambiante doña Juana: «buscándome como aguja / por esta calle», como cuenta ella (vv. 1080-1081).

Fenisa es una Circe, pero se queda sola, abandonada por todos: es su único castigo. Así lo dice León, como cierre de la comedia:



Señores míos, Fenisa,
cual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa.

(vv. 2911-2914)

Se han recompuesto las demás parejas: Belisa y don Juan, Laura y Liseo, Gerardo y Marcia, e incluso León se casará con Lucía aceptando su futuro de marido pacífico para sobrevivir. Tampoco Marcia fue fiel a su primer amor, Gerardo, aunque sabrá rectificar a tiempo y sin haber dado ningún paso con Liseo del que tenga que arrepentirse; sí lo hizo Laura, como le cuenta a su fiel ayo Félix: «¡Ay de mí! / mi honra le entregué, Félix», y su relato prosigue («Dormido anoche en mis brazos») mientras oye como en sueños él dice de sus pretensoras: «Marcia y Fenisa me adoran» (vv. 762 y ss.). En *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, Doña Juana también entregó su honra a don Martín, aunque no da detalles precisos de tal relación como hace Laura en su confesión al fiel Félix, equivalente al escudero Quintana en la comedia de Tirso:

Y al fin, asiendo sus manos,
llorando, le estremecí,
diciendo: «Amado Liseo,
mira que estás junto a mí.

(vv. 791-794)

Pero si hay una escena sorprendente en la comedia es la pelea entre Belisa y Fenisa, y además está preparada en la jornada primera por lo que dice León refiriéndose a las damas celosas y mencionando a las fregonas²⁰:

Mas si pasas adelante
con estas cosas, sospecho
que han de reñir y arañarse,
que esto y más pueden los celos.
Las fregonas por nosotros
cada día hacen esto;
mas las damas²¹, no es razón. (vv. 544-550)

²⁰ En *El Burlador de Sevilla* es el duque Octavio quien le dice a su criado Ripio cuando le habla de boda con la duquesa Isabela sin el galanteo obligado previo: «Eso fuera, necio, a ser / de lacayo o lavandera / la boda», y luego Ripio replica «Pues ¿es quienquiera / una lavandriz mujer» (vv. 231-234).



Fenisa, que entra en casa de Marcia y Belisa, furiosa al saber que don Juan está con Belisa, lo amenaza (él le había dado un bofetón). Belisa lo defiende, y Fenisa le espeta:

Belisa, apártate a un lado,
no des lugar que te pierda
el respeto y que te diga
que fue por tu gusto hecha
en mi persona venganza.
(vv. 2759-2763)

Un «Mientes, villana grosera» es la respuesta de Belisa, a la que sigue la amenaza de Fenisa: «Ahora verás quién soy». León sanciona: «Igual está la pendencia: / una a una» (vv. 2765-2767), y luego frena a don Juan, que va a ir contra Fenisa, diciéndole: «Déjalas, calla, / diremos: “viva quien venza”/ si vi[ni]eren a las manos» (2769-2771). Felizmente llega Marcia al oír «la grita» e interviene; de nuevo es León quien comenta lo que está sucediendo: «¡Por Dios!, que si no viniera, / ellas, con hermoso brío / se asían de las melenas» (vv. 2790-2792). Las dos damas no guardan el decoro de su condición (aunque es dudoso que Fenisa pueda considerarse tal), pero tampoco Marcia en su amenaza a su antigua amiga parece hacerlo:

Calla, necia;
que solo por ser mujer
no te echo por la escalera.
(vv. 2844-2846)

Llama la atención ese «que solo por ser mujer» dicho por una mujer a otra porque es fórmula que diría un hombre y no una mujer; se nota en ese pequeño detalle al escritor que está detrás de su heterónimo femenino. Su Fenisa conquista, pero no atrapa, es una Circe, una Medea que se quedará

²¹ En el código «demás», como editan González Santamera y Doménech; sigo la edición de Ferrer con esta corrección lógica.



sola, como avanza su propia criada Lucía: «Señoras, la que entretienen, / tomen ejemplo en Fenisa: / huigan destos pisaverdes» (vv. 2473-2475).

El gracioso León y su destacado papel

Es el gracioso León el que tiene un papel más destacado²² y, acorde a su condición de criado —su nombre es antitético al de Catalinón, el cobarde—, llena de gracias el espacio escénico; pero además nos proporciona enlaces con otras obras de Castillo Solórzano de registro jocoso, al que el escritor es muy aficionado. Acepta al final su papel de marido pacífico, como el personaje del romance «Casamenteros al uso» de los *Donaires del Parnaso* del escritor, porque es un viudo, casado antes a lo viejo, que ahora quiere casar a lo moderno y describe los pacíficos preceptos [Castillo, 2003: 318 y ss.]; y es asimismo lo que le aconseja una tía a la harpía Belilla: que busque un «pacífico marido» [Castillo, 2003: 480], y que no se incline a «pisaverdes», a quienes gusta engañar la Circe Fenisa de la comedia («que no hay gloria como andar / engañando pisaverdes», vv. 1593-1594). O el romance que cantan los músicos en *Tiempo de regocijo* que «don Lorenzo había hecho a un casado que comía y triunfaba sin tener renta alguna en la corte»: «Ahora que estoy despacio», donde dice:

Ni merienda se me escapa,
ni solaz se me perturba,
ni carroza se me niega,
ni a petición hallo excusa.
Por sufrido y por paciente
pienso, y no lo pongo en duda,
que la fortuna me ha dado
tan colmada la ventura.

[Castillo, 1627: 363-365]

León habla de las «fregoncillas» a las que pretende, mozas gallegas (vv. 303 y ss.), y Castillo Solórzano, en sus *Donaires del Parnaso*, tiene una

²² Lo señala Teresa Ferrer [2005: 301], aunque da una interpretación distinta a la mía a lo que dice.



silva «Describiendo al río Manzanares, y lo que pasa junto a él entre fregonas y lacayos que las enamoran», donde los lacayos son gallegos [Castillo, 2003: 283 y ss.]; y en el soneto «A la derivación de pasagonzalo» habla de «Brígida de Rubiales, que la gala / de todo el fregonismo en sí atesora, / el alma inclina al talle, que enamora, / del lacayo Gonzalo de Zavala» [Castillo: 2003: 616 y ss.], y es gallega porque Rubiales o Rubiais está en Lugo. Teresa de Manzanares nos contará su origen, y aunque nazca en las riberas de dicho río, su madre es gallega, de Cacabelos, Catalina de Morrazos, y se enamora de un criado de un canónigo, que la abandona camino de Valladolid, y ella decide ir a Madrid, en donde sirve en una posada; irá a lavar al río la gallega y allí «no había lacayo de estimación, lucido en librea, que no se confesase su amartelado» [Castillo, 2005: 68]. Vemos de nuevo, por tanto, el gusto por la repetición de asuntos que tiene Castillo²³.

El gracioso se refiere a lo poco que apreció una fregoncilla cortesana el dinero que recibió de un almirante «solo por dalle / la paz al uso de la bella Francia» (vv. 341-342); y Castillo en *Donaires del Parnaso*, así habla del beso en la *Fábula de Polifemo dirigida a la Academia*, burlesca: «Acis, aunque en su vida ha estado en Francia, / ni sus paces gozó con experiencia, / de una tórtola aprende, que se besa / con su esposo, a quien da la paz francesa» [Castillo, 2003: 410]. Y en la silva «describiendo el Campo de Leganitos y lo que pasa en él las noches de verano», dice: «Allí va la fregona [...] con otras seis o siete», y con sus mozos

causan allí
con públicos retozos
algunas pesadumbres
que después apaciguan con azumbres
de vino que provoca
la paz francesa que entra por la boca.
[Castillo, 2003: 342]

²³ La madre de Teresa nace en Cacabelos y su abuelo se llama Payo de Morrazos; el nombre que escoge Marino para su papel de primo rico de su señor en *El mayorazgo figura* es precisamente Payo de Cacabelos.



Cuatro versos después León añade que «ellas se dan un verde y dos azules» (v. 346), y en la *Fábula de Marte y Venus* de *Donaires*, es lo que pretenden hacer los dos dioses, «darse un verde y dos azules» [Castillo, 2003: 356].

León contará cuentos, y ese rasgo del discurso del personaje nos lleva de nuevo a Castillo Solórzano. Es Marcia quien menciona al «fabuloso Isopo» (v. 1601)), como hace Castillo en el romance «A los poetas que con ajenos versos quieren acreditarse de agudos» de *Donaires*, en el que cuenta la fábula del cuervo: «El señor Isopo cuenta»²⁴ [2003: 569]; pero es el gracioso quien dice en la jornada primera dos cuentecillos anticlericales y desvergonzados, sobre su abuelo, cura de una aldea:

¡Casto dice y tiene tres!
Éreslo como mi abuelo,
que no dejaba doncellas,
ni aun las casadas, sospecho.
Era cura de un lugar
y en lo que tocaba al sexto,
curaba muy bien su gusto...
(vv. 554-560)

Y suma a él otro cuento del mismo tono:

Dábale mucho contento
tener las criadas mozas,
y habiendo por fuerza hecho
que tuviese un ama vieja
de a cincuenta años, fue puesto
en la mayor confusión
en que no se vio en su tiempo.
Y para poder medir
con su gusto el mandamiento,
tomó dos de a veinte y cinco,
que fue el más famoso cuento.
(vv. 595-605)

²⁴ Y lo concluye diciendo el conocido refrán «vuelve al César lo de César» [Castillo, 2003: 570], que nos lleva al final de la jornada segunda de la comedia, porque dice don Juan: «lo de César darlo a César», v. 1797.



También el jocoso narrador del romance «A los mirones de una academia» de los *Donaires del Parnaso* cuenta un cuento sobre un cura, aunque es el ignorante monaguillo su protagonista [Castillo, 2003: 363]. Luciano López Gutiérrez señala en su introducción a la edición de los *Donaires* el gusto por las facecias, por los cuentos graciosos de Castillo Solórzano [2003: 68-71]; por ejemplo, su romance «De la gata de Venus» es una versión de la fábula de Esopo «La comadreja y Afrodita», que pasó a ser facecia popular recogida por Correas.

El gracioso contará la facecia satírica desvergonzada de la dama cautiva de los moros que no quiere ser rescatada por su marido, porque dice «que ella se hallaba bien entre los moros; / que era muy abstinente su marido, / y no podía sufrir tanta cuaresma», y aclara «que los moros el viernes comen carne / y su marido solos los domingos, / y aun ese día solo era grosura²⁵», precisando «y el tal manjar ni es carne ni pescado»²⁶ (vv. 388-398). En la letrilla erótica, atribuida a Góngora, «Caracoles pide la niña / y pídelos cada día», el narrador quiere persuadirla en vano de «que no es carne ni pescado», y «ella que es carne porfía, / y pídelos cada día», y sigue diciendo:

Si es carne, como ella mesma
lo confiesa, la mocosa,
¿cómo es ella tan golosa
de comellos en cuaresma?

[Góngora, 1980: 251-253].

Con ello se ve muy bien el registro jocoso del gracioso y el asunto erótico tan del gusto de ese grupo de poetas áureos; no hay en ello reivindicación alguna femenina, sino todo lo contrario.

León cuenta la facecia del Mundo pidiendo justicia «en la sacra audiencia» de los dioses para que se muden costumbres: «Después que pasó

²⁵ En los *Donaires del Parnaso* comienza el romance «A una mujer gorda»: «Reparta, señora musa, / de grosura los conceptos» [Castillo, 2003: 314].

²⁶ Quevedo lo dice en «Una picaza de estrado» de una dueña, «una de aquestas que enviudan / y en un animal se vuelven / que ni es carne ni pescado» [1999: II, 382].



/ de la edad dorada / la santa inocencia», romance que está en boca de Estefanía en la *Segunda parte del sarao*, como he dicho; y luego Belisa le narra a León, para que sea discreto y calle, la fábula del león, la zorra y el lobo, muy difundida por fabulistas medievales y que recoge en su *Fabulario* Sebastián Mey [1613: 148-151], y la cierra diciéndole al gracioso: «¿Entiendes, León? / Pues si entiendes, calla» (vv. 2715-2716); y el nombre y la ocasión justifican el relato de la fábula, aunque aquella esté tomada por el copete.

La afición de Castillo Solórzano por repetir asuntos

La traición en la amistad nos aporta otras concordancias significativas con las obras de Castillo Solórzano: el personaje de Fenisa, émula del don Juan de Tirso de Molina, deslumbra y embauca, es una Circe y una Medea, que hace olvidar a su dama a todo hombre al que seduce: aparece en *Los amantes andaluces*, en donde don Fadrique olvida por completo a Feliciano, y en *El desengaño amando y premio de la virtud*, la sexta de las *Novelas amorosas* de Zayas. En ambos casos la obnubilación se inicia con la fuerza de los hechizos, de la que, en cambio, se burla León, el criado de Liseo, en la comedia de María de Zayas; en eso difieren los dos personajes de mujer seductora, y por ello Fenisa acaba vencida por todas, abandonada de todos los galanes y sola. Y el mismo León, un gracioso que cuenta historias, es del género de Negrete en *Lisardo enamorado*, y tiene un registro burlesco muy cercano al de Castalio en la Academia de *Las Harpías en Madrid*, es decir, del propio Castillo, o de sus *Donaires del Parnaso*, en cuyos poemas se encuentran algunas de las más llamativas coincidencias.

Voy a enumerar algunos de los motivos que aparecen en la comedia y que pueden ejemplificarse con las obras de Castillo.



a) Historia verdadera

Se ha destacado siempre la afirmación de que es verdad la historia contada en las novelas de María de Zayas (sobre todo en sus *Desengaños*), y Castillo Solórzano también acaba con ello algunos de sus relatos.

Así en *Sala de recreación*, en la recreación cuarta, doña Eufemia ocupa su asiento y cuenta *Escarmiento de atrevidos*, y al acabar el relato, dice: «Después de su muerte se supo la desdicha de don Enrique, aunque no se tuvo por verdad el suceso; pero quien a mí me le dijo lo supo de la boca de aquella religiosa que intervino en hacer sacar el cuerpo de aquel convento» [Castillo, 1977: 176]. Ese es el camino que sigue en las novelas que cuenta con su heterónimo María de Zayas; así don Miguel acaba *Al fin se paga todo* diciendo: «Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió» [Castillo, 2000: 444]. Y los *Desengaños* se plantean con esta segunda condición: «que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de desengaños» [Castillo, 1983: 118].

Ficción o verdad, ambas van acompañadas en los relatos de Castillo Solórzano de una enseñanza, un escarmiento, un desengaño y, por supuesto, del entretenimiento del público que las oye y de los lectores que luego las leemos. Y no falta tampoco en la comedia de su María de Zayas, como dice con sorna el gracioso León al cerrarla, como antes he citado: «Señores míos, Fenisa, / cual ven, sin amantes queda» (vv. 2911-2912).

Y no solo es verdad lo contado, sino lo representado; en *La traición en la amistad*, la comedia de Zayas, se cierra con una sorprendente afirmación de Liseo, el galán con más papel en ella:

Con esto, senado ilustre,
justo será que fin tenga
La traición en la amistad,
historia tan verdadera
que no ha un año que en la corte
sucedió como se cuenta.
(vv. 2905-2910)



Y es lo mismo que dice el narrador al acabar la representación de la *Comedia de la fantasma de Valencia* en las *Fiestas del jardín*: «Todos aplaudieron así la comedia, como lo bien que se había representado, y dio mucho gusto por ser suceso verdadero en Valencia y de pocos ignorado, aunque había tiempo que sucedió en la noble Casa de los Marrades, familia ilustre en España» [Castillo, 1634: 315].

b) El bofetón a una dama

Don Juan abofetea a Fenisa, «veinte pasos de su puerta», para vengarse de sus embustes, como le cuenta a Belisa:

Dejé sangrientas venganzas
y, para mayor afrenta,
con la mano de su cara
saqué por fuerza vergüenza
diciendo: «Así se castigan
a las mujeres que intentan
desatinos semejantes
y que a los hombres enredan».
(vv. 1744-1751)

Hay también bofetadas en la cara de damas en las novelas de Castillo Solórzano²⁷; así vemos en el «Obstinado arrepentido», el suceso quinto de las *Jornadas alegres* (1626) cómo el necio y desalumbrado don Diego, al ver que doña Teodora intentaba detenerle a entrar en un aposento de su casa, «osó poner las manos en su hermoso rostro» [Castillo, 1909: 259]. Y lo hará el príncipe Arnesto con la reina en «El inobediente», el relato cuarto de las *Noches de placer* (1631): «Ofendiose el príncipe tanto de esto que, no mirando al respecto que debía guardar a quien era esposa de su padre, puso las manos en ella con notable atrevimiento de suerte que la dejó señalado su hermoso rostro» [Castillo, 2013:172-173].

²⁷ Y en las de su María de Zayas, véase la novela quinta, *La fuerza del amor*, donde don Diego «le empezó a maltratar de manos» a Laura [Zayas, 2000: 361].



Y en «El Proteo de Madrid» de *Tardes entretenidas* (1625), el pícaro Domingo abofetea a su amante Dorotea en una riña que tienen: «y llegaron las palabras a tanto que quiso Domingo darse a conocer a la hembra por sus obras comenzando a hombrear, dándola ciertas bofetadas de que diéronse sus carrillos» [Castillo, 1992:160].

c) Los extremados elogios que una dama hace de la belleza de otra

La sorprendente alabanza que hace Laura al ver la belleza de Marcia no es tampoco nueva ni en Zayas ni en su creador Castillo:

Marcia hermosa, perdonadme,
que es vuestro talle extremado;
me ha turbado y casi estoy
muerta de amores en veros.
(vv. 899-902)

Y Belisa remacha el tema alabando a su vez la hermosura de Laura de parecido modo²⁸:

No hay más bien
que ver, cuando viendo estoy,
tal belleza; el cielo os dé
la ventura cual la cara.
Si hombre fuera, yo empleara
en vuestra afición mi fe.
(vv. 915-920)

En *Los amantes andaluces* una supuesta mujer que dice llamarse Serafina le declara a Feliciano, de la que no quita los ojos, «si ahora por

²⁸ Alba Urban (2012) relaciona con razón estos elogios con los que, en la comedia de Medrano *Lealtad, amor y amistad*, se intercambian Julio y Alejandro con Lisardo, comentados por el gracioso Ginés: «mas ya los hombres se tratan / como damas y galanes» [1631: 208]; y más adelante pasará lo mismo entre la reina y Laura, doncella suya, tanto que la primera le dirá a esta tras la alabanza que le dirige: «Paso, Laura, ¿qué procuras? / Pero ¿que te alabe esperas? / Pues si yo rindo las fieras, / tú rindes las hermosuras [...] Mas, ¿qué Jacinto dirá / escuchando estos requiebros?» [Medrano, 1631: 265]. En ambos casos, la exageración de las alabanzas entre personas del mismo sexo se comentan; cosa que no sucede en las obras de Castillo Solórzano, que fue mucho más allá de lo que su amigo escribió.

milagro de los cielos yo me volviera varón dejando el ser de mujer, me parece que habiéndooos visto y oído, fuera el mayor aficionado vuestro que hubiera en el orbe, que vuestra belleza y demás gracias que tenéis son dignas de ser adoradas», cosa que causa la risa de las mujeres que allí estaban [Castillo, 1633: 131r]. Pero es un hombre, como también lo es el personaje del *Desengaño sexto* de Zayas quien, llamándose Estefanía, le declara su amor a Laurela, asimismo en medio de risas de sus otras criadas: «te aseguro que desde el punto que vi tu hermosura, estoy tan enamorada (poco digo: tan perdida), que maldigo mi mala suerte en no haberme hecho hombre» [Zayas, 1983: 306].

Y precisamente en dicho relato de *Los amantes andaluces*, don Fadrique, que se disfraza de mujer para estar cerca y llegar a gozar de su amada Feliciano, la olvidará por completo a causa de que una dama, enamorada de él, consulta a una famosa hechicera, una Circe, y el caballero queda totalmente enajenado [Castillo, 1633: 140r].

d) Cédula de matrimonio

Marcia y Laura engañarán a Liseo haciéndole creer que está hablando con Marcia y le acompaña su prima Belisa cuando en realidad lo está haciendo con ellas como dice una acotación en la jornada tercera: «Salen a la ventana Marcia y Laura, y Marcia finge ser Belisa», y esta le hará firmar un papel en donde diga:

Prometo yo, Liseo,
por dejar confirmado
con mi amor y firmeza mi deseo,
ser, señora, tu esposo,
pena de que me llamen alevoso.
(vv. 2079-2083)

Poco antes del desenlace de la obra, Laura le abre los ojos y le muestra el engaño de que ha sido víctima, «treta de Marcia»:



Yo he sido la que en las rejas
te hablé, fingiendo ser Marcia,
y por que mejor lo creas:
¿esta firma es tuya?

(vv. 2830-2833)

Y Liseo no tiene más remedio que reconocerlo, aunque cita a Belisa como testigo cuando no fue ella sino Marcia quien le mandó hacerla (vv. 2835-2836).

En la novela II, *A un engaño, otro mayor*, de *Los alivios de Casandra* (1640), una dama escribe dos cartas falsas, y el galán, don Fernando de Ribera le hace una cédula de esposo con nombre fingido (don ¡Lope de Góngora!); él le dará a la que cree criada de su dama un papel en blanco con su firma, y ella, que es la engañada doña Victoria, «llenó el blanco donde estaba la firma de su engañador y en ella puso ofrecérsele por esposo siguiendo el estilo de la cédula que le hizo en el cigarral con nombre supuesto para engañarla» [Castillo, 1640: 53v].

En una de las novelas contadas en *La Garduña de Sevilla* (1642), *A lo que obliga el honor*, también hay una cédula de matrimonio con el nombre fingido de don Pedro, y luego otra falsa con su nombre verdadero en un papel que él firmó en blanco; quien la escribe, «poniendo la fecha desde el tiempo que estuvo en el cigarral y con testigos», es Alberto, «que era diestro en hacer aquello por ser grande escribano» [Castillo, 1972: 223]. Como he dicho, en la novela IV de *La quinta de Laura: No hay mal que no venga por bien*, un galán despreciado y traidor, Tancredo, escribirá una carta falsa de mujer, como si fuera de Fabia, la dama casada que no admitía su galanteo. En ella le pedía a un caballero, Julio Ascanio, que acudiera con presteza esa noche a su casa. Él acude a la supuesta cita de Fabia, esposa de su amigo, a la que él respetó siempre, cuando ella acaba de acostarse; el traidor está esperando el momento y manda que la justicia los aprese por adúlteros [Castillo, 2014:199-200].



Y es la misma argucia –aunque sin papel como intermediario– que utiliza la criada de doña Feliciano para que su señor, don Dionís, crea que el criado Fernandico se acuesta con su esposa, la fiel doña Magdalena, y que desencadenará la serie de asesinatos de *Estragos que causa el vicio* de Zayas. También el esposo de doña Mayor, hermana de doña Blanca (*Desengaño séptimo*), falsifica una carta en nombre de un caballero castellano para que un paje se la lleve a su mujer y así tener pretexto para matarla [Zayas, 1983: 338].

e) Y algún asunto más...

Aparecen también asuntos menores recurrentes en las obras de Castillo como lo que dice Fenisa: «Siempre el corazón avisa / el bien y el mal» (vv. 180-181). Baste para corroborarlo su presencia en *Lisardo enamorado* (1629) y en *Los amantes andaluces* (1633): «... no sin algún recelo y cuidado, que parecía que el corazón me profetizaba el daño que de allí me había de venir» [Castillo, 1629: 101]; «aquella noche la dormí desasosegado, que el corazón me profetizaba lo que había de sentir esotro día», «bien me profetizaba el corazón el daño que de aquel caballero me había de venir» [Castillo, 1633: 71, 107]²⁹. Aunque Fenisa miente porque le dice a don Juan que su corazón le había anunciado con su alegría que él llegaba, y en realidad ya ha cambiado su objeto de deseo y no es entonces don Juan sino Liseo.

No falta en *La traición en la amistad* la mención a las calvas, tema constante en Castillo porque, como es bien sabido, era calvo y él se burla de sí mismo por ello, como dice en los *Donaires del Parnaso*: «Soy calvo, al fin, con perdón», «Mas soy un calvo poeta» [Castillo, 2003: 471, 571]. Dice en aparte el gracioso León, después del mojicón que le ha dado Fenisa:

²⁹ Y añadido las exclamaciones «¡Oh, qué profeta es el corazón! ¡Pocas veces se olvida de avisar las desdichas que han de venir!» en boca de doña Blanca, la protagonista del *Desengaño séptimo* [Zayas, 1983: 343].



¡Ay, triste de ti, León!,
desde hoy comeremos gachas.
Señores, ¿saben si acaso,
pues hay quien encubre calvas,
habrá quien adobe muelas?
(vv. 1403-1407)

Y no hay más que ir a *Teresa de Manzanares* para ver cómo la industriosa Teresa aprende a «forjar de pelo postizo un copete con sus rizos y guedejas» y pasa luego «a cubrir cabezas de hombres que parecían calaveras con vida» [Castillo, 2005: 97, 101].

Selección de concordancias léxicas significativas

Hay concordancias léxicas significativas en *La traición en la amistad* con las obras de Castillo Solórzano, desde el mismo comienzo: «Vi, como digo, a Liseo / en el Prado el otro día / con más gala que Narciso» (vv. 1-3); en «El Proteo de Madrid» de *Tardes entretenidas* Domingo escribe un romance al lindo don Cosme, «cansado de su afectada compostura», que comienza:

Quien ha dicho que Narciso
se convirtió en flor de lis
engañase, que hoy le vemos
ser cortesano en Madrid.
[Castillo, 1992: 155]

Narciso aparece también asociado a los lindos o a los presumidos en los *Donaires del Parnaso*, y esta cita de *Las Harpías en Madrid* nos ofrece una concordancia de dos términos de la comedia: «Andaba Dorotea cuidadosa por dónde daría acuño al boquirrubio amante, presumido de Narciso» [Castillo, 1985: 169]; León dice a Liseo: «Anda, señor, pareces boquirrubio», 64, y la palabra «harpía» también se aplica a las mujeres en la comedia («Una harpía» v. 207; «sucías harpías son, confuso infierno», v. 2507). Y si los boquirrubios se prodigan en los *Donaires* [Castillo, 2003: 381, 393, 484, 602, 605], los «pisaverdes» también asoman en la comedia,



como hemos visto («engañando pisaverdes», v. 1594, «huyan destos pisaverdes», v. 2475), y en los mismos *Donaires* [Castillo, 2003: 480].

Liseo llama a Fenisa Circe y Medea, y ambos apelativos van unidos a menudo en obras de Castillo, por ejemplo en las *Fiestas del jardín*: «Cocodrilo, hiena, harpía, / Medea, Circe», «soy otra Circe o Medea» [Castillo, 1634: 103, 232], y en los *Donaires del Parnaso*: «libre de Medeas / y Circes» [Castillo, 2003: 582].

«Los balcones de Oriente», por donde sale el alba según don Juan (vv.1185-1187), aparecen en *Las Harpías en Madrid*³⁰ en un romance que dice una de ellas, con nombre poético de Belisa: «que haces con dulce armonía / salvas a la aurora fría / en los balcones de Oriente», y acabará diciendo a guisa de estribillo: «que Belisa amando muere de firme» [Castillo, 1985: 106], igual que hace Laura repitiendo «que amando aborrecida muero al fin» (vv. 828 y 848). Y si León le dice a Liseo: «que pareces / hoy al miércoles corvillo» (vv. 2142-2143), Castalio –nombre poético de Castillo– en su romance contra los que toman tabaco dice: «¿quién ha visto / que a cada instante te encuentres / con el miércoles corvillo» [Castillo, 1985: 152].

En *La traición en la amistad*, Félix le dice a Laura: «las tres de la noche han dado, / mi señora, y no dormís», vv. 813-814 (versos que también incluye Lope en *La niña de plata*), y en *Donaires* están en el poema «A la fuerza de Lucrecia, referida por Julia, dueña de su casa, glosando principios de romances»: «si advertís, / las tres de la noche han dado, / corazón, y no durmís» [Castillo, 2003: 609]. Y lo recuerda, de forma emboscada, en la comedia *La torre de Florisbella*, incluida en *Sala de recreación*: «A las tres dadas, / que estará entonces durmiendo / mi padre» [Castillo, 1977: 203]. León le cuenta a su señor Liseo que un cura al que obligan a tener una ama

³⁰ Y en *Sala de recreación* (1649), en el romance «El tierno amante de Laura», Apolo «hacía otra vez asomo / a los balcones de Oriente», y en el de «La venida de Lisarda», «que fuera a la autora / en los balcones de Oriente» [Castillo, 1977: 157, 179].



vieja, «Y para poder medir / con su gusto el mandamiento, / tomó dos de a veinte y cinco», vv. 602-604; y es lo que quiere hacer «una dama que se iba haciendo vieja», como dice un soneto de *Donaires*: «Y así le manda el gusto, su jüez, / buscar dos veinticincos su afición, / no en un sujeto cinco veces diez» [Castillo, 2003: 478-479]

Cierro esa selección de concordancias significativas con unas palabras de Fenisa: «que no se ha despertar / a las mujeres del sueño / que firmes y descuidadas / dulcemente están durmiendo» (vv. 273-276), porque nos lleva a la comedia de Lope de Vega *El despertar a quien duerme*, publicada en la *Octava parte* de sus comedias (1617), donde es el leitmotiv. Y es de nuevo en *Los amantes andaluces* de Castillo Solórzano donde aparece ese recuerdo: «no quiso Laura advertir a don Félix el amor que en Casandra había conocido a costa de sus celos, porque no se ha de despertar a quien duerme» [Castillo, 1633: 176v]. También Tirso en *Marta la piadosa* repite la frase: primero la dice don Felipe, y luego doña Marta [Tirso de Molina, 1997: 341, 344].

La traición en la amistad es una comedia que escribe Castillo Solórzano como antítesis de la de su amigo Sebastián Francisco Medrano, *Lealtad, amor y amistad*. Fenisa es lo contrario de Lisardo, pero además da en ser émula de don Juan Tenorio por voluntad de su creador; no necesita el castigo eterno porque una dama, comportándose como ella, deja de serlo y además se queda sola y abandonada de todos. No es, pues, una supuesta comedia en defensa de la libertad de la mujer porque era inimaginable en el XVII hacerlo con tal comportamiento, sino un juego literario de su creador, tan aficionado a ellos que se inventó una identidad femenina tras la que se esconde para poder dibujar a tal personaje.



BIBLIOGRAFÍA

- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.
- ____ *Huerta de Valencia*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629.
- ____ *Lisardo enamorado*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1629.
- ____ *Los amantes andaluces*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633.
- ____ *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1634.
- ____ *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640.
- ____ *Jornadas alegres*, Madrid, Librería de los bibliófilos españoles, 1909.
- ____ *Sala de recreación*, Richard F. Glenn y Francis G. Very (eds.), Valencia, Estudios de Hispanófila, 1977.
- ____ *Las Harpías en Madrid*, Pablo Jauralde (ed.), Madrid, Castalia, 1985.
- ____ *Tardes entretenidas*, Patrizia Campana (ed.), Barcelona, Montesinos, 1992.
- ____ *Donaires del Parnaso*, Luciano López Gutiérrez (ed.), Madrid, tesis leída en la UCM, 2003.
- ____ *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, María Soledad Arredondo (ed.), Barcelona, Debolsillo, 2005.
- ____ *Noches de placer*, Giulia Giorgi (ed.), Madrid, Sial ediciones, 2013.
- ____ *La quinta de Laura*, Christelle Grouzis Demory (ed.), Madrid, editorial Verbum, 2014.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Víctor Infantes (ed.), Madrid, Visor Libros, 1992.
- FERRER VALLS, Teresa, «“Locuras y sinrazones son las verdades”: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje, el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.
- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia, 1980.



- MEDRANO, Sebastián Francisco de, *Lealtad, amor y amistad*, en *Favores de las musas*, Alonso Castillo de Solórzano (recopilador), Milán, Juan Baptista Malatesta, 1631, pp. 191-292.
- MEY, Sebastián, *Fabulario*, Valencia, Felipe Mey, 1613.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1999, tres vols.
- TIRSO DE MOLINA, *La firmeza en la hermosura*, M^a del Pilar Palomo (ed.), Madrid, BAE, Atlas, 1971.
- ____ *Don Gil de las calzas verdes*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Castalia, 1990.
- ____ *El Burlador de Sevilla*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- ____ *Por el sótano y el torno*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Castalia, 1994.
- URBAN, Alba, «La amistad en comedias de autoría femenina: homoerotismo en *La traición en la amistad* de María de Zayas», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. 4. Teatro*, Debora Vaccari (ed.), Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 250-257.
- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona, Edebé, 2012.
- ZAYAS, María de, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.
- ____ *La traición en la amistad*, Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (eds.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- ____ *La traición en la amistad*, Teresa Ferrer Valls (ed.) [en línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traicion-en-amistad/html> [consultado desde el 1-4 al 30-5-2020].

____ *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.

____ *Novelas y desengaños amorosos*, Rosa Navarro Durán (selección y ed.), Madrid, Alianza editorial, e. p.



La voz escindida El desplazamiento de la palabra en la escena española contemporánea¹

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid
eduardop@hum.uc3m.es

Palabras clave:

El sujeto y la palabra. Compromiso ético. Rodrigo García. Minke Wang. Roger Bernat

Resumen:

En el artículo se estudian las relaciones entre el sujeto y la palabra en la escena española actual. Este asunto constituye una de las principales líneas de investigación estética del teatro contemporáneo. Las relaciones entre el personaje y el discurso resultan complejas y problemáticas y se caracterizan por la disociación, el desplazamiento y la fractura. La intención última de dicha escisión es de carácter ético. Así se advierte en la producción escénica de algunos de los creadores y compañías más relevantes del panorama actual. En este artículo se hace referencia a la creación, entre otros, de Rodrigo García, Matarile, Antonio Fernández Lera, Elisa Gálvez y Juan Úbeda, Roger Bernat, La tristora, El conde de Torrefiel, Minke Wang, etc. Se analizan en el artículo los procedimientos mediante los que se produce ese desplazamiento o esa fractura y se aducen algunos ejemplos, pero, sobre todo, se pretende comprender esa praxis escénica en el contexto de los debates lingüísticos y filosóficos y de las aproximaciones literarias a la crisis del sujeto y al lugar de la palabra, para los que se sigue fundamentalmente la obra de Agamben, Steiner, Pardo, Deleuze, Virno o Valdecantos.

The split voice.

The movement of the word in the contemporary Spanish stage

Keywords:

The subject and the Word. Ethical engagement. Rodrigo García. Minke Wang. Roger Bernat

¹ Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proyecto fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

Abstract:

The article studies the relationships between the subject and the word in the current Spanish scene. This matter constitutes one of the main lines of aesthetic research of the theater contemporary. Relations between character and speech are complex and problematic and they are characterized by dissociation, displacement and fracture. The ultimate intention of the split is ethical. This is noted in the stage production of some of the creators and most relevant companies in the current scene. This article refers to creation, among others, by Rodrigo García, Matarile, Antonio Fernández Lera, Elisa Gálvez and Juan Úbeda, Roger Bernat, La Tristura, El conde de Torrefiel, Minke Wang, etc. The article analyzes the procedures by which this displacement or fracture occurs and some examples, but above all, it is intended to understand this scenic praxis in the context of linguistic and philosophical debates and literary approaches to the crisis of the subject and the place of the word, for which the work of Agamben, Steiner, Pardo, Deleuze, Virno or Valdecantos is fundamentally followed.

La voz propia es siempre ajena
(Antonio Valdecantos: *Signos de contrabando*)

*El hombre ve el mundo a través del lenguaje,
pero no ve el lenguaje*
(Giorgio Agamben: *La potencia del pensamiento*)

*Antes de significar algo, toda emisión de lenguaje
señala a quien habla*
(Paul Valéry, *Cahiers*)

En el presente trabajo me propongo reflexionar sobre el modo en que la escena española refleja las relaciones entre el emisor y la palabra y entre la palabra y aquello a lo que remite. Esas relaciones se muestran complejas, están marcadas por alguna suerte de tensión o de desencuentro, lo que las hace particularmente reveladoras, y dan lugar a diferentes paradigmas, no siempre incompatibles entre sí, a los que he hecho referencia en trabajos anteriores. (Pérez-Rasilla, 2016: 76-84 y 2017: 159-176). Pretendo ahora, sobre todo, poner de relieve cómo esas formas de ilación (o de falta de ilación) entre el emisor y la palabra y entre la palabra y aquello a lo que designa se han convertido en uno de los ejes principales de investigación estética en el teatro actual y constituyen una actitud, una toma de posición ética respecto al mundo en que los creadores y los espectadores vivimos. No se trata de un fenómeno enteramente nuevo, puesto que hunde sus raíces



más profundas en las primeras décadas del pasado siglo, y aún antes, en la segunda mitad del siglo XIX, ni es exclusivo de la escena española, pero esta búsqueda resulta singularmente relevante en ella durante estas dos primeras décadas del siglo XXI. En consecuencia, hemos procurado explorar algunos de los referentes literarios, lingüísticos y filosóficos que pueden iluminar la comprensión de estas tentativas escénicas o sobre los que estas prácticas escénicas pudieran apoyarse o de las que pudieran contaminarse, en ocasiones de forma explícita y en otras, las más, acaso, de manera implícita, inconsciente o indirecta. Sin embargo, parece oportuno tratar de comprender cómo esta investigación dramaturgica sobre el lugar de la palabra en la escena actual se inserta en una reflexión y en una praxis de carácter más amplio y no constituye una rareza artística o intelectual. La pretensión –tal vez en exceso ambiciosa– es comenzar a esbozar una hipotética genealogía intelectual del fenómeno de la disociación entre el sujeto y la palabra en la escena actual. Parto de que, a mi modo de ver, el tema no ha suscitado todavía la atención suficiente. Naturalmente hay brillantes excepciones, como sucede, por ejemplo con los trabajos de Óscar Cornago (2004 y 2005) o de José Antonio Sánchez (2016), a los que he hecho referencia en otros escritos. Fuera del ámbito hispánico, y con carácter general, se han aproximado al fenómeno autores como Lehmann (2013: 264-275) o Murray Schafer (2013: 67-70). Lo que aquí ahora se expone pretende anticipar un desarrollo más amplio que tanto la profundidad del tema como la abundancia y variedad de realizaciones escénicas parecen requerir. O, lo que es lo mismo, el presente artículo quiere ofrecer una base o una plantilla sobre la que pudiera desarrollarse el subsiguiente trabajo.

Si la convención teatral propone, a partir de la mimesis, una correspondencia precisa entre el actor, el personaje que encarna, las palabras que enuncia y el mundo a que dicho enunciado remite, una parte significativa de la escena reciente indaga, por el contrario, en las fisuras y en las faltas de acoplamiento entre estos elementos constitutivos de la escena y



de estos con su significado. Es este el ámbito en el que el trabajo se inserta: el conformado por las grietas, las disociaciones, los desplazamientos, las vacilaciones, los silencios, las incomprensiones o los desajustes. Entiendo que, contrariamente a la opinión extendida de que la palabra ha perdido terreno en beneficio de otras acciones físicas (aunque a menudo se olvida que la emisión de la palabra es también una acción física), el interés por el empleo y el funcionamiento del lenguaje impulsa una buena parte de la producción escénica contemporánea y afecta a propuestas estéticas de naturaleza muy diferente y a los creadores de, al menos, tres generaciones. Una cosa muy distinta es que el tratamiento de esa palabra experimente notables variaciones con la norma que ha guiado tradicionalmente a la literatura dramática, justamente porque busca otros espacios y otros tratamientos y usos del lenguaje en el espacio escénico. Cabría decir, incluso, que se advierte un deseo de revalorización de la palabra –también de la palabra literaria– y de recuperación de aspectos y posibilidades que habían quedado relegadas por la inercia o el desgaste del lenguaje.

Modelos dramáticos y estilos como el drama naturalista, la alta comedia, la comedia ilustrada o el drama social, por poner ejemplos muy distintos entre otros que podrían aducirse, responden a la aceptación de una serie de convenciones, como son: el binomio actor-personaje; la asignación de un discurso específico a cada uno de esos personajes; la adecuación social, estética y psicológica entre la situación del personaje y su discurso, y una correspondencia entre dicho discurso y una realidad objetiva a la que remiten, ajena al lenguaje mismo. Ciertamente, todo ello es aceptado como una ilusión, mediante la célebre «suspensión de incredulidad». Se asume la diferencia entre el juego escénico y la realidad, pero esa diferencia queda tácitamente neutralizada en la recepción por parte del espectador, pero solo mientras se verifica la representación escénica. Y, en este contexto, el uso del término representación parece relevante. Esa representación es recibida como un todo unitario, acabado y perfecto, sostenido por una relación estable entre sujeto y lenguaje y lenguaje y significado. Y son justamente



estos principios los que se ponen en tela de juicio –implícita o explícitamente– o se subvierten en una parte significativa del teatro contemporáneo. Su cuestionamiento se lleva a cabo desde un tratamiento diferente del lenguaje, que está indisolublemente vinculado a la propuesta de una gama de relaciones distintas entre el sujeto y la palabra pronunciada. Valdecantos ha aseverado que: «Lo decible no se acomoda a quien podría decirlo» y ha sentenciado además que: «La persona es un herrumbroso instrumento de castigo transmutado en tierna retórica» (2019: 109). Poco espacio parece quedar así para esta tranquila convivencia entre el viejo personaje dramático y las ajustadas réplicas de su diálogo.

La palabra se ofrece desligada o apartada del (pretendido) emisor. Sin ánimo de exhaustividad, pueden citarse, por una parte, procedimientos técnicos (o tecnológicos), como el uso de la megafonía, las grabaciones, las proyecciones (me refiero ahora a las proyecciones de los textos), etc., y, por otra, aquellas formas de expresión a través de las cuales el actor (valdría actuante, *performer*, etc.) establece alguna distancia con el texto que enuncia, por ejemplo, mediante la apropiación de un enunciado que correspondería a otro actuante; por la contaminación (parcial o total) de palabras ajenas, o por el recurso a la escritura (o la pintura) del texto. Por lo demás, cabe también explorar la fractura entre la palabra y su significado por medio de recursos como el balbuceo, la emisión de sonidos no articulados, la interferencia, el silencio, etc.

Murray Schafer acuñó el término 'esquizofonía' para referirse a «la disociación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica». Y explicaba cómo

Hemos escindido el sonido de su fuente original, lo hemos separado de su fuente original, lo hemos separado de su órbita natural y le hemos conferido una existencia amplificada e independiente. El sonido vocal, por ejemplo, ya no está ligado a una cavidad de la cabeza, sino que es libre para emerger en cualquier rincón del paisaje sonoro. (Schafer, 2013: 135)



La propensión al uso del micrófono en la escena contemporánea no se debe habitualmente a necesidades acústicas de carácter funcional, sino precisamente a una voluntad de escindir la voz de su emisor. El receptor escucha la voz de quien habla, no desde su aparato fonador, sino desde la instalación de megafonía dispuesta para ello, deslinda lo que ve de lo que escucha, puede advertir un hiato entre el hablante y su palabra, que queda situada en un plano diferente. Al empleo del micrófono en trabajos de Angélica Liddell, Rodrigo García, Sara Molina o tantos otros creadores, ha de añadirse la variable de los auriculares, que establecen una suerte de segunda distancia entre el emisor y la palabra y entre la palabra y el receptor, a quien el hecho de que la palabra le llegue de manera personal lo aísla y, paradójicamente, lo sitúa en una situación de proximidad, de extraña intimidad con el emisor. Este recurso se ha utilizado, por ejemplo, en algunos espectáculos de Roger Bernat (*Pendiente de voto*, *La consagración de la primavera*), El conde de Torrefiel (*Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*), La tristura (*El sur de Europa*, *Cine*, *Future lovers*), o Minke Wang (*Un idioma propio*). La proyección del texto supone un grado mayor de despojamiento de la palabra al actuante, hasta el punto de que esa palabra llega al espectador sin el respaldo que podría reportarle el hablante, es decir, sin el compromiso de quien sustenta aquella palabra. Agamben ha explicado cómo el ser humano se compromete a sí mismo con la palabra, se presenta como garante de la veracidad de lo que dice, pero diagnostica que «la humanidad se encuentra ahora frente a una disolución o, por lo menos, a un aflojamiento del vínculo que, a través del juramento, unía al viviente con su lengua». (Agamben, 2011: 105). La proyección de los textos se asocia a un espacio vacío y pulcro, como en *Anarquismos*, de Pablo Fidalgo; o en el prólogo de *Bekristen*, de La phármaco; a un espacio completamente vacío y en silencio, como *El triunfo de la libertad*, de La Ribot, Juan Domínguez y Juan Lorient; al espacio sonoro que recoge los ruidos de los animales y los movimientos de personas y objetos, como en *Aproximación a la idea de desconfianza*, de Rodrigo García; a la acción



delicada, artesanal y ritual, como *Gota a gota*, de Elisa Gálvez y Juan Úbeda.

La escritura a mano de la palabra supone una opción artesanal, frente a lo tecnológico. Su práctica parecería algo completamente desfasado. Supone además una forma de inversión. Si el teatro, la literatura dramática, se escribe con la finalidad de que esa escritura desaparezca como tal y se transforme en palabra hablada, puesta habitualmente en boca de otro distinto de quien la escribe, ahora se produce el proceso contrario, se verifica un repliegue, una suerte de doble extrañamiento. Podemos pensar también en una inmersión en el proceso emisor de la palabra, llevado a cabo desde el desplazamiento y desde el silencio. Se verifica una búsqueda de la belleza plástica (caligráfica), una singular preservación de esa palabra o un rescate del lenguaje que se había banalizado y convertido en rutinario. Así cabe verlo en los trabajos de Antonio Fernández Lera, singularmente en su última entrega, *Vida y materia*, mostrada en Vigo durante los primeros días de marzo de 2020. Un uso muy diferente de la escritura a mano pudo verse en *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, de La tristura, con la escritura en la piel de una de las actrices de los nombres de los responsables de la guerra de Irak.

Las formas de desplazamiento de la palabra se verifican de muy distintas maneras y son frecuentes también en tipologías textuales basadas en las acciones de personajes ficticios y el relato de una historia, aunque, claro está, esa historia se cuente mediante procedimientos que conculcan los principios que regían la relación entre el personaje y su discurso. El magisterio de Sanchis Sinisterra y la herencia de Beckett y Pinter han influido notablemente en estas maneras de hacer. Pueden verse ejemplos muy distintos de desplazamientos, apropiaciones, contaminaciones, colonizaciones de la palabra etc., en textos como *La musa*, de Blanca Doménech; *Los temporales*, de Lucía Carballal; *Furiosa Escandinavia*, de Antonio Rojano, etc. Son perceptibles también en textos que combinan lo documental y lo autobiográfico, como *La armonía del silencio*, de Lola



Blasco. O en *O estado salvaxe. Espanha 1939* y en *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy*, de Pablo Fidalgo. O también en trabajos que rompen con la estructura propia del relato de la historia, como *Actos de juventud*, de Arana, Fidalgo, Gil y Giménez, los componentes de *La tristura*, o *El quinto invierno*, de Gálvez y Úbeda. Una interesante combinación de estos dos procedimientos, las proyecciones del texto y el desplazamiento del sujeto de enunciación, se da en *Númax, Fagor, Plus*, de Roger Bernat, que superpone materiales de distinto signo y de carácter documental con la invitación/sugerencia/insinuación/conminación al espectador a que «tome la palabra», no solo en el sentido literal de la expresión, sino en el sentido ético que le dan a esta fórmula lingüistas como Benveniste, o pensadores como Virno o Agamben (Virno, 2005: 79-82; Agamben 2008: 102; Agamben 2010: 60). Precisamente este proceso de «toma de la palabra» pone en evidencia de manera elocuente una herida, un abismo que paradójicamente aproxima y distancia al emisor y a la palabra.

El marco teórico al que estas praxis escénicas remiten nos conduce así a cuestiones como la crisis del sujeto y las consideraciones sobre el lugar y la condición del lenguaje y su relación con una realidad ajena a él, que tan amplia bibliografía han suscitado, al menos desde mediados del siglo XIX. Quién habla, desde dónde habla, cómo habla, cuál es su implicación con el discurso y qué dice ese discurso son preguntas que remueven los aparentemente seguros cimientos de una aceptación acrítica del principio por el cual alguien (cuya identidad es reconocible y cierta) habla y su discurso tiene un sentido inequívoco y comprensible por todos. Muchas prácticas sociales y estéticas estarían apoyadas sobre este supuesto. Sin embargo, una buena parte de la escena contemporánea da testimonio de la fractura de ese principio y de la remoción de esos cimientos, tal como ha sucedido en tantas manifestaciones de la creación artística (verbal y no verbal), de la lingüística y del pensamiento desde mediados del siglo XIX. La escena no es una excepción. Son muchos los pensadores que inciden en nociones o en imágenes que ponen de relieve alguna suerte de distancia o de



desfase entre el sujeto y la palabra y entre la palabra y la realidad a la que remite. Estas imágenes y estas nociones sugieren siempre desasosiego o inquietud. Así se habla de «ruptura del contrato» (Steiner, 1998: 118); «confin entre el yo y el no-yo», «hiato que no se deja llenar», «tierra de nadie» (Virno, 5: 49 y 81); «una discontinuidad que es a la vez una continuidad», «experiencia abismal», «suspensión» (Agamben, 2003: 136, 139 y 174); «cosa enajenada, prestada o alquilada» (Valdecantos, 2019: 51); «abismo que se abre entre la generalidad de las palabras y la particularidad sensorial de los objetos» (Jameson, 2013: 18); «doblez», «arruga», «falta de seguridad», «falta de significado» (Pardo, 1996: 31 y 81).

Steiner ha desarrollado la tesis de que esta armonía primigenia entre el hablante y su palabra ha quedado quebrada: «En el habla adánica, el ajuste es perfecto: todas las cosas son como Adán las nombra. Predicación y esencia coinciden sin fisuras»; sin embargo,

este contrato se rompió por primera vez (...) entre las décadas de 1870 y 1930. Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad.

Poco más abajo, Steiner precisa la dilatada franja temporal en la que localizaba el fenómeno y sitúa sus puntos de inflexión «en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la deconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular». Para Mallarmé, «la verdad de la palabra es la ausencia del mundo». La formulación de Rimbaud, '*Je est un autre*' «introduce en la vasija rota del ego no solo 'el otro', la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites» (Steiner, 1998: 115, 118, 120, 122). Al nombre de Rimbaud, Steiner añade el nombre de Nietzsche –cuyas opiniones quieren refutarse en el conjunto del ensayo (13)– y su «rebelión contra cualquier visión ingenua del discurso humano como vehículo y transmisor de verdades deliberadas.» (137). Nietzsche se había preguntado «¿Qué es una



palabra?», y se había contestado con la siguiente respuesta, que es también una advertencia: «La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero partiendo del estímulo nervioso inferir además una causa evidente fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón.» (Nietzsche, 1876, 5). La escisión entre palabra y mundo y la disolución del yo en múltiples fragmentos rompe con la posibilidad de que un sujeto con identidad cierta represente el mundo objetivo mediante un lenguaje en el que todos convienen.

Foucault sitúa también esta fractura del lenguaje en Mallarmé y en Nietzsche:

La gran tarea a la que se dedicó Mallarmé (...) es la que nos domina ahora; en su balbuceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizá imposible el ser dividido del lenguaje. La empresa de Mallarmé por encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra (...) responde en el fondo a la cuestión que Nietzsche prescribía a la filosofía. (...) A esta pregunta nietzscheana: ¿quién habla?, responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma (Foucault, 2006: 297)

Steiner parece consignar el fenómeno con una mezcla de desaprobación y nostalgia, puesto que ve en él la pérdida de la trascendencia, lo cual le lleva a entender la contemporaneidad como «un tiempo de post-palabra, una inmanencia en el interior de la lógica del 'epílogo'», no sin antes advertir que «esta formulación será inaceptable no solo para quienes lean un libro como este, sino también para el clima de pensamiento y sentimiento imperante en nuestra cultura» (Steiner, 1998: 276). El crítico recuerda la novela de Canetti, *Auto de fe*, en la que ve la herencia de Kafka. En *Auto de fe* «las palabras, los ideogramas, las inmensidades de la escritura en la gran biblioteca que es el santuario del lenguaje, perecen entre las llamas» (Steiner, 1998: 142). Pero ha de advertirse que el incendio de la biblioteca privada del protagonista con el que concluye esta novela se corresponde con el comienzo de la misma, en el



que el personaje de Kien, tras establecer la distancia insalvable entre sus saberes y los demás, y tras mostrar su desdén hacia ellos, vive una extraña experiencia de disociación, que le lleva a atribuir su propio silencio, su indisimulada indiferencia ante los demás, a un inexistente personaje que no es sino su misma proyección. Pero esta traslación, esta descarga de la responsabilidad, se lleva a cabo desde una simpatía con el ficticio indiferente, no desde la reprobación de su actitud. Un lenguaje encerrado en sí mismo, que excluye a los otros, carece de sentido ético y no importa que perezca entre las llamas, parece decir Canetti. Y si en la escena contemporánea, al menos desde Beckett, encontramos abundantes ejemplos de escisión, desdoblamiento o proyección de los personajes y de una significativa utilización dramática del silencio, estas formas de disociación o de neutralización de los canales comunicativos procuran precisamente una recuperación ética y política de la palabra mediante un proceso de extrañamiento de esta palabra.

El autor de *Presencias reales* recupera además la importancia de la hoy poco recordada obra de Fritz Mauthner, *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, cuya influencia sobre Wittgenstein consigna. Es significativo que Josep Casals empareje a Mauthner con Hofmannsthal, según su particular criterio de aproximarse a las figuras de la cultura vienesa en el tránsito de los siglos XIX y XX. El nexo sobre el que se establece la asociación, además de la relación epistolar entre ambos, es el breve, pero emblemático texto de Hofmannsthal, *Carta a Lord Chandós* (también conocido como *Una carta*), en la que el fingido autor de la misiva expone a su destinatario, Francis Bacon, su decisión de renunciar a la escritura:

porque la lengua en la que me sería dado acaso no solo escribir, sino pensar, (...) es una lengua de la que no sé ni una palabra, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que un día, en la tumba, deberé responder acaso ante un juez desconocido. (Hofmannsthal, 2018: 33).



Esta insuficiencia de la lengua (y complementariamente la necesidad de una nueva lengua) encuentra una resonancia en la idea de Mauthner, para quien «el lenguaje se ajusta a la realidad solamente en la concepción del mundo de la generación pasada» (Casals, 2003: 203). Para Mauthner el lenguaje se ha desgastado hasta el punto de que lo compara con una «comida en conserva» o con «osamentas medio carcomidas» (Casals, 2003: 207 y 208). Muchos años más tarde, en 1977, el dramaturgo Heiner Müller escribirá en *La máquina Hamlet*: «Ver la televisión. La náusea diaria. Náusea/ de la cháchara precocinada. Del alborozo decretado» (Müller, 1990: 179), palabras con la que consigna cómo esa degradación del lenguaje diseña el marco político con el que se encuentra el ciudadano. La respuesta de Müller es un teatro en el que la palabra se depura y se fortalece, pero, sobre todo, se libera de su dependencia estructural en el ámbito del diálogo dramático clásico. La impronta de Heiner Müller fue decisiva en el arranque de nuevos modelos de escritura y praxis escénica en España durante el final de los años ochenta y el comienzo de los noventa, cuando influyó en creadores como Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera, Rodrigo García, Ana Vallés, Sara Molina, etc., quienes a su vez han ejercido un notorio magisterio sobre las generaciones más jóvenes.

Richard Ellmann ha contado cómo Beckett leía a Joyce pasajes de Mauthner (Ellmann, 2002: 723) en los años en los que el novelista redactaba *Finnegans Wake*. Y es precisamente Beckett quien menciona el nombre de Mauthner en su pieza breve *Rough for radio II*, traducida al castellano con el título de *Astracanada radiofónica*. En ella, el personaje de la Mecnógrafa lee el texto siguiente: «A la menor palabra dejada caer en soledad, como ha demostrado Mauthner, existe el riesgo de que la necesidad no vuelva a hacerse sentir» (Beckett, 1987: 171). En el mismo texto aparece evocado el personaje de Maud, una extraña mujer a quien se refieren los demás personajes, cuyo nombre cabría asociar con el citado autor. No parece una coincidencia inocente. Joyce se propone una reinvención del lenguaje, una renovación de esas «palabras duras como piedras» de las que



hablaba Mauthner (Casals, 2003: 213). Al decir de Agamben «en *Finnegans Wake* el monólogo interior puede ceder su lugar a una absolutización mítica del lenguaje más allá de cualquier 'experiencia vivida' y de cualquier realidad psíquica que lo preceda» (2010: 64). La libertad en el tratamiento del lenguaje que se concede en *Finnegans Wake*, que prescinde de la sujeción a tantas normas gramaticales y narrativas, tiene su correlato en una escritura teatral en la que la palabra subsume a los demás elementos de la construcción dramática. En la escena española cabría pensar, por ejemplo, en Nieva o Romero Esteo, o, en la escena reciente, en la obra de José Manuel Corredoira Viñuela, por ejemplo, su *Diferencias sobre la muerte*, (2014), en la que el lenguaje se libera, no ya de su presunta función comunicativa, sino de su tradicional relación con personajes y acciones; un lenguaje que juega con las posibilidades de la glosolalia (Virno, 2005: 94) de la ecolalia y, entendidas en el sentido que le da Virno:

la actitud lúdica en relación con el lenguaje, saborear la relación material de las sílabas, ¿qué otra cosa indican más que un acentuada indiferencia por el mensaje expresado y la concomitante pretensión a experimentar una y otra vez el *factum loquendi*, la inserción del lenguaje en el mundo? (Virno, 2005: 79)

Murray Schafer, citando a Jespersen, asociaba el origen de la lengua a un ejercicio muscular destinado a producir sonidos agradables o extraños. (Schafer, 2013: 68).

Beckett pone en práctica el deseo de Mauthner de «bañar en silencio» las palabras, de «aprender a callar» (Casals, 2003: 210-211) abre al teatro las posibilidades de esa escisión entre el personaje y la palabra pronunciada y entre el discurso y su significado, como puede verse en toda su obra dramática, pero singularmente en algunas de las piezas cortas. Pero también ha explorado las posibilidades de un lenguaje no articulado. La escena contemporánea ha retornado una y otra vez a las exploraciones iniciadas por Beckett en muchos aspectos. No es preciso insistir en la influencia que ha ejercido sobre escritores como Harold Pinter o José



Sanchis Sinisterra, y, a partir de ellos, en muchos otros dramaturgos más jóvenes. Pero quizás sea conveniente prestar una mayor atención a la huella beckettiana en las formas escénicas que rompen con los modelos dramatúrgicos clásicos. Ahora nos interesan singularmente los aspectos que tienen que ver con la disociación entre el emisor y el discurso mediante el desdoblamiento (*La última cinta de Krapp, Impromptu de Ohio*); las fracturas, vacilaciones e interferencias en el proceso comunicativo (*Astracanada radiofónica, Vaivén, Catástrofe*); la verborrea inconexa del discurso (*No yo, Fragmento de monólogo*); los silencios (*Acto sin palabras I y II*); la imposibilidad de pronunciar un discurso (*Aliento*), etc. Son solo algunos ejemplos.

El silencio es también una forma de renuncia. El *alter ego* de Hofmannsthal que renunciaba a la escritura contaba ya con un predecesor. Melville había publicado en 1853 su emblemático *Bartleby el escribiente*, si bien Ricardo Piglia ha anotado que Melville bien pudo haber leído la novela de Dickens, *La casa lúgubre*, publicada en Nueva York en abril de 1853. La novela de Melville, dice Piglia, se publicó en noviembre. (Piglia, 2019: 271-2). Al personaje de Dickens que pudo haber inspirado el Bartleby de Melville, se le conoce por el opaco nombre de Nemo y ocupa los capítulos X y XI de *La casa lúgubre* (aunque el personaje aparece también en los capítulos V, XII y XVI). Como Bartleby, ejerce la labor de copista y vive una vida oscura, que oculta un turbulento pasado y su verdadero nombre. Precisamente Deleuze, en su ensayo sobre Bartleby, sin hacer mención a la novela de Dickens, define al personaje de Melville del modo siguiente:

I PREFER NOT TO es la fórmula química o alquímica de Bartleby, que también podemos leer en su reverso: I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida, Ulises de la modernidad («Mi nombre es nadie») atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizá, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo. (Melville, 2005: 68)



La lectura de Deleuze subraya, por una parte, la transformación del lenguaje en fórmula, lo que paradójicamente, despoja de sentido al enunciado y a la vez lo eleva y lo resignifica. En el mismo volumen, el ensayo de Pardo habla de «formulismo» y, apoyándose en Deleuze, explica que en este enunciado «no hay ninguna incoherencia gramatical (...) porque lo que su uso produce es una *infracción pragmática*: la frase, perfectamente correcta en el nivel sintáctico es, para empezar, incompatible con la situación en la que se utiliza.» (Melville, 2005: 172-3). Pero, sobre todo, Deleuze pone de relieve esa disolución del sujeto, ese abandono que tiene su correlato en el uso de una correcta expresión gramatical incompatible con la situación comunicativa de la que habla Pardo. Si el copista o el escribiente renuncian a la voz propia para reproducir las palabras de otros (generalmente, por lo demás, palabras mostrencas procedentes de contratos, de cartas comerciales o de documentos forenses), esta esquivada negativa de Bartleby a continuar con su labor de vicario de la palabra ajena constituye una suerte de doble negación que deja inevitablemente un vacío. Cabría establecer una analogía con ciertas prácticas visibles en la escena contemporánea. Si aceptamos como hipótesis la semejanza –acaso excesivamente forzada– entre el copista, que transcribe textos ajenos, y el actor que pronuncia las palabras que otros escribieron, podemos considerar que el recurso a la indolencia, a la corrección, a la discrepancia, a la dilación, a la negativa misma de encarnar un personaje en escena, de asumir una responsabilidad o hasta de actuar, al menos en el sentido habitual que le damos al término, o a la conversión del espectáculo en un proceso inconcluso y fallido, admiten alguna similitud con la negativa de Bartleby o con la renuncia de Nemo. Ciertamente, lo que en Bartleby o en Nemo resulta grave, estas prácticas escénicas se llevan a cabo desde una actitud en apariencia despegada e irónica. Piénsese, por ejemplo, en algunos de los trabajos últimos (y penúltimos) de Matarile, a partir de los textos de Ana Vallés –*Cerrado por aburrimiento*, *Staying alive*, *El cuello de la jirafa*, *Teatro invisible*, *Circo de pulgas*, etc.–; algunos de los trabajos que en la



década anterior presentaron Elisa Gálvez y Juan Úbeda: *—Los días que todo va bien* o *Trece años sin aceitunas*— o, en una línea estética distinta, en alguno de los trabajos de El conde de Torrefiel, con textos de Pablo Gisbert: *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento* o, sobre todo, *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*.

Volvamos a la ruptura con el lenguaje de que hablaba Steiner. Octavio Paz encuentra en Baudelaire un anticipo de esa ruptura entre lenguaje y mundo, y glosa la audaz y brillante formulación del poeta francés, según la cual «Dios profirió el mundo como una indivisible y compleja totalidad». Paz subraya:

Baudelaire no escribe: Dios creó al mundo, sino que lo *profirió*, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. (...). El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura de lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. (Paz, 1989: 108)

Sin embargo, Paz viene a concordar con Steiner en que es Mallarmè quien se enfrenta a esa ausencia: «Pero no es Baudelaire sino Mallarmè, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía» (108). Roger Bartra sitúa a Baudelaire (también a Poe, a Mallarmè, a Leopardi o a Verlaine) en los orígenes de la melancolía moderna, que entiende como el «malestar profundo» que «late en el centro de esa modernidad» y que «no desaparece con los ruidos de la expansión industrial» (Bartra, 2019: 57-58), sino que continúa habitando la contemporaneidad. Bartra cita al historiador del arte Jean Clair, para quien

la melancolía moderna es una «melancolía radical: es el presentimiento de que ninguna *mathesis universalis* [matemática universal] puede ya reordenar y reunir los *disjecta membra* [miembros dispersos] de lo real». Clair cree que la melancolía es la conciencia de que ninguna norma o ley general puede volver a ensamblar los estallidos dispersos de lo visible y que ningún reordenamiento nos proporciona ya la presencia de lo perceptible. (Bartra, 2019: 84)



Slavoj Žizek recupera una evocación de Mallarmé: «nada habrá tenido lugar más que el lugar», para explicar la paradoja de que «*solo un elemento que esté completamente 'fuera de lugar'* (un objeto excrementicio, un trozo de 'basura' o residuo) *puede soportar el vacío de un lugar desocupado*». Así, «el lugar vacío en la estructura es en sí mismo *correlativo* con el elemento errático que carece de lugar» (Žizek, 2002: 40). Aunque el sentido inmediato de la apreciación de Žizek parece referirse a la presencia de objetos en el espacio, para preservar, paradójicamente mediante la mancha o la profanación, el lugar sublime o el ámbito de lo sagrado, cabe pensar en su aplicación al territorio lingüístico: el ruido, el exabrupto, el balbuceo o la palabra soez preservan el espacio destinado a la belleza, al testimonio limpio o al silencio, como no pueden hacerlo ya las palabras gastadas por la banalidad que les confiere un uso mostrenco o desconsiderado, una colonización por el sistema que corrompe cuanto toca, como han visto Mauthner o Müller. Steiner entiende que «los experimentos tipográficos [de Mallarmé] con *les blancs* –los espacios en blanco del papel, los abismos blancos de silenciosa nada entre las líneas resultaron fundacionales para la literatura moderna» (1998: 152). El propio Žizek utiliza el ejemplo del papel en blanco que expulsa el aparato del fax. La ausencia, el vacío de Mallarmé, constituyen el lugar de la desintegración y la melancolía, pero también el espacio que espera ser ocupado, el ámbito que se reserva para lo noble o para lo bello. «No el pensamiento, sino la potencia de pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco: eso es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar», ha escrito Agamben en su ensayo sobre Bartleby (Melville, 2005: 105).

Steiner (1998: 116-117 y 142) y Agamben (2008: 119-120) han mencionado el breve e inquietante texto de Kafka sobre las sirenas (1999: 81-82). Piglia (2014: 44) se ha referido al capítulo 11 del *Ulises* de Joyce, dedicado a las sirenas (Joyce, 199: 273 y ss). Pascal Quignard (2011) ha reinterpretado el pasaje de las sirenas relatado por Apolonio de Rodas



(2015: 207), para quien el personaje relevante del episodio no es Ulises, sino Butes. Desde sus orígenes el motivo mitológico admite variaciones, que, a su vez, suscitan las relecturas de escritores y ensayistas como los mencionados, pero cabe advertir en todas ellas algunas significativas concomitancias. La voz de las sirenas, sea esta un «sonoro canto» (Homero, 2001: 221); «dulces cánticos» y «voces de lirio» (Apolonio de Rodas, 2015: 207); «voz 'acrítica', es decir, no separada, continua» (Quignard, 2011: 14); «silencio» (Kafka, 1999: 81); «bronce junto a oro oyeron ferrocascos, aceradosonantes» (Joyce, 1999: 293); «ciénaga de ruidos» (Piglia, 2014: 44), «precauciones que invitan a no actuar» (Piglia, 2019: 228), se presenta siempre como un fenómeno seductor e irresistible, impregnado de erotismo y de pasión, y como un elemento discordante respecto a otras manifestaciones del sonido, extraño y diferenciado. Además, su emisión obliga al receptor a adoptar una decisión extrema, límite, que condiciona su vida y las de los otros. Quignard subraya cómo Apolonio de Rodas hace constar que este canto «arrebata el retorno» (Quignard, 2011: 15), de ahí el miedo y la fascinación que suscita. Los prudentes Ulises y Orfeo eligen no dejarse arrebatar, no aceptar su seducción, regresar al lugar seguro de que proceden; el temerario Butes escoge la renuncia al regreso, evita la nostalgia, se arroja a lo prometedor y a lo incierto. No obstante, un personaje de Piglia invierte el relato de la Odisea e imagina que «Ulises se tapó con cera los oídos para no escuchar los cantos maternos que nos previenen sobre los riesgos y los peligros de la vida y nos inmovilizan y anulan» (Piglia, 2019: 228). El canto de las sirenas fascina, pero también escinde y violenta. Joyce lo escucha como el ruido indiscernible y continuo de la urbe industrial en plena actividad. Y Piglia concluye «que la cultura de masas no es una cultura de la imagen sino del ruido.» (2014: 44). Kafka, como un inaccesible silencio. Steiner, a partir de Kafka, lo percibe como «iluminación y amenaza» (1998: 116), como verdad y desesperación (142). Quignard lo escucha como la voz femenina, acallada por el ritmo que impone Orfeo con su plectro a los remeros, todos varones. (Quignard, 2011:



15). «El hombre, en el encuentro con el lenguaje, con su propia íntima sirena, puede descubrir que ella calla o que no está, puede toparse con el propio silencio esencial», escribe Agamben (2008: 120). La escucha es atractiva, pero no es pacífica ni procura el sosiego, sino que, por el contrario, engendra división y exige compromiso. El uso del lenguaje en la escena no puede evitar asomarse a ese abismo, que es el abismo de la vida y la muerte.

Paolo Virno (2005: 42), José Luis Pardo (1996: 33) o Giorgio Agamben han subrayado «la escisión del lenguaje en dos planos irreductibles» (Agamben, 2003: 137). Los tres parten de Aristóteles: de la *Política*, la *Ética a Nicómaco* y la *Metafísica*, respectivamente, y tanto Pardo como Agamben se han planteado la relación en el ser humano entre la voz (que corresponde a su animalidad) y el lenguaje (que corresponde a su racionalidad). Este último explica cómo

La Voz es la dimensión ética originaria, en la que el hombre pronuncia su *sí* al lenguaje y consiente que él tenga lugar. Consentir (o rechazar el lenguaje) no significa aquí simplemente hablar o (callar). Consentir el lenguaje significa hacer de tal modo que en la experiencia abismal del tener –lugar del lenguaje en el quitarse de la voz se abra al hombre otra Voz y, con esta, la dimensión del ser y, a la vez, el riesgo mortal de la nada. Consentir en el tener –lugar del lenguaje, escuchar la Voz, significa por eso también consentir en la muerte (Agamben, 2003: 139-140)

Si Eagleton (2010: 272-273) había destacado la paradoja del verso 293 de *Edipo en Colono* («Ahora que no soy nadie es cuando soy un hombre»), Agamben recoge los versos 1224-1227 («No haber nacido vence toda palabra; pero, habiendo venido a la luz, lo mejor es volver lo más pronto allá de donde se ha venido») como muestra de «la culpa que se constituye en el nexo de destino de *fysis* y *logos*, de viviente y lenguaje» (Agamben, 2003: 145). Podría recordarse también el verso 140, en el que el corifeo, al ver y escuchar a Edipo, exclama «¡Oh, oh, es espantoso a la vista y espantoso al oído.» La palabra de un Edipo despojado causa horror. Por



ello, continúa Agamben «lo mejor es para él retornar cuanto antes allí de donde vino, remontarse allende el nacimiento a través de la experiencia silenciosa de la muerte» (Agamben, 2003: 145). *Edipo rey*, de Sófocles, *Agamenon*, de Esquilo, y *Orestes*, de Eurípides aportan más ejemplos de la trágica división del lenguaje y la conciencia de la muerte. Nietzsche recurre también a Edipo para expresar en un intenso monólogo, al que da título el nombre del personaje trágico, la soledad y la escisión:

Yo me llamo el último filósofo, porque soy el último hombre. Nadie habla conmigo, sino yo mismo y mi voz me llega como la de un moribundo. (...) Muere también otro además de mí, el último hombre, en este universo: el último suspiro, tu suspiro muere conmigo, el largo ¡ay!, ¡ay!, suspirado encima de mí, el último de los hombres de dolor, Edipo. (Agamben, 2003: 153)

Hertmans se ha ocupado de esta relación lenguaje-silencio-muerte en la tragedia griega, que examina además desde una perspectiva política:

La política reaccionaria se ha manifestado siempre como un enemigo de la emancipación del lenguaje.
El icono de todas estas figuras fue Caspar Hauser, el extraño niño sin habla abandonado que fue asesinado en el instante en que se hubo familiarizado con el lenguaje. (Hertmans, 2009: 28)

El descubrimiento del lenguaje lleva a Caspar Hauser a la muerte. No debe extrañar que uno de los trabajos más relevantes de la escena española última haya sido una revisitación de este motivo: *Kaspar Hauser. El huérfano de Europa*, de la compañía La phármaco, un espectáculo consistente en un solo de danza en el que la coreógrafa Luz Arcas bailaba acompañada por la música de un piano, ejecutada en directo. Esa música y el sonido producido por las acciones físicas de la bailarina dejaban momentos para el completo silencio. La palabra estaba ausente.

El lenguaje como tragedia, como destrucción, como heraldo de la muerte. «El lenguaje es nuestra voz, nuestro lenguaje. Cómo hables ahora, eso es la ética», sentencia Agamben. (2003: 176)



Podemos concluir este recorrido con dos someras referencias a sendos espectáculos exhibidos en fechas muy recientes y que, a mi modo de ver, se asoman de una manera particularmente lúcida a las nociones aquí exploradas: La voz como enigma, la herida del lenguaje, el vacío, la nostalgia, la escisión entre el sujeto y la palabra, la ética en el uso del lenguaje. Son *Un idioma propio*, de Minke Wang, mencionado más arriba, y *PS/WAM (Piano sonatas. Wolfgang Amadeus Mozart)*, de Rodrigo García. Es significativo que, en ambos casos, el texto escrito y publicado sea mucho más amplio que el utilizado en el espectáculo. En el caso de Rodrigo García incluso el texto publicado aparece bajo otro título: *Cómo se llama*.

El trabajo de Minke Wang se asoma al doloroso proceso de adquisición de una nueva lengua y, tal vez sin proponérselo, ejemplifica lo que Agamben explica en su ensayo *Infancia e historia*: para quien, el hombre, a diferencia de los animales, «tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre», por lo que «escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que para hablar debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*» (Agamben, 2010: 71). Quien migra vive una nueva infancia, una lucha con un idioma que le rehúye, que le es esquivo, parece decir Wang. La disociación entre la voz, emitida a través del micrófono y escuchada mediante auriculares, y el cuerpo que la emitía se extendía a una suerte de desubicación corporal, o, paradójicamente, de una ubicuidad que resultaba envolvente y, por ello, carente de la limitación a que abocaba la ocupación de un lugar específico. La elección de la lectura —no la interpretación— como procedimiento para la transmisión del texto construía una imagen visual para el espectador: ni la actriz ni los folios que contenían el texto se sustraían a su mirada, aunque su interferencia en el ámbito en el que los *performers* ejecutaban sus acciones, sin apenas hablar, era muy reducida. El texto leído subrayaba la condición de extrañeza que se confiere a esa palabra. Se lee lo escrito por otro. El lector actúa como intermediario. Pero la correspondencia más relevante se encontraba en la fractura comunicativa entre la palabra y el sujeto: «Las figuras todas habían perdido en hábito-



energía reducidas a meras carcasas, ¿celebraban asamblea performativa para debatir sobre la nueva gramática?» (Wang, 2018: 121).

Rodrigo García mostraba en febrero de 2020 su *PS/WAM*, que tomaba como referencia, como el título indica, la música de Mozart, pero también, en lo que constituye una superposición que puede leerse también como escisión, las improvisaciones con la ondiola de Giacinto Scelsi. A diferencia de su producción anterior, *PS/WAM* no era un espectáculo que los espectadores pudieran ver sentadas en un lugar fijo, sino que se presentaba como una instalación por la que los visitantes deambulaban libremente mientras contemplaban objetos en desuso, modestas esculturas, reproducciones diversas, fragmentos de vídeos, etc., o escuchaban música o algunos efectos sonoros, mientras los dos actores-performers, grotescamente ataviados como personajes salidos de una ruinosa parodia dieciochesca, ejecutaban estrambóticas acciones. Largos rollos de papel estaban fijados en el suelo, en diversos lugares del espacio diáfano donde tenía lugar el evento, con fragmentos del texto que el paseante podía leer cuando quisiera hacerlo, pero para los que se dedicaban expresamente dos pausas específicas de diez minutos, preservadas por el silencio. Ecolalias, glosolalias, aforismos, digresiones sobre temas varios, pensamientos y relatos y descripciones distópicas ubicadas en un tiempo lejano en la cronología, pero que cabía sentir como próximas, e incluso como inminentes, ocupaban aquellas largas tiras verticales sobre las que el paseante se encorvaba para proceder a su lectura. El texto con el que se cierra el libro (previo a un hermoso epílogo que evoca *Accatone* y *Fresas salvajes*) ejemplifica elocuente, e irónicamente, la imposible y deseada armonía entre el sujeto y el lenguaje.

Este silencio y yo no somos compañía, vamos uno por delante o pisándonos los talones. No hacemos juntos el trayecto, nos movemos como riñendo en persecuciones.

Dios es el que pasa por al lado y sin querer tropieza con el cable y te desenchufa. (García, 2020: 87)



BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pretextos.
- ___ (2008): *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- ___ (2010): *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- ___ (2011): *El sacramento del lenguaje*, Valencia, Pretextos.
- APOLONIO DE RODAS (2015): *Las argonáuticas*, Madrid, Cátedra, 5º edición
- ARANA, Itsaso; Fidalgo, Pablo, Gil, Violeta; Giménez, Celso (2010): *Actos de juventud*, Madrid, Aflera.
- ARISTÓTELES (1985): *Ética Nicomáquea*, Madrid, Gredos.
- ___ (1986): *Política*, Madrid, Alianza
- ___ (2013): *Metafísica*, Madrid. Espasa-Calpe
- BARTRA, Roger (2019): *La melancolía moderna*, Valencia, Pretextos.
- BECKETT, Samuel (1987): *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.
- BLASCO, Lola (2019): *La armonía del silencio*, Valencia, Institut Valencià de Cultura.
- CANETTI, Elias (2005): *Auto de fe*, Barcelona Random House Mondadori.
- CARBALLAL, Lucía (2016): *Los temporales*, Madrid. CDN.
- CASALS, Josep (2003): *Afinidades vienesas*, Barcelona, Anagrama.
- CORNAGO, Óscar (2004): *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid. Fundamentos.
- ___ (2005): *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos.
- CORREDOIRA VIÑUELA, José Manuel (2014): *Diferencias sobre la muerte*, Ciudad Real, Ñaque.
- DICKENS, Charles (2016): *La casa lúgubre*, Barcelona, Penguin-Random House
- DOMÉNECH, Blanca: (2013): *La musa*, Madrid, AAT.
- EAGLETON, Terry (2010): *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- ELLMANN, Richard (2002): *Joyce*, Barcelona, Anagrama.
- ESQUILO (1986): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2ª edición.
- EURÍPIDES (1977, 1978, 1979): *Tragedias*, Madrid, Gredos. 3 vols.



- FIDALGO, Pablo: *Tres poemas dramáticos* (2015), Isla de San Borondón, Liliputienses.
- FIDALGO, Pablo y Giménez, Celso (2008): *Años noventa. Nacimos para ser estrellas*, Madrid, Aflera.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- GÁLVEZ, Elisa y ÚBEDA, Juan (2003): *Los días que todo va bien*, Madrid, Aflera.
- ___ (2007): *Trece años sin aceitunas*, Madrid, Aflera.
- ___ (2015): *El quinto invierno*, Madrid, Aflera.
- ___ (2019): *Gota a gota*, Madrid, Aflera.
- GARCÍA, Rodrigo (2020): *Cómo se llama*, Segovia, La uña rota.
- ___ (2007): *Aproximación a la idea de desconfianza*, Madrid, Aflera.
- GIMÉNEZ, Celso (2018): *Future lovers*, INAEM, en línea
- GISBERT, Pablo (2016): *Mierda bonita*, La uña rota, Segovia.
- HERTMANS, Stefan (2009): *El silencio de la tragedia*, Valencia, Pretextos.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2018): *Una carta*, Buenos Aires, Interzona.
- HOMERO (2001): *Odisea*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, Fredric (2013): *Posmodernismos. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Vol. II, Buenos Aires, La Marca editora.
- JOYCE, James (1999): *Ulises*, Madrid, Cátedra.
- ___ (2012): *Finnegans Wake*, London, Wordsworth
- KAFKA, Franz (1999): *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, Madrid, Alianza editorial.
- LA TRISTURA (2014): *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Madrid, Aflera,
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro postdramático*, Murcia, Cendeac.
- MELVILLE, Herman; Deleuze, Gilles; Agamben; Giorgio; Pardo, José Luis (2005): *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*, Valencia, Pretextos, 2ª edición.
- MÜLLER, Heiner (1990): *Teatro escogido*, Madrid, Primer acto.
- MURRAY SCHAFER, R. (2013): *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*,



Barcelona, Intermedio.

NIETZSCHE (1876): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En línea

PARDO, José Luis (1996): *La intimidación*, Valencia, Pretextos.

PAZ, Octavio (1989): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 2ª edición.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): «El lugar de la palabra en el teatro español contemporáneo», en *Teatros y escenas del siglo XXI*, Mónica Molanes y Cristina Ferradás, editoras, Vigo, Academia del Hispanismo.

____ (2017): «La disociación entre la palabra y el cuerpo en el teatro español contemporáneo», en *Du pantin à l'hologramme. Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine*, (Breton, Garnier, Saint-Martin, Blin, editores), Binges, Orbis Tertius

PIGLIA, Ricardo (2014): *Formas breves*, Barcelona, Random House

____ (2019): *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama.

ROJANO, Antonio (2017): *Furiosa Escandinavia*, Madrid, Antígona.

QUIGNARD, Pascal (2011): *Butes*, Madrid, Sexto piso.

SÁNCHEZ, José Antonio (2016): *Ética y representación*, México, Paso de gato.

SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.

SÓFOCLES (1997): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra.

STEINER, George (1998): *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

VALDECANTOS, Antonio (2019): *Signos de contrabando*, Madrid, Underwood.

VALLÉS, Ana (2017): *Cerrado por aburrimiento, Staying alive, Teatro invisible, El cuello de la jirafa*, Vigo, Ediciones Invasoras.

VIRNO, Paolo (2005): *Cuando el verbo se hace carne*, Madrid, Traficantes de sueños.

WANG, Minke (2018): *Un idioma propio*, Madrid, CDN.

ZIZEK, Slavoj (2002): *El frágil absoluto*, Valencia, Pretextos.



El arte teatral a través de las edades.
**Notas sobre el mural del arco del proscenio del Palacio
de Bellas Artes de la Ciudad de México**

Octavio Rivera Krakowska
Universidad Veracruzana
ocrivera@uv.mx

Palabras clave:

El arte teatral a través de las edades. Géza Maróti. Palacio de Bellas Artes. Mural.

Resumen:

En 1904, se inició la edificación del nuevo Teatro Nacional de la Ciudad de México. Para la ornamentación del recinto que hoy se conoce como Palacio de Bellas Artes, el arquitecto Adamo Boari, encargado del diseño y la obra del edificio, solicitó la colaboración de varios artistas, entre ellos la del húngaro Géza Maróti. Maróti diseñó varias obras para el teatro, una de estas es el mural del arco del proscenio de la sala principal. En los numerosos textos que se le han dedicado al Palacio de Bellas Artes la información sobre el mural de Maróti suele ser escasa. En este trabajo busco ofrecer una descripción más precisa del mural y una lectura del mismo.

***Theater art through the ages. Notes on the mural of the
proscenium arch of the Palace of Fine Arts in Mexico City***

Keywords:

Theater art through the ages. Géza Maróti. Palace of Fine Arts. Mural.

Abstract:

In 1904, the construction of the new National Theater in Mexico City began. For the decoration of the enclosure that today is known as the Palace of Fine Arts, the architect Adamo Boari, in charge of the design and work of the building, requested the collaboration of several artists, including that of the Hungarian Géza Maróti. Maróti designed several works for the theater, one of which is the proscenium arch mural in the main hall. In the many texts that have been dedicated to the Palace of Fine Arts, information about the Maróti mural is usually scarce. In this work I seek to offer a more precise description of the mural and a reading of it.

Las artes visuales no han sido nunca ajenas al arte del teatro. En el caso de México, encontramos, por supuesto, la representación de aspectos relacionados con el mundo de las artes escénicas por medio del grabado, la litografía, la pintura y la escultura, entre otras artes visuales. Con la intención de un primer paso en relación con este tema, me acerco, ahora, a una descripción y una interpretación del mural de mosaicos del arco del proscenio de la sala principal del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, conocido como *El arte teatral a través de las edades*, obra del artista húngaro Géza Maróti (Barsvörösvár, 1 de marzo de 1875 - Budapest, 6 de mayo de 1941) [Fig. 1].

1. Del *Códice Aubin* al telón del Coliseo Nuevo

Antes de detenernos en el mural de Maróti, hagamos un breve y general recorrido sobre algunas obras relacionadas con el teatro en México, anteriores a la que hoy nos ocupa. Quizá entre las primeras estén las que aparecen en el *Códice Aubin*, manuscrito anónimo compuesto en el último cuarto del siglo XVI que incluye textos escritos en lengua náhuatl y pictogramas y que es una versión de la historia del pueblo azteca que comprende de 1116 a 1607.¹ Entre los muchos acontecimientos relevantes referidos en el *Códice Aubin* se encuentran la mención de las fiestas en la ciudad de México en 1539 con motivo de la victoria española de 1538 contra Francia, conocida como la Tregua de Niza [Fig. 2], y las de 1572 en ocasión del triunfo español contra los turcos en 1571, batalla que ha pasado a la historia como la Victoria de Lepanto [Fig. 3]. Ambas fiestas fueron quizá las dos más espectaculares en el virreinato de Nueva España durante el periodo de los Austrias en el siglo XVI. En ellas se desplegaron, en la Plaza Mayor, repleta de banderas y estandartes, los recursos más extraordinarios de la fiesta por el imperio: naumaquias con embarcaciones movidas por ruedas sobre el suelo de la plaza cubierto de agua, simulacros de cacerías en bosques artificiales, batallas ficticias entre moros y cristianos

¹ Noticias generales sobre el *Códice Aubin* se pueden encontrar en Noguez, 2009 y 2018.



en castillos contruidos con madera, tela y esteras, que se consumían entre las llamas y los fuegos de artificio, con las sonoridades de salvas de artillería y música de trompetas y atabales. Las pequeñas imágenes en el *Códice Aubin* muestran algunos elementos del aparato escénico, son indicio de la inversión monetaria y humana para crear la espectacularidad de fasto y dan fe de su importancia en la vida del nuevo virreinato.²

En el periodo comprendido entre la elaboración del *Códice Aubin* y mediados del siglo XVIII, las escasas imágenes relacionadas con el teatro en México que he localizado, son las de los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Juan Ruiz de Alarcón, y sus versiones.³

En la segunda mitad del siglo XVIII, algunas de las poblaciones más importantes de Nueva España emprendieron la construcción de teatros, «coliseo» en la nomenclatura de la época,⁴ son los casos, entre otros, de los coliseos en las ciudades de Guadalajara (varios coliseos entre 1758 y 1789), Puebla (1761), Zacatecas (1778), Guanajuato (1788) y Veracruz (1792).⁵

Después de la adaptación de espacios para representaciones teatrales y la construcción de varios recintos teatrales en la ciudad de México y en la de Puebla entre 1587 y 1750 —espacios que no resistieron el paso del tiempo por deficiencias en la construcción, por tratarse de edificios improvisados o efímeros, o que fueron destruidos por incendios—, el Coliseo Nuevo de la capital de Nueva España fue abierto al público el 23 de diciembre de 1753 [Olavarría y Ferrari, 1961: I, 23]. Según Olavarría y

² Véanse descripciones de las fiestas de 1538 en Casas, 1967: 333 –334 y Díaz del Castillo, 1976: 544 –550. Sobre las de 1572, véanse las Actas de Cabildo del 9 y 31 (sic) [21] de junio, 11 y 18 de julio y 3 de noviembre de 1572 en *Libro octavo de Actas de Cavildo*.

³ Sobre los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz, véanse los trabajos de Abreu Gómez y de Tapia. En relación con Juan Ruiz de Alarcón véanse King, 1989: 13 – 15, Bermejo Gregorio, 2018, e «Imágenes: personajes».

⁴ Coliseo. «Teatro destinado á las funciones públicas de diversión, como tragedias y comedias. Llámase mas comunmente así el que sirve para las fiestas de música llamadas óperas. Este nombre trae su origen del anfiteatro Flabio, delante del qual se puso una estatua colosal de Domiciano», Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, 1780: 242,1.

⁵ Sobre coliseos y teatros en México, véanse: Magaña-Esquivel, 1972; Azar, 1991 y Delgadillo Guerrero, 2006.



Ferrari [1961: I, 23] el Coliseo Nuevo: «Ostentaba las armas reales en el frente de la embocadura del escenario, diversas figuras mitológicas adornaban los huecos del dicho frontis y el techo de la sala, y los muros se cubrieron con los colores azul y blanco», y parece que no fue sino hasta 1786, con las reformas al coliseo emprendidas por el virrey Conde de Gálvez, que

El telón de embocadura se hizo de nuevo según el proyecto contenido en la siguiente nota anexa al presupuesto: «Para el nuevo telón grande se ha de formar un diseño que contenga el Monte Parnaso, y en él a las nueve Musas, Calíope que preside en el poema heroico; Clío en la historia; Erato en la poesía amorosa, Talía en la comedia; Melpómene en la tragedia; Terpsícore en el baile; Eutropia [Euterpe] en los instrumentos; Polimnia en la oda y Urania en la astrología: a cada una de estas musas se le ha de pintar con el jeroglífico correspondiente al arte que preside. Al pie del Monte han de estar don Pedro Calderón de la Barca, con hábito de Santiago; Lope de Vega Carpio, con el de San Juan, y don Antonio de Solís, cuyos retratos se procurarán adquirir. En la cúpula o cima del Monte, han de estar dos figuras que representen a Júpiter y a Mnemósyna, padres de las musas, y sobre todos, Apolo de presidente, cada uno de estos tres también con sus jeroglíficos. Sin embargo, de estos jeroglíficos que han de pintarse en cada una de estas figuras, se les pondrán los nombres también al pie, y lo mismo a los tres poetas Calderón, Lope de Vega, y Solís. Debajo se escribirá este verso: Es el drama mi nombre / y mi deber el corregir al hombre, / haciendo en mi ejercicio / amable la virtud, odioso el vicio» [Olavarría y Ferrari, 1961: I, 32].

En la descripción de este proyecto de telón del Coliseo Nuevo, más tarde Teatro Principal de la ciudad de México, se encuentran algunos de los motivos artísticos y ornamentales que podrán formar parte del diseño inicial o de las remodelaciones de muchos de los teatros en México edificadas en el periodo que va de mediados del siglo XVIII hasta aproximadamente la mitad del siglo XX: Apolo, las musas y retratos de dramaturgos. En relación con ambos temas, empleados en edificios teatrales del siglo XVIII, en el más antiguo de ellos que aún está en pie y en funciones, el coliseo de la ciudad de Puebla, que hoy lleva el nombre de Teatro Principal de Puebla, inaugurado en 1761, Eduardo Gómez Haro —en la descripción del edificio— señala que el día de su inauguración:



En cada una de las almenas del Coliseo ondeaba una bandera con los colores e insignias del pabellón español, y en la parte superior del frontispicio se colocó un gran cuadro pintado al temple por Miguel Jerónimo Zendejas,⁶ en el cual se destacaba, entre las mitológicas figuras de Apolo y Talía, el escudo que Carlos V otorgó a la ciudad de Puebla [...] [Gómez Haro, 1996: 68].

Gómez Haro añade que:

En lo que hoy llamaríamos «plafond» [el techo de la sala] del teatro la experta mano de nuestro Zendejas pintó los retratos de Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín de Moreto y el mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, que entonces eran conocidos por «*los cuatro autores*» [...] [1996: 69].

2. La obra de Géza Maróti en el Palacio de Bellas Artes

El Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México nació como proyecto de un nuevo Teatro Nacional durante el gobierno de Porfirio Díaz. Su diseño general se debe al arquitecto italiano Adamo Boari (Marrara [Ferrara], Italia, 22 de octubre de 1863 - Roma, Italia, 24 de febrero de 1928) y su edificación se inició en 1904 con la intención de ser inaugurado durante las fiestas por el primer centenario de la Independencia de México en 1910. Sin embargo, la guerra civil desatada precisamente en 1910, conocida como la Revolución Mexicana, detuvo el avance de la obra que se concluyó, finalmente, en 1934.

El edificio cuenta con tres obras de Maróti: el plafón-vitral y el mural de mosaicos del arco del proscenio ambos dentro de la sala principal, y el grupo escultórico que se localiza en la cúspide exterior de la cúpula central del edificio. Todas ellas se realizaron en Hungría. El grupo escultórico y los mosaicos para armar el mural llegaron a México en 1910.

⁶ Se refiere al pintor poblano Miguel Jerónimo Zendejas (Acatzingo, Puebla, ca. 1724 - ciudad de Puebla, ca. 1815), quien se ocupó particularmente de la pintura religiosa, véase Enríquez, 2006. Su nombre “Jerónimo” suele escribirse indistintamente con “g” o “j”.



En aquel año, también empezaron a llegar secciones del plafón-vitral cuya colocación total finalizó en 1917 [Szente-Varga, 2010: 152].⁷

De estas tres obras, la que resulta relativamente más fácil de observar con cierto detalle, a simple vista, es el enorme plafón-vitral a través del cual se suministra parte de la iluminación eléctrica de la sala principal. La altura, y por lo tanto la distancia, que separa al espectador común y corriente situado al nivel del piso de la sala respecto del mural de mosaicos dificulta la apreciación de la obra. En mi caso, no obstante haberlo visto en numerosas ocasiones, solo me ha sido posible acercarme un poco más a él gracias a fotografías recientes, cuya técnica y precisión avanza día con día. En cuanto a su tema, el grupo escultórico y el plafón-vitral son herederos de la tradición artística y ornamental que antes he mencionado: representaciones de Apolo y las musas, en el caso del plafón-vitral, y alegorías de las «artes dramáticas» en el grupo escultórico de la cúpula. Las tres obras siguen la estética del Modernismo europeo de fines del siglo XIX y principios del XX.⁸

3. El arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*

En el libro *La construcción del Palacio de Bellas Artes* se señala que:

[...] el bajo relieve en el arco del proscenio [se le encargó] a Leonardo Bistolfi. Este último trabajo no se realizó según los modelos de Bistolfi porque [Adamo] Boari prefirió un mural propuesto por Maróti para dicho arco y que se llamó «El arte teatral a través de las edades» [1995: 88] [Fig. 4].

En el caso de Bistolfi «[...] el arco en bajorrelieve del proscenio [...] representaría las evocaciones de la música [...]» [*La construcción...*, 1995: 104].

⁷ En *La construcción...* se dice que quizá el plafón-vitral se terminó de instalar en 1919, 1995: 146.

⁸ Sobre el Modernismo y las artes plásticas, en general, véase Polo García, 1987: 41 - 53.



Una de las descripciones más detalladas que he localizado del mural de mosaicos es la siguiente:

La composición del arco es la representación del arte teatral a través de las edades. Tiene una superficie aproximada de 55 m² y consta de 26 figuras. Se ejecutó en «texeras (lascas) de vidrio en colores sobre un fondo de oro viejo con incrustaciones de *eosina*⁹ y reflejos metálicos.» / Los temas desarrollados a través de las figuras, de izquierda a derecha, son los siguientes. Altar Antiguo, Planta-Cello; Dos almas perdidas por el amor; tiempo heroico de Grecia; Jasón con el vellocino de oro y Medea; Tancredor, literatura y drama cristiano; Mito romano, Héctor; Tres musas (al centro de la composición); Vírgenes tocando música, Época de los Nibelungos; Hamlet, Shakespeare; Drama y literatura del gran periodo francés, antes y después de la revolución; Portadora de agua; Leyenda popular; Violinista; Altar; Arpista. En el mural también se hallan los siguientes créditos: diseño, Géza Maróti y Aladar Körösfői y realización, Max Róth [*La construcción...*, 1995: 146].¹⁰

En la base del incensario representado en la esquina izquierda del mural se encuentra la leyenda en latín: «*Vita et sanguinem pro jove nostra*» que se podría traducir al español como: «Vida y sangre por nuestra juventud». «*Vita et sanguinem*» es la primera sección de la frase «*Vitam et sanguinem pro rege nostro Maria Theresia*» (Vida y sangre por nuestro rey María Teresa) expresada por la nobleza y órdenes militares húngaras a mediados del siglo XVIII en la coronación de María Teresa de Austria como

⁹ Eosina: «Colorante ácido que tiñe de color rosado o rojo, especialmente los hematíes y las fibras musculares», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, (s.v.), <<https://dle.rae.es>>, [consultado el 20-2-2020].

¹⁰ Otras descripciones del mural de mosaicos son la de Ulloa del Río que señala: «Cabe señalar que Maróti fue también el autor del mosaico mural para el arco del proscenio cuyo tema “El Arte Teatral a través de las Edades” lo representó con 26 figuras ejecutadas en lascas de vidrio de colores aplicadas sobre un fondo de oro viejo con incrustaciones de eosina y reflejos metálicos» [2000: 90], y la de Torre S. quien apunta: «[...] en el arco de la boca-escena, el mismo artista, Geza Marotti, realizó un mosaico con el tema: el Arte Dramático. El mosaico representa a las figuras alegóricas de los géneros dramáticos acompañados por un cortejo de personajes que recuerdan los frisos griegos», ca. 1980: 40. Miklós Vincze cita un texto en húngaro que atribuye a Maróti sobre el mural que dice: «Az egyik oldalon görög kórusvezetők, harcosok, Jason az aranygyapjúval, Medea, Tankred, Dante egy veszendő lélekkel, ifjak a klasszikus Jazz-band-ból, virágok, festőnők, sugarak stb, egyszerűen minden ami jó és drága». La traducción automática al español del sistema de Google de este texto indica: «Directores de coro griego en un lado, guerreros, Jasón con el vellocino de oro, Medea, Tankred, Dante con un alma perdida, jóvenes de una banda clásica de jazz, flores, pintores, rayos, etc., en una palabra, todo lo que es bueno y costoso», 2016: párrafo 11.



reina de Hungría [Lendvai, 2003: 168], y en el cuarto escalón, también de la izquierda, se hallan los nombres de los autores del mural. En la esquina derecha del mural se inscribe el año de su composición: 1910

Al margen de las especificaciones sobre los materiales empleados, se señala que el mural se despliega en una superficie aproximada de 55 m² sobre el arco que enmarca el proscenio. El mural se encuentra aproximadamente a una altura de catorce metros a partir del piso del escenario. Al centro del mural, en la sección más alta de una especie de altar-escalinata formado por catorce escalones que corren de izquierda a derecha de la totalidad del mural se encuentran tres figuras femeninas [Fig. 5]. Del lado izquierdo de este trío hay trece figuras humanas y del lado derecho trece figuras humanas y un fauno, lo cual hace un total de 30 figuras.

De acuerdo con la descripción que he citado más arriba, del lado izquierdo del grupo de tres figuras femeninas al centro, en cuanto a figuras humanas están: «Dos almas perdidas por el amor [...]; Jasón con el vellocino de oro y Medea; Tancredor [...] Héctor». La descripción es parcial. En la sección izquierda del mural se encuentran de izquierda a derecha [Fig. 6]:

- 1.¹¹ Niño a punto de entrar en la adolescencia, desnudo, sobre su hombro derecho carga un lienzo de tela de color azul celeste y de su brazo derecho cuelga un lienzo amarillo-dorado. Está de pie, de frente, toca una flauta dulce o de pico.
2. Niño a punto de entrar en la adolescencia, desnudo, también lleva sobre su hombro derecho un lienzo de tela de color azul celeste. Está de pie, de frente, sostiene una corona posiblemente de olivo en la que se enlaza el lienzo amarillo dorado que lleva la figura uno.
3. Primer escalón. Varón adolescente, desnudo, sobre su hombro izquierdo carga un lienzo de tela de color azul celeste. Está de pie, de frente, mira

¹¹ En adelante, los números en cada párrafo indican el número de la o las figuras en el mural.



hacia su derecha, con su brazo izquierdo carga parte de una guirnalda que atraviesa toda la escena de izquierda a derecha del mural.

4 y 5. Segundo escalón. Dos hombres adultos jóvenes, desnudos, de pie, de perfil, con la cabeza baja, uno atrás del otro. El del frente apoya su cabeza en su mano, lleva también un lienzo de color azul celeste. Ambos sostienen parte de la guirnalda. Probablemente se trata, como señala la descripción más arriba, de «dos almas perdidas por el amor», de entre las numerosas almas mencionadas en el canto «El purgatorio» de la *Divina comedia* de Dante Alighieri.

6. Tercer escalón. Dante Alighieri de pie, de perfil derecho, con una vara de flores en la mano izquierda. La imagen de Dante recuerda el retrato del poeta italiano que realizó Sandro Boticelli hacia 1495 [Fig. 7], y por la rama en su mano a la del poeta en la litografía basada en los frescos atribuidos a Giotto en la Capilla Bargello en Florencia [Fig. 8].

7. Quinto escalón. Jasón, desnudo, con un manto azul celeste estampado que cuelga de su hombro izquierdo. Está de pie, de espaldas, con una lanza en la mano izquierda y el vellocino de oro en la derecha. Lleva un casco alado. La pierna derecha se apoya en el sexto escalón.

8. Sexto escalón. Mujer sentada sobre el escalón —la única de todas las figuras en esta posición. Su cabeza está de perfil hacia la izquierda, lleva su mano derecha a su frente, los senos desnudos y los brazos adornados con brazaletes. Una tela de color azul celeste le cubre el resto del cuerpo. La identificación con Medea en el mural no es evidente. La idea, expresada en la descripción antes citada, se puede desprender del diseño en papel de Maróti en donde junto a la mujer hay dos niños pequeños: uno en su regazo y otro de pie entre la mujer y Jasón, así como del texto de Maróti según Vincze [Figs. 9 y 10].

9. Sexto escalón. Hombre barbado, de frente, la cabeza voltea a la izquierda, con la mano derecha sostiene un báculo con una cruz de doble travesaño, la cruz patriarcal [Becker, 2008: 123; Monreal y Tejada, 2000: 474]. La cruz de doble travesaño, el superior más corto que el inferior, que ostenta el



báculo forma parte del escudo de Hungría, aproximadamente desde fines del siglo XII.¹² La figura viste un gorro-casco con una cruz al frente y una especie de jubón de colores rojo y café oscuro. Lleva una cruz blanca sobre el pecho del jubón, ambas cruces recuerdan a la cruz griega de las «órdenes de caballeros cruzados» [Becker, 2008: 123].

De acuerdo con la descripción arriba citada y el texto atribuido a Maróti, que mencionan a «Tancredor» y a «Tankred», podría tratarse de Tancredo, figura histórica de la primera cruzada y personaje en el poema *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso. Voltaire compuso una obra dramática llamada *Tancredi*, en la cual se basó Gioacchino Rossini para escribir su ópera *Tancredi*.¹³

10 y 11. Séptimo a noveno escalones. Dos soldados griegos o troyanos, de perfil derecho, uno atrás del otro, llevan escudos redondos (clípeos) en el brazo izquierdo y lanzas en el derecho, grebas en las piernas, cascos con cresta. En la descripción se habla de «Héctor» «(mito romano)», del cual estas figuras parecen ser el referente. ¿Se trata de Héctor, el príncipe troyano héroe en *La Ilíada*? ¿Es una alusión a este personaje en «El infierno» de Dante? ¿Son los príncipes troyanos, entre ellos Héctor, en *Troilo y Cresida* de Shakespeare? El texto adjudicado a Maróti menciona: “guerreros”, quizá estas figuras sean simplemente alegorías de la guerra.

¹² Al respecto señala Radisics: «In the Hungarian arms the double cross is the symbol of the royal power and of the apostolic character of the kingship assumed about 1190 A. D.», 1944: xxv.

¹³ «*Tancredi*. Opera (melodramma eroico) in two acts by Gioacchino Rossini, his first marked succes as an opera composer, to a libretto derived from Tasso's poem *Gerusalemme liberata* combined with Voltaire's *Tancredi* (1760), premiered in Venice on Feb. 6, 1813. The story deals with Tancredi, a crusader who took part in the siege of Jerusalem. He is emotionally torn between two loves: a devoted Syrian girl and a Persian woman warrior, Clorinda, whom he loves profoundly. But as he encounters her wearing full armour, he mistakes her for masculine enemy and fatally wounds her. This tragic episode is also the subject of Monteverdi's dramatic madrigal *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) and of Campa's tragédie lyrique *Tancredi* (1702)», Kuhn, 2000: 1035. El pie de foto del libro de Ricci de una sección del arco en donde aparecen estas figuras dice: «Mosaico del arco del proscenio. *Detalle con varias figuras como Dante, Jasón, Colón y Medea*», 2014: 184. Si el texto se refiere a Cristóbal Colón, encuentro improbable identificar esta figura con la del almirante.



12 y 13. Noveno escalón. Dos figuras de perfil derecho, probablemente sacerdotes o “directores de coro griego”, barbados. Quizá, por su aspecto, los mayores en edad de todo este grupo, portan báculos en sus manos que presentan ante las tres figuras femeninas del centro del arco. El hombre del frente, que parece dirigirle la palabra a la figura central del mural, lleva un báculo con una figura alada, el que está tras él tiene un báculo con un anillo en el extremo superior.¹⁴ Visten túnicas con estampados «modernistas».

Veamos ahora las figuras del lado derecho del trío del centro [Fig. 11]. La descripción arriba citada va de izquierda a derecha: «Vírgenes tocando música, Época de los Nibelungos; Hamlet, Shakespeare; Drama y literatura del gran periodo francés, antes y después de la revolución; Portadora de agua; Leyenda popular; Violinista; Altar; Arpista», nuevamente la descripción me parece imprecisa. Las describiré de derecha a izquierda.

17 y 18. Dos jóvenes adolescentes, semidesnudos, uno con un objeto que semeja un instrumento de cuerda, el otro sostiene una corona de olivo.

19. Primer escalón. Joven desnudo de espaldas con la pierna derecha apoyada en el segundo escalón, toca un violín.

20, 21 y 22. Segundo y tercer escalón, dos ciervos de perfil. Atrás de ellos tres figuras humanas. La primera, un hombre joven y barbado con un traje de color oscuro, carga sobre su brazo izquierdo una hoz y un gran ramo de hojas verdes, tras él una joven mujer con una corona de flores y un vestido rojo que también carga un haz de ramas, al fondo otra joven, de perfil con

¹⁴ «Ángel / Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. En este caso, como en otros cual el de la cruz, el hecho simbólico no modifica el hecho real. En alquimia, el ángel simboliza la sublimación, ascensión de un principio volátil (espiritual), como en las figuras del *Viatorium spagyricum*. [...] Los ángeles aparecen en la iconografía artística desde el origen de la cultura, en el cuarto milenio antes de Jesucristo, confundiéndose con las deidades aladas. El arte gótico ha expresado en numerosas imágenes prodigiosas el aspecto protector y sublime del ángel, mientras el romántico acentuaba mejor el carácter supraterebral», Cirlot, 2006: 82. «Anillo / Como todas las figuras redondas y cerradas, es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, por lo cual ha servido lo mismo como emblema del matrimonio (como la pulsera y por igual razón) o del tiempo en eterno retorno», Cirlot, 2006: 82.



un vestido blanco, lleva un cántaro en el hombro que sujeta con su brazo derecho.

23. Sexto escalón. Un fauno de frente, toca una flauta de pan (siringa), lleva una cantimplora, viste una piel moteada del leopardo.

24, 25 y 26. Séptimo escalón. Un hombre joven desnudo, de espaldas, con gorro frigio, un lienzo de tela azul celeste cuelga de su hombro y de su brazo izquierdos, carga cadenas que caen sobre su espalda, con la mano izquierda empuña una espada que clava en el piso y de la que también cuelgan cadenas, apoya su brazo derecho sobre un objeto que semeja un rollo de palos, posiblemente es una alegoría de la libertad. Tras él, Hamlet, se le identifica por el cráneo entre sus manos de la primera escena del quinto acto de la obra dramática de Shakespeare. Detrás de Hamlet, un hombre con un casco alado, viste una túnica de color oscuro, que lo cubre hasta los tobillos, con una banda estampada al frente a lo largo de la túnica y sostiene una bandera en su mano derecha. La bandera lleva una imagen que recuerda una "M" (¿Magyar? ¿Hungría?). La figura podría referirse a Wotan (Odín en la mitología nórdica) dios principal de la mitología nórdica y germana. Su presencia sugiere una alusión a *El oro del Rin* y *La valquiria* de *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, óperas en las cuales Wotan aparece como personaje.

27, 28, 29 y 30. Escalones ocho a diez. Cuatro mujeres jóvenes, con vestidos largos de distintos colores y estampados, cubren su cabello con cofias y soplan largas trompas.

Respecto de las figuras al centro, se hallan tres figuras femeninas, con vestidos azul celeste y mantos estampados sobre las cuales encuentro la siguiente descripción: «[...] tres musas, el Canto (en el centro), el Recuerdo y la Praxis (a los dos lados)» [Ricci, 2014: 184]. La joven que se encuentra al centro de las tres y de toda la composición del mural es la única que tiene una aureola [Fig. 5]. La aureola luce tres colores: una especie de color blanco-plata, el verde y el rojo, colores de la bandera mexicana y también de la húngara. Esta figura femenina sostiene con ambas manos sobre su pecho



una lira, el instrumento musical con el que se identifica a Apolo y que posiblemente haya sido el objeto que se propuso como emblema del edificio del Teatro Nacional.¹⁵ De ser así, esta figura carga y muestra no solo el objeto que identifica al dios de las artes sino que, al mismo tiempo, ostenta el símbolo del que sería el nuevo teatro nacional. La imagen de la lira se halla además en el frente de los muros a ambos lados de las escaleras del altar en la cúspide de la escalinata en donde se encuentran las tres figuras del centro del mural. La imagen de la lira no fue empleada como emblema del Teatro Nacional, pero se localiza en otros ornamentos del Palacio de Bellas Artes y, en el caso de las obras de Maróti, está también en el grupo escultórico de la cúpula y sobre el torso del Apolo del plafón-vitral. Me parece útil añadir que en la pintura de Pedro Gualdi del interior de la sala del Teatro Nacional, derruido en 1901 —entre otras razones con el propósito de edificar, precisamente, el actual Palacio de Bellas Artes—, el plafón presenta repetidas veces una lira [Figs. 12 y 13].

Las dos figuras femeninas que escoltan a la central están aladas, como las musas del plafón-vitral y las del grupo escultórico.¹⁶ Un estudio más a fondo quizá iluminaría sobre la razón por la cual se les describe como el «Recuerdo» y la «Praxis». Los objetos que tocan con sus manos son, en el caso de la de la izquierda posiblemente un arbusto de laurel y la de la derecha uno de olivo, ambas plantas suelen ser símbolos de la victoria.¹⁷

¹⁵ «**Lira**. Simboliza la armonía divina y las relaciones armoniosas entre los cielos y la tierra. — En la Biblia suele tocarse la lira para dar gracias al Señor o elogiarle. — Era atributo del dios griego Apolo así como símbolo general de la música y la poesía; a su sonido se le atribuyeron efectos mágicos (por ejemplo en el mito de Orfeo) y la virtud de amansar las fieras», Becker, 2008: 254. «En la época clásica la música, la poesía, la filosofía, la astronomía, las matemáticas, la medicina y la ciencia se hallaban bajo la dirección de Apolo. Como enemigo de la barbarie, defendía la moderación en todas las cosas, y las siete cuerdas de su lira estaban relacionadas con las siete vocales del alfabeto griego posterior [...], tenían significado místico y se las utilizaba en la música terapéutica», Graves, 1985: 56. Sobre Apolo véase Graves, 1985: 52-56.

¹⁶ «**Alas** / En cuanto al simbolismo más generalizado, las alas son espiritualidad, imaginación, pensamiento. Los griegos representaban con alas al amor, a la victoria e incluso a divinidades que más tarde se figuraron sin ellas, como Minerva, Diana y Venus. Según Platón, las alas son símbolo de la inteligencia», Cirlot, 2006: 75.

¹⁷ «**Laurel**. Como todas las siempre verdes, simboliza la inmortalidad. — En la Antigüedad clásica se le atribuyeron cualidades físicas y moralmente purificadoras, y se creía también



4. Una lectura del mural

Por supuesto, las lecturas que ofrece el mural pueden ser varias. A partir de lo que he descrito más arriba propongo lo siguiente. Se trata de un homenaje a las artes de la escena, particularmente al teatro, la ópera y la música. El espacio que ocupan los personajes es una especie de templo adornado con largas y gruesas guirnaldas formadas por ramas de olivo y aromatizado con el humo que desprenden cuatro enormes incensarios. La música acompaña una celebración: hay largas trompas, liras, una flauta, un violín. Quizá haya vino en el cántaro que lleva la mujer a la derecha del mural. Todos los personajes parecen rendir tributo a la figura al centro que lleva la lira que se encuentra de frente, y que mira al espectador, ninguna otra figura de todo el mural lo hace. La mayoría está de perfil mirando hacia la figura central. Las figuras que escoltan a la central parecen dar la bienvenida a los personajes sobre la escalinata y dispuestas a otorgarles ramas de laurel o de olivo.

Del lado izquierdo del mural, la edad de los personajes asciende a medida que sube la escalinata, de los niños casi adolescentes y desnudos que están a los pies de la escalera, el trayecto pasa por individuos en la adolescencia, hombres y mujeres adultos jóvenes y varones de mayor edad. A medida que se avanza en la edad los cuerpos lucen ropajes más recargados y elaborados. En la parte superior de la escalera y cerca de las figuras aladas están personajes que podrían ser sacerdotes o «directores de

que aportaba la inspiración poética y la visión de las cosas...», Becker, 2008: 243. «**Laurel** / Árbol consagrado a Apolo y a la victoria. De sus hojas hacíanse guirnaldas y coronas para los festivales. La coronación del poeta, artista o vencedor con laurel no representa la consagración exterior y visible de una actividad, por su sola existencia, ya presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de lo inferior. No hay obra sin lucha, sin triunfo. Por ello el laurel expresa la identificación progresiva del luchador con los motivos y finalidades de su victoria, asociando también el sentido genérico de fecundidad que tiene toda la vegetación», Cirlot, 2006: 276-277. «El olivo — uno de los árboles más ricos en leyendas mitológicas—, juega un papel esencial en las creencias populares del Asia occidental y de la Europa meridional. Entre los griegos se le consideraba una dádiva de la diosa Atenea, la cual, por medio del olivo había logrado la victoria en una disputa con Poseidón por la posesión del país. Símbolo de la victoria y de la paz, los vencedores de las Panateneas y de los juegos olímpicos recibían como recompensa coronas trenzadas con las ramas del árbol de la Acrópolis», J. Pérez Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1962, citado por Arango, 1998: 234.



coro», tras de ellos los guerreros que rinden tributo al arte. A ambos lados del trío al centro se presentan personajes que aluden al arte dramático y a la ópera: Jasón, Medea, Hamlet, Wotan, Tancredo, un fauno. Notemos que Maróti ofrece el retrato de un solo creador: Dante, pero no el de dramaturgos o compositores que podrían ser, en este caso, Eurípides, Shakespeare, Rossini y Wagner, en su lugar están los personajes que han creado, a través de los cuales los creadores poseen el reconocimiento que la historia les ha dado.

Del lado derecho del mural se encuentran, particularmente, las referencias a la música: el joven con el violín, el fauno con la flauta de pan, Wotan, las cuatro doncellas con las trompas. Al igual que en lado izquierdo, hay una sugerencia sobre la edad de los personajes que va de menor a mayor, a medida que ascienden en la escalinata. En la ascensión se sugiere mayor complejidad en la música que va del joven solista del violín a Wotan y las cuatro jóvenes que tocan las trompas.

Las imágenes en el arco parecen no intentar que se siga un orden lineal de lectura de izquierda a derecha o viceversa, sino en todo caso una lectura en zigzag que avance hacia la cúspide en donde se encuentra la figura femenina con la lira, y de cuya cabeza parece desprenderse el halo y los rayos dorados que al fondo iluminan toda la escena.

El mural no presenta ninguna alusión sobre el teatro en México. Maróti no estuvo en México, el mural podría haber sido creado para cualquier país de occidente. Sin embargo, se antoja pensar que en la idea de este nuevo Teatro Nacional —un edificio teatral que solo podía superar la Ópera de París, el famoso Palacio Garnier, que en aquel momento era considerado el mejor edificio teatral de toda Europa— la inclusión de un mural en homenaje a las artes de la escena, en general, incorporaba a México en el concierto universal de las artes escénicas. El espectador que entra a la sala principal del Palacio de Bellas Artes es recibido por la espléndida y enorme figura de Apolo con los brazos abiertos, rodeado de las musas aladas de donde se desprende una de las más importantes fuentes de



luz de la sala [Fig. 14], a continuación, la mirada se desplaza hacia el mural sobre la boca del escenario con el conjunto alegórico que enmarca y cobija a las artes escénicas nacionales y extranjeras que se desarrollan sobre su escenario [Fig. 15].

5. Los murales en Csepel

La estudiosa Monika Zsente-Varga menciona la existencia de un mural, en este caso un fresco, de Géza Maróti que se encuentra en el Teatro Csepel de la «Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel» en Budapest y que guarda una estrecha relación con el mural del Palacio de Bellas Artes. Sobre este asunto señala Zsente-Varga:

En 1918 el artista Géza Maróti fue encargado de la decoración interior de un teatro de obreros en la isla danubiana de Csepel, hoy XXI distrito de la capital húngara. Posiblemente debido a la falta de tiempo decidió utilizar planos ya existentes, los de México; no obstante, hay varias diferencias; en el de Hungría la composición es horizontal en vez de formar un arco; la técnica no es mosaico, sino pintura, y solamente se utilizaron algunas de las figuras que aparecen en el diseño original [2010: 154].

En el Teatro Csepel se trata de dos pinturas murales de Maróti, que siguen, con modificaciones, el modelo del mural del Palacio de Bellas Artes [Figs. 16 y 17]. Se incluyen otros personajes y el sitio que ocupan en la pintura, hay diferencias en cuanto a los materiales empleados, la posición de los cuerpos, el colorido y forma de los ropajes, los objetos que portan. Se encuentran, sin embargo, enormes semejanzas en la composición de ambos murales.¹⁸

En Csepel, el mural del lado izquierdo del escenario es el más parecido al mexicano [Fig. 18]. En él se localizan de izquierda a derecha: un «Alma», Dante, Jasón con el vellocino de oro, «Medea» con dos niños, uno de ellos en sus brazos, atrás de «Medea» una mujer que sostiene parte de una guirnalda, le siguen una figura femenina que levanta una máscara, quizá

¹⁸ Agradezco a las Dras. Ahtziri Molina y Virag Molnar su ayuda para la localización de las imágenes de los murales en Csepel.



Melpómene la musa de la tragedia, dos soldados, dos «sacerdotes» o «directores de coro» [Fig. 19]. Al centro del mural se halla una figura femenina, con un grupo de doce niños pequeños a sus pies, algunos de ellos con instrumentos musicales, mientras otros parecen jugar con un largo lienzo de tela, está franqueada por dos figuras aladas en cuclillas. Las tres figuras del centro tienen una lira, las de los lados tañen la lira [Fig. 20]. Le siguen cuatro doncellas con cornos, un joven (la alegoría de la libertad) que detiene su brazo derecho en un haz de ramas atadas, tres figuras femeninas que recuerdan a las tres gracias o a bacantes, dos ciervos, Wotan y Hamlet [Fig. 21]. A diferencia de la escalinata sobre la cual están los personajes en el mural del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes, que conviene a la curvatura del arco, en este mural de Csepel, todos los personajes se encuentran al mismo nivel del piso y la figura central se encuentra enmarcada por columnas a sus lados. El fondo del fresco se compone de rayos, estrellas, líneas onduladas.

En el mural del lado derecho del escenario, se observa un altar central de seis escalones [Fig. 22]. En la sección más alta del altar hay un yunque sobre el cual está sentado un joven con una corona de laurel que sostiene con su mano derecha un martillo de forja, su brazo izquierdo descansa sobre una rueda dentada de engranaje. El yunque y el martillo sugieren que sea una representación de Hefesto,¹⁹ y, la rueda, un símbolo de la industria. A ambos lados de esta figura se encuentran dos figuras femeninas aladas con ramos de laurel y olivo en una de sus manos mientras que en la otra llevan un objeto que semeja una botella. Estas dos figuras femeninas son similares a las que acompañan a la figura central con la lira del mural en México. Todo sobre el fondo de rayos luminosos [Fig. 23]. A

¹⁹ «Hefesto / El dios griego del fuego y la herrería también controlaba los volcanes, los cuales se consideraban sus talleres. A resultas de una herida que se hizo durante una discusión con Zeus, que lo expulsó del Olimpo, Hefesto se quedó cojo. Para los griegos, que veneraban la perfección física, aquella infamia le confirió un rasgo cómico. Pero, pese a ello, Hefesto era admirado por su ingenio y habilidad para fabricar cosas, desde la red que capturó a Ares y Afrodita, hasta un trono mágico en el que podía encarcelar a sus enemigos», Wilkinson, 2016: 39. Sobre Hefesto, también véase Graves, 1985: 59-60.



ambos lados del dios, hombres, mujeres y niños, algunos de ellos con vestimentas contemporáneas al periodo de elaboración del fresco. Cuadernos o libros, banderas, azadones y martillos completan esta alegoría del trabajo, el estudio y quizá la familia [Figs. 24 y 25]. Si como arriba he mencionado, el mural del lado izquierdo es el que guarda mayores coincidencias con el de México y el homenaje a las artes de la escena, en el de la derecha de Csepel el homenaje parece destinado a los artesanos, los herreros, a los obreros de los metales, al trabajo de hombres y mujeres.

En el siglo XIX, el teatro en México fortaleció su importancia como una de las formas principales de creación artística destinadas a la diversión, entretenimiento y educación de los espectadores. A partir de esta eclosión, creció el interés del Estado por construir edificios teatrales, en su ornamentación se incluyeron objetos artísticos en homenaje a las artes, el teatro y los artistas de la escena. En consecuencia, la producción de obra artística visual relacionada con las artes escénicas se incrementó. Fue un momento en el cual, gracias también al avance de la imprenta, se volvieron útiles y atractivos los retratos de dramaturgos y actores, y los libros ilustrados mostraban las riquezas arquitectónicas de las ciudades, entre ellas sus edificios teatrales.

México, entonces, aspiraba a ser una nueva nación que se integrara al mundo moderno. La construcción del hoy Palacio de Bellas Artes fue una de las expresiones de ese deseo. Para hacerlo no se dudó en contratar a artistas extranjeros, ni en invertir sumas exorbitantes que desbordaron las posibilidades económicas de un país en donde reinaba la miseria y que entraba en una guerra civil. El proyecto de construcción e inauguración del nuevo teatro nacional con motivo de las fiestas por el centenario de la Independencia, como sabemos, no logró su objetivo en aquel momento.

La obra artística de Géza Maróti para el Teatro Nacional se instaló y permanece en el recinto. Es muy posible, por supuesto, aunque no he dado



con ella, que exista una descripción detallada del mural de mosaicos del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes y más de una interpretación del programa iconográfico elegido. Hasta el día de hoy, los estudios que he podido consultar sobre el tema, como antes he dicho, son imprecisos. Con este trabajo no creo que mi acercamiento haya concluido, y espero, por supuesto, que contribuya a la realización de estudios más amplios sobre las artes visuales para los teatros de México.



FIGURAS

Figura 1. Géza Maróti. Fotografía tomada de Szente-Varga, 2010: 148.



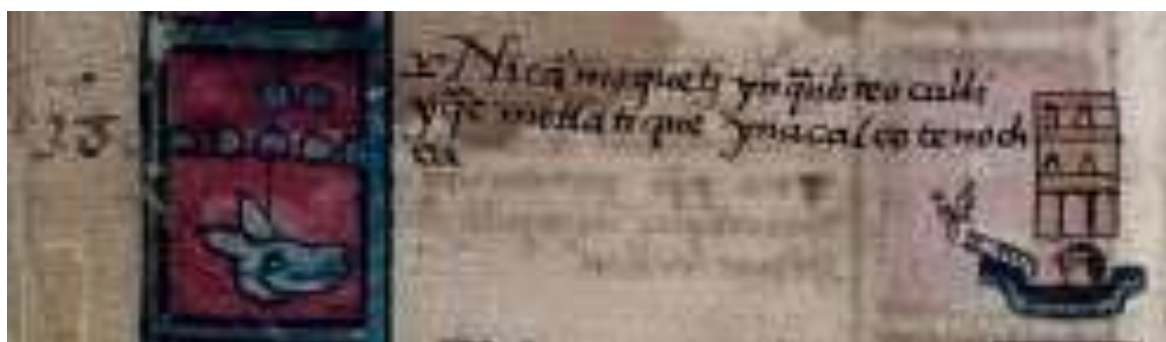


Figura 2. *Códice Aubin*. Celebración de la victoria española contra Francia, Plaza Mayor de la ciudad de México, 1538. Fotografía tomada de *Codex Aubin*: 46 - 47.

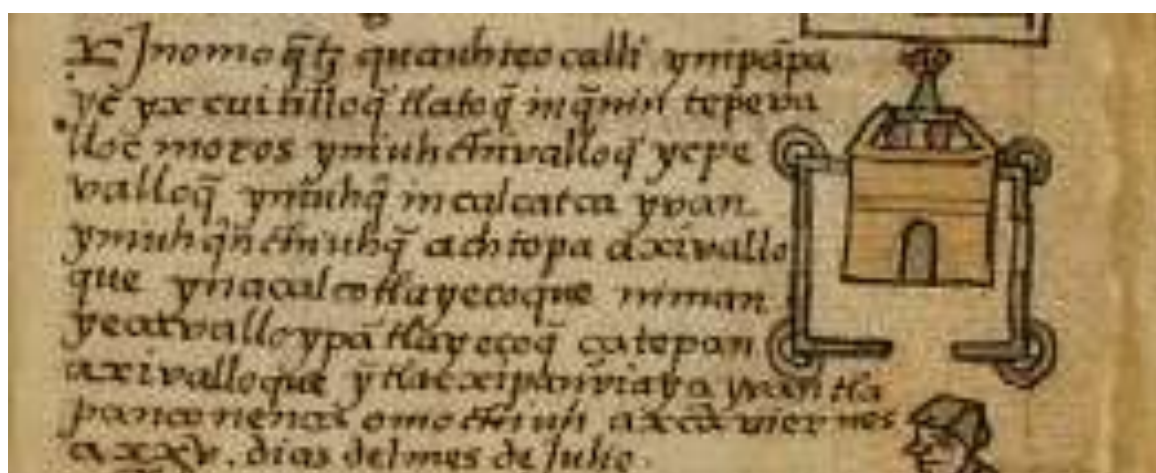


Figura 3. *Códice Aubin*. Celebración de la victoria de Lepanto, Plaza Mayor de la ciudad de México, 1572. Fotografía tomada de *Codex Aubin*: 58 - 59.

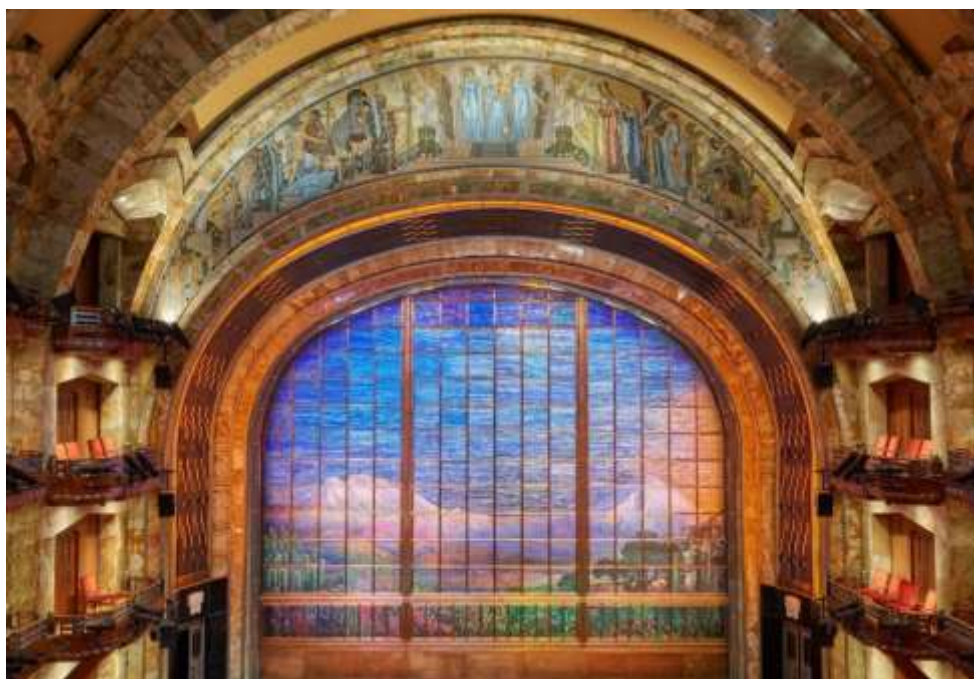


Figura 4. Mural en el arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 5. Tres figuras femeninas al centro del mural del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 6. Sección a la izquierda del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 7. Sandro Botticelli (1445–1510). *Retrato de Dante Alighieri* (1495).
Fotografía tomada de «Portrait de Dante», página en internet.



Figura 8. Antonio Marini (?). *Dante Alighieri* (1840). Fotografía tomada de «Dante Alighieri», página en internet.

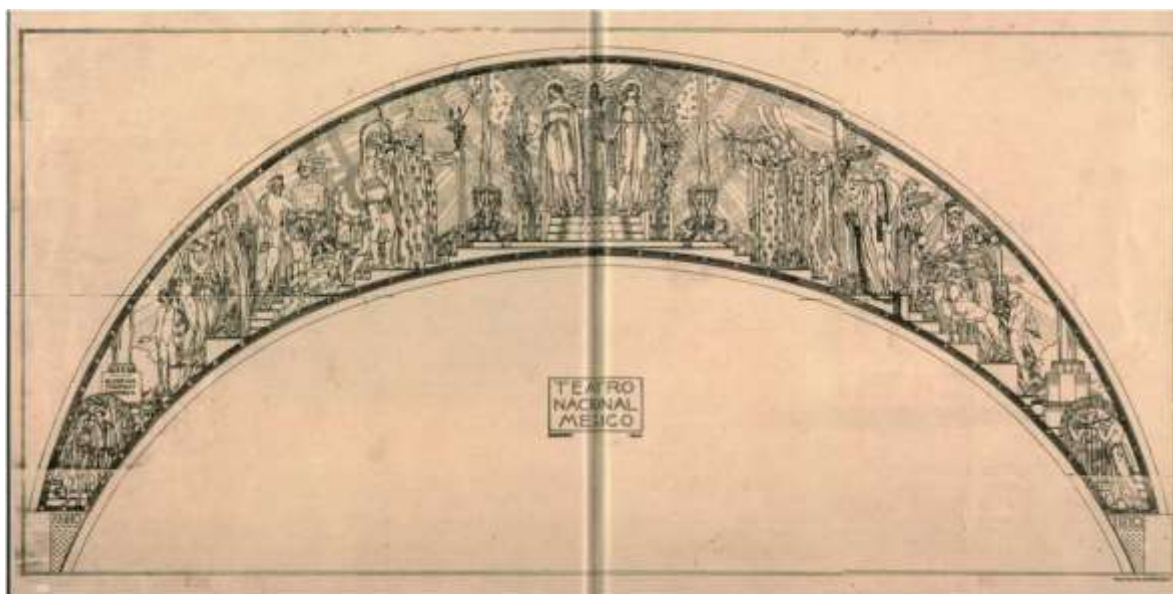


Figura 9. Boceto. Arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 230-231.



Figura 10. Medea. Boceto para el arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Detalle. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 230.



Figura 11. Sección a la derecha del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 12. Pietro Gualdi. Interior del Teatro de Santa Anna (Sala de espectáculos del Teatro Nacional), s. XIX. Col. Banco Nacional de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 21.



Figura 13. Pietro Gualdi. Interior del Teatro de Santa Anna (Sala de espectáculos del Teatro Nacional), s. XIX. Col. Banco Nacional de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 21.



Figura 14. *Apolo y las musas*, plafón-vitral. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Adamo Boari», página en internet.

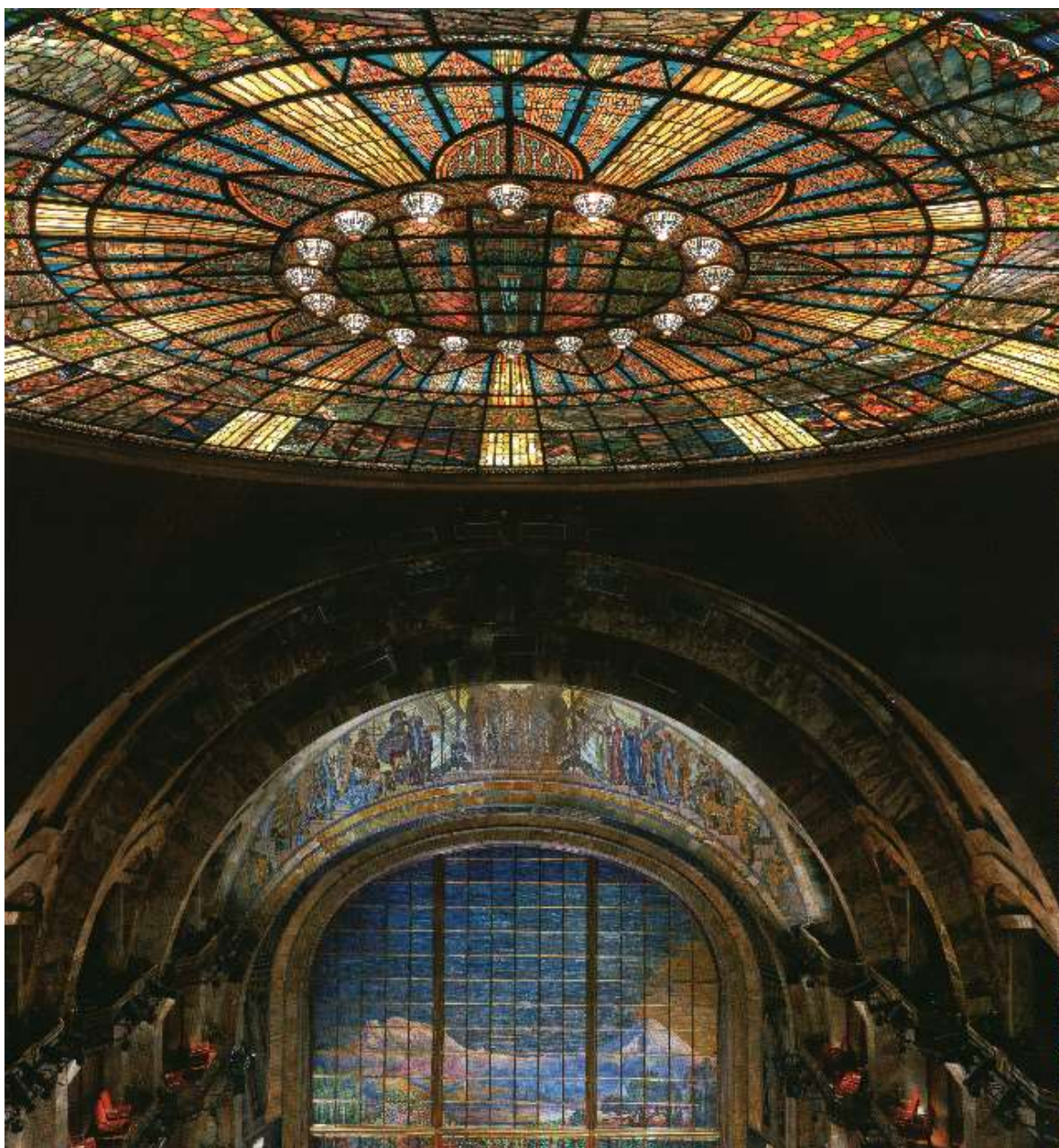


Figura 15. Plafón-vitral *Apolo y las musas* y arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 191.



Figura 16. Interior del Teatro Csepel de la «Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel», Budapest. Los murales de Géza Maróti arriba a izquierda y derecha. Fotografía tomada de «Una impactante historia...», página en internet.



Figura 17. Interior del Teatro Csepel de la "Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel", Budapest. Los murales de Géza Maróti arriba a izquierda y derecha. Fotografía tomada de *Teatro Csepel*, página en internet.



Figura 18. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 19. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 20. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 21. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 22. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 23. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 24. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 25. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, «Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, (1934), núm. 1, México, 169-88.
- «Adamo Boari», [en línea] en *The Art Nouveau World*, <<https://art.nouveau.world/adamo-boari>>, [consultado el 20-3-2020].
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998, (2ª. ed).
- AZAR, Héctor (coord.), *Teatros de México*, México, Banamex, 1991.
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi, «Los falsos retratos del teatro selecto: la canonización visual de dramaturgos barrocos por la recepción nacionalista decimonónica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, (2018), vol. XLI, 27-41.
- CASAS, Fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, Edmundo O'Gorman (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, 1967, 2 vols. (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1), (3ª. ed.).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006. (10ª. ed.).
- Codex Aubin*, [en línea], en <https://issuu.com/kfostano/docs/codex_aubin>, [consultado el 20-3-2020].
- «Dante Alighieri», [en línea], en *The British Museum*, <https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?bibliography=&citation=&escape=ðname=&from=&fromDate=&images=&matcult=&material=&museumno=&object=&objectId=1671053&page=1&partId=1&peoA=127708-1-6&people=127708&plaA=&place=&school=&searchText=&sortBy=&subject=&technique=&termA=&to=&toDate=&ware=>>, [consultado el 24-2-2020].



DELGADILLO GUERRERO, Marco Antonio, *El espectáculo teatral en Guadalajara durante la época colonial, 1757-1817*, Guadalajara, CUCSH–Universidad de Guadalajara, 2006.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1976, (Sepan Cuantos, 5), (11ª. ed.).

ENRÍQUEZ, Lucero, «Ciencia, política e ideología en una pintura novohispana del siglo XVIII», en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 343-370.

«Géza Maróti», [en línea], en *The Art Nouveau World*, <<https://art.nouveau.world/geza-maroti>>, [consultado el 20-3-2020].

GÓMEZ HARO, Eduardo, «Historia del Teatro Principal de Puebla», en Héctor Azar (coord.), *Apología del Teatro Principal de Puebla*, Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1996, 47-116. [Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal de Puebla*. 1ª. ed., 1902].

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos. I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

«Imágenes: personajes», en Juan Ruiz de Alarcón. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_ruiz_de_alarcon/imagenes_personajes/>, [consultado el 20-2-2020].

KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, México, El Colegio de México, 1989.

KUHN, Laura, *Baker's Dictionary of Opera*, New York, Schirmer Books, 2000.

La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, Siglo XXI - Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

LENDVAI, Paul, *The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Libro octavo de Actas de Cavildo que comenzó en 29 de octubre de 1571 y terminó en fin de diciembre de 1584, México, Imprenta y Librería de Aguilar e Hijos, 1893.



- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, «Los teatros en México hasta el siglo XIX», en *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography*, (1972), vol. 22, núm. 3, 242 - 256.
- MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- NESZTÁK, Béla, [en línea], «Maróti Géza freskók [Frescos de Géza Maróti]», en *Köztérkép*, <https://www.kozterkep.hu/4956/Maroti_Geza_freskok_Budapest_1920.html#photo-19913>, [consultado el 25-2-2020].
- NOGUEZ, Xavier, «Códice Aubin», en *Arqueología Mexicana*, (2009), vol. 17, núm. 99, 84 - 85.
- _____, «Una nueva edición del Códice Aubin», en *Arqueología Mexicana*, (2018), vol. 25, núm. 149, 14 - 15.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, 6 vols., prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961 (3ª. ed.), (1ª. ed. 1880-1884; 2ª. ed. 1895).
- POLO GARCÍA, Victorino, *El Modernismo: la pasión por vivir el arte*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- «Portrait de Dante», [en línea], en *Wikimedia Commons*, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_de_Dante.jpg>, [consultado el 24-2-2020].
- RADISICS, Elemér (comp.), *Hungary, Pictorial Record of a Thousand Years*, Budapest, Athenaeum, 1944.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es>>, [consultado el 20-2-2020], (23ª. ed.).
- RICCI, Franco Maria (ed.), *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días 1934-2014*, México, CONACULTA - Instituto Nacional de Bellas



- Artes, 2014. Textos de Xavier Guzmán Urbiola, Alejandro Rosas, Giorgio Antei, fotografías de Massimo Listri.
- SZENTE-VARGA, Mónika, «Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes», en *Boletín de Monumentos Históricos*, (2010), Tercera Época, núm. 18, 147-157.
- TAPIA, Aureliano, «El autorretrato y los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz*. 1995, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México - Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, 433 - 464.
- Teatro Csepel* [Csepel Színház], [en línea], <<https://www.jegy.hu/venue/csepel-szinhaz>>, [consultado el 18-4-2020].
- TORRE S., Roberto de la, "Elementos plásticos integrantes. Escultura y ornamentos", en *Artes de México. El Palacio de Bellas Artes*, (ca. 1980), año XXII, núm. 191, 38 - 40.
- ULLOA DEL RÍO, Ignacio, *Palacio de Bellas Artes. Rescate de un sueño*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- «Una impactante historia sobre las personas sin hogar en Csepel», [en línea], en *Kultúrpart*, <https://kulturpart.hu/2015/04/19/megrazo_tortenet_a_hajlektalanok_rol_csepelen>, [consultado el 18-4-2020].
- VINCZE, Miklós, «*Magyar művész készítette egykor a világ legnagyobb üvegkupoláját* [Un artista húngaro hizo una vez la cúpula de cristal más grande del mundo]», [en línea], <<https://24.hu/kultura/2016/07/26/mit-keresett-a-szent-korona-mexikoban/>>, [consultado el 18-4-2020].
- WILKINSON, Philip, *Mitos y leyendas*, Londres, DK, 2016.



Teatralidad y otredad

José Romera Castillo

De la Academia de las Artes Escénicas de España

Presidente de honor de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI

jromera@flog.uned.es

Palabras clave:

Teatralidad. Otredad. Metateatralidad. Calderón de la Barca. Juan Mayorga.

Resumen:

Dentro de las actividades culturales de las sociedades civilizadas, el teatro es una de las formas más evidentes y explícitas, en los comportamientos culturales humanos, en los que la *otredad*, se manifiesta de variadas formas. Siguiendo dictérios de la semiótica del teatro se examinan diversas modalidades en las relaciones de la teatralidad y la otredad: desde el uso metafórico en la lengua usual (en las esferas políticas y amorosas) hasta el empleo que ha hecho el teatro en algunas ocasiones al darle un uso filosófico y simbólico a través de la metateatralidad, al concebir la vida como teatro (en *El gran teatro del mundo*), la alteridad onírica y la ensimismada (en *La vida es sueño*) para terminar examinando al alteridad hipnótica en *El mago*, de Juan Mayorga.

Theatricality and Otherness

Keywords:

Theatricality. Otherness. Metaphoricity. Calderón de la Barca. Juan Mayorga.

Abstract:

Within the cultural activities of civilized societies, theater is one of the most evident and explicit forms, in human cultural behaviors, in which otherness is manifested in various ways. Following the dictates of the semiotics of the theater, various modalities in the relations of theatricality and otherness are examined: from the metaphorical use in the usual language (in the political and love spheres) to the use that the theater has sometimes made of giving it a philosophical and symbolic use through metatheatricality, when conceiving life as theater (in *The Great Theater of the World*), dreamlike alterity and self-absorption (in *Life is a Dream*) to end by examining hypnotic alterity in *The Magician*, from Juan Mayorga.

1. PÓRTICO

Estas breves reflexiones sobre dos ámbitos muy concretos: el de la teatralidad y la otredad¹, se insertan dentro de una de las líneas de trabajo que llevamos a cabo en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que fundé y dirijo desde 1991, cuyas actividades, ya muy extensas y fructíferas, pueden verse en su web: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>. Por lo que, dentro de este quehacer, uno de los ámbitos, de gran calado, inserto en la esfera de la semiótica, lo constituye el estudio del teatro, con diversas ramificaciones: la celebración anual con la publicación de resultados de un congreso internacional (son 28 ya realizados, como puede verse en: <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>), la edición de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (con 29 números publicados, según se constata en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publisigna.html>), la reconstrucción y valoración de la vida escénica y sus carteleras, día por día, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, en cerca de 80 lugares de España y la presencia del teatro español en diversos sitios de Europa y América (como puede verse en https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html), así como otras diversas actividades. En conjunto, nos centramos en examinar y valorar el espacio que ocupa el teatro en las sociedades de diversos ámbitos geográficos como un instrumento más, pero importante, de la semiótica de la cultura. De todo ello, se trató en la «Entrevista a José Romera Castillo», en *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, nº12, diciembre (2015), págs. 305-312: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo\(305-312\).pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n12/JoséRomeraCastillo(305-312).pdf).

¹ Se publica parte de la conferencia inaugural del XVIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica –Asociación fundada por mí en 1983, de la que soy presidente de honor–, celebrado en la Universidad del País Vasco / EHU (Bilbao, 13-15 de noviembre de 2019), sobre *El Otro, el Mismo. Figuras y discursos de la alteridad*, por lo que también aquí, como en la pandemia que no invade y azota, habrá una desescalada de notas a pie de página. Añadiré que todos los enlaces que aparecen en este trabajo han sido (re)consultados el 19/05/2020.



2. DEL MARCO A LA REALIDAD

Instalados en este ámbito, pasemos al asunto que nos ocupa, que, sin duda, será un tanto sintético y parcial al enunciar unos apuntes sobre el tema. Haré, por tanto, unas pequeñas calas, sobre una relación, muy particular, la de la teatralidad y la otredad.

Va la primera, por otra parte muy obvia, pero que conviene tener presente, referida a una dualidad de base que se da en el terreno artístico: la de la realidad frente a la ficcionalidad, es decir, la de la realidad convertida en otra esfera, la de la otredad, que podría considerarse como una supra-realidad. Dentro del mencionado espacio, si nos fijamos en la literatura, vemos que esta, por oposición a otras artes (la música, la pintura, la escultura, etc.), se configura como el arte verbal de la palabra, en el que se integra –prescindiendo de la literatura oral– el conjunto de obras de creación, más o menos ficticias, escritas –según su etimología (*littera* = letra) –, con carácter perdurable, por eminentes autores, a lo largo de la historia, con diferentes técnicas estéticas (*literariedad*). Estamos por lo tanto ante una forma de discurso referida a acciones y personas –convertidas en personajes– que no existen en la realidad, aunque la realidad esté sublatente siempre de manera más o menos explícita, pero mediatizada..

Pues bien, la teatralidad de la que me voy a ocupar está referida al ámbito teatral, en el que su textualidad escrita pertenece al ámbito literario, pero cuando esta se pone en escena estamos ante otro arte distinto, ante otra otredad, con una serie de signos (14 según Kowzan), donde el signo verbal es uno más, aunque tenga la mayor importancia, la mayoría de las veces. Por lo que en las puestas en escena el proceso semiótico de comunicación es distinto: la literatura y sus obras (donde se incluyen los textos literarios teatrales) se re-crean a través de una comunicación a distancia, permaneciendo intocables, no permitiendo ninguna manipulación en su textualidad y su recepción ha de ser fidedigna, aunque su interpretación a través de la lectura pueda también ser variable (según la competencia del receptor, como estableciera Umberto Eco); mientras que la comunicación en



el teatro, cuando se lleva a las tablas, se realiza en directo, en vivo, con una serie de particularidades más en las que no me puedo detener, pero que en su estudio la semiótica ha tenido mucho que ver.

En el discurso teatral, el texto y la representación, son únicamente una ficción, puesto que son inventados para cada obra y las aseveraciones que contienen no poseen ningún valor de hechos reales, verdaderos. El teatro, cuando se sube a las tablas, constituye un universo de palabras y acciones ilocutorias (performativas), según Searle, simuladas, que se presentan directamente, no mediatizadas por un narrador, en general, como sucede en la novela.

Dentro de las actividades culturales de las sociedades civilizadas, el teatro es una de las formas más evidentes y explícitas, en los comportamientos culturales humanos, en los que la *otredad*, se manifiesta de variadas formas, según ha visto la crítica semiótica especializada. Veamos, en principio, algunos casos.

3. USO METAFORIZADO

El primero, aquel que se puede constatar al usar en la comunicación usual una forma muy particular en la lengua española al decir, como frase hecha: todo o esto es «puro teatro». El concepto sale del ámbito del arte de Talía y se instala en el lenguaje común, al tomar un cariz fingido en el seno de la vida social. Traeré a colación dos ejemplos de este posible uso.

Uno, en el ámbito político. Su utilización ha tenido y tiene un protagonismo hegemónico en ciertos círculos como, por ejemplo, al decir: «la política es puro teatro», equivalente a expresar que posee un grado de simulación o de engaño.

Y otro, en el ámbito del amor. En él, la otredad requerida es indispensable, en general, ya sea de dos, de tres o más –que de todo hay en la viña de Eros– y es posible recurrir al uso de la teatralidad en los mismos fines enunciados anteriormente. Por ejemplo, traeré a colación la famosa canción, *Puro teatro*, del compositor puertorriqueño Tie Catalino Curet, con la que la



cantante cubana, La Lupe, se lucía (y que, como se recordará, la incluyó Pedro Almodóvar, entre otros cineastas, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*):

Igual que en un escenario
finges tu dolor barato.
Tu drama no es necesario,
ya conozco ese teatro.

Fingiendo,
qué bien te queda el papel.
Después de todo parece
que es esa tu forma de ser.

Yo confiaba ciegamente
en la fiebre de tus besos,
mentiste serenamente
y el telón cayó por eso.

Teatro,
lo tuyo es puro teatro.
Falsedad bien ensayada,
estudiado simulacro.

Fue tu mejor actuación
destrozar mi corazón.
Y hoy que me lloras de veras
recuerdo tu simulacro.

Perdona que no te crea
me parece que es teatro.

Lo tuyo es puro teatro.

Por lo tanto, es frecuente utilizar y oír expresiones con la teatralidad bajada del pedestal artístico, para convertirla en sinónimo de simulación y engaño. Dejemos este motivo de teatralidad y otredad y pasemos a otra instancia

4. LA OTREDAD FILOSÓFICA Y SIMBÓLICA

Por otro lado, y va el segundo ámbito anunciado, el mundo de la creación artística ha recurrido a la otredad, en la esfera de la teatralidad, utilizando reflexiones filosóficas, cargadas de simbolismo. Como también es bien sabido, el teatro y la filosofía han estado desde siempre muy unidos, como, por ejemplo, hemos estudiado en el último de nuestros seminarios



internacionales, *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI* (Romera Castillo, ed., Madrid: Verbum, 2019).

En efecto, a través de la historia de la Filosofía se han ido expresando diversas formas de dualismo ontológico, desde Platón (con sus distinción entre el mundo inteligible de las ideas, al que se adhiere, y el sensible de la materia), seguido, entre otros, por Descartes (al distinguir entre el espíritu, *res cogitans* y la materia, *res extensa*) o Kant (al formular un dualismo: entre la razón pura y la razón práctica, el mundo natural de la apariencia –el fenomenológico– y el determinismo, y el mundo moral de la realidad en sí –*nómeno*– y la libertad). Resumiendo, el ser humano está lleno de dualismos tanto en sí mismo como en su conducta con los otros, ayudándonos la interpretación semiótica a desvelarlos.

Entremos en el ámbito escénico. Para ello, me serviré de obras de un dramaturgo clásico, por ser muy conocido, y de otra parte, recurriré a un ejemplo de la escena actual, actualísima.

4.1. La vida como teatro

El uso del teatro dentro del teatro, es decir, el recurrir a aspectos del mundo de Talía en la arquitectura semiótica de este, ha sido un recurso utilizado muy ampliamente en toda la historia teatral, como hemos estudiado, por ejemplo, en uno de nuestros Seminario, realizado en colaboración del SELITEN@T y la universidad de Varsovia, el *Teatro espejo del teatro*



(Madrid: Verbum, 2017). Pues bien, dentro de esta esfera, me referiré, a dos manifestaciones en las que lo conceptual se dualiza. Para ello, me fijaré en dos obras muy conocidas de un gran dramaturgo, un gran clásico, el madrileño Pedro Calderón de la Barca.

La primera, dentro de la esfera metateatral, *El gran teatro del mundo*. En efecto, la imagen de la vida humana como un

teatro ha sido utilizada muy frecuentemente, desde los filósofos greco-latinos hasta los más cercanos. Cervantes, entre nuestros clásicos, por ejemplo, la empleó en el *Quijote* (II, 12) y, más concretamente, en el espacio teatral, la utilizarían con magistral sabiduría nuestro Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*, y W. Shakespeare, en la comedia *Como gustéis*. Algo igual hicieron tanto Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* como otros tantos. O como se ha hecho, muy recientemente, por poner un ejemplo más, en la propuesta de Genis Campillo, en la Teatrería de Ábrego, con dramaturgia de Pati Domenech, *Theatrum mundi. Una comedia sin título*, donde, de nuevo y una vez más, se considera el mundo como un gran escenario en el que hombres y mujeres son los actores de su propio drama, suscitando el gran problema del artista y su relación con la creación, al tratar del eterno dilema entre realidad y fantasía, y donde no faltan referencias, como anunciaba el título, a citas de textos de Calderón, García Lorca, Neruda y Gil de Biedma. Estamos, por lo tanto, ante una alteridad filosófica y simbólica.

Pero volvamos a nuestro clásico. El tópico metafórico del *Theatrum mundi*, tan del gusto del Barroco, Calderón, en *El gran teatro del mundo*, lo toma, lo modula a su manera y lo convierte en un ejemplo modélico de excelente factura artística. El dramaturgo, en este auto sacramental –el más famoso de los suyos, publicado por primera vez en 1655–, supera:

los condicionamientos estéticos de la época en que fue escrito para extender con fuerza un mensaje ya conocido desde los clásicos latinos: la vida no es más que una mera representación en la que nuestro papel está determinado y dura tan poco como ésta, y en la que lo importante es «obrar bien»,

como señalaba Enrique Rull en su edición de la obra. Vida real *versus* representación teatral: una alteridad en la que se conjugan realidad *versus* ficción con un propósito moralizador en este caso bien explícito, pero de una gran calidad dramática.

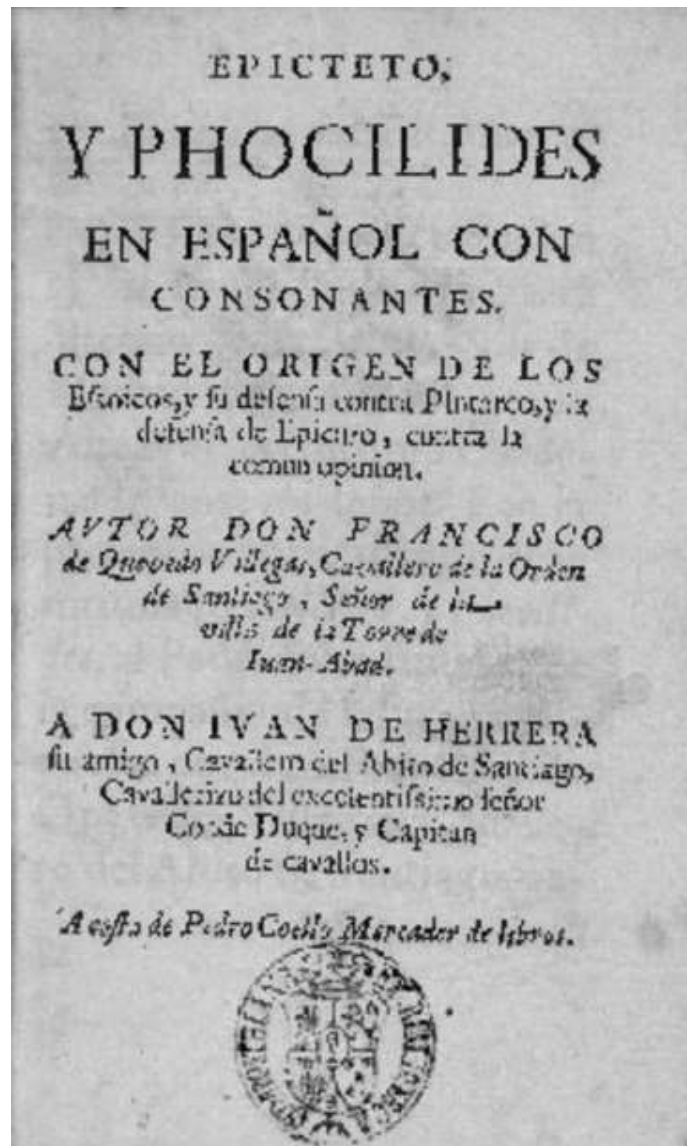




Pero no olvidemos que el tópico del mundo como un teatro no es, en la época, de uso de Calderón, sino que este se puede encontrar, por poner un ejemplo, en una obra de Quevedo, el *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* (1635) –traducción de la obra del estoico–, en la que se puede leer:

No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso.
Al que dio papel breve,
solo le tocó hacerle como debe;
y al que se le dio largo,
solo el hacerle bien dejó a su cargo.
Si te mandó que hicieses
la persona de un pobre o un esclavo,
de un rey o de un tullido,

haz el papel que Dios te ha repartido;
 pues solo está a tu cuenta
 hacer con perfección el personaje,
 en obras, en acciones, en lenguaje;
 que al repartir los dichos y papeles,
 la representación o mucha o poca
 solo al autor de la comedia toca.



Ajustada la vida a una comedia, en general, podemos fijarnos en la dualidad (persona /personaje), porque en ella «todos somos *farsantes*», término este último referido a que cada uno estamos representando un papel en la vida, cuya última razón sería el hacerlo con dignidad.

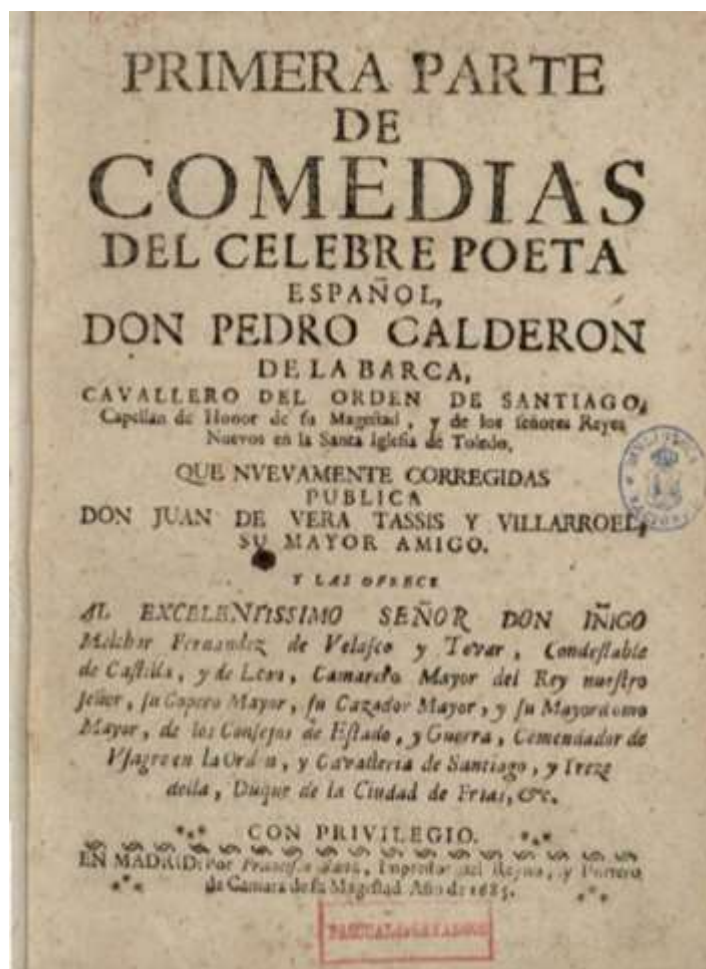
Por otra parte, también, otras artes como el cine se apropiaron del tópico metafórico. Por poner un solo ejemplo, en el film *Amelie* (2001), de Jean-Pierre Jeunet, se indicaba: «La vida no es más que un interminable ensayo, de una obra que jamás se va a estrenar». Los ejemplos podrían seguir....

4.2. Alteridad onírica

Pero hay otra alteridad a la que quisiera referirme, la onírica, la de los sueños. Como es bien sabido, la concepción de la vida como un sueño, es una idea muy veterana también, desde la antigüedad hasta nuestros días, y que ha sido utilizada por diversas corrientes filosóficas o creencias (hindúes, persas, judeocristianas, etc.) con un fin aleccionador en general. Pero dentro de esta cadena, es preciso referirse, aunque sea muy brevemente, a quien situó la esfera de los sueños en un punto muy importante de las realizaciones humanas. Me refiero, claro está, al neurólogo austriaco, de origen judío y padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, quien tanto a lo largo de su extensa obra, como, muy especialmente, en *La interpretación de los sueños*, establecía, de una parte, que a través de estos las emociones sumergidas en el subconsciente se manifiestan en la superficie consciente y, de otra, que los sueños son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos, por lo que estos no son una actividad somática, sino psíquica. Estamos, por tanto, ante unas alteridades en los sujetos dignas de ser tenidas en cuenta.

Dejemos a Freud y pasemos al ámbito de la creación artística, en general, en la que la concepción se ha convertido en otro tópico literario. Por lo que respecta al teatro, dentro de esta modalidad filosófica y simbólica de la alteridad onírica, de nuevo don Pedro Calderón de la Barca, en otra de sus grandes obras, *La vida es sueño*, estrenada en 1635, aunque publicada un año después en la *Primera parte de Comedias*, muy próxima a *El gran teatro del mundo*, utiliza la fórmula de la alteridad que hemos denominado

onírica, la de ese «robador de media vida», como llama el dramaturgo al sueño.



Si en esta obra, el rey Basilio de Polonia encierra en una torre a su hijo Segismundo, debido a la predicción maléfica de que se rebelaría contra él para destronarlo, decide, en primera instancia, tras narcotizarlo, traerlo a palacio para probar su comportamiento, y, tras comprobar que este actúa de una forma tiránica y avasalladora, determina, junto con Clotaldo, el ayo de Segismundo, encerrarlo de nuevo en la torre, haciéndole creer que todo lo anterior ha sido un sueño. El instrumento empleado para llevar a cabo esta dualidad, esta *alteridad*, se produce a través de un narcótico, que, como es bien sabido, es una sustancia que produce sueño y pérdida de la conciencia.

En esta obra –una de las piezas cumbres no solo del teatro español, sino de la dramaturgia universal–, el recurso empleado, entre otros, es el de la antítesis, que funciona contraponiendo dos ideas. Y esta es la base de la construcción dramática calderoniana en esta (y en otras) obra(s). La dualidad, realidad *versus* sueño, se encadena con otras dualidades tanto generales (la de diferentes actantes) como particulares (las propias del protagonista).

Es posible indicar que dentro de esta reflexión filosófica que subyace en todo el sentido básico de la obra, se produce un juego barroco entre el sueño y la realidad –que tan abundante material proporcionaron los místicos, el *Quijote*, Quevedo o Gracián–, como lucha de contrarios, y que, como ideas, fuerza dentro de un conflicto, vertebran y tensionan el mundo en el que se vive, el de antes y el de ahora.

Para ejemplificar el aserto, traeré a colación el famoso monólogo de su protagonista, Segismundo, inserto en la tercera jornada, que se produce al estar encerrado de nuevo en la torre-cárcel. Veamos:

Es verdad, pues: reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.

Y empieza la sarta de personajes que, aunque en la realidad creen ser, sin embargo solo sueñan lo que son: el rey (mandando y gobernando), el rico (con su riqueza), el pobre (con su miseria y pobreza), continuando con «sueña el que a medrar empieza / sueña el que afana y pretende, / sueña el que agravia y ofende,», para concluir:

y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.



Hasta aquí unas consideraciones generales de las que Segismundo pasa a su realidad vital:

Yo sueño que estoy aquí,
destas prisiones cargado;
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.

Para concluir:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Los últimos versos de este monólogo, los que dan nombre a la obra, culminan una serie de dualidades contrapuestas, de alteridades, puestas de manifiesto a través del rentable uso de la antítesis en la construcción conceptual y dramática de la pieza. Porque, en suma y a la postre, estamos ante la otredad del sueño, la que a todos nos iguala, como proclamara Calderón en otra de sus obras, *Sueños hay que verdad son*, en la que pareciera que se desdice de lo anterior, aunque su fin fuese el de establecer, una vez más, la dualidad entre lo real y lo imaginario:

Dormid, dormid, mortales,
que el grande y pequeño
iguales son lo que les dura el sueño.

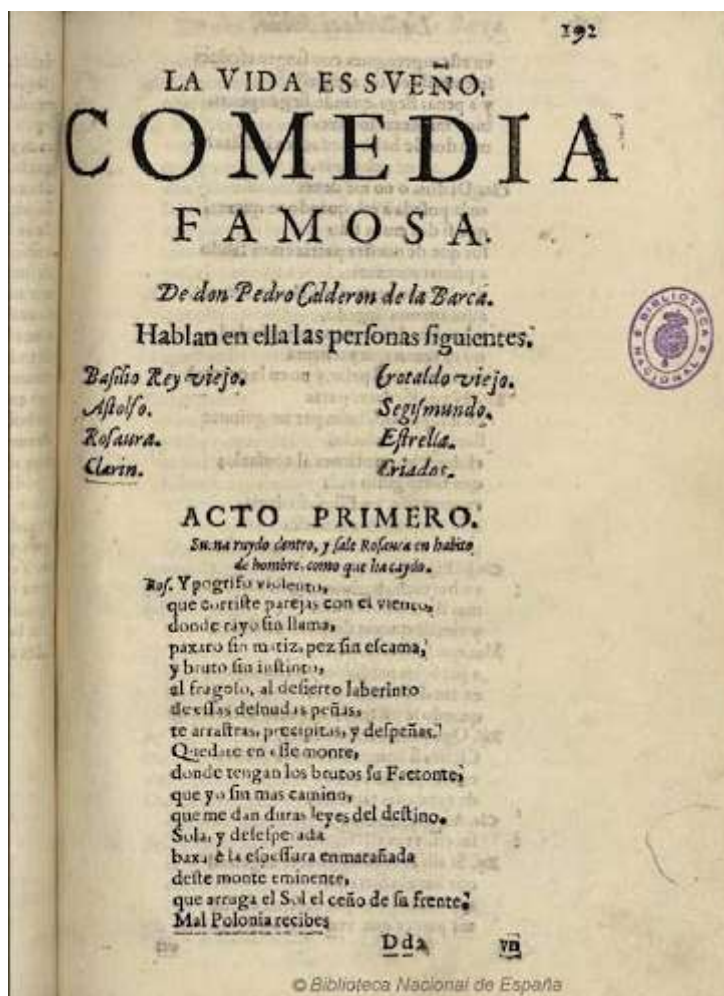
Estamos, por lo tanto, ante una nueva modalidad de otredad dentro de la más pura teatralidad.

4.3. La otredad ensimismada

En *La vida es sueño* vemos que el mundo no solo es teatro, sino que también el yo individual, a través de Segismundo, es, en sí mismo, un «mundo» donde se enfrentan diversas voces e instancias. El yo del personaje, como el de todos, está escindido, acosado al oír diferentes intereses, muchas



veces contrapuestos, al encontrarse en lucha consigo mismo: «que yo mismo a mí mismo me hago guerra» –se dice–, cuyo culmen sería la locura.



La forma discursiva muy utilizada en este tipo de actuaciones es la del monólogo, la del soliloquio, la de hablar consigo mismo, que, en la novela, por otra parte, como en el *Ulises* de Joyce, adquiere la forma de monólogo interior, una de las técnicas narrativas muy en boga en el siglo XX. Recurso también muy eficaz a la hora de establecer alteridades, no con otros, sino consigo mismo.

Pero no conviene olvidar que una de las condiciones que enmarca el proceder monológico se cifra en la *soledad*, es decir, en la consecuencia de un aislamiento que uno mismo –autoimpuesto– o impuesto por otros, ha

decidido utilizar como elemento definitorio, al desarrollar una actitud misántropa o, en general, de desconfianza hacia los demás.

Este conflicto con uno mismo, en el que el yo está escindido en otro, nos lleva a uno de los terrenos más significativos que los discursos del yo –es decir, al de la escritura autobiográfica– han postulado en estos últimos años, y que tanto nuestro Centro, como yo mismo, hemos tenido la oportunidad de ser pioneros en su estudio en España. Se hace efectiva la sentencia, establecida, por Arthur Rimbaud, en dos de las *Cartas del vidente*, escritas en mayo de 1891: *Je est un autre* (yo soy otro) y que el estudio de la semiótica ha aprovechado con intensidad a la hora de examinar dos ámbitos estrechamente relacionados: el de la biografía (la narración de la vida de otro) y el de la autobiografía con sus diversas modalidades (autobiografías, memorias, diarios –forma discursiva que emplea el diálogo consigo mismo–, epistolarios –con otro–, autorretratos y la autoficción), a cuyo examen hemos dedicado varios seminarios en nuestro Centro de investigación (<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>).

En la teatralidad artística, el monólogo es un discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener respuesta (eso será el diálogo: que reside en el intercambio y en la reversibilidad de la comunicación con un otro). Según Benveniste el monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior entre un yo locutor y un yo receptor, creando una marca específica de solipsis. Entre las variadas formas monologales la que prima, en el caso que estamos examinando, es la del *monólogo de reflexión o de decisión*, en el que el personaje, enfrentado a una situación delicada, se presenta a sí mismo los argumentos y contra-argumentos de una conducta, de una situación (un dilema), siguiendo dictérios de la lógica de una manera muy explícita (como hacen, por ejemplo, los maestros Calderón –en casos como los que estamos viendo– o Shakespeare –en el famoso monólogo de *Hamlet, to be or not to be*, ser o no ser–, utilizados como síntesis de los procesos mentales de indecisión y duda.



En la obra calderoniana que nos ocupa, esta dualidad del yo escindido de Segismundo se pone de manifiesto a través de las dos realidades que él ha vivido, dentro de una soledad impuesta y existencial (un estado en el que la emoción de la soledad se mezcla con la duda existencial de para qué se vive y qué es exactamente lo que nos conecta a los otros).

Segismundo, en lugar de acatar los designios de los hados, los designios divinos, en una primera instancia, se nos presenta como un ser que posee ideas y opiniones por sí mismo. Una muestra clara de ello se puede encontrar en uno de sus soliloquios («¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!»). En él, se nos presenta, como dirá él mismo, como un ser «compuesto de hombre y fiera» (alteridad evidente) al conjugar instinto natural con raciocinio lógico, con ansias evidentes de libertad, como se puede ver a continuación:

¡Ay mísero de mí, ay, infelice!

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así
qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber
para apurar mis desvelos
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
qué más os pude ofender
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
qué yo no gocé jamás?

Y empieza a compararse (el yo frente a los otros) con diversos seres: el ave, el bruto, el pez, así como con el arroyo, preguntándose, en cada una



de las aseveraciones por qué él –y los humanos– tiene(n) menos libertad:

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Sorprende contemplar la lucha denodada de Segismundo por recuperar la libertad que el generador de su vida, su padre Basilio, le ha escamoteado. Liberado por el ejército, en nombre del pueblo, y proclamado rey, aprende la lección de la prudencia. Otra dualidad manifiesta: el «bárbaro», que se rebela contra su padre, es decir, el poder, se convierte en prudente, o sea, en asimilado al orden constituido. Impera la razón de estado, contaminada su bravura y rebeldía por el acomodo del poder, perdonando a quienes le habían recluido y marginado. Calderón, en suma, nos presenta en la tragedia unos ejes temáticos, dentro de la semántica textual, como una evidente muestra sobre el poder y sus abusos y su sumisión a él, así como los sueños enfrentados a la realidad, por lo que la pieza, en este último aspecto, y en el de la libertad, mantiene una absoluta vigencia, cerca de cuatrocientos años después de ser escrita, y nos hace preguntarnos si vivimos o si soñamos, o lo que es más, si los otros nos hacen soñar y vivir de un modo a su aire.

Recordaré que una de las versiones últimas de la famosa pieza fue realizada por Juan Mayorga para la CNTC, en 2012, bajo la dirección de Helena Pimenta, con gran éxito de crítica y público, en la que el papel de Segismundo fue interpretado por una mujer, Blanca Portillo –que no era la primera vez que hacía de hombre, como lo hiciera en la película *Alatriste*, en la que interpretó a Fray Emilio Bocanegra, y, en teatro, a Ninias (en



La hija del aire, de Calderón de la Barca) y Hamlet (en la producción de Tomaz Pandur de la obra del inglés)–. Pero fue la directora, Helena Pimenta, otra mujer con valentía, la que adoptó esta decisión arriesgada. Como señalaba esta en su día:

En el teatro, ser personaje significa ser. Cuando quise que Blanca Portillo encarnara a Segismundo, que fue un acuerdo entre ambas, fue porque creí que una mujer tenía derecho a interpretar uno de los personajes más hermosos que se ha podido hacer en la literatura dramática: un ser humano que atraviesa desde el dolor más grande hasta el perdón.

Y continuaba:

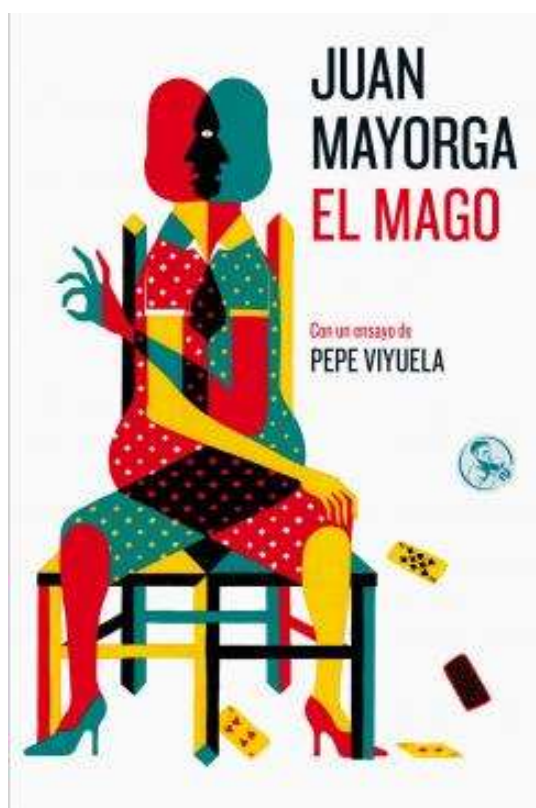
Sabía que el espectador reconocería que, como mujeres, teníamos ese derecho: a hacer ese recorrido vital. Mi mayor ilusión es ver que he podido defender eso de una manera que en otros lugares quizá no podría. De otra forma estaría dando gritos todo el día. Yo soy madre, soy hija, soy esposa, soy amiga, soy directora, soy muchas cosas y sé que en el espacio del escenario puedo contar lo que siento (<https://www.youtube.com/watch?v=1OHBNWF1aLk>).

Otra dualidad que solo apunto y que nos llevaría lejos, sobre la cual no puedo detenerme ahora.



5. UNA ALTERIDAD HIPNÓTICA

Dejemos ya el teatro clásico y vayamos al teatro más actual, el de nuestros días, con el fin de dar una muestra más de estas pocas modalidades a las que me estoy refiriendo. Vayamos a uno de los dramaturgos de mayor éxito en estos momentos y a una de sus últimas obras (la última por el momento al escribir estas líneas). Me refiero a Juan Mayorga, cuyo quehacer ha traspasado el ámbito español al ser traducidas y puestas en escena sus obras en los teatros europeos y en los de otras latitudes. Un dato curioso e importante: Mayorga, licenciado en Matemáticas y en Filosofía, se doctoró en la UNED, en 1997, con una tesis sobre Walter Benjamin, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. De ahí, la profundidad filosófica y crítica que adquiere su teatro.



Autor de numerosas obras, y director de algunas de ellas (*La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista*, *Famélica*, *Reikivik*, entre otras), me voy a detener, aunque sea brevemente, en *El mago* (obra publicada en Segovia por La Uña RoTa en 2018, con una imagen en portada claramente dualizada) y estrenada ese mismo año en la sala Francisco Nieva del teatro Valle-Inclán, con producción del Centro Dramático Nacional,

desde el 23 noviembre al 30 de diciembre. Si Segismundo es alterado por un narcótico, en esta obra la protagonista lo es por una hipnosis.

La obra, según cuenta Mayorga, nació de una experiencia personal, cuando, hace unos años, se ofreció para un experimento de hipnosis y fue

rechazado, ante lo que indica: «Al volver a la butaca, no pude evitar pensar: ¿y si esta vuelta forma parte de la sesión?», por lo que «viendo lo que sucedía a los voluntarios aptos, se le ocurrió una obra de teatro». Obra que tiene como argumento, el que se indica en la edición:

La acción tiene lugar en una casa. Nadia –la protagonista– llega del teatro. Su marido y su hija están preparando la mesa para una cena. Nadia acaba de participar en una sesión de hipnosis dirigida por un mago desconocido y aparentemente torpe. Durante el número, el Mago la ha hecho volar sobre los tejados de la ciudad. Lo que parecía un pasatiempo se ha complicado,

porque –y ahora viene el *quid* de la pieza– «Nadia ha vuelto transformada; se comporta y habla de una forma extraña».

Esta mujer, que aparece en su casa bajo los efectos de la hipnosis, dice estar y no estar allí, como el gato de Schördinger (un experimento imaginario concebido en 1935 por el físico austríaco Erwin Schrödinger para exponer una de las interpretaciones más contra-intuitivas de la mecánica cuántica). Por un lado, dice permanecer en el teatro, hipnotizada por un mago, pero, por otro, también está ahí en el comedor de su casa, de su pisito en el centro de la ciudad, con su marido e hija y con una entrometida madre (interpretada por María Galiana, la de *Solas*, la de *Cuéntame...*).

Ante esta situación, se ofrecen al lector / espectador unas preguntas, en la contraportada de la edición de la obra:

¿y si en realidad no ha vuelto y sigue en el escenario, con los ojos cerrados, junto al mago? En este caso, ¿quién es entonces esta mujer que se parece tanto a Nadia? ¿Puede alguien desdoblarse y estar en dos sitios a la vez?

Mayorga como mago (¿o es mejor decir hipnotizador?) del teatro sacará conejos, espadas, cortará por la mitad, hará cualquier cosa y divertirá, asombrará y, como si no, fuera de eso, nos hará pensar. Al estilo de la comedia de Jardiel Poncela *Maribel y la extraña familia*, de Mihura, en *Tres sombreros de copa* o de Buñuel en *El ángel exterminador*, nos encontramos



con esta extraña familia, en la que se nos pretende insertar, con el fin de autoanalizarnos.

En esta mujer, los efectos de la hipnosis se mantienen, una vez concluido el espectáculo. Estamos, pues, ante el mito y la tragedia del doble, el combate contra los límites del yo y aquellas fuerzas que lo someten o lo manipulan.

Juan Mayorga, a través del enredo, la sátira y el humor, crea una metáfora sobre la identidad y sus espejismos, y por medio de los trucos de magia de un prestigeador reflexiona sobre la concepción de la realidad y la fantasía. Como señalaba un crítico,

El Mago, personaje *in absentia*, no es solo un mago de circo, sino el remedo de un dios que dirige y crea la mente de todos. Víctor no se reduce a ser el marido de Nadia, sino que simboliza la lucha contra los designios de ese dios, contra su arbitrariedad y contra sus caprichos.

Si el gran novelista alemán Thomas Mann, en *Mario y el mago*, criticó duramente a los autoritarismos en la Europa de entreguerras, en esta pieza de Mayorga, dentro de los múltiples significados que de ella emanan, se hace una crítica contra el ascenso de los populismos de toda índole que pululan en la actualidad

Según la crítica ha establecido, la obra está basada en el sinsentido de la vida que no puede darnos alguien que maneje nuestra voluntad y credulidad a capricho. Como indica Pepe Viyuela en el prólogo a la obra: «Es como si Mayorga, a través de la palabra teatral, nos deshipnotizara de la hipnosis real que sufrimos diariamente». El sinsentido es nuestro o no debería ser de nadie, como también es decisión nuestra con quién compartirlo y formar todas esas extrañas familias de las que voluntariamente somos parte. Por lo tanto, no se debería dejar que nadie, ni un mago, ni un prestidigitador, ni un político, ni una empresa, ni un traficante, o yo en este caso, se adueñasen de nuestra voluntad; hecho que exige un compromiso con uno mismo y, a la vez, un compromiso con el otro, con los otros.



6. PARA ACABAR

Hasta aquí unas breves calas acerca de unas tipologías –que no todas– sobre procedimientos y usos dramáticos de la alteridad y su relación con el teatro, una actividad cultural más en el espacio de nuestra sociedad que bien conviene amar y cultivar. El teatro es un espejo más de nosotros y de la sociedad, por lo que, en consecuencia, desde la perspectiva de la catarsis aristotélica, nos sirve para vernos y ver a los otros, para hacernos reflexionar siempre y también desde la óptica bivalente horaciana del *prodesse et delectare*, para un «enseñar deleitando». Porque no conviene olvidar, como señalaba Vittorio Gassman, que: «El teatro no se hace para contar las cosas, sino para cambiarlas».

Se baja el telón de estas reflexiones, por el momento...



La luna que vino detrás del eclipse

(A los sanitarios y sanitarias, que salvaban vidas mientras yo escribía este artículo.)

Antonio Serrano
Fundador de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro
aserrano46@movistar.es

Palabras clave:

Vélez de Guevara. Cristóbal de Castro. *La luna de la sierra*. La Novela Teatral. Refundición

Resumen:

El artículo trata de la refundición de *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara, que Cristóbal de Castro estrenó en el Teatro Español en el año 1910, y posteriormente fue editada dentro de la colección en «La Novela Teatral» en 1922. Se hace un estudio comparativo entre las dos versiones de la obra, y, con este motivo, se dan algunos datos sobre el texto impreso, su estreno con Enrique Borrás y Carmen Cobeña, y la recepción que obtuvo por parte de la crítica.

La lune qui vint après l'éclipse

Mots-clé:

Vélez de Guevara. Cristóbal de Castro. *La luna de la sierra*. La Novela Teatral. Refonte

Résumé:

L'article aborde la refonte de *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara, que Cristóbal de Castro presenta au Teatro Español en 1910, et qui fut ultérieurement éditée dans la collection «La Novela Teatral» en 1922. Je propose une étude comparée entre les deux versions de l'œuvre et, de par cet objectif, je donne certaines données au sujet du texte imprimé, de la représentation avec Enrique Borrás et Carmen Cobeña, ainsi que de sa réception de la part de la critique.

I. LA EDICIÓN DE «LA NOVELA TEATRAL»

A finales del siglo XIX y principios del XX surgieron una serie de publicaciones «de bolsillo» (e incluso menos) con unos precios muy asequibles, que acercaban a los consumidores del mundo del libro textos de muy diversa índole. Abarcaban todos los géneros, pero atendieron con preferencia al teatro (en sus más variadas vertientes) y a la novela corta, aunque a veces publicaban textos más extensos, pero ofrecidos en varios volúmenes de estos formatos «de urgencia». Y así colecciones como «La Novela Teatral», «Los Contemporáneos», «Teatro Contemporáneo», «La Farsa», «La Novela Corta», «La Novela de Hoy» y algunas otras pusieron al alcance de la mano del español medio un muestrario de títulos de indudable interés facilitando el conocimiento de los autores más destacados del momento o, en menor cantidad, de obras clásicas más o menos «versionadas», completando así desde la impresión «uno de los periodos de más fecunda actividad de la historia del teatro en España», como bien dice Pérez Bowie, uno de los estudiosos de este momento editorial.¹ Y entre los centenares de títulos que ven la luz en «La Novela Teatral» aparece con el número 309 de la colección la obra de Luis Vélez de Guevara titulada *La Luna de la Sierra*.

Una de las características de «La Novela Teatral» es que no da noticias de la fecha o detalles del estreno de la obra publicada, aunque podemos anticipar que *La Luna de la Sierra* lo hizo el 4 de febrero de 1910 en el Teatro Español de Madrid, si nos fiamos de lo dicho en el diario *ABC* con fecha 6 de febrero en el que parece una crítica a la mencionada obra. Puede que esta omisión editorial se deba

al carácter modesto de la colección, que, al salir al mercado con un precio muy por debajo de las publicaciones similares, obligaba a una considerable pobreza tipográfica, manifestada no sólo en la utilización de un papel de pésima calidad y de unos caracteres difícilmente legibles, sino también en

¹Pérez Bowie, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, CSIC, 1996. P. 2.

la eliminación de toda información superflua susceptible de robar espacio al texto.²

Cuestión, añado yo, que no debería haber influido en otros caracteres infames de la edición, tales como la no numeración de la páginas o los frecuentes errores de tipos que padece y que se deben sin duda a despistes o poca profesionalidad del linotipista. Sin haber hecho un recuento minucioso y exhaustivo, se contabilizan hasta 19 errores tipográficos, que algunos pueden haber afectado a la hiper/hipometría de determinados versos.

En el citado estudio, Bowie comenta como curiosidad el objetivo de los editores de «La Novela Teatral»: «la recuperación de textos considerados como imprescindibles para consolidar la cultura teatral de los lectores»³ cuestión esta que suscita algunas interrogantes. Sin duda alguna, *La Luna de la Sierra* no es, en absoluto, un título considerado como imprescindible en el repertorio de nuestro teatro áureo. Ni imprescindible ni siquiera frecuente en nuestros escenarios, en nuestras publicaciones o en nuestras listas de referencia. Y la pregunta es: ¿de dónde partió, pues, la idea de refundir y representar la obra? ¿Impulsó el proyecto Cristóbal de Castro o fue la propia empresa del Teatro Español⁴ quien hizo el encargo por sugerencias de algún erudito amigo? ¿Cabe pensar en una propuesta del propio Enrique Borrás, que la conociera por la edición de Hartzenbusch? ¿O tuvo algo que ver en todo ello el erudito Francisco Rodríguez Marín, andaluz y muy interesado en la literatura andaluza del Siglo de Oro, y que en ese momento vivía en Madrid y dio una conferencia sobre Vélez de Guevara previa al estreno de la obra?

Recordemos que el estreno acaeció en 1910, aunque la publicación en la colección que comentamos es de 1922; y no olvidemos que en la

² Bowie, *op. cit.*, p. 2

³ *Op. cit.* P. 2.

⁴ En aquel momento los empresarios del Teatro Español eran el matrimonio formado por la actriz Carmen Cobeña (intérprete de Pascuala en la obra) y el dramaturgo y director teatral Federico Oliver. Para ver los avatares de aquel contrato, puede consultarse el libro de Juan Aguilera Sastre *El debate sobre el teatro nacional en España*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Ministerio de Cultura, 2002. Pp. 157 y ss.



declaración programática de los editores en 1916, inserta en los 9 primeros números de la colección, dentro del apartado «clásicos» aparecen los dramaturgos españoles Calderón, Lope de Vega, Moreto, Lope de Rueda, Tirso de Molina, Fernando de Rojas, Guillén de Castro y Ruiz de Alarcón. Pero, curiosamente, en esta lista no aparece Luis Vélez de Guevara, y este detalle es muy significativo porque parece evidente que entre los objetivos iniciales de los editores no figuraba *La Luna de la Sierra*, aunque tiempo habían tenido para considerarlo, porque hacía nada menos que seis años de su estreno. Parece, por tanto, evidente que algo o alguien intercedió posteriormente y fuera de programa para su publicación. Probablemente el tándem Castro/Rodríguez Marín tenía mucha fuerza en las editoriales del momento que comentamos.



Sea como sea, *La Luna de la Sierra* apareció, como se ha dicho, el 22 de octubre de 1922 con el número 309 de la colección, con el formato habitual de la colección y, por ende, con una caricatura en portada a color de la actriz Reyes Castizo (La Yankée), obra del dibujante granadino Manuel Tovar, única licencia «lujosa» que se permitieron los editores (Prensa Popular) para dar un toque de distinción a esta edición por otra parte tan

paupérrima en aspectos técnicos.

En portada, además de la mencionada caricatura de Tovar, aparece en lugar preferente y con tipos destacados, el nombre de la colección (La novela TEATRAL) y en lugar poco noble, y con tipografía menos que

modesta, el título de la obra y el nombre de su autor. El precio (20 cts.) y el nombre de la actriz cierran toda la información de portada.

Es en la página 3 cuando se da una mayor información con los caracteres, tipos y calidad del papel que ya he comentado. La disposición del encabezamiento es

La Luna de la Sierra

COMEDIA DE

Luis Vélez de Guevara

REFUNDIDA EN TRES JORNADAS POR

CRISTÓBAL DE CASTRO

PERSONAJES

PASCUALA – BARTOLA – LA REINA DOÑA ISABEL – ANTÓN – EL PRÍNCIPE DON JUAN – EL MAESTRE DE CALATRAVA – MENGÓ – DON GUTIERRE – GUZMÁN – GIL – EL CURA – ORTÚN – Damas, nobles, soldados, labradores, villanos, músicos.

Y a continuación viene el texto de la obra.

Hemos de hacer notar que la intervención de Cristóbal de Castro sobre el texto de Vélez de Guevara viene definida como «refundición» y eso exige algunas aclaraciones. En la colección hay 8 títulos de dramaturgos áureos del siglo XVII y en todos ellos figura el término «refundición» para la edición actualizada,⁵ pero además es el término habitual usado en aquella época para estas ediciones.

¿Adaptación? ¿Actualización? ¿Versión? ¿Refundición? La cuestión está muy debatida, y aun así siempre es escurridiza y difícil de establecer sus fronteras y diferencias; pero parece que todos los críticos están de

⁵ Por cierto, todas ellas hechas por Tomás Luceño, de quien algún día habría que hacer un trabajo para averiguar cómo es su intervención en los textos que edita.



acuerdo en que el término «refundición» expresa una actuación más radical sobre el texto base, del que se puede tomar argumento (incluso esquemático), personajes y ambiente para sobre ellos discurrir alterando y modificando hasta lograr un final que puede ser distinto (e incluso muy distinto) del texto original. Pavis, por ejemplo, no recoge nada más que el término «adaptación», pero de ella dice que «obligatoriamente modifica la forma y el sentido de la obra original [...] que a veces llega a ser simplemente un material de construcción», y que «no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario. Adaptar es reescribir enteramente el texto considerado como simple material.»⁶ Leyendo, pues, a Pavis no haría falta recurrir a otro término para aceptar una intervención extrema sobre el texto, pero Pavis es posterior a la edición comentada, y todas conclusiones serían ilógicas.

José Checa, refiriéndose al teatro del siglo XVIII, afirma que «la batalla ilustrada y neoclásica señaló la conveniencia de refundir las mejores obras barrocas...»⁷

Y no merece más la pena (porque no es el objetivo de nuestro trabajo) que nos detengamos en el debate de las diferencias entre estos términos sobre las variadas formas de intervenir en un texto-base. Es obvio que Cristóbal de Castro prefiere el término «refundir» para definir o justificar las radicales modificaciones que él hizo sobre el texto de Vélez⁸ y porque es el vigente en su época. Si no me fallan los datos, es la primera vez que se embarca en este viaje de acercarse y acercarnos a un dramaturgo áureo, aunque posteriormente, en 1929, hizo una versión de *La dama del mar* de Ibsen «arreglada» (curiosa definición) en tres actos.⁹

⁶ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.*, Barcelona, Paidós, 1980.

⁷ Checa, José, «De la teoría teatral neoclásica» en *Historia del teatro español*, Dir, Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols. Cita en vol. 2, p. 1520.

⁸ Tampoco me extrañaría nada que él fuera ajeno a la elección del término, toda vez que ya hemos visto que en la editorial era unánimemente usado en sus publicaciones.

⁹ No parece, pues que le preocuparan muchos los tecnicismos filológicos.



Como bien dice Peale en su edición de esta comedia¹⁰ «la tradición textual de *La luna de la sierra* es corta y sencilla». Tras dos ediciones en el siglo XVII, no conoce edición moderna hasta la de 1858 en la Biblioteca de Autores Españoles, dirigida por Ramón de Mesonero Romanos, que es justamente la edición que, sin duda alguna, tuvo delante Cristóbal de Castro para hacer su refundición.¹¹

Vayamos, pues, al texto, porque esta luna, tras siglos de penumbra, volvía a lucir en un escenario madrileño.

II. MÉTRICA

JORNADA I

vv. 1 – 53:	Romance octosílabo –é
vv. 54 – 133:	Redondillas (15)
vv. 134 – 239:	Romance heptasílabo –é /a
vv. 240 – 277:	Romance octosílabo –é
vv. 278 – 377:	Redondillas (25)
vv. 378 – 431:	Romance octosílabo –é /o
vv. 432 – 541:	Romance octosílabo –a / o

JORNADA II

vv. 542 – 645:	Redondillas (26)
vv. 646 – 675:	Décimas (3)
vv. 676 – 679:	Principio canción «Cancionero Sablonara»
vv. 680 – 691:	Romancillo hexasílabo –é / e
vv. 692 – 695:	Cont. canción anterior ¹²

¹⁰ *La Luna de la Sierra*, Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004,

¹¹ La edición que yo manejo es la reimpression de Atlas, 1951, tomo, XLV, vol. II, «Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega», pp. 177 - 197. Descarto que Castro tuviera siquiera algún interés en realizar los más mínimos cotejos con las ediciones del XVII, ya que lo único que le interesaba era el texto transmitido de la obra y poco más.

¹² En la tradición y en Vélez de Guevara la sospecha es muy velada («Algo tiene en el campo/ que lo entretiene», pero aquí es muy explícita.



- vv. 696 – 790: Romance octosílabo -é / e
 vv. 791 – 930: Redondillas (35)

JORNADA III

- vv. 931 – 1002: Redondillas (18)
 vv. 1003 – 1189: Romance octosílabo -á / a
 vv. 1190 – 1251: Romance octosílabo -é / a
 vv. 1252 – 1371: Romancillo hexasílabo -é / e
 vv. 1372 – 1463: Redondillas (23)
 vv. 1464 – 1559: Romance octosílabo
 vv. 1560 – 1624: Redondillas (16)
 vv. 1626 – 1646: Romance octosílabo -é ¹³

Como se ve, no es un texto rico en variedad estrófica, y las composiciones en metro corto ocupan toda la obra. Tan solo la presencia de 3 décimas pone una nota de excepción en la repetición de romances y redondillas, que impera en el texto.¹⁴

III. ESTUDIO GENERAL

El estudio comparativo de los primeros versos en ambos textos, va a ser bien representativo de la labor de Cristóbal de Castro frente al texto de Vélez de Guevara. Mientras en Vélez de Guevara los primeros 300 versos se ocupan de situar la acción en el tiempo (poco antes de la toma de Granada) y en el espacio (Andalucía, por Sierra Morena, cerca del pueblo de Adamuz en la provincia de Córdoba), en Cristóbal de Castro no va a haber tanta localización histórica ni de otros detalles, pero sí se ofrecen otros signos que van a resultar muy significativos cuando se vaya desarrollando la acción: la caza como metáfora de otras persecuciones y acosos, comentarios

¹³ Lleva intercalados tres incisos de dos versos que se repiten a modo de estribillo.

¹⁴ «Romances y redondillas son la base de las comedias», como dice Felipe Pedraza en su edición del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope.



despectivos sobre lo femenino (la jabalina)¹⁵ e incluso sobre la belleza de Andalucía y sus gentes. Castro es más directo. Con tan solo 150 versos nos va a retratar a un Príncipe don Juan, que requiebra con descaro a las muchachas que pasan a su lado, y a un Maestre de Calatrava soltando alguna lindeza contra las mujeres acerca de cómo hay que tratarlas: «La mujer/ es como el agua, que vale/ según aprieta la sed.» (vv. 39-41).

Con tan solo 40 versos ya conocemos a los dos personajes aviesos, y el autor nos ha puesto en guardia frente a ellos. Y en este ambiente humano aparece la Reina doña Isabel con su personalidad:

Descansaremos aquí,
por no entrar en el lugar,
que no quiero importunar
a mis pueblos porque sí. (vv. 78-81)

bien distinta de los dos anteriores personajes. Las loas, los excesos retóricos del encuentro con la Reina van a desaparecer en Castro. Y en ese instante irrumpe Pascuala, la heroína y epicentro del drama que se va a desarrollar. Vélez espera hasta el verso 304 para que aparezca; mientras que Castro lo precipita hasta el 110; por eso prescinde de los saludos ceremoniosos y excesivos de la corte ambulante.

La obra debemos incluirla dentro de lo que podríamos denominar «comedia de comendadores», según Pedraza¹⁶ o «de villanos», según Salomón,¹⁷ en la que la honra del villano, como cristiano viejo, es asaltada por los caprichos libidinosos de un noble o poderoso, que subvierte la dignidad de los súbditos. Recogiendo los planteamientos de Ruiz Ramón,¹⁸

¹⁵ Un detalle significativo: en Vélez es un jabalí; en Castro una jabalina, que le va a dar mucho más juego dramático para establecer el paralelismo jabalina/mujer.

¹⁶ «El resurgir escénico de las comedias de comendadores», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 379 – 404.

¹⁷ Salomón, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

¹⁸ Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, 2 vols.



el equilibrio, el orden social se ve alterado por la acción injusta del «poderoso», y este orden solo puede ser restablecido por el rey.

Pascuala cuenta a la Reina su problema personal (v. 142): enamorada desde la infancia y prometida con el villano Antón, la ausencia momentánea de este es aprovechada por su hermano Mengo para casarla a la fuerza con el adinerado Gil, alcalde del lugar. Para este parlamento Vélez necesita 173 versos; Castro lo hace con 56. Conserva del texto áureo el romance eneasílabo en -é/a. Pero nada más. Prescinde de pasajes (el origen del amor desde su infancia, la descripción de Antón, la justificación de su apodo «Luna de la Sierra») y se ciñe a lo concreto, ganando, sí, en precisión, pero perdiendo solidez y fuerza en el relato. Tiene, sin duda, logros poéticos como las oposiciones (luna blanca / fortuna negra), los paralelismos en versos hondos y sinceros («¡Que yo lo quiero a él solo! / Que yo sin él soy muerta!» v. 160-161); o las anáforas («Agora me lo quitan, / agora me lo cercan, / agora lo acorralan...» v. 2112-2114). Pero poco más. Es un parlamento distinto. La identidad de Pascuala como personaje dramático es idéntica, incluso las exigencias de interpretación; pero el texto de Castro nada tiene que ver con el de Vélez de Guevara, mucho más rico y profundo.

Esta restricción, esta reducción va a ser la tónica constante en la edición de «La Novela Teatral», y a esto tendremos que atender cuando leamos en la cabecera de la edición de Castro el término «refundición»: coger el sentido de argumental y expresarlo con un nuevo lenguaje y una reducción radical de versos. Es, pues, un nuevo texto con el mismo argumento.

La respuesta comprensiva de la Reina ante la exposición de Pascuala deja tranquila a la muchacha, mientras que el Príncipe y el Maestre se intercambian comentarios con los que hábilmente Castro muestra el carácter vil del Maestre, indiferentes al dolor Pascuala o repitiendo la comparación entre la sed y la mujer que ya había hecho anteriormente.

La siguiente escena¹⁹ es común en ambos textos con algunas variantes y la consabida extensión: 197 versos en Vélez y 109 en Castro. En ambos hay una sola estrofa utilizada: el romance octosílabo en -á/o, incluso con pasajes tomados por Castro sin retocar. Mengo, Bartola y Gil acuerdan la boda de Pascuala con Gil el alcalde para lo que reclaman al Cura, y todos huyen por la llegada furiosa de Antón. En ambos la Reina apacigua los ánimos y reprende especialmente a Mengo por su intención de casar a Pascuala con Gil a sabiendas de sus preferencias por Antón a quienes casa. Pero hay supresiones de Castro que llaman la atención, como la supresión de un pasaje en el que Mengo retrata a la corte y a los cortesanos con un humor ácido y lleno de fina ironía. Sorprende que Castro renuncie a este manojo de pocos versos llenos de gracia. Como sorprende que suprima el pasaje en el que Mengo pide a la Reina también ser casado con Bartola con una ingeniosa referencia metateatral:

Señora, no quede yo,
ya que soy de Antón cuñado,
sin casarme con Bartola,
porque parezca, acabando
con entrambos casamientos,
fin de comedia, aunque estamos
tan al principio de aquesta... (vv. 1101-1108)

aunque puede que esto quedara lejos de las pretensiones de Cristóbal de Castro para no cargar con referencias cultas, que quizá no venían mucho a cuento.

Cristóbal de Castro ve que la situación dramática en la que se encuentra es prácticamente la misma que la que hay en el texto de Vélez de Guevara. Es verdad que ha reducido versos, nada más y nada menos que 604 versos, pero se da cuenta de que debe podar también escenas. No es una reducción lo que él pretende, sino una verdadera refundición (que ya hemos

¹⁹ Usaré en este trabajo la terminología de «escena» y «secuencia». «Escena» según su uso más tradicional, y «secuencia», entendiendo esta como una unidad menor, que subdivide la escena, y que viene determinada por diferentes cambios. Vid. VV.AA., *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 2004, p. 52.



dicho que es el término usado en la época) con todas las complicaciones y dificultades que esto implica. Y empieza a actuar. Lo primero que hace es suprimir una larga escena de Vélez en la que aparecen, felices, satisfechos y contentos, Antón y Pascuala gozando de su amor pleno y de su bienestar de villanos acomodados:

ANTÓN: Dichoso yo, que al lado tuyo espero
que me dispierte el gallo y el lucero.
¡Cuán bien aventurado el casamiento
de dos conformes almas! [...] No hay reinar como el bien de estar contento.
Sin gusto es todo humano desvarío;
que al César, el monarca más augusto,
todo le sobra si le falta el gusto [...] Que yo, Pascuala, a tu dichoso lado,
o mirando dormidos tus luceros,
o amaneciendo de mi vida al polo,
a mí me envidio, que te gozo solo.

PASCUALA: Amado Antón, galán y esposo mío [.....]
Antón, dame los brazos, y en las eras
acuérdate de mí, pues yo me olvido
que esto es, Antón amado, amar de veras.
¡Qué flojo abrazo! ¡Aprieta más, querido,
ausente de mis ojos! ¡Más!

ANTÓN: ¿Qué esperas?

PASCUALA: Juntarme tanto a ti que eternamente
estar pudiese... (vv. 1153-1194)

Así, Cristóbal de Castro comienza esta segunda jornada con una conversación entre Pascuala y Bartola en la casa de labor que ambas comparten junto a sus maridos, conversación básica para la trama de la obra en la que Bartola muestra, de entrada, su desamor por el marido, Mengo, y su conformismo desganado: «se nos apagó el deseo» (v. 569) dice con toda claridad a su propia cuñada,

Siempre fue amor tontería,
Pascuala, entre los casados,
porque los gustos gozados
amenguan la fantasía. (vv. 546-549)



frente a una Pascuala aún entusiasmada por el reciente matrimonio: «Pues así es la voluntad,/ que, mientras goza lo que ama,/ siempre levanta más llama.» (vv. 558-560).

Y en esta primera y determinante escena aparece la auténtica personalidad sin escrúpulos de Bartola, que aprovecha la soledad de ambas para proponer ¡a su propia cuñada! lo que va a ser el pilar básico del argumento de la obra: la pasión indecente del Maestre por Pascuala y su intento de comprar su voluntad a través de una cadena que le ofrece, y que le entregó hace días en el comienzo de su labor celestinesca:

Ayer me cogió en la fuente,
tan caballero y galán;
me dijo con tanto afán
sus quejas, tan tristemente,
que, llorando entre razones,
esta cadena me dio
para ti, y a mí me echó
una almuerza de doblones. (vv. 610-617)

Y ya no es la cínica propuesta en sí, sino la confesión del pago por la gestión. Bartola no tiene el más mínimo escrúpulo en decir a su cuñada que a ella le ha pagado por su labor de tercera. Es lógico, pues, que Pascuala le responda con una rotundidad clara y con unas quejas sinceras:

No pases adelante...
que no soy de esas mujeres
a quien has de hablar así
ni suelen hallarse aquí,
de tan viles pareceres
como tú. ¡Corrida estoy!
¡Que con mi hermano casada
estés, y que mi cuñada
te llames...! Mas desde hoy
bien puedes pedir a Dios
que ponga sello a tus labios...
¿Y has llegado a imaginar
que yo...? ¿Y salió de tu boca
tal ruindad...? (vv. 618-637)



El conflicto está servido con otro ahorro importante de tiempo teatral: mientras Vélez necesita 250 versos para esta escena, Castro ha necesitado solo 100. Y puede que sea momento para expresar una opinión: Castro se desenvuelve mucho mejor en los parlamentos ásperos y fuertes, que en los tiernos y sutiles. Aquí la entereza, la rotundidad y la fortaleza moral de Pascuala quedan perfectamente dibujadas, incluso puede que sea más espectacular; pero carece del brillo, de la hondura que posee el texto de Vélez.

Inmediatamente después de planteada la vil propuesta, Castro continúa con otra escena esencial en la obra: Pascuala espera con ansiedad la llegada de Antón de su jornada de trabajo en el campo. (Vélez no. Vélez, entre la anterior y la que se va a comentar ahora, introduce otra escena desarrollada en la corte ambulante de Adamuz en la que el Príncipe y el Maestre, con el pretexto de ir a cazar, acuerdan ir a la casa de Pascuala. Todo lo que va a venir queda, pues, en el dramaturgo áureo mucho más justificado que en Castro, que hasta que no pasan 103 versos no sabemos por qué están solas las mujeres en la casa. El ahorro condiciona a Castro; en Vélez de Guevara todo es más fluido y mejor concatenado.

Pero sigamos con la refundición. Tras la indecente sugerencia de Bartola a Pascuala, encontramos a esta, fiel y enamorada, al anochecer en las afueras del pueblo que espera impaciente a Antón y que se queja por su tardanza en volver de las labores del campo.²⁰ Castro acota en el v. 633 «Pausa. Comienza a anochecer», y más adelante en el verso 646 Pascuala dice: «Ya comienza a anochecer». Puede que sea un detalle nimio, pero a mi juicio indica la dificultad de Castro para encajar esta secuencia en la escena anterior entre Bartola y Pascuala.²¹ En los dos textos hay un romance en

²⁰ Y la espera la expresa con tres bellas décimas, que cumplen a la perfección las enseñanzas de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «Las décimas son buenas para quejas» (v. 307). Sigo la edición de Juan Manuel Rozas, p. 191.

²¹ ¿Dónde están los maridos? ¿Están fuera todo el día? ¿Por qué Bartola habla a Pascuala al atardecer, y no antes, de un asunto tan importante como el de la cadena cuando han estado solas todo el día («pues solas hemos quedado» v. 575). Todo eso lo soluciona Vélez perfectamente con la escena interpuesta que hemos comentado.



octosílabos de Pascuala, aunque mucho más bello en Vélez de Guevara, y con un matiz: en el texto del XVII no hay en Pascuala una sospecha de celos por otra mujer, y si la hay, es con una levísima sugerencia; pero sí aparece muy evidente en Castro.²² Es cierto que en la canción popular a la que Vélez recurre hay una tenue queja de celos poéticamente expuesta:

Tocan la queda,

mi amor no viene.
Algo tiene en el campo
que le detiene. (vv. 1654-1657)

mientras que en Castro es todo explícito: «¿Qué celos de otra mujer/ escarnecen mi dolor?» (vv. 658/59) hasta hacerla caer abiertamente «en la garra de los celos» (v 665). Y hasta aparece como una sombra de infelicidad que en realidad no existe.

Sin embargo hay un innegable acierto teatral en Castro. Mientras que en Vélez de Guevara son los zagales y zagalas que vuelven de los campos lo que vienen cantando la célebre canción, en Castro (que no la pone completa) es Bartola la que las canta, sin duda con la intención de zaherir a Pascuala: una manera más de lanzar mensajes al espectador para darle a conocer la idiosincrasia de algunos personajes.

Como en Vélez, Castro también cambia el verso, que pasa a romancillo acabando en cuatro hermosos y tristes versos parecidos, pero no iguales, a los de Vélez:

¡Ya se oye la queda,
mi amante no viene!
¡Malhaya[n] los ojos
que me lo entretienen! (vv. 692-695)²³

²² No es momento de hablar de la sugerencia en el arte de la buena poesía. Pero tengámoslo en cuenta.

²³ Lógicamente, en todas las citas de Castro sigo su edición de «La Novela Teatral» a la que corrijo solo en cosas evidentes y necesarias.



Ya de noche, aparecen embozados y «disfrazados de rústicos» (acot. v. 695) los acosadores Príncipe y Maestre con sus criados. En el momento de cantar Pascuala la cancioncilla anterior, ve una sombra acercarse que le interroga por el motivo de su queja, y esta le requiere su identidad, y le manifiesta sus temores porque el retraso de su marido se deba a alguna mujer (otra vez los velos en el texto de Castro). De pronto descubre que el aparente aldeano es el Maestre, y con firmeza le acusa: «¿Con tales artes villanas/ de tal modo te ennobleces?» (vv. 738-739). En ese instante llega Antón «con bieldos de la era», que ve la escena y se encara con el aparente labrador hasta que interviene también «de esta suerte disfrazado» (v. 786) el Príncipe. La situación se hace muy tensa, de manera que los cortesanos insolentes y su séquito se van airados.

Es esta una escena de unos 150 versos octosílabos en la que Castro refunde a su manera los 300 de Vélez de Guevara. Hay que reconocer que ambas, aunque son muy típicas del teatro del Siglo de Oro, a los ojos del espectador de hoy son un tanto artificiosas que poco aportan si no es la obsesión abyecta de los poderosos frente a la ingenuidad de Pascuala, sus infundados celos, y la inquietud de Antón, por la afrenta recibida. Pero, ya solos, superan sospechas y muestran un amor capaz de superar todos los obstáculos:

¿No sé yo quién eres? ¿No
te tengo por mi mujer?
Pues vuelva todo a su ser
y tú a ser tú; y yo a ser yo. (vv. 851-854)

La pena es que Castro vuelve a prescindir de otro de los bellos momentos, lleno de expresiones tiernas y sinceras entre la enamorada pareja: «Antón de mi alma»; «Mi bien, mi esposo, mi Antón»; «Parece que dijo el cielo: / sea para Antón Pascuala»; «Dame esos brazos y guarda / esas



lágrimas hermosas»; « ¿Qué rey alcanza / esta paz, esta quietud / para el cuerpo y para el alma? ». ²⁴

En Castro sucede ahora (vv. 859 – 930) otra agria pelea entre Mengo y Bartola, que en Vélez sucede mucho más adelante, a mediados de la jornada tercera, ambos textos coincidentes en la misma métrica. La acción transcurre en las proximidades del domicilio de las dos parejas, y en la acotación correspondiente Castro anota: «De la casa sale Bartola perseguida por Mengo con una estaca» (acot. v. 858). No es una simple discusión matrimonial; son unos verdaderos malos tratos psíquicos, verbales y físicos en toda regla:

Dejad, que las trancas son
remedio para en jamás;
.....
Dejádmela que la mate. (vv. 865-869)

dice Mengo, y la explicación que da a Antón, que pretende pacificarlo, nos deja perplejos:

Antón: ¿Por qué la quieres matar?
Mengo. No más que por ser mujer;
y sobra delito. (vv. 871-874)

e insiste

Dejad que enviude hoy,
que salgo favorecido. (vv. 875-876).

Pro ante estos hechos no debemos dudar de la intención de Castro: las barbaridades son tan grandes que hay que mirarlas bajo el prisma de la búsqueda de efectos cómicos (mal que nos pese a los espectadores de hoy).

²⁴ Peale comenta con todo acierto la belleza de estos versos y las similitudes con otros de *Peribáñez*.

En Vélez aparece eso que Noel Salomón llama «el humor villano»²⁵ con el uso de un lenguaje vulgar lleno de aspiraciones, de alternancias consonánticas en los imperativos, con cambios fonológicos de -r/-l, en fin, toda una batería de recursos estilísticos para buscar la risa del espectador y para ahondar en esa confusión villano/gracioso que define la personalidad de Mengo.²⁶

Cristóbal de Castro no pretende tanto ridiculizar a Mengo y respeta mucho más el lenguaje del Mengo/villano a costa del Mengo/gracioso, aunque ambos no puedan tampoco separarse radicalmente. No hay, pues, sospechosas razones en la muestra de esta escena cómica basada en los malos tratos inferidos a Bartola precisamente porque una de las facetas personales de Castro fue el apoyo a la mujer en la lucha por sus derechos, lo que le valió la amistad y el respeto de escritoras tan implicadas en ello como Colombine o doña Emilia Pardo Bazán.

Pero sigamos con la pelea de Bartola y Mengo. Pascuala y Antón median para pacificar los ánimos intentando razonar sobre la causa de tal dislate, hasta que por fin Mengo confiesa que todo ha ocurrido por haber encontrado una cadena valiosa «de oro y perlas» (v. 893) «que mi afrenta va a labrar» (v. 900), secuencia esta que es copia exacta de la existente en Vélez, aunque con la diferencia de que este la incluye en la jornada tercera a lo largo de 204 versos formando redondillas, mientras que Castro la reduce a 17 redondillas. Continúa la labor de refundición: aprovechar la trama, pero reducir (¿excesivamente?) su desarrollo.

Y en ambos textos Pascuala conmina a Bartola para que cuente a Antón la verdadera historia de la cadena. En Vélez

...la verdad le di.
No le niegues nada a Antón
pues importa a mi opinión. (vv. 2781-2783)

²⁵ *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro...*

²⁶ No es este el momento, pero en Vélez de Guevara especialmente el personaje de Bartola tiene muchas más aristas; contrasta su aparente tosquedad con sus sutiles cánticos *ad hoc* o su habilidad ciertamente celestinesca para intentar seducir a Pascuala.



y en Castro: «Di toda la verdad. Toda» (v. 925). Aunque con una diferencia notable: Castro no recoge un terrible desliz con el que Bartola (¿de algún modo arrepentida?) en Vélez se autodefine a la perfección:

¿Cómo le he de confesar
que tu alcahueta he querido
ser? (vv. 2785-2787).

Las angustias de Antón, por el peligro al que supone está expuesta su honra, vuelven a aparecer. Hay, a mi juicio, un acierto teatral de Castro: al adelantar el hallazgo de la cadena por Antón a la segunda jornada, el espectador vive mejor, y durante más tiempo, toda la tensión acumulada por el personaje y, por tanto, su terrible decisión final. Hay, pues, un hábil juego en el uso del suspense.

Y llegamos a la jornada tercera en la que todo va a suceder muy precipitadamente y con una enorme intensidad.

La acción en Castro se va a desarrollar en el patio de la casa o en su inmediato entorno.²⁷ Bartola dice a Pascuala que confesó a Antón todo el asunto de la cadena, y Pascuala se muestra tranquila sabedora de su inocencia. Todo se expresa con un lenguaje teatral fluido y eficaz; algo seco, pero teatralmente eficaz.

BARTOLA:	Confeséle la verdad de plano a plano; me oyó cejijunto; meditó largo y con severidad afeó mi ligereza de aldeana casquivana, que debe, por aldeana, mantenerse en su pobreza. Disculpé mi condición de mujer torpe y campestre. (vv. 931 – 941)
PASCUALA:	Antojo fue cortesano del que no hay porqué hablar, que descargó en el lugar como nube de verano. (vv. 955 – 958).

²⁷ En Vélez la acción se va a repartir entre la casa, la corte ambulante de Adamuz y la calle.



Pero Pascuala observa en Bartola detalles de extraña actitud

Tú disimulas agora
las inquietudes que tienes.
Que estás inquieta es verdad. (vv. 981-983)

La llegada de los hombres del campo da lugar a situaciones que ya hemos visto en otros momentos: la felicidad reinante entre Pascuala y Antón, frente a la vulgaridad y el desapego de Mengo y Bartola. Cenar Pascuala y Antón comentando afectivamente cuestiones domésticas y comunes (el rendimiento de dos nuevas yeguas, el estado de la parva, etc.), aunque, hay que decirlo una vez más, ni el ambiente entrañable, ni el lenguaje lírico, ni los recursos utilizados (el significado connotativo de varios objetos, la paz ambiental hija de la «alabanza de la aldea») alcanzan la belleza que logra Vélez de Guevara.²⁸

Pero este paraíso villano va a romperse con una insultante ronda determinante para el desenlace de la obra. Por dos veces Antón oye la cancioncilla: «La Luna de la Sierra/ es linda y morena...» (vv. 1248-1249) que va a romper sus nervios y la paz de la escena familiar²⁹ con todo el significado de altercado social que ello simboliza. Antón se inquieta mientras Pascuala quita importancia al caso

Zagales deben de ser
que tomando el fresco vagan
por el lugar... (vv. 1056-1058)

pero vuelve la canción y la indignación del esposo va en aumento

...bien podían
perdonar a las casadas... (vv. 1068-1069)

²⁸ Aunque es útil en otros muchos aspectos, para esta cuestión especialmente *vid.* el artículo de Juan Matas Caballero citado en la bibliografía.

²⁹ Razón lleva Agustín de la Granja sobre las letras de las canciones de ronda dedicadas «a alguna dama joven a quien se cantaban **mediante algún romance cifrado** cuestiones personales» (las negritas son mías). *Vid. Ronda, cortejo y galanteo...* p. 27.



a pesar de los esfuerzos de Pascuala

Cena y déjalos, que ya
han pasado. ¡Malas pascuas
y mal san Juan les dé Dios!
Contigo ninguno de ellos
puede competir en nada. (vv. 1076-81)

aunque ella tiene bien claro quién es el autor de tales desafíos

(Ap.) ¡Maldito
Maestre de Calatrava!
¡Muerto esta noche te lleven
antes que amanezca el alba!) (vv. 1082-1085)

Una vez más intenta el matrimonio superar el mal trago. Y en medio de toda esta tensión suena una tercera canción tradicional: «Luna que tanto reluces/ toda la noche me alumbras» (vv. 1086-1087). Fingen no oír. Desganados, continúan la cena. Silencios embarazosos. Pensamientos turbios en los dos. Evasión de miradas. Iras reprimidas. Voces tenues y temblorosas. Palabras entrecortadas. Respiraciones fatigosas. Explosión de Antón.

¡Oh, pesia mí tanta luna
sobre mi honra! ¡Malhaya... (vv. 1105-1106)

y un enésimo intento de paz y sosiego

PASCUALA:	No digas, por Dios, no digas. Piensa. Repórtate. Aguarda. Pues ya que tienes de mí satisfacciones tan altas no es justo que te moleste lo que por la calle pasa.
ANTÓN:	Dices bien; tienes razón. Loco de cólera estaba de ver que sabiendo todos mis bríos y honor, no hayan respetado esos mancebos, como deben, nuestra casa. (vv. 1108-1119)



(No dejo de pensar que esta escena, con buenos actores, y con una dirección que cuide matices, que alargue silencios y que imponga movimientos apropiados, tiene una enorme fuerza y debió producir un importante impacto entre los espectadores del estreno. Es un buen momento dramático, que textualmente puede que sepa a poco, si lo comparamos con el original, pero que puede funcionar perfectamente en el escenario. Pero sigamos «viendo» la función.)

Con estas muestras amorosas la tensión general de la escena parece rebajarse, pero no es así. A pesar de los intentos de Pascuala y Antón por comportarse con normalidad, algo rompe definitivamente la paz familiar, que es tanto como decir la paz social: una piedra lanzada desde la calle golpea la ventana. Ya nada puede remediarse: la ofensa es mucha, y la respuesta de Antón, en un soliloquio, es toda una declaración de principios:

(Ap.) (Piedras tiran
y las piedras te amenazan
en el honor. Si es de vidrio,
lo romperán a pedradas.
Yo soy labriego y vasallo,
y él, Príncipe; la distancia
que no se llena con honra
¡con la vida hay que llenarla!³⁰ (vv. 1138-1145).

A partir de aquí todo se precipita en la refundición de Castro, que lo hace con 500 versos, frente a los 1400 de Vélez, y usando la misma métrica. Probablemente este momento sea el mejor de Castro dramáticamente hablando. Sigue a Vélez en el proceso, pero con olfato teatral, ha visto que esta secuencia «funciona», tiene garra; y la ha dejado para el final deconstruyendo el texto de Vélez y reorganizándolo para buscar un efectismo ante el público burgués de principios del siglo XX. Enfurecido, y

³⁰ No tiene demasiada importancia y por eso no se ha comentado antes: Antón piensa a estas alturas de la trama que el acosador de Pascuala es el Príncipe y no el Maestre. Pero da igual; es un poderoso que pretende abusar de una villana.



con unos versos de Pascuala que huelen a los de Laurencia y a grandilocuencia³¹ posromántica

¿Posible es esto, Dios mío?
 ¿Qué recelas, qué me callas?
 ¿Qué fulgor hay en tus ojos
 que con tal fuerza me espanta?
 ¿Qué hablas solo, que pareces
 loco de atar? (vv. 1146-1151)

Tras forcejear con Pascuala, Antón sale dejándola sumida en la desesperación mientras recita unos terribles versos «desgarrándose el corpiño y soltándose el pelo» (acot. v. 1171)

¡Malhaya yo, que te pierdo,
 y mi hermosura malhaya!
 ¡Así perezca esta noche!
 ¡Así la entierren mañana!
 ¡Así tronchase la muerte
 aquestas flores livianas!
 ¡Así secaren mis labios!
 ¡Así mis ojos cegaran!
 ¡Así mis manos desgaren
 lo blanco de mi garganta!
 ¡Así mis trenzas encubran
 lo negro de mi mortaja! (vv. 1166-1177).

Y cuán distinta es esta escena respecto a la de Vélez, resuelta con una cierta serenidad tranquilizadora en los cónyuges, que, superando adversidades, siguen viviendo en un ambiente de confianza mutua.

A los gritos, acuden Bartola y Mengo, quien, desde una ventana, ve «en noche de boca de lobo / por andurriales y peñas» (vv. 1222-1223) «relumbrar de espadas» (v.1238) cerca de la casa, y, muerto de miedo, acude a buscar a Antón. Quedan solas las dos mujeres, y Bartola aprovecha la oportunidad para favorecer la entrada del Maestre en la casa, tras una cita concertada («yo os meteré en su aposento / esta noche», vv. 3324-3325 le

³¹ José Carlos Mainer habla de que a principios de siglo XX hay un teatro «de grandilocuencias, y Calderón y Lope debidamente adobados». En *La edad de Plata. (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 164.



promete Bartola). Mengo trae noticias de que Antón ha sido preso y llevado a Adamuz. Pascuala le encarga llevarle ropa y dinero y sale Mengo acompañado por Bartola.

Al quedarse sola Pascuala, ocurre el tercer acoso del Maestre, ya decidido a todo, y con la mente turbia de los violadores. La escena es intensa, grandilocuente y de una violencia extraordinaria. El Maestre, enajenado, suplica y se humilla ante Pascuala, quien le increpa e insulta en versos manriqueños y prelorquianos

¡Rufián! ¡Rufián!
 ¡Aquestas son tus hazañas!
 ¡Valiente con las mujeres!
 ¡Cobarde con las espadas! (vv. 1540-1543)

Inmediatamente y con decisión, coge la espada que el Maestre había dejado en el suelo, y, ante la inmediatez de la deshonra, ataca al Maestre, que, esquivando el golpe, logra derribar a Pascuala, para culminar la violación

¡Aunque el infierno acudiera
 a salvarte, no llegara
 a tiempo! ¡Mía has de ser
 viva o muerta! (vv. 1556-1559)

Llega Antón, que ha sido liberado por la Reina,³² acompañado de labriegos armados, y se enfrenta al Maestre en una violentísima escena;

ANTÓN: Tan bravo con la mujer
 y tan cobarde ante el hombre.
 MAESTRE: El alma te he de arrancar.
 ¿Tanto soy que tantos sois
 contra mí? [...]
 Pues ¿cómo no miras, necio,
 quién eres y quién soy? Di.
 ¿Cuándo un Maestre usó aquí
 otras armas que el desprecio

³² «Que te sosiegues, que en breve / la Reina lo sacará» (vv. 1400/01) dijo Mengo a Pascuala cuando le comunicó la prisión. Y se ha cumplido al parecer. Pero hay aquí algo sin justificar plenamente en Castro, y, sin embargo, sí bien trabado en Vélez (vv. 3345 y ss.).



con las gentes de tu casta
y condición, a no ser
por burlaros la mujer? (vv. 1596-1614)

y, en plena enajenación, el Maestre pronuncia unas palabras que van a ser determinantes:

ANTÓN: ¡Basta!
MAESTRE: ¿Agora dices basta
y agora dices que no?
Pues te gané la partida.
Si está en tus manos mi vida,
(*Mirando a Pascuala*)
tu honra...
PASCUALA: (*Furiosa.*) ¡Mi honra, no!

Y ese insulto, ese desprecio, ese desafío, esa última provocación del Maestre le va a costar la vida. Antón coge por el cuello al Maestre y, preguntando a Pascuala si mentía con aquella sugerencia infame, oye de su mujer: «¡Miente! ¡Miente! ¡Sí! ¡Sí! / ¡Arráncale el alma entera!» (vv. 1620-1621), hasta que, «dejando al Maestre muerto y, volviéndose sudoroso y jadeante» (acot. v. 1623) pregunta a Pascuala: «¿Mintió?» (v. 1623) y oye de su mujer la respuesta liberadora: «¡Mintió! ¡Sí!» (v. 1623).

Habiéndose consumado el homicidio, («*mirando el cadáver, vase a él, loco, y pónale el pie encima*»; acot. v. 1624) Antón masculla su propia justificación: «Sí. Mintió. Mintió.»

Llegamos a la última acotación de Castro: (*Pascuala, subyugada por su amor, no se da cuenta del muerto y no quita los ojos del marido. Los labriegos, sombríos y en silencio, formarán grupo para el cuadro.*)³³

Antón arenga a los labriegos:

Bien visteis que no es venganza,
que solo justicia es;
él atentaba a mi honor

³³ Entiendo aquí «cuadro» en el más puro sentido plástico, pictórico, y no como terminología teatral. Lo corrobora la lectura atenta de la crítica aparecida en *Comedias y Comediantes*.



y yo su vida atenté.
 “Esta es la justicia
 que mandan hacer.”³⁴
 ¡Alzad, hermanos, alzad
 vuestros bieldos y entended
 que el rey mandará soldados
 que me vengán a prender!
 Si los bieldos se levantan
 todos juntos, gritaré:
 “¡¡Esta es la justicia
 que mandan hacer!!”³⁵

(La soflama revolucionaria está servida.)

Se baja el telón y los espectadores podrán liberar la respiración, contenida por el impacto de lo que estaban viendo. La tensión acumulada sería mucha, aunque no se tienen noticias de que salieran en tumulto subversivo por la Plaza de Santa Ana.

Pero advirtamos: este final nada tiene que ver con el escrito por Vélez de Guevara. Vélez no podía escribir este final. No se podía concebir en su época. En Vélez de Guevara, Antón, tras el último acoso del Maestre a su mujer ante sus propios ojos y de sentir su honra amenazada, decide denunciar ante la Reina al poderoso avasallador y renunciar a su amada mujer antes que perder la honra:

³⁴ Mantengo la distribución tipográfica de la edición de La Novela Teatral.

³⁵ Estos dos versos recogen la expresión «esta es la justicia que manda hacer nuestro Señor el Rey...» usada para las sentencias judiciales y como advertencia clara a todo aquel que cometiera delito: «e a todos sea ejemplo que no se atrevan a hacer ni cometer tales ni semejantes delitos» (*Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, por el doctor Pedro Salazar y Mendoza, Impreso en Toledo por Diego Rodríguez de Valdivieso en 1618). Bien podría, pues, conocer Cristóbal de Castro estas fórmulas por su formación en Derecho de donde las habría podido recoger. Pero hay más: exactamente los dos versos «Esta es la justicia / que mandan hacer» figuran en la escena X del auto sacramental anónimo *Incipit parábola coene*, auto anónimo del siglo XVI recogido en un códice «para uso de los estudiantes de la Compañía de Jesús». Vid. prólogo de *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*, Colección escogida, dispuesta y ordenada por don Eduardo González Pedroso, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1856, 2 vols., pp. 122-132. Todo ello puede tener origen literario en la formación de la monarquía de Israel recogida en el libro de *Samuel* en la *Biblia*, sobre el origen divino del poder real. No obstante, por mentalidad y formación intelectual de Cristóbal de Castro, pienso que estos versos están más relacionados con el documento que menciono en primer lugar. (Agradezco mucho a Paqui Cebrián y a Asunción Lucio toda la información que me han dado para la elaboración de esta nota.)



Vos, Isabel, me casasteis.
 A vuestros pies vencedores
 a Pascuala os restituyo
 con la misma hacienda y dote
 que me disteis, que más quiero
 humilde soldado y pobre,
 que el mar me anegue, y morir
 al veloz rayo del bronce
 que guardar propia mujer
 hermosa al peligro, doble
 veneno del dueño mismo. (vv. 3563-3577).

A lo que responde la Reina:

Vuestro furor se reporte,
 Antón, ya pues conocéis,
 y vuestro lugar conoce,
 lo que tenéis en Pascuala,
 para que el honor os sobre.
 Lo demás deja a mi cuenta. (vv. 3584 – 3589).

Es decir, la obra de Vélez acaba con la lógica de su tiempo: se salva la honra del villano y el orden social se restablece PERO a manos del poder real. En *Fuenteovejuna* los Reyes Católicos respaldarán la terrible decisión popular, pero aquí en Vélez ni siquiera ha habido esa rebelión y será la Reina quien, al parecer, castigue al poderoso, al que ha roto el orden social. Final, sin duda, insuficiente para Cristóbal de Castro que exige soluciones más calientes y radicales. No obstante, de un modo o de otro: con versiones, con refundiciones, con adaptaciones o sin ellas, nuestro teatro español de los Siglos de Oro sigue vivo. Y esta refundición es otra muestra.

IV. LA CRÍTICA

La recepción de la obra por la crítica fue desigual, como suele suceder casi siempre. Fue desigual en el tratamiento, porque alguna consistió en una simple referencia al estreno y poco más; y fue desigual, porque la valoración o los puntos de vista de los críticos de turno nada tenían que ver unos con otros.



Del primer caso podemos tomar como ejemplo la reseña publicada por P. Caballero en *La Lectura Dominical*,³⁶ revista fuertemente ideologizada que nació en los primeros años del siglo XX como órgano portavoz de los católicos españoles, y su tono general en todas las secciones era de defensa a ultranza de los valores más tradicionales y la lucha contra las nuevas corrientes modernas y liberalizadoras. Pero la parte material de la revista era buena, y su pulcritud tipográfica, la correcta impresión y las frecuentes ilustraciones que llevaba, consiguieron que tuviera una importante tirada, una buena acogida y una presencia considerable en el panorama informativo del momento.

La crítica que Caballero hace del estreno se limita a dar alguna referencia del estreno y poco más. En la docena de líneas que escribe el 19 de febrero se reduce, con una prosa, por cierto, bastante mediocre, a comentar la refundición hecha por Cristóbal de Castro, afirmando que no se podían «arreglar comedias a tiros». Pero no parece que se sintiera satisfecho con esto, por lo que en el siguiente número arremete otra vez contra el refundidor calificándolo con frases como «gran vaciador del Teatro Español» o que el propio Vélez de Guevara estaría indignado «por el desaguisado cometido con *La luna de la sierra* por el irrespetuoso arreglador». Y nada más. Parece como si al crítico no le interesaran otros posibles aspectos de la función. Y todo aquello, repito, aderezado con una prosa oscura y discutible. Parece que se hace eco de alguna disputa aparecida en prensa sobre la refundición, pero ni da detalles, ni toma partido abierto sobre el asunto, ni justifica las descalificaciones emitidas contra Castro.

Sin embargo ¡seis años más tarde! el propio crítico publica un libro especialmente dedicado a «católicos, padres de familia, sacerdotes o religiosos, que tienen la grave responsabilidad de la cura o dirección de

³⁶ Referencias a la obra aparecieron en los números 842 (19 de febrero) y 843 (26 de febrero).

espíritus,»³⁷ y en ese mismo libro en la entrada correspondiente a *La luna de la sierra* hace una valoración de esta muy diferente a la que hizo en su día en *La Lectura Dominical* y, sorprendentemente, de la refundición comenta que estuvo hecha «con acierto innegable, habida cuenta la dificultad de tales empeños». ³⁸ Sin comentarios.

La segunda reseña que traigo a colación es la aparecida en el diario ABC, que no va firmada.³⁹

Antes de analizarla, lo primero que debemos agradecer es que, gracias a ella conocemos buena parte del reparto, que fue:

Pascuala	Carmen Cobeña
Antón	Enrique Borrás
Bartola	Rafaela Lasheras
Mengo	Rafael Ramírez
Maestre	Ruiz Tatay
Decorados	Amorós y Blancas ⁴⁰
Dirección	Federico Oliver.

Clasifica a la obra dentro de las de «sentimiento del honor» y hace una valoración personal de algunos personajes; así Antón es «una figura trágica, grandiosa y noble»; y Mengo es «bocacciesco».

Juzgando el trabajo de los actores, comenta que Carmen Cobeña fue «una intérprete muy sincera de la protagonista»; que Enrique Borrás «dio adecuado sentido a la figura de Antón (...) salvando algunos latiguillos, y encontrando en el rugir de sus celos inspirados arranques de nobleza»; que Rafael Ramírez «noche halló ajustada interpretación»; y que Ruiz Tatay fue un «Maestre de Calatrava de gran espectáculo». ⁴¹ Finalmente, la dirección escénica de Federico Oliver la adjetiva como «irreprochable, fidelísima e inteligente».

³⁷ Caballero, P., *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916. La cita es de p. 37.

³⁸ *Op. cit.*, p. 92.

³⁹ «A propósito de un estreno», ABC, 5 de febrero de 1910.

⁴⁰ Este dato no lo ofrece ABC.

⁴¹ Como se ve, todos tenemos nuestros latiguillos; o nuestras frases vagas.



Como puede verse, es una crítica útil, suficiente, no condicionada descaradamente por ideologías ajenas a lo artístico y limitándose a juzgar el trabajo de los profesionales. Claro que usa a veces calificativos ambiguos y carentes de rigor, pero eso es un lugar común de este y de la mayoría de críticos de entonces y de ahora. Fue una reseña seria y profesional, propia de un diario joven que pretendía llegar a ser una de las cabeceras de mayor prestigio de España.

Y el tercer análisis que apporto es el aparecido, también sin firma, en *Comedias y Comediantes*, revista teatral quincenal de bastante interés, en su número 9 de 15 de febrero de 1910.

Se trata de una crítica extensa, suministrando y teniendo bastante información, abordando todas las vertientes de la obra, bien argumentada y escrita en una prosa periodística ágil, clara y correcta.

No entra en el aparente debate originado por otros críticos sobre la cuestión del final de la obra, y analiza el trabajo de Castro, del que destaca sus versos («exquisito poeta»), «disculpando» su radical intervención sobre el texto de Vélez de Guevara «en gracia a sus bellos versos, a su honradez literaria y principalmente a que **su única preocupación** ha sido dar a Borrás ocasión de que muestre sus excepcionales condiciones de actor dramático»⁴² afirmación esta que en verdad sorprende un poco.

Va revisando paulatinamente el trabajo de cada uno de los actores que intervienen en el reparto. Y así, del «colosal» (*sic*) Borrás (Antón) destaca, como ya se ha dicho, «sus excepcionales condiciones de actor dramático» «mostrando matices» logrando un éxito más. De Carmen Cobeña (Pascuala) comenta que hizo una «admirable encarnación de su personaje» con «momentos de feliz inspiración y exquisita dicción de los bellos versos de Vélez de Guevara»⁴³ añadiendo que con su actual trabajo

⁴² La negrita es mía.

⁴³ Sorprende un poco que antes justificara la refundición «por los bellos versos de Castro» y ahora nos hable de los «bellos versos de Vélez de Guevara». Pero quizá sean lógicas estas afirmaciones, y esto nos llevaría al debate sobre la modificación del final de la obra e incluso a los análisis generales de este típico de crítica, que quizá no esté obligada a

obtuvo otro de los muchos triunfos «a los que nos tiene tan frecuentemente acostumbrados».

Es más sobrio su juicio sobre Rafel Cobeña (el Príncipe don Juan) del que resalta «los acentos melodiosos y exquisitas ternuras»⁴⁴ mientras que a Ruiz Tatay (el Maestre de Calatrava) le pondera por «su estilo sobrio, muy bien de gesto y de ademán» resaltando su labor de «gran actor en las situaciones finales y principalmente en la última escena.» De los demás destaca a Rafaela Lasheras «sobresaliendo» del resto.

Y el crítico guarda para el final su juicio sobre la labor de Rafael Ramírez al que califica «como uno de los mejores actores cómicos de España» que había triunfado previamente en muchos montajes a lo largo de la temporada y que también lo había logrado con su trabajo en el papel de Mengo.

También se detiene ante la figura del director Federico Oliver, al que elogia sin miramientos «por saber componer admirables cuadros plásticos que dan siempre la impresión de la vida», «cuadros admirablemente dispuestos que revelan el buen gusto y el sentimiento artístico de Federico Oliver», del que alaba «el bien ensayado movimiento escénico» de los actores.

Pero no olvida el crítico otros aspectos del montaje, como la labor de los escenógrafos Amorós y Blancas o el vestuario («la riqueza de los trajes») usado en la representación. Y concluye sus comentarios resaltando el éxito general de la función y anunciando su gira por provincias y por América, aunque allí con distinto reparto al visto en el estreno.

La crítica, pues, es completa y profesional, que ilustra y orienta al aficionado de lo que fue el espectáculo, emitiendo sensatos y fundamentados juicios, acompañada con buenas fotografías, e informando al lector actual de cómo era la crítica de entonces e incluso de detalles acerca

conocer previamente ambos textos y a saber exactamente cuál ha sido la intervención del refundidor sobre el texto inicial.

⁴⁴ También puede sorprendernos este calificativo: pocas ternuras derrocha este personaje en la obra.



de la organización empresarial en las compañías españolas de los primeros años del siglo XX, algo que hoy, a más de un siglo de distancia, se agradece y hasta se echa de menos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el teatro nacional en España (1900-1939) Ideología y estética*, Madrid, Centro de Documentación Teatral y Ministerio de Cultura, 2002.
- ANÓNIMO, «Crítica a *La luna de la sierra*», *Comedias y Comediantes*, Madrid, nº 9, 15 de febrero, 1910.
- ____, «A propósito de un estreno», ABC, Madrid, 5 de febrero de 1910.
- CABALLERO, P. Crítica teatral sin título, *La Lectura Dominical*, Madrid, nº. 842 y 843, 19 y 26 de febrero de 1910.
- ____, *Diez años de crítica teatral (1907-1916)*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1916.
- CASTRO, Cristóbal de, *La Luna de la Sierra*. (de Luis Vélez de Guevara. Refundida por Cristóbal de Castro), Madrid, Prensa Popular, Colección La Novela Teatral, nº 309, 1922.
- Comedias y Comediantes*, Madrid, nº 9, 15 de febrero de 1910.
- Diario ABC, Madrid, 5 de febrero de 1910.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel, *La colección teatral «La Farsa»*, Madrid, CSIC, 1971.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*, Colección escogida, dispuesta y ordenada por, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Imprenta Rivadeneyra, 1856, 2 vols., (vol. I, pp. 122-132)
- GRANJA, Agustín de la, «Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, (ed. Roberto García Pérez), Granada, Universidad, 2003, pp.11-28.



- HEVIA BOLAÑOS, Juan de, *Curia Philipica...*, Madrid en la imprenta de Carlos Sánchez, 1644.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio, y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro Español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005.
- La Lectura Dominical*, Madrid, números 842 y 843.
- MAINER, José Carlos, *La edad de Plata. (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Variedad de registros y significación plural de lo villano en *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara» en *La comedia villanesca y su escenificación*, (Edtres. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002, pp. 181-216.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «El resurgir escénico de las comedias de comendadores», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 379 - 404.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, CSIC, 1996.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGAE, 1976.
- SALAZAR Y MENDOZA, Pedro, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León...*, impreso en Toledo por Diego Rodríguez de Valdivieso, 1618.
- SALOMÓN, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Edición crítica. Fuentes y ecos latinos de Felipe Pedraza y Pedro Conde, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La Luna de la Sierra*, ed. y notas de George Peale. Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004.



El punto atrás: Reverberaciones y desvíos en la trama escénico-política argentina (1983 y 2019)

Lorena Verzero
CONICET-UBA
lorenaverzero@gmail.com

Palabras clave:

Artes escénicas. Política. Historia reciente

Resumen:

Propongo en este artículo un acercamiento al teatro y a la performance argentinos de las últimas décadas con la intención de abonar a las reflexiones en torno a los modos intervenir y de habitar el espacio público, de construir discursos, de formar espacios de recepción, corporalidades, ciudadanía, lazos sociales, etc. en la historia reciente. Para ello, brindaré un panorama crítico de las relaciones entre las artes escénicas y lo político en Buenos Aires desde la transición democrática y hasta los últimos años, a partir de la puesta en foco de ciertos acontecimientos estético-políticos que pueden funcionar como lente para observar el desarrollo general de las relaciones entre arte y política en cada coyuntura.

Organizaré el corpus a partir de tres coyunturas en las que las relaciones entre la esfera artística y la política se intensifican e inciden en las transformaciones sociales y escénicas: 1) la transición a la democracia (1980/1983-1989) que dio vuelta la página luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), 2) la «crisis del 2001» y 3) el cambio de signo político ocurrido en 2015. Es mi intención observar las resonancias y los desvíos entre una coyuntura y otra de formas de hacer poéticas y políticas.

The back point: Reverberations and deviations in the Argentine scenic-political plot (1983 and 2019)

Keywords:

Dramatic arts. Politics. Recent history

Abstract:

I propose in this article an approach to Argentine theater and performance of the last decades with the intention of contributing to the reflections on the ways to intervene and inhabit the public space, to build discourses, to form spaces of reception, corporalities, citizenship, social ties, etc. in recent history. For this I will provide a critical overview of the relationship between the performing arts and politics in Buenos Aires since the democratic transition and until recent years, from the focus on certain aesthetic-political events that can function as lens to observe the general development of the relations between art and politics in each joint.

I will organize the corpus from three junctures in which the relations between the artistic sphere and politics intensify and affect social transformations and scenarios: 1) the transition to democracy (1980 / 1983-1989) that turned the page after the last civic-military dictatorship (1976-1983), 2) the «crisis of 2001» and 3) the change of political sign occurred in 2015. It is my intention to observe the resonances and deviations between one conjuncture and another of poetic and political ways of doing things.

Como seguramente acordaremos, las relaciones entre las prácticas artísticas y lo social-político se dan de manera dialéctica, es decir, cada esfera está intrínsecamente ligada a la otra y los movimientos en una de ellas impactan de algún modo en la otra. De esta manera, las experiencias socio-políticas pueden generar ecos en prácticas artísticas y esto se da de manera particular en ciertas coyunturas históricas generalmente caracterizadas como bisagras, puntos de fuga o desvíos de situaciones precedentes. Es por ello que la observación crítica de las prácticas artísticas nos brindará datos muy ricos sobre los procesos sociales y políticos, por lo que su estudio redunda en un conocimiento no solo de las poéticas o del desarrollo del campo de las artes, sino también, de los entramados político-sociales. Al mismo tiempo, en las experiencias artísticas se despliega un capital simbólico que incide directa o indirectamente en los discursos y prácticas sociales y políticas.¹

En el marco de esta relación dialéctica entre arte y política, me propongo en este artículo poner de relieve ciertos acontecimientos estético-políticos centrales de las artes escénicas en la historia reciente argentina²

¹ Algunas reflexiones de este artículo tienen origen en el proyecto colectivo «Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)», PICT-2017-3059, coordinado por mí, y otras son resultado de una profundización y actualización del ensayo de mi autoría «*Perturbation et intervention. Modalités d'influence entre théâtre et politique en Argentine depuis les années 1980*». *Alternatives théâtrales*, número 137, abril (2019) Bruselas, 12-19.

² Tomo la noción de «historia reciente» de Marina Franco y Florencia Levin (comps.), (2007).



que resultan paradigmáticos por sus modos de incidir en lo político³. Es decir, me interesa plantear un acercamiento al teatro y a la performance argentinos de las últimas décadas con la intención de brindar un panorama que nos permita continuar reflexionando en torno a los modos de intervenir y de habitar el espacio público, de construir discursos, de formar espacios de recepción, corporalidades, ciudadanía, lazos sociales, etc.

Con la finalidad de avanzar en una posible historización de las relaciones entre artes escénicas y política en las últimas décadas, propondremos una periodización que nos permitirá organizar y analizar el corpus, y así analizar resonancias y desvíos respecto de las prácticas anteriores. Desde la apertura democrática en Argentina, es posible identificar tres coyunturas en las que las relaciones entre la esfera artística y la política se intensifican, y es posible verificar una incidencia dialéctica en las transformaciones sociales y escénicas:

1) la transición a la democracia (1980/1983-1989) que ha tenido lugar luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983)

2) la «crisis del 2001»

3) el cambio de signo político ocurrido en 2015, que trajo consigo una restauración neoliberal encabezada por el gobierno de la coalición Cambiemos con Mauricio Macri como presidente de la nación (2015-2019).

Como supuesto de partida me interesa proponer la metáfora del «punto atrás»: en costura, el punto atrás se realiza tomando el punto anterior y desviándose de él para dar la puntada siguiente. Este punto se utiliza para dar mayor resistencia a la costura que la que se consigue con el «punto derecho». En el mismo sentido, la escena teatral de cada una de las coyunturas aquí mencionadas toma elementos de períodos anteriores y se desvía de otros para una trama en la que la resistencia es una de las características más destacadas.

³ Para una distinción conceptual de «lo político» y «la política», sigo las propuestas teóricas presentadas y analizadas de conjunto por Oliver Marchart (2009).

I. Rasgos de la escena de la transición

La última dictadura en Argentina finalizó oficialmente el 10 de diciembre de 1983, cuando Raúl Ricardo Alfonsín asumió el gobierno luego de haber sido victorioso en las urnas con la UCR (Unión Cívica Radical), pero por supuesto que la escena cultural porteña de los años '80, con la explosión del *underground* (o «*under*», como se lo conoce), el estallido corporal y expansivo asociado a la apertura democrática, no emergió de la noche a la mañana ni puede comprenderse desligado del régimen dictatorial. Existen algunas discrepancias entre los historiadores respecto de cuándo establecer el origen y el cierre del período transicional hacia la democracia, pero existe acuerdo generalizado en se trató de una etapa repleta de dilemas y de negociaciones que se extendió entre 1980/1983 y fines de la década del '80.⁴

En el plano cultural, la transición argentina se caracterizó —como sus contemporáneas, entre las cuales la «movida» española se ofrece como modelo paradigmático— por la explosión de formas artísticas híbridas, heterogéneas y coexistentes, conectadas por los festejos por las libertades recobradas. La multiplicación de espacios, de fiestas y de modos festivos, incluyentes y no-normativos exhibe la necesidad de apropiarse de la vida democrática, de generar nuevos modos de participación ciudadana y de construir nuevas identidades políticas.

Un caso paradigmático para pensar las relaciones entre arte y política en los años '80 argentinos es La Organización Negra, un colectivo liderado por Manuel Hermelo y Pichón Baldinu. «La negra» permite leer a contrapelo los distintos momentos de la década. Fue en un primer momento, el «aguafiestas» que en plena efervescencia democrática realizó acciones en el espacio público que provocaban al transeúnte recordándole todo lo irresuelto que la sociedad llevaba consigo (González, 2015). Sus primeras performances fueron ya en democracia (1984-1985) e incluyeron

⁴ Ramiro Manduca (2018: 11-15) sintetiza posiciones de historiadores y politólogos respecto de los modos de concebir y analizar la transición.

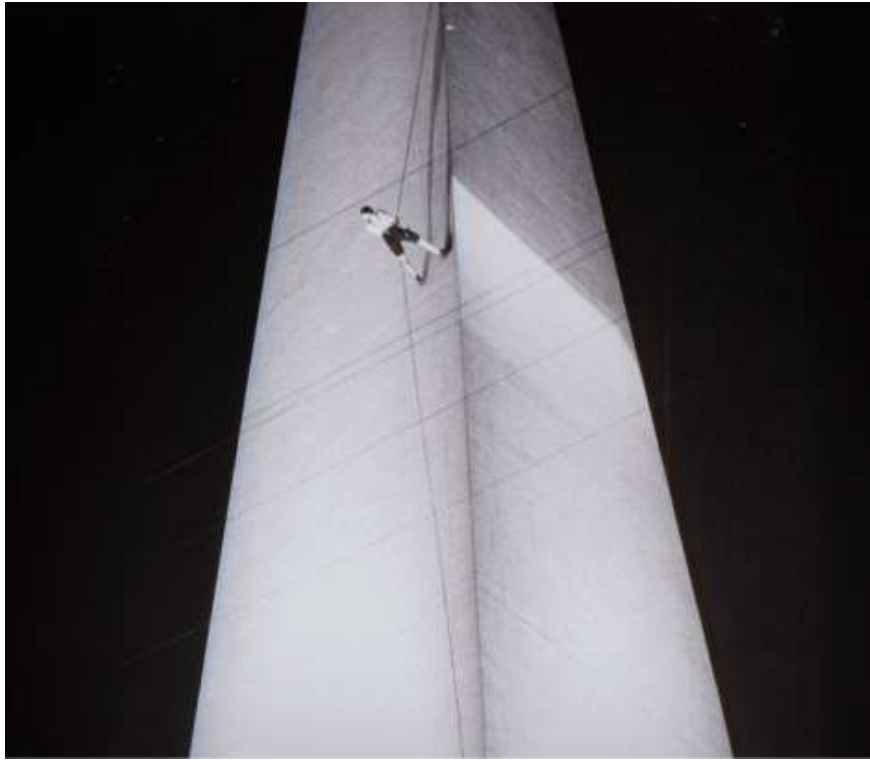


intervenciones en el espacio urbano con muertos, fusilados, espectros, cuerpos defectuosos, un cuerpo de maniquí-cabeza de chancho, salvatajes en camilla, vómitos en los parabrisas de autos que esperaban que abriera el semáforo... Un universo que señalaba insistentemente que el pasado oscuro y siniestro seguía allí, en medio de la fiesta. La intención de estas experiencias efímeras era la de *shockear*, perturbar, al transeúnte, tal como habían hecho años antes, durante el régimen militar, algunos colectivos que desarrollaron experiencias performáticas o liminales, activistas o de resistencia de manera más o menos clandestina.⁵ Las acciones realizadas en la calle en los primeros años de democracia incluían, por ejemplo, la representación de un fusilamiento frente a los vehículos detenidos en un semáforo. En este sentido, Julieta Rocco, quien realizó en 2016 el documental *La Organización Negra (ejercicio documental)*, en una entrevista describía respecto de U.O.R.C., la primera obra que el grupo hizo en un espacio emblemático cerrado: «destilaba la violencia y la oscuridad de los cuerpos sobrevivientes de la última dictadura militar» (Santiago Llurba, 2016).

Desde aquellas primeras acciones, «Negra» recorrió toda la década hasta realizar *La Tirollesa/Obelisco* (1989), su anteúltima y mítica experiencia, que consistió en descolgarse del obelisco sin red ante 30.000 espectadores, señalando metafóricamente un nuevo cambio de época.

⁵ Sobre las acciones desarrolladas durante la última dictadura por grupos como el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales); La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, coordinada por Alberto Sava; o la Compañía Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo, entre otros, ver: Verzero, 2012, 2016a, 2016b.





La Organización Negra (ejercicio documental), Julieta Rocco (2016)

Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016: 41) definen la marca de los '80 con la imagen del *collage*. Técnicamente, un *collage* consiste en la yuxtaposición de elementos que componen un todo que se observa como fragmentario. El mundo cultural de los '80 estalla cualquier binarismo posible y se demuestra múltiple, plural, abierto en todos sentidos. Performances, exhibiciones de arte, experiencias teatrales, jornadas de improvisación o de fotografía, recitales, y otro tipo de prácticas desbordan los límites de las disciplinas tradicionales para ser realizados de manera cooperativa y en nuevos espacios, como los míticos Parakultural, Cemento, Einstein o Paladium. A diferencia de colectivos que sobre todo en otras coyunturas históricas serán integrados de manera estable a lo largo de un tiempo por una serie de integrantes, las experiencias del *under* dan cuenta de un trabajo en común sin programas a medianos o largos plazos.

Entre los motivos que llevaban a esta interacción colectiva, Lucena y Laboureau (2016: 45) explican que uno de ellos, sin dudas, es el factor

económico: ante la escasez de recursos, la realización de una experiencia era posible gracias a la colaboración de un grupo de personas. Me interesa destacar, sin embargo, el segundo factor que señalan las autoras (2016: 46): la internalización de la censura. Las referencias de los artistas y de hábitos de espacios nocturnos y culturales a las clausuras, detenciones o encarcelamientos, dan cuenta de que estas iniciativas se llevaban adelante considerando la posible actuación de un sistema represivo y, en ese caso, la acción colectiva constituye una táctica de protección. Como es posible confirmar en los testimonios de quienes han protagonizado el *under*, la autocensura constituye una de las huellas que la dictadura ha dejado en los cuerpos, en el modo de concebir las prácticas culturales y las posibilidades de construcción de sentidos colectivamente.

Sin embargo, las dificultades no siempre operan paralizando la acción, sino que también pueden volverse estímulo para la creación. Así, el temor a la censura fue convertido en un motivo para encontrarse y la falta de recursos económicos se transformó en una estética de la precariedad. A través de procedimientos de deconstrucción, desmontaje, alteración de las formas clásicas de representación, de la interacción entre los cuerpos o travestismos, se vivían experiencias fugaces, que creaban múltiples estéticas de lo trash, del residuo. Batato Barea es uno de los ejemplos más radicales en cuanto a su desafío de las normas de género, tanto sexual como literario, desnaturalizando la heteronormatividad y las formas tradicionales de representación. Con una formación teatral en diversas técnicas, Batato integró algunos de los grupos más trascendentes del *under* porteño, como Los peinados Yoli y El Clú del Claun, comenzando a integrar el primero y conformando el segundo en 1984. A medida que avanzaba la década del '80, su desobediencia a las normas de género se expresaba en su cada vez más subrayado travestismo y sus performances, unipersonales y trabajos colectivos exponían la necesidad de búsqueda de nuevos lenguajes estéticos. Hacia fines de los '80 se autodefinió como «clown travesti literario». Batato



se propuso, en suma, borrar los límites entre vida y performance, haciendo que su figura se destacara en la escena hasta su muerte por VIH en 1991.

II. Escenas neoliberales de los años '90: tramas políticas de lo «apolítico»

Podríamos decir que, por un lado, la muerte de Batato y, por el otro, el grupo de dementes de «La Negra» que se descolgó del obelisco en una performance desbordante de teatralidad, pero instalada en el centro de la institución arte y en conflictiva pero eficaz relación con el Estado, operaban como bisagra entre esos desbordantes años '80 y los posmodernos '90. En ese sentido, Julieta Rocco (en Santiago Llurba, 2016) expone respecto de La Organización Negra:

se diferenciaba de los demás porque mientras muchos creaban desde el humor, el absurdo, la diversidad de identidades sexuales, La Organización Negra evocaba en sus primeros ejercicios, aunque sin proponérselo, los tiempos oscuros de tortura y represión de los que nuestra sociedad acababa de salir. Y a su vez su mensaje era más universal, que tenía que ver con la alienación de las sociedades posmodernas.

Lola Proaño Gómez (2007) analiza los discursos sobre la posmodernidad y «el fin de los grandes relatos», y observa con agudeza las matrices de politicidad en el teatro latinoamericano de los '90. La autora define como «política de la incertidumbre» a una estética teatral devenida del fin de los estados-nación y, con ellos, de la sensación de protección y pertenencia de los individuos a una totalidad organizada. Los discursos teatrales de los años '90 se caracterizan por su fragmentación, por la yuxtaposición de escenas sin solución de continuidad o la irrupción de situaciones inesperadas, deudora en parte del *collage* ochentista.

En el marco de un mundo que aparece como indescifrable e impredecible, asoma un teatro críptico que se autodefine como «apolítico», en un gesto que demuestra justamente su politicidad. En algunas obras aparecerá lo oculto, aquello que excede a esa totalidad, entre ellas: *Máquina*



Hamlet (El Periférico de Objetos, 1995) o *Cachetazo de campo* (Federico León, 1997).

A mediados de los '90, con *Máquina Hamlet* como caso paradigmático, aparece también una reconstrucción de las memorias de la dictadura que coagulará en un estallido memorialista años después.



Máquina Hamlet, El Periférico de Objetos (1995)

Surgen también los «escraches» como práctica liminal entre el arte y la política para señalar a los genocidas de la última dictadura y de reclamar la acción de la justicia, durante la segunda mitad de los '90 en un contexto en el que el poder político y el judicial no encaraba la historia reciente, comienzan a desarrollarse acciones de denuncia. Los escraches son prácticas sociales de denuncia de los represores de la última dictadura, que se proponen señalar los espacios donde se reconoce su presencia, ya sea el lugar donde el genocida vivía, donde trabajaba o donde pasaba su tiempo. El escrache tiene por finalidad difundir en el barrio y en la sociedad en general la idea de que los genocidas viven entre nosotros, señalando específicamente los espacios y convocando a los vecinos a participar de las

acciones. Inicialmente se trató de acciones sorpresivas apoyadas con grafitis, afiches y volantes organizadas por la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, creada en 1996).

Luego, se incorporaron a la realización de escraches grupos artísticos, como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (ambos formados en 1997). Con ellos, comenzaron a incluirse otros dispositivos, como pequeñas performances, objetos y pinturas. Las casas de algunos represores estaban protegidas por vigilancia policial. Para burlar la vigilancia, por ejemplo, el grupo Etcétera propuso utilizar globos rellenos de pintura que al arrojarlos sobre los policías impactaban y manchaban los muros. Con el tiempo, los escraches comenzaron a ser reprimidos, lo que advino en la necesidad de transformación de la práctica. Recurrieron entonces a formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y otras tácticas, como la distribución de sobres donde aparecía el teléfono del represor, datos sobre su historia y la frase «Llame ya» (en referencia a un slogan utilizado en la época por sitios de compras publicitados en la televisión), además de un mapa para ubicar la casa y una bombita látex para ser rellena con pintura (Etcétera, en Diéguez Caballero, 2007: 132). Los ejecutantes potenciales de las acciones eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones «más personalizadas» (132-133). El GAC ha intervenido en el paisaje urbano y en la cotidianeidad de los vecinos, instalando carteles de señalización vial con el sentido cambiado (que hoy se encuentran en el Parque de la Memoria). Para la realización de cada acción investigaban zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, o se ubicaban residencias de genocidas no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada escrache ha tenido características diferentes, acentuando aspectos plásticos, explorando recursos escénicos, estrategias preformativas y mecanismos utilizados por el arte acción y el intervencionismo. Según Diéguez Caballero (2007: 132), «los escraches se proponen como acciones participativas para todos los



habitantes del barrio. No son eventos para mirar sino para experimentar y ejecutar a la manera de los *happenings*; allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público». De esta manera, es posible observar cómo elementos de la experimentación de los años '60 reverberan un arte intervención política de fin de siglo.

III. Crisis y nuevas formas de asociación

El impulso globalizador de los años '90 decantó en un golpe económico y político a fines del año 2001, que originó como síntoma la renovación de las prácticas escénicas. En medio de una profunda recesión económica, y como medida ante el cese de flujos de fondos a la Argentina por parte del FMI (Fondo Monetario Internacional), el 2 de diciembre de 2001 el gobierno de Antonio De la Rúa impuso el «corralito», que consistía en una bancarización forzada concretada en la imposibilidad de los ciudadanos de retirar su dinero de las entidades bancarias. Se desencadenaron movilizaciones de las clases medias, revueltas y saqueos a los comercios desde los sectores populares, y el día 13 se concretó una huelga general. El 19 de diciembre, el presidente decretó el Estado de Sitio y, como consecuencia, las clases medias salieron inmediata y espontáneamente a las calles golpeando utensilios domésticos. Se trataba de los posteriormente famosos «cacerolazos». Hubo manifestaciones con represión y muertos en todo el país. Al día siguiente, luego de infructuosas negociaciones por salvar el ejercicio del gobierno, De la Rúa renunció. Hizo historia la imagen del presidente saliendo en helicóptero de la casa de gobierno. Los días 19 y 20 de diciembre de 2001 albergan la mayor represión sufrida por el pueblo argentino desde el retorno a la democracia en 1983. La crisis financiera en que el país se encontraba inmerso desde hacía un tiempo detonó en una crisis política, representacional e institucional. En las semanas siguientes se sucedieron cinco presidentes, hasta que el 1 de enero de 2002 asumió Eduardo Duhalde, quien fue encargado de las negociaciones financieras que trajeran la calma y del llamado a elecciones.



La crisis del 2001 redundó en una ruptura en ciertas prácticas, discursos y sentidos. La crisis fue económica, pero se caracterizó por un cuestionamiento a la representatividad política (con el slogan popular «que se vayan todos») y una debilidad institucional posterior, que fue caldo de cultivo para la emergencia de cantidad de colectivos que trabajaron con distintas motivaciones y finalidades sociales y políticas, como asambleas barriales o centros de trueque. Se organizaron colectivos y agrupaciones de trabajadores desocupados, y movimientos piqueteros emergentes, que llegaron a alcanzar su mayor organización durante el año 2002.

Marcada por la crisis de representatividad, se produjo una transformación en la idea de lo político, que en el campo teatral se corporizó en rupturas con la tradición o implementación funcional de procedimientos actorales, dramaturgicos o directoriales. Los temas de la pauperización de la clase media y la incertidumbre se repetían en cantidad de obras, como *Cachetazo de campo*, de Federico León; *Rebatibles* de Norman Briski; *Los chicos del cordel*, del Circuito Cultural Barracas; *Fragmentos de calesita*, de Alma Mate.

Se recupera la idea de práctica artística como práctica social. En las artes visuales emergieron colectivos y se produjo una «colectivización de la práctica artística» (Giunta 2009: 54) que se desarrolló en estrecho diálogo con el campo de las artes escénicas. Dos fenómenos orgánicos y que persisten hasta la actualidad surgieron como nuevas formas de acción y de memoria colectiva luego del 2001: la explosión de colectivos de teatro comunitario (Proaño Gómez 2013) y la conformación de Teatro por la Identidad (TxI) (Diz 2017).

El teatro comunitario es un fenómeno cultural surgido en 1983 y que a partir de 2002 sufre un estallido con la explosión de colectivos en barrios y pueblos todo el territorio del país (Proaño Gómez 2013), como *Res o no Res*, de Mataderos; *Matemurga*, de Villa Crespo; *Alma Mate*, de Flores; *Los Pompapetriyazos*, de Parque Patricios; *Los Villurqueros*, de Villa Urquiza o *El Épico* de Floresta. En Patricios, provincia de Buenos Aires, nació



Patricios Unido de Pie. El teatro comunitario parte de la premisa de que cualquier integrante de la comunidad puede formar parte del grupo de teatro y este funciona como espacio de pertenencia, de circulación de modos de afectividad, de reconstrucción de las memorias locales y de restauración de los lazos sociales.

En el marco de la emergencia de colectivos artísticos que en los '90 comenzaron a realizar experiencias ligadas a organismos de Derechos Humanos, en la Buenos Aires del 2001 surge Teatro por la Identidad (TxI) con el objetivo explícito de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo⁶ en la búsqueda y restitución a las familias legítimas de los menores apropiados durante la dictadura. Su obra de apertura, *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro (2002), resultó fundacional política y estéticamente. TxI realizó ciclos de teatro ininterrumpidos hasta la actualidad, variando sus estrategias, modos de acción, de organización y de visibilización (Diz 2017). Se desprendieron colectivos locales de TxI en otras ciudades de Argentina y en otros países, como España, Inglaterra y Venezuela.

A comienzos de los 2000 se da un cambio en el campo de las memorias teatrales del pasado reciente, que es posible situar en el estreno de *Los murmullos* de Luis Cano, con dirección de Emilio García Wehbi en el Teatro Municipal San Martín en 2002 (Verzero, 2019), como caso paradigmático, y que a su vez coincide con el inicio de TxI. Considero que *Los murmullos* inicia modos de reconstruir los años de la militancia y de la dictadura, señalando un momento bisagra en el campo teatral. Ha sido la

⁶ Abuelas de Plaza de Mayo, tal como se autodefine en su sitio web: «es una organización no gubernamental creada en 1977 cuyo objetivo es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina» (<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>. Fecha de consulta: 19 de abril de 2018). Las «Abuelas» son mujeres cuyos hijos e hijas están desaparecidos, y tienen nietos nacidos en cautiverio, o desaparecidos juntos con sus padres y que fueron apropiados. Se estima que son 500 los menores apropiados por la última dictadura cívico-militar. Hasta el momento, se han encontrado 126. Junto a los nietos, las Abuelas ya buscan a sus bisnietos.



primera obra que construyó críticamente la historia reciente argentina a través de procedimientos que rompen con la linealidad realista, apelando a la intertextualidad como principio constructivo e inaugurando el paso de la figura del héroe a la del militante en teatro (Verzero, 2016c), es decir, abandonando el homenaje y cuestionando la figura del padre militante.

Como señala Mariana Eva Pérez (2018: 3-4), además, el estreno de *Los murmullos* ocurre en un momento bisagra entre dos narrativas: la teoría de los dos demonios y la narrativa militante-humanitaria, y «se adelanta a su tiempo para cuestionar ambas». Según Pérez, la obra se ubica en una – «narrativa de resistencia» (4) y avizora una mirada crítica sobre la militancia de los '70. Más adelante, la autora señalará que esto se concreta a través de dos procedimientos centrales: la intertextualidad y una poética de lo abyecto (30), que analiza en detalle.



Los murmullos, de Luis Cano, dirección de Emilio García Wehbi (2002)

Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo artístico, el teatro desarrolló estrategias escénicas y actorales para expresar el desconcierto



ante un poder global que lo ocupa todo pero que es difícil de identificar en primera instancia (Federico León) y la angustia que generó la crisis, los nuevos modos de supervivencia burlando las normas y las leyes para el respeto de los espacios (Norman Briski), los elementos escénicos que conectan la crisis con la situación social y con el pasado reciente (Daniel Veronese), los cuerpos colectivos en la resistencia y la denuncia (el teatro comunitario) junto con la construcción de nuevos espacios de subjetividad, la presencia del cuerpo femenino como metáfora de la resistencia y la desprotección social de la juventud (Círculo Cultural Barracas), el recurso a la tradición católica para deconstruirla y exhibir la indigencia causada por la globalización (Grupo Catalinas Sur) y algunas propuestas distópicas marcan la negatividad en las grandes utopías.

A partir de 2003, con la asunción de Néstor Kirchner como presidente y la reinstalación de una política progresista en términos culturales y sociales, pero también económicos, se produce un repliegue de las acciones de intervención artística.

Durante los años de los gobiernos progresistas de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015) la agenda oficial amparó el trabajo político y cultural respecto de la construcción de memorias de la última dictadura, en cuyo marco las artes escénicas se han destacado por su cantidad y la multiplicidad de poéticas con las que se ha abordado la historia reciente. En un artículo anterior (Verzero, 2019) he avanzado en la propuesta de una periodización para el teatro que construye esa historia. Desde la transición democrática, es posible detectar un primer momento climático en las reflexiones teatrales sobre los años '70 en los primeros años de democracia (cuya obra modélica es *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, 1985), y será con *Los murmullos* y con *Máquina Hamlet* (El Periférico de Objetos, 1995) como antecedente inmediato que se inicia una segunda etapa, más prolífica en cantidad de obras y búsqueda de lenguajes.



IV. Neoliberalismo *reloaded* y nuevas formas activar artísticamente

A través del gobierno encabezado por Mauricio Macri desde diciembre de 2015, en Argentina se operativizó una restauración neoliberal en consonancia con el desplazamiento político propiciado en gran parte de los países de la región y del mundo occidental. En ese marco, han surgido y se han potenciado prácticas de resistencia e intentos de construcción de micropolíticas alternativas entre las cuales se destacan las experiencias artísticas. Ya a partir de los últimos años del segundo mandato de Cristina Fernández (2011-2015) comenzaron a organizarse colectivos artísticos que desarrollaban distinto tipo de tácticas de intervención en el espacio público con finalidades de asociación en nuevos tipos de grupalidad, de entretejido de nuevos lazos sociales, de configuración de nuevos modos de incidencia en lo social-político y de desarrollo de operaciones estéticas innovadoras. Estas prácticas se enmarcan en la historia del activismo artístico en el siglo XX y particularmente se conectan con experiencias de la historia reciente latinoamericana. Combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance.

Entre los colectivos «artistas» (Delgado, 2013), es posible mencionar: Colectivo Fin de UN MundoO, Escena Política, Foro de Danza en Acción, Teatro Independiente Monotributista, Proyecto Squatters Contrapublicidad, Asamblea de Cultura y Derechos Humanos (ex Asamblea Lopérfido Renuncia Ya), Asamblea Audiovisual (en defensa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales –INCAA–), Red Federal de Afectadxs (RFA), Colectivo Dominio Público, Colectivo Alegría, Compañía de Funciones Patrióticas, Emergentes Comunicación, F.A.C.C. (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), Colectivo Artístico Intersticial, Mujeres Públicas, Serigrafistas Queer, Arda, Mujeres de Artes Tomar.





Colectivo Dominio Público, en *Arte Urgente*, ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), 30 de septiembre de 2017

Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes. Las performances, acciones y producciones de activismo cultural o «activismo» de estos grupos tienen lugar tanto en el espacio público físico (a través de intervenciones en el cotidiano de la ciudad o en manifestaciones), como en el virtual. Además de su presencia física, los grupos usan internet y redes sociales con diversas funcionalidades, desde generar visibilidad y tener acceso a un público más amplio, hasta construir las performances en un entorno con presencialidades diversas. Con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no solo en el espacio físico, sino virtualmente a través de las redes sociales,

posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo. Los medios son implementados como recursos para crear acciones y escenas híbridas y autoreflexivas que exponen críticamente a los espectadores las fuerzas sociales que contribuyen a su construcción y a la construcción de las subjetividades presentes en ellas. Con todo esto, no solo se redefine el lugar de espectación, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público.

Sus acciones involucran a las artes escénicas, el hacktivismo, las realizaciones audiovisuales, las instalaciones, y muchos otros tipos de prácticas que buscan visibilizar reclamos específicos y sectoriales en torno a la violencia de género, las migraciones, la política científica, los derechos humanos, etc. En consonancia con las acciones activistas, se producen materiales documentales audiovisuales que las anticipan, las documentan, las difunden y las continúan. Esos documentos cumplen una doble función, dependiendo del carácter, de la finalidad con la que fueron creados, etc. Con estas acciones se persigue interpelar a un nuevo tipo de subjetividad que se configura, no solo en el espacio mismo de las acciones activistas, sino virtualmente a través de las redes y de internet, que permiten visualizar las acciones repetidamente, una vez que han ocurrido. Esto último les da una «permanencia» que desafía el carácter efímero de la performance.



Arda. Colectiva Artivista Feminista. Acción Volcán, 8 de marzo de 2019

El activismo artístico contemporáneo, en definitiva, intenta despertar a la sociedad de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados por el sentido común. Algunos de los colectivos se vinculan a corrientes del feminismo o a movimientos sociales, como Barrios x la Memoria. Y es posible observar con claridad resonancias de experiencias inmediatamente anteriores. Por mencionar un ejemplo, la acción *Genocida suelto* (2016) de las F.A.C.C. que remite de manera directa a los escraches de los años '90.⁷ Del mismo modo, es posible observar los lazos que vinculan al activismo contemporáneo con el teatro militante de los años '70. Algunos de los elementos que reverberan de aquellos años son: la colectivización del proceso creativo, ciertas formas de ocupación del espacio público, la apelación a la documentación como táctica de denuncia y su puesta en jaque a través de la ficcionalización como recurso estético, entre otros. Al mismo tiempo, la transformación política y los cambios en la construcción de subjetividades entre los años '70 y la actualidad imponen desvíos tanto en materia político-social como estética. Por mencionar un claro ejemplo, un teatro de agitación y propaganda como el realizado en los años de militancia política no se da hoy en día con las mismas características de entonces.

Conclusiones

Las relaciones entre el teatro y lo político/la política a lo largo del siglo XX no solo han sido fecundas, sino que han colaborado fuertemente en las construcciones de subjetividades. Es posible afirmar que las artes escénicas han incidido en transformaciones socio-políticas. Y, del mismo modo, son caja de resonancia de los devenires socio-políticos: la escena se

⁷ Para más detalles sobre esta acción, ver: <https://www.lavaca.org/notas/genocidassueltos/>



construye, se transforma, se modela, amplificando, tensionando e irradiando los acontecimientos más resonantes de la vida pública.

En este artículo he realizado una breve aproximación a los aspectos centrales de algunos sectores del campo teatral argentino que desde los años '80 han encabezado disrupciones en los modos de incidir en lo social-político. La amplia pregunta por las relaciones entre las artes escénicas y lo político nos anima a poner el foco en los procedimientos a través de los cuales el teatro consigue incidir en la construcción de subjetividades, de memorias, de espacios, de ciudadanía, de corporalidades.

En términos generales, es posible detectar que en cada período se continúan características de los anteriores y emergen otras que irradiarán hacia el futuro. Así, la transgresión a partir de la cual se define comúnmente a los años '80 tiene asiento en la necesidad de encontrar nuevos modos de construir sentidos, que en ningún caso pueden interpretarse sin sus relaciones con el pasado dictatorial inmediato.

En torno al 2001 emergen prácticas sociales y formas estéticas colectivas que enlazan con las experiencias de teatro militante de los años '70 (Verzero, 2013). Algunas prácticas o herramientas para la creación reverberan de aquellos años de militancia, y en algunos casos incluso sin tener conocimiento de ello, los artistas de la crisis las actualizan. Según lo ha expresado Ricardo Talento, referente del Circuito Cultural Barracas (en Verzero, 2013: 175), el teatro comunitario tomó conscientemente elementos de las experiencias que algunos de sus hacedores conocieron en los años '70. La creación colectiva y distintos modos de asociación (*communitas*) son algunos rasgos que reverberan hasta hoy, probablemente sin que muchos de los miembros de los grupos de teatro comunitario lo sepan. A su vez, en las prácticas artivistas de los últimos años aparecen ecos del cuestionamiento a los modos de representación –tanto política como en sentido estético– del 2001. Por una cuestión de enfoque y de extensión, en estas páginas no hemos ahondado en las relaciones con las prácticas



escénicas en otros países de América Latina, pero estas han sido fecundas y es imposible pensar el teatro argentino por fuera del entramado regional.

Sin obviar dicho entramado, es posible afirmar que se detecta una propensión a la colectivización de la práctica escénica muy especialmente en coyunturas socio-políticas que amenazan la continuidad de los derechos cívicos o la integridad de la vida en función del desarrollo económico de los ciudadanos. En el plano social, a lo largo de estas décadas las prácticas escénicas han desplegado muy distintas formas a través de las cuales transformar no solo las mismas prácticas sino también los lazos afectivos, la intervención en el espacio público, los modos de reacción ante políticas coercitivas o avasallantes, entre otras formas de dirimir las relaciones entre el arte y lo político.

En términos estéticos, procedimientos dramatúrgicos, actorales y directoriales han apelado a combinación de técnicas y herramientas, sin adscribir a una corriente en particular. Las propuestas más ligadas al teatro (que a la performance) combinan elementos de teatro documental y brechtianos junto a otros barbianos, grotowskianos o stanislavskianos-strasbergianos. La interdisciplinariedad se convierte en regla y los géneros se complementan. La improvisación se articula con la poesía, la autobiografía con la ficción, el proceso creativo con el producto, y así, todos los límites tienden a difuminarse.

Los contagios y contaminaciones caracterizan a las artes escénicas de las últimas décadas, que no dejan de experimentar modos de incidir en lo político a través de distinto tipo de prácticas disruptivas, en las que reverberan modos de hacer de la historia reciente, al tiempo exponen desvíos que permiten tender lazos a otras tramas y así construir formas escénico-políticas propias de cada coyuntura. Como en el punto atrás en costura, que se hace enlazando el punto anterior para dar el siguiente, la trama escénico-política se construye a fuerza de reverberos y de desvíos respecto de formas anteriores. Como decíamos, la característica central del punto atrás es su resistencia. Y, luego de este breve panorama, creo que



estamos en condiciones de afirmar que esta característica también define a la escena argentina de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, Manuel, (2013). «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos». QuA-deerns-e Institut Catalá de Antropología. Número 18 (2), pp. 68-80. (En línea). Consultado 14.06.2017 en www.antropologia.cat
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana, (2007) *Escenarios liminares. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires, Atuel.
- DIZ, María Luisa, (2017) «Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad». Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Argentina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- FRANCO, Marina y Florencia Levin (comps.), (2007) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.
- GIUNTA, Andrea, (2009) *Arte Argentino y poscrisis después del 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GONZÁLEZ, María Laura (Malala), (2015) *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona.
- LLURBA, Santiago, (2016) «Un documental sobre La Organización Negra. Imágenes de posdictadura», en *El Espectacular*, 18 de noviembre de 2016: <http://elespectacular.com.ar/la-organizacion-negra/>
- LONGONI, Ana, (2011) «¿Qué queda hoy del activismo artístico?» en *Revista Ñ*, Sección Ideas, Clarín.com [En línea]. 16/12/11. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Cultura_de_la_crisis_0_610738943.html Consultado el 4.7.2017.



- LUCENA, Daniela y Gisela Laboureau (comps.), (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los '80*. La Plata: Edulp.
- MANDUCA, Ramiro, (2018) *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en la transición a la democracia*. Buenos Aires, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: inédita.
- MARCHART, Oliver, (2009) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ, Mariana Eva. (2019) «Entre el duelo inconcluso y el reconocimiento espectral. Representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina (2001-2015)», Tesis de Doctorado Universidad de Konstanz, inédita.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires, Biblos.
- TAYLOR, Diana, (2012) *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.
- VERZERO, Lorena, (2012) «Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia» *ERAS (European Review of Artistic Studies)* [En línea]. Vol. 3, nº 3, septiembre 2012. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. [Accesado el 26 de octubre de 2012].
- ____ (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.
- ____, (2016a) «Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios», en *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia, vol. 11, nº 2, diciembre, pp 87-109. Versión digital disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>.



- ____, (2016b) «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina», en Remedi, Gustavo (ed.). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Universidad de la República, Montevideo, pp. 87-104.
- ____ (2016c) «Ficción, juego y artificio. Las películas y obras realizadas por la generación de los ‘hijos’ borran los límites entre archivo y creación», *Revista Ñ*, 19 de marzo: 9.
- ____ (2019) «Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino». En Cristián Opazo y Fernando Blanco (eds.), *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019: 195-220.



Apostillas a la comedia *No hay cosa como callar* de Calderón

Marc Vitse

CLESO, Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

marc.vitse@wanadoo.fr

Palabras clave:

No hay cosa como callar. Geografía dramática y escénica. Refundiciones. Censura. Segmentación.

Resumen:

Consideraciones varias sobre algunos aspectos poco estudiados de la comedia calderoniana *No hay cosa como callar*: 1/ La geografía dramática y escénica: identificación del barrio en que se sitúa la casa de don Pedro de Mendoza; configuración interna de la misma y sus transformaciones en dos refundiciones del siglo XIX. 2/ Una censura del siglo XVIII. 3/ Aclaración del sentido de los vocablos *banda* y *venera*; comentario del tópico del sueño (*somnium*) como prueba de la inmortalidad del alma. 4/ Intento de segmentación de la comedia a partir de la métrica.

Annotations à la comédie *No hay cosa como callar* de Calderón

Mots clefs:

No hay cosa como callar. Géographie dramatique et scénique. Refontes. Censure. Segmentation.

Résumé:

Observations diverses sur certains aspects peu étudiés de la comédie caldéronienne *No hay cosa como callar*. 1/ La géographie dramatique et scénique : identification du quartier où se situe la maison de don Pedro de Mendoza ; configuration interne de ladite maison et transformations dont elle est l'objet dans deux refontes du XIX^e siècle. 2/ Une censure du XVIII^e siècle. 3/ Explication du sens des mots *banda* et *venera* ; commentaire du lieu commun du rêve (*somnium*) comme preuve de l'immortalité de l'âme. 4/ Essai de segmentation de la pièce à partir de la métrique.

I. LA CASA DE DON PEDRO DE MENDOZA

1. El barrio de San Jorge

Cuando don Juan de Mendoza, el galán principal de *No hay cosa como callar*, se pone a seguir a la mujer desconocida que vio, un día de fiesta, en la madrileña iglesia de San Jorge, lo hace partiendo de dicho templo. Pero, al llegar a la calle del Prado (o Carrera de San Jerónimo), pierde su huella y, un poco más tarde, deduce que Leonor (la desconocida) no puede vivir lejos de San Jorge, porque «una mujer como aquella / a pie no fuera muy lejos» (ver, sucesivamente, los vv. 27-28, 106-107 y 214-215 de la primera jornada)¹. Que yo sepa, ningún anotador, en las ediciones modernas de la comedia, logra identificar o localizar la iglesia en cuestión. Los historiadores, sin embargo, nos aprenden que, en 1610, Cesare Bogacio, un caballero originario de Luca, hizo donación de unas casas situadas en la calle del Príncipe (a nivel del número 31 actual) para la fundación de un seminario o colegio de ingleses bajo la advocación de san Jorge. Tenía —nos dicen— «deseo y devoción de que se fundase en esta corte un colegio y seminario semejante al de Valladolid para ingleses». Lo puso en manos del padre jesuita José Creswell (1556-1623), y la institución recibió rápidamente ayuda financiera del rey, hasta que, en 1626, se colocó bajo el patronazgo perpetuo del conde-duque de Olivares y sus sucesores (García Hernán, 2006, pp. 224-225).

Como sabemos, por otra parte, que la casa de Leonor de Silva y de su hermano don Diego se encuentra enfrente de la casa de los Mendoza (es la casa «frontera», I, v. 897), podemos concluir que ambas familias viven en un mismo barrio, que podríamos llamar «barrio de San Jorge», y que este se ubica en el centro mismo del Madrid del XVII, no muy lejos de la Puerta del Sol y de los corrales de comedias de aquel entonces.

¹ Citaré le texto de Calderón por le ed. de Valbuena Briones en los Clásicos castellanos (1962, 1ª ed. 1954).



2. El aposento de don Juan

Mucha más difícil es la reconstrucción del espacio doméstico de la casa de don Pedro de Mendoza, operación indispensable para una exacta comprensión del tercer y último cuadro de la primera jornada, el de salida de don Juan para la expedición de Fuenterrabía y de su intempestiva vuelta conducente a la violación de Leonor (I, vv. 761-1160).

¿En qué parte(s) de la casa de don Pedro se desarrollan las escenas constitutivas del cuadro de la violación? Las ediciones del siglo XVII —en particular la de la *Parte diez y siete* de 1662 y la de la *Séptima parte* editada por Vera Tassis en 1683— no nos proporcionan ningún dato para solucionar el problema, y no es la acotación añadida posteriormente por algunos editores modernos, empezando por Hartzenbusch («*Sala en la casa de don Pedro*», p. 554a), la que puede ayudarnos. Hay, pues, que volver al texto principal —el pronunciado por los actores— para tratar de formular la hipótesis interpretativa la más verosímil posible. Quien a ello se atrevió, por primera y única vez, fue la gran calderonista italiana Fausta Antonucci en su fundamental artículo sobre «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada» (2002). Es imprescindible volver a leer, entre sus comentarios, los referentes a nuestra pieza:

Estas palabras de Celia [en *El escondido y la tapada*] nos hacen sospechar otra vez algo más que una dilatación convencional del espacio escénico: la co-presencia, en el mismo espacio escénico, de dos espacios dramáticos, la sala y el retrete. Sospecha que se refuerza al considerar el uso de los deícticos en las intervenciones sucesivas de Celia, que evidencian la oposición entre un «aquí» (retrete-tocador) y un «allí» (sala). Otra prueba en favor de esta hipótesis se encuentra en la tercera escena del III acto, cuando, estando Lisarda y Beatriz en la sala, Beatriz invita a su ama a que entre «en este tocador / a adrezarte, que es mejor» (vv. 2396-2397).

Se trata, sin embargo, de una simple hipótesis interpretativa, que no encuentra respaldo en ejemplos parecidos de otras comedias, por lo menos en las comedias que he examinado para este trabajo. En realidad, un parecido sí podría notarse en la organización espacial del último cuadro del I acto de *No hay cosa como callar*: pero los datos que ofrece el texto no son ni tantos ni tan claros como para concluir con seguridad a favor de esta hipótesis. La acción se desarrolla en casa de don Pedro, y más precisamente en una sala del cuarto



de su hijo don Juan, donde el criado de este ha dejado, sobre un bufete, algunos papeles que son de importancia para su amo. La sala tiene dos puertas: una que da a los otros aposentos del cuarto y al resto de la casa; otra que da a la calle (es una puerta secundaria). Esta segunda puerta, sin embargo, probablemente no conduce directamente a la calle, sino a un portal y de allí a la calle. Son dos réplicas en la segunda escena del cuadro las que me sugieren esta interpretación: don Pedro ha quedado solo, y llama a un criado para que vayan «con luz recorriendo agora / de don Juan el aposento / por esa puerta que cae / a mi cuarto, y a ver luego / si la que cae a la calle / cerrada está»; el criado le contesta «De eso vengo, / y está cerrada» (vv. 842-843). Todo dejaría suponer que el criado ya ha controlado —cuando se encontraba fuera del tablado— la dicha puerta, que por tanto se encuentra fuera del espacio escénico

En la escena siguiente, entra a pedir ayuda doña Leonor, en cuya casa vecina ha estallado un incendio; don Pedro le ofrece quedarse allí mismo, y la da la llave del cuarto para que ella pueda aislarse del resto de casa. Se entiende que considera segura la otra entrada, ya que sabe que la puerta de calle está cerrada con llave. Leonor acepta, cierra la puerta, se sienta en una silla y se duerme. Ahora, e inesperadamente, salen al tablado don Juan y su criado que vuelven a casa a buscar los papeles olvidados, y han entrado por la puerta de calle de la que tienen la llave. En un primer momento, muy largo (veintitrés versos), los dos no se percatan de la presencia de Leonor. Solo cuando don Juan ordena a Barzoque «Entra en la sala», este se da cuenta de que «hay luz en ella», y acto seguido repara en Leonor (vv. 1063-1064). Ahora bien: ¿debemos considerar que los veintitrés versos anteriores se pronuncian *al paño*, o bien podemos conjeturar que una vez más el espacio escénico se dilata para incluir dos espacios dramáticos distintos y contiguos (el portal y la sala)? Una contestación certera es imposible, aunque quiero recordar aquí que generalmente las intervenciones *al paño* se realizan cuando el personaje que las pronuncia no quiere que otros personajes ya presentes en el tablado lo vean (pero aquí don Juan ignora la presencia de Leonor) o quiere verificar las condiciones de un espacio que no le ofrece seguridad (pero aquí se trata del propio cuarto de don Juan, donde no debería haber nadie). (Antonucci, 2002, pp. 70-72)

El análisis, por sutil y atractivo que parezca, no logra, sin embargo, convencerme del todo. En primer lugar, porque da como evidente el que la escena de la despedida de don Juan y Barzoque se desarrolla «en casa de don Pedro, y más precisamente en una sala del cuarto de su hijo don Juan». Yo también lo creí largo tiempo, aunque dicha interpretación entraba en cierta contradicción con los versos que la misma estudiosa cita un poco más lejos en su texto y que dicen:

CRIADO	¿Señor?
DON PEDRO	Vamos, Celio,



con luz recorriendo agora
de don Juan el aposento
por esa puerta que cae
a mi cuarto, y a ver luego
si la que cae a la calle
cerrada está.

(I, vv. 836-842)

Recordemos el contexto de este diálogo entre el criado, Celio, y su amo, don Pedro. Unos minutos antes, Celio se ha ido para acompañar a don Juan con las luces que llevaba («Alumbrad» le ordena don Pedro en el v. 815). A su vez, Barzoque se despide del padre de su amo (vv. 815-822) y este recita entonces un corto monólogo (13 versos: vv. 823-835), ocupando ambos discursos (diálogo criado-amo y monólogo) el espacio temporal necesario para el desplazamiento de Celio desde el lugar —todavía no identificado con certeza— de la despedida hasta la puerta del aposento de don Juan que da a la calle, y al revés. ¿Cómo es posible, en estas circunstancias, es decir, si los personajes de Celio y don Pedro se encuentran ya en el aposento de don Juan— que el dueño de casa diga que quiere ir a comprobar si la puerta exterior de dicho aposento filial (la que da a la calle) está cerrada y que quiere hacerlo *pasando por la puerta interior* (la que cae al cuarto de don Pedro) del mismo aposento? La aporía es total y no puede uno refugiarse detrás de un casual error de transmisión textual, ya que todos los textos (áureos y modernos) que pude consultar ofrecen la misma versión de los versos 836-842. Todos, salvo los publicados por Ángel Valbuena Briones en sus dos ediciones de la pieza (la de Aguilar, 1956, p. 1007a; la de Clásicos castellanos, 1962, vv. 837-838). En la primera leemos: «con luz corriendo ahora / de don Juan *el* aposento», lo que hace del verso 837 un verso posiblemente hipométrico; y en la segunda encontramos este dístico: «con luz corriendo ahora / de don Juan *al* aposento». Con su acostumbrada despreocupación por la precisión ecdótica, Valbuena Briones no indica en absoluto de dónde saca estas variantes; pero, simultáneamente, y —diría yo— por pura casualidad, indica una nueva y posible orientación de lectura.



Volvamos, en efecto, a leer con estos datos en mientes los versos 836-842. Lo que en ellos nos dice el amante padre de don Juan es, a mi parecer, lo siguiente: ‘Vamos Celio al aposento de don Juan para, recorriéndolo con las hachas que llevas, comprobar si no olvidó nada y, posteriormente, para comprobar si los dos viajeros cerraron la puerta exterior de su aposento’. Si esta lectura se admite, hay que sacar de la misma una serie de conclusiones:

a) La escena de despedida se desarrolla en el cuarto o aposento de don Pedro. Don Juan y Celio salen del cuarto en el verso 815, dirigiéndose hacia el aposento del hijo, de donde vuelve Celio en el verso 836. Más allá de la pena que este peligroso viaje le causa a don Pedro —típico buen padre de las comedias cómicas de Calderón, tan diferente de los padres «asesinos» de sus tragedias—, este sigue preocupado por las condiciones materiales de la salida de su hijo. Por eso, al volver Celio del aposento filial, decide ir a controlarlo todo y, en el transcurso de su diálogo con el criado, recorre el camino que separa su propio cuarto del de su hijo, donde llega hacia el verso 850, cuando puede observar la existencia de un recado de escribir (vv. 851-852), recado puesto en un bufete que es, precisamente, el mueble en el que Barzoque dejó olvidados los papeles de don Juan.

b) Tratan ambos interlocutores de encontrar alguna solución a este inesperado problema cuando, fuera del escenario («*Dentro*», v. 872⁺), suenan los gritos de Juana y Leonor, víctimas del incendio de su casa. Celio, obedeciendo a las órdenes de don Pedro, se precipita para ver lo que pasa y abre la puerta del aposento de don Juan que da a la calle, puerta que Leonor ve abierta y por la que entra inmediatamente, encontrándose con don Pedro. Esto explica que este pueda decir más tarde a Leonor, en un momento en que sabemos a ciencia cierta que está ella en el cuarto de don Juan, la frase siguiente: «este cuarto es, donde entrasteis, / tan apartado y tan lejos / del mío» (vv. 977-979).

c) Conforme se van desarrollando las escenas finales de la primera jornada, obtenemos informaciones suplementarias sobre el aposento de don Juan. Se corresponde globalmente con la precisa descripción que de «la



casa-tipo de la familia de condición desahogada o noble en una ciudad del Siglo de Oro» nos ofrece Fausta Antonucci en las páginas iniciales de su artículo sobre el espacio doméstico en Calderón (2002, pp. 57-58). Según lo que podemos deducir de los escasos datos diseminados en el texto principal, el cuarto de don Juan lo constituyen un *portal* o zaguán, que da paso a las demás habitaciones del apartamento y en el que, probablemente, los criados de don Pedro van depositando la ropa y demás objetos arrancados al incendio; una *alcoba* donde se encuentra la cama aludida por don Pedro en los versos 981-984 («mas hay / una cama, por lo menos, / para pasar lo que falta / de la noche»); una *sala*, que es la pieza principal, donde acaban por entrar Barzoque y don Juan a su vuelta de viaje (v. 1063: «Entra en la sala» le ordena don Juan a su criado), y en la que se quedó dormida Leonor, en una silla.

Tenemos pues un cuarto —o apartamento— con dos puertas, que permiten salir de él y entrar en él: la una da a la calle, a través de un zaguán, y la otra da al cuarto o apartamento de don Pedro². Y estas dos puertas

² Aquí hay que rectificar ligeramente la indicación de Fausta Antonucci (2002, p. 71) cuando escribe: «La *sala* tiene dos puertas: una que da a los otros aposentos del cuarto [de don Juan] y al resto de la casa; otra que da a la calle (es una puerta secundaria)». Sería más exacto decir: «El *cuarto* tiene dos puertas: una que da al resto de la casa (al apartamento de don Pedro) y otra que da a la calle (es puerta secundaria que en aquel entonces se llamaba *puerta falsa*, así definida en *Autoridades*: “La que no es la principal de la casa y suele salir a otra calle excusada”»)). No es inverosímil pensar que a cada una de estas dos puertas del espacio dramático correspondía cada una de las dos puertas escénicas laterales del tablado, según la disposición más frecuente de los corrales áureos. Las dos puertas del cuarto se pueden abrir o cerrar con llave: la de la calle, o puerta exterior, la cerró Celio cuando acompañó a don Juan, y el mismo Celio, como ya vimos, la volvió a abrir para ver lo que pasaba en la calle en el momento del incendio de la casa de Leonor. Calderón no nos dice nada sobre ello, pero como Barzoque, al volver, tiene que abrirla de nuevo con la llave de su amo (I, vv. 1045-1046), podemos suponer que Celio (o don Pedro) volvieron a cerrarla después de salir Juana en los versos 1009-1012. En cuanto a la puerta interior (la que cae al cuarto de don Pedro), sabemos, textualmente, que Leonor la cerró por adentro (I, v. 1016) para abrirla después de la violación, dando paso a don Pedro (II, vv. 162-166).

Por otra parte, si Fausta Antonucci supone, con razón, la existencia de un zaguán, donde don Juan y Barzoque quedarían durante los veintitrés versos que preceden a su ingreso en la «sala» (I, v. 1063), e insiste sobre el fenómeno tan característico de la comedia de capa y espada calderoniana de la «co-presencia, en el mismo espacio escénico, de dos espacios dramáticos distintos» (2002, p. 72), creo que la distinción entre estos dos espacios reunidos escénicamente es menos decisiva en *No hay cosa como callar* que en el caso, aludido en su nota 32 por la estudiosa, de *La dama duende*, en que dicha distinción era indispensable para entender el juego dramático. En *No hay cosa como callar*, puerta



tienen sendas llaves, que, teóricamente, son garantía de seguridad para los ocupantes del cuarto. Solo que Calderón lo decidió todo de otra manera en esta comedia, que hubiera podido titularse *Cuarto con dos puertas malo es de guardar*.

3. Geografías decimonónicas: la(s) refundición(es) de Manuel de Bretón de los Herreros

Frente a la complejidad —y a la consecuente dificultad de interpretación— de la geografía de la calderoniana casa de don Pedro de Mendoza, no es ocioso preguntarse cómo la entendieron los refundidores del siglo XIX. De *No hay cosa como callar* tenemos dos refundiciones, atribuidas ambas a Manuel Bretón de los Herreros y así descritas en los respectivos catálogos:

Versión A. Biblioteca Nacional de España.

Catálogo de Julián Paz, número 7974: *No hay cosa como callar*. Comedia de D. Pedro Calderón de la Barca, refundida en cinco actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros Actos segundo y cuarto.

33 hoj., 4º, autógrafo, f. del siglo XIX (M.C.) — 14.560⁸.

Texto digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica

Versión B. Biblioteca digital Memoria de Madrid

No hay cosa como callar [Manuscrito]: comedia / de Dn. Pedro Calderón de la Barca; refundida y puesta en cinco actos por Dn. Manuel Bretón de los Herreros

[S. XIX]

[27], [20], [18], [18], [18] h.; 20 x 15 cm.

Apunte de teatro manuscrito.

Comedia en verso refundida de la de Pedro Calderón de la Barca y puesta en cinco actos

En verso port., registro de personajes y reparto de actores

Traslado del Archivo de Villa, 1898

Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe

Foliación moderna a lápiz

Signatura: Tea 1-52-16 A

Aparecen dos ejemplares más de la refundición con las firmas 1-52-16 B y 1-52-16 C; este último ejemplar contiene las correcciones y pareceres prerrepresentacionales originales de los censores de 1827 (censura eclesiástica y política).

exterior y portal forman una unidad que podríamos llamar el «espacio de la entrada exterior».



Hay también un ejemplar manuscrito de la pieza refundida en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona: núm. 67593.

Las dos versiones (A y B) son tan diferentes que no parece plausible atribuir las a la misma mano, sobre todo cuando se sabe que la atribución de A a Bretón de los Herreros descansa únicamente en la autoridad del solo Julián Paz. Por eso preferimos, mientras no surgen elementos aclarativos de su origen y autoría, considerarla y llamarla «versión anónima». De las dos refundiciones, es esta del manuscrito 14650⁸ (que solo contiene el segundo y el cuarto acto del drama) la que más cerca se encuentra del modelo calderoniano, con una mezcla íntima de rasgos de fidelidad y de infidelidad.

Desde el punto de vista espacial (dramático y escénico), que es el que aquí nos interesará exclusivamente, podemos decir que en A el cuarto de dos puertas de don Juan da paso a una casa de dos puertas, así descrita en el diálogo que se da entre Celio y don Pedro en el cuarto de don Juan, cuando aquel vuelve de acompañar a don Juan:

PEDRO	Has de recorrer ahora de don Juan el aposento por esa puerta que da a mi cuarto lo primero.
CELIO	<i>De la calle de las Huertas la puerta por cerrar tengo.</i>
PEDRO	<i>¿Y el postigo de la calle de Cantarranas?</i>
CELIO	Yo temo que has de reñirme, señor, un descuido.
PEDRO	Pues di presto: ¿qué se ha olvidado?
CELIO	A Barzoque pedir la llave.
PEDRO	¿Pues eso, qué importa, si yo la llave maestra de casa tengo? <i>A las dos calles hay puerta.</i> Don Juan, soldado y mancebo, muchas veces con el alba se recoge; y yo prefiero que tenga la <i>puerta franca</i> a que falte a mi respeto. Él ausente, ese postigo

bien está cerrado, Celio,
que si ocurriere el abrirle,
con la maestra me quedo.
Y pues hay aquí recado
de escribir [...].

(f. 5rv; míos los subrayados)

Las cosas no pueden ser más claras. Al ubicar el Anónimo, como lo hacía Fausta Antonucci, la escena de despedida entre el padre y el hijo en el cuarto de este, y al dejar cerrada con llave la puerta del mismo (el postigo de Cantarranas), necesita crear otra puerta por donde, huyendo del incendio, pueda entrar Leonor en casa de don Pedro. Es lo que queda explicitado en el folio 7r:

LEONOR Esas voces os lo digan,
que en mi casa, en mi aposento
son.

PEDRO ¿Qué casa es?

LEONOR La frontera,
señor, que veréis ardiendo
en esta calle.

PEDRO ¿Qué calle?
Decidme, señora, presto.

LEONOR ¿Qué dudáis? La de las Huertas.
(f. 7r)

La dama, pues, ingresa en la casa de don Pedro por la puerta principal y penetra posteriormente en el cuarto de don Juan. Allí, en las escenas finales del acto segundo, «*cierra con llave la puerta que da al aposento de [don Pedro]*» (f. 10v), mientras que otras didascalias nos informan de que acaba por levantarse de una silla en la que, ya sola en la sala, trataba de serenarse, para dirigirse hacia la alcoba donde, «*corridas las cortinas, échase en la cama*» (f. 11v). De modo que el Anónimo sustituye la sugerida dualidad espacial *portal-sala* del texto áureo por la material dualidad espacial *sala-alcoba* de la refundición. Parecido dispositivo escénico responde, de hecho, a una doble finalidad. Por una parte, proporciona una explicación más «realista» para el progresivo descubrimiento por don Juan y Barzoque de la presencia inopinada de una mujer en el aposento del primero. Por otra parte,

y más que todo, facilitará una fuerte edulcoración de la violencia del deseo erótico del personaje áureo bajo la pluma del pudibundo autor anónimo. Mientras que Calderón no vacilaba en mostrar los mismos inicios de la «fuerza» de Leonor por don Juan («Taparete / yo la boca», I, vv. 1157-1158), el refundidor, valiéndose de los desplazamientos de los personajes, logrará eliminar cualquier rasgo de escabrosidad (f. 15rv):

Don Juan, dirigiéndose a la puerta por donde entró para cerrarla. Al mismo tiempo Leonor se dirige a la puerta por donde se fue don Pedro.

JUAN ¿A qué vinisteis aquí
sin que nadie os fuerce a ello? (*Éntrese en el bastidor.*)

Cerrar la puerta conviene,
no alboroten sus lamentos.

LEONOR (*Ya en la puerta*)
¡Señor don Pedro Mendoza,
socorredme!

.....

Cae el telón estando don Juan dentro y ella buscando la llave, desesperada.

Así las cosas, que bien encajan en la orientación general de las mojigatas refundiciones decimonónicas. Porque no otra es la tonalidad de la reescritura que, en 1827, ofrece Manuel Bretón de los Herreros de la comedia calderoniana, y que se abre con la acotación siguiente:

Principia al anochecer. El teatro representa una calle. Entre otras cosas se ve la casa de don Pedro con dos puertas paralelas, una mayor que la otra, que es la principal, ambas practicables, y una reja. Luz de luna. (f. 2r)

En esta disposición escénica, lo esencial es el primer elemento espacial que se menciona, es decir, la calle. A ella dan tres cosas: la puerta principal, que es la «mayor» y constituye la puerta de entrada de la casa de don Pedro; la puerta secundaria, que es la del aposento de don Juan; y una reja, al parecer abierta en el momento en que principia la pieza, o sea, al anochecer, con luz de luna. A partir de allí, todo o casi todo, después de la salida de don Juan para Fuenterrabía, va a pasar en la calle. Al volver Celio de acompañar al hijo de don Pedro, le pregunta a don Pedro si don Juan le «ha entregado /



las llaves de su aposento» (f. 18v del primer acto) y responde el anciano por la negativa, añadiendo:

No hace falta
la de la calle y yo tengo
llave de la otra. Baja
una luz y cerraremos
esa reja, porque ya
es muy tarde.

(f. 19r)

Resuenen entonces, en la calle, los gritos causados por un incendio y salen de casa amo y criado, que se encuentran con Leonor, quien, desde la misma calle, precisa al anciano donde se sitúa su propia casa:

El mismo incendio
lo dirá. Volved la esquina
y el quinto portal...

(f. 19v-20r)

Las casas respectivas de don Pedro y doña Leonor, por lo tanto, son vecinas, pero no fronteras, ya que se encuentran en dos calles diferentes, lo que confirmará Quiteria (es el nombre de Juana, la criada de Leonor, en la refundición):

¡en camisa por las calles
como dos brujas...! Yo llego
a la esquina a ver. Las llamas
no se perciben y veo (*Mirando desde el bastidor.*)
todos los muebles y ropa
sacar de nuestro aposento
y entrarlos en otra puerta,
que ha de ser, a lo que entiendo,
también de esta casa.

(f. 21rv)

Este diálogo entre ama y criada no se verifica en la casa de don Pedro, sino en la calle, ya que don Pedro, al regresar del incendio, exclama: «Aún estás aquí, señora». Le hace luego a Leonor la propuesta de alojarla por una noche y declara, «*señalando adentro de la casa*»:



Aquella puerta es de un cuarto
tan apartado y tan lejos
del mío, que nadie tiene
que hacer en él.

(f. 22r)

La puerta que designa el viejo caballero es, desde luego, la puerta secundaria del decorado y corresponde a la puerta exterior del cuarto de don Juan. Pero no por ella penetra Leonor en dicho cuarto, sino pasando primero por la puerta principal de la casa que solo franquea unos versos más lejos («*Entra en la casa*», f. 24v), mientras Celio, por su parte, va a cerrar la reja del cuarto filial, de donde volverá con los papeles olvidados por el soldado. Don Pedro y Celio abandonan finalmente la calle y entran en la casa por la puerta principal, «y *cierran por dentro*».

En la escena que sigue inmediatamente (escena 12ª del acto segundo, f. 25v-26v), aparecen don Juan y Ginés (el nuevo nombre del criado en B) que quedan delante de la puerta secundaria, la del cuarto de don Juan. Don Juan no tarda en darse cuenta de que hay luz en su cuarto: «los reflejos —dice— / se ven por la cerradura». Y es, precisamente, por dicha cerradura (!) por la que el galán va a mirar para saber la identidad del ocupante del cuarto. Reconoce a la «dama / norte de sus pensamientos» dormida en una silla, informa a Ginés, que huye espantado, y, después de un corto monólogo de diez versos, se decide a abrir «*la puerta más pequeña*»³. Ya cae el telón, dando fin al acto segundo.

En esta asepsización bretoniana, colmo de la ridícula ñoñería del siglo XIX, no hay, en parte gracias al embeleco de una manipulación de la geografía dramática, ni el menor intercambio oral, ni el menor contacto corporal. La violación se verifica, por así decirlo, por arte de birlibirloque.

³ O sea, la puerta secundaria o *puerta falsa* o *puerta trasera* señalada en la acotación inicial de la refundición como de tamaño menor y que en *Autoridades* se define así (s. v. *puerta trasera*): «La puerta segunda o excusada de la casa, que sirve para el manejo de los menesteres ordinarios. Lat. *Posticum*, *Pseudothyrum*», donde *posticum* corresponde a la palabra *postigo* empleada por don Pedro: «¿Y el *postigo* de la calle / de Cantarranas?» (f. 5r).



II. UNAS CENSURAS DEL SIGLO XVIII

A decir verdad, el terreno estaba bien preparado, desde hacía largo tiempo, para esta evaporación del Eros. Tenemos en efecto la suerte de conservar en la Biblioteca histórica Municipal de Madrid (sign. Tea 1-52-17), y digitalizado por Google, la adaptación de nuestra pieza representada en el Corral de la Cruz en los días 21-23 de octubre de 1765⁴. Esta versión es en realidad el texto de la *Séptima parte* de Calderón editada en 1683 por Vera Tassis, texto en el que un interventor anónimo opera unas pocas transformaciones para adecuar la obra al gusto —y a la ideología— del momento.

Se trata pues de un texto impreso (pp. 213-258), con las excepciones de la página 212 (la portada, sin duda arrancada en su forma impresa y copiada posteriormente a mano), de las correcciones y reescrituras y de la mención puesta antes de la viñeta que sirve de colofón («Madrid, 16 de agosto de 1765. Extiéndase la licencia», p. 258). Figuran después, en hojas añadidas, las censuras prerrepresentacionales, con cinco elementos que, modernizándolos, copiamos a continuación:

1. Nos, el licenciado Joseph Armendáriz Arbeloa, presbítero, abogado de los Reales Consejos y teniente vicario de esta Villa de Madrid y su partido, etc.:

Por la presente, y por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda representar la comedia intitulada *No hay cosa como callar*, mediante que de nuestra orden ha sido vista y reconocida y no contiene cosa que se oponga a nuestra santa fe católica y loables costumbres. Dado en Madrid a diez y siete de agosto de mil setecientos y setenta y cinco. Licenciado Armendáriz [rúbrica]. Por su mandado. [Firma ilegible]. De representar.

2. Madrid, 16 de septiembre de 1765. Pase esta comedia al fiscal para su examen y reconocimiento y con lo que dijere, tráigase. [Firma ilegible].

3. Señor, con el permiso de Vd. y su licencia, puede ejecutarse esta comedia, *No hay cosa como callar*, omitidos los versos que van testados en la primera jornada, y con la enmienda de una voz en la segunda. Que es mi parecer, salvo etc. Madrid y septiembre 16 de 1765. [Firma con rúbrica en parte ilegible: Antonio (?) Pablo???].

4. Madrid, 18 de septiembre de 1765. Ejecútese bajo las advertencias que se expresan en el informe antecedente. [La misma letra y la misma firma ilegible del apartado 2, *supra*].

⁴ Andioc y Coulon, 2008, I, p. 207.



5. Ejecútese. Mata [Rúbrica]⁵.

Los cambios introducidos por el anónimo de 1765 son de índole bastante diversa, desde los que se refieren a modalidades estilísticas o a precisiones didascálicas, hasta las que conciernen a la dimensión «moral» del mensaje. Solo por estas últimas nos interesaremos aquí, repartiéndolas en dos categorías: la desdivinización de la mujer y la deserotización de la violación.

En el texto original calderoniano, como ya hice observar en mi artículo de 2015 (p. 30, nota 3), las palabras *deidad* y *divina* van asociadas exclusivamente al personaje de Leonor, bien por su hermosura (I, vv. 30, 67, 1091 y 1134; II, vv. 55, 462, 466; III, v. 161), o bien por su poder salvífico (II, vv. 282 y 287; III, v. 902), antes de acabar aplicándose al silencio, al que la heroína encarnó antonomásticamente («ya no es deidad el silencio», III, v. 1084). Pues bien: esta divinización «indecorosa» de un personaje humano le parece insoportable al anónimo de 1765. En los versos I, 30, 1091 y 1134 sustituye *deidad* por *Beldad* (con mayúscula); en I, v. 67, reemplaza *divina* por *peregrina*, mientras que aminora el poder de la Naturaleza creadora de tal hermosura, haciéndolo pasar de *inmenso* (como el de Dios) a *grande* (I, v. 37)⁶.

Pero donde más se esmeran las tijeras censorias del adaptador es en el elemento erótico. Con rabia enmarca y tacha doblemente los últimos versos de la jornada primera (vv. 1151-1160), que acompaña en el margen de un **NO** mayúsculo antes de reescribirlos con pluma inhábil y ramplona. Decía el texto de Calderón:

⁵ Para otro conjunto de documentos de censura, fechados en septiembre-octubre de 1766, ver Bolaños Donoso, 2007, pp. 177-178.

⁶ Como es frecuente en el siglo XVIII, el adaptador de 1765 reencuentra críticas que los teatrófobos del siglo XVI ya habían formulado. Como, por ejemplo, el anónimo autor del primer texto «con formato y encuadre de tratado, compuesto con el propósito de aportar una opinión estructurada acerca de la licitud moral de las representaciones teatrales», que escribía entre 1580 y 1583: «ni se repara en que el enamorado llame a su amada mi diosa, que es blasfemia heretical» (García Gómez, 2019, pp. 234 y 242).



LEONOR con mis mismas manos.
 DON JUAN Yo
 estorbarlo.
 LEONOR ¿Cómo, ¡cielos!,
 tan grande traición sufrís?
 DON JUAN Como es de amor, no te oyeron,
 porque traiciones de amor
 nacen con disculpa.
 LEONOR Al viento
 daré voces.
 DON JUAN Taparete
 yo la boca.
 LEONOR ¡Piedad, cielos,
 y no permitáis que venga
 a dar de un fuego a otro fuego!
 (I, vv. 1151-1160)

Y escribe el Catón dieciochesco:

LEONOR Yo sabré romper el pecho.
 Huir debo de estas cuerdas.
 Veré si salida encuentro.
 Amparad, cielos, mi honor. (*Vase.*)
 DON JUAN Norte será mi deseo
 para tu fuga, que amor
 es luz de mi pensamiento.

Más adelante en la pieza de Calderón, cuando don Juan cuenta detalladamente a don Luis su fechoría sexual, le confiesa que, para que Leonor no le pudiera identificar, mató la luz, añadiendo con fuerte dosis de cinismo perverso la explicación siguiente:

Porqué
 no se pudiera alabar
 jamás de que me *gozó*;
 que también tengo honor yo.
 (II, vv. 570-573)

Pero la palabra *gozar* ('tener una relación carnal') molesta al censor de 1765, que la tacha y escribe: «jamás que me *conocía*».



III. ALGUNAS NOTAS TEXTUALES

1. La banda y la venera

De dar fe a la definición de la palabra *banda* que propone el *Diccionario de autoridades*:

BANDA. Adorno de que comúnmente usan los oficiales militares, de diferentes especies, hechuras y colores, y que sirve también de diviso para conocer de qué nación es el que la trae [...]. Lo más común es hoy ser de una red de seda con sus borlas y franjas a los extremos,

podríamos pensar que la banda que lleva don Juan de Mendoza y de la que pende una venera es una faja de algún tejido de color simbólico, como el color carmesí característico de la nación española. Algo como la que lleva Casimiro, duque de Rusia, disfrazado de soldado de fortuna de origen español, en *Afectos de odio y amor*, cuando defiende a la reina Cristerna de Suevia, que exclama:

Socorred, socorred presto
aquel soldado, a quien vida,
honor y libertad debo,
aquel de la roja banda [...]
(p. 1764)

Pero sería equivocarnos. Llama en efecto la atención, en la tercera jornada, la respuesta que dirige don Diego a Marcela, cuando esta, para confirmar que don Juan ya no la visita ni la visitará, le entrega al hermano de Leonor la venera con el retrato suyo y la banda que la acompaña. Don Diego acepta la joya, pero no la banda:

pero confieso también
que darle en tan rica banda
es dádiva, y no favor,
.....
Las prendas de estimación
no han de venir engastadas,
y quien ha de pedir celos
no ha de recibir alhajas.
Y así, la banda, señora,
vuelve, porque a mí me basta



el retrato sin el oro.

(III, vv. 295-307)

La banda es pues, según estos versos, una alhaja de oro, lo que poco después confirma el mismo don Diego al explicar a su hermana el porqué de su cólera contra la criada Juana; cólera causada por la desaparición de «Una banda de oro y una / venera, que ahora estaba / sobre esta silla» (III, vv. 353-355). Se trata en realidad de una cadena, como en el ejemplo de la *Historia de Nueva España* de Antonio de Solís citado por *Autoridades*: «Habíase puesto Cortés sobre las armas una *banda* o *cadena* de vidro, compuesta vistosamente de varias piedras».

Y esto permite rechazar la discutible corrección que hace Vera Tassis en su edición de 1683 cuando sustituye un verso posiblemente hipermétrico de la *princeps* de 1662 (f. 227b: «la pérdida [de] la cadena») por el verso «siento la banda perdida».

Esta banda o «bandilla» (III, v. 417) de oro, esta cadena o cadenilla puede que correspondan, simbólicamente, al reconocimiento del valor militar de don Juan y sean «testigos de [su] nobleza» (III, vv. 1050-1051), según el uso antiguo que quería que las cadenas de oro y plata solían «servir de adorno y de honor» (*Autoridades*, s. v. *cadena*, con una cita de la *Conservación de monarquías* de Pedro Fernández Navarrete: «Los romanos daban por insignias de honor a los soldados valerosos la licencia de traer anillos y cadenas»). Lo cierto es que de ella pende una venera que fue regalo de Marcela a modo de recuerdo para un amante obligado a ausentarse. Dicha venera la define *Autoridades* como «la insignia que suelen traer pendiente al pecho los caballeros de las órdenes militares. *Insigne pectorale*». Este es, precisamente, el caso de la venera que lleva don Juan al abrirse la comedia y que debe de parecerse a una u otra de las dos figuras siguientes, ambas del siglo XVIII:





Venera, Orden de Santiago S.XVIII

Imagen de José Pérez Pérez,
Museo Nacional de Antropología.
CER.es (<http://ceres.mcu.es>),
Ministerio de Cultura y Deporte,
España

Será este tipo de joya el que permitirá a Leonor, después de la violación, que ocurrió en una oscuridad total sin que ella pudiera ver ni la cara ni el cuerpo de su agresor (II, vv. 566-570), saber que su violador es un noble «ilustre» (III, v. 857) y caballero de Santiago. Y es este tipo de joya la que induce a conservar, para la edición de la primera acotación de la pieza, el texto de la *princeps* (P), texto que, a partir de Vera Tassis, fue objeto, indebidamente, de múltiples transformaciones. Listemos algunas de estas variantes:

P (*princeps*): *Salen don Juan con hábito de Santiago en venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

VT (Vera Tassis): *Salen don Juan con hábito de Santiago en la capa y la venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

A (Apontes): *Salen don Juan con hábito de Santiago en la capa y con venera, vestido de negro, y Barzoque de camino.*

P nos dice que don Juan sale vestido de negro con una venera que lleva la insignia o «hábito» de Santiago, según la definición de *hábito* en *Autoridades*: «Se llama también la insignia con que se distinguen las órdenes militares». Algo semejante encontramos en *La gitanilla* donde un caballero le dice a Preciosa:

... nadie tocará a la vira de un zapato, no, por el hábito que traigo en el pecho. Y púsose la mano sobre uno de Calatrava (p. 40).

Se trata aquí, con este «hábito» que aparece «en venera», de una insignia-joya de oro, lo que no impide que don Juan lleve también la cruz roja de Santiago bordada o representada directamente en su vestido negro, señal necesaria, en el tercer acto, para que Leonor pueda darse cuenta de que el hombre que entra en su casa y que ella acepta poner a salvo es caballero de Santiago «por las señas / del hábito de su pecho» (III, vv. 817-818). En aquel momento, en efecto, don Juan ya no puede llevar su venera con el retrato, ya que, desde los versos 313 y siguientes del acto tercero, obran en manos de Leonor, quien los presenta a su violador en III, vv. 911-912.

En cuanto a VT, añade inútilmente el detalle de la capa, abriendo la vía para el contrasentido didascálico de Apontes.

2. Que si de ser inmortal / el alma, es clara señal / el sueño (I, vv. 1122-1124)

En la última escena de la primera jornada, don Juan, después de la huida del atemorizado Barzoque, se encuentra solo ante el cuerpo dormido de Leonor y se interroga sobre la enigmática presencia en su cuarto de la hermosa desconocida de la que se enamoró. En su largo monólogo —el monólogo de la deidad, que empieza por «Ignorada deidad mía» y acaba por «hermosa deidad»—, empieza rechazando la hipótesis de su visión como fruto de la actividad de su imaginación, o sea que niega que se trate del resultado de «la constante recreación —*cogitatio*— de la imagen de la amada en la phantasia» del amado (Serés, 1996, p. 310) por la mera y



objetiva razón de que el propio Barzoque reconoció a la dama sin experimentar, por supuesto, ningún amor hacia ella.

Anulada esta primera explicación, don Juan no tarda en apartar también la solución sobrenatural de un «conjuro de amor», acogándose a los mismos argumentos de la razón y realidad de que se valía el don Manuel de *La dama duende* en su inesperado encuentro con la dama «ángel, demonio o mujer» (v. 2080). No le queda pues —ya que se niega a despertar a Leonor para hacer la única pesquisa de identidad digna de un verdadero caballero— otra solución que un retroceso hacia la primera solución «natural» considerada: la de la actividad operativa del alma (el sueño-*somnium*), que se desarrolla durante la dormición del cuerpo (el sueño-*somnus*). Aquí van sus palabras, necesitadas de una serie de comentarios:

Sueño debe de haber sido
cuanto estoy viendo y tocando;
aunque tampoco, mirando
que fuera impropiedad, siendo
tú la que aquí estás durmiendo,
ser yo el que aquí está soñando.
Aunque bien puede ser, sí;
que si de ser inmortal
el alma, es clara señal
el sueño, y yo te la di,
cierto es que aunque anime en mí,
en ti vive; y así, cuando
duermes tú, estoy delirando
yo: con que ser puede (¡ay Dios!)
con un alma estar los dos,
tú durmiendo y yo soñando.
Y puesto que sueños son
las dichas y los contentos,
soñémoslos de una vez.
Hermosa deidad...

(I, vv. 1115-1134)

Primer comentario: Don Juan echa mano, como primer elemento de su razonamiento, de un tópico varias veces utilizado por Calderón —y otros autores del Siglo de Oro—. Citemos un par de ejemplos. En el auto sacramental titulado *La piel de Gedeón*, Amalec, hablando del sueño (*somnus*), declara:



Esa halagüena crueldad,
que con nombre de piedad
nos posee en dulce calma,
siendo argumento del alma
para su inmortalidad...

Y en *El purgatorio de san Patricio*, donde se verifica una disputa teológica entre Egerio, rey de Irlanda, y el santo, se leen estos versos:

REY	Atended, que así nuestra disputa comienza. Si fuera inmortal el alma, de ningún modo pudiera estar sin obrar un punto.
PATRICIO	Sí, y esa verdad se prueba en el sueño, pues los sueños, cuantas figuras engendran, son discursos de aquella alma que no duerme [...]. (vv. 1754-1761)

La frase de Patricio la comenta así Ruano de la Haza: «si el sueño es un amago de la muerte, y en el sueño el alma no duerme, se sigue que tampoco dormirá en el sueño eterno de la muerte, demostrando así la inmortalidad del alma» (Ruano, 1983, p. 622).

Es esta una entre las explicaciones posibles del tópico del sueño considerado como prueba de la inmortalidad del alma. Ya Tertuliano, entre otros, había explicado en su *Liber de ánima* que

Tenemur hic de somniis quoque Christianam sententiam expromere, ut de accidentibus somni et non modicis iactationibus animae, quam ediximus negotiosam et exercitam semper ex perpetuitate motationis, quod diuinitatis et immortalitatis est ratio (*Liber de anima*, XLV, «De somniis») ('Nos es forzoso aquí explicitar la opinión de los cristianos sobre los sueños [*somnia*], ya que constituyen unos accidentes del sueño [*somnus*] y las manifestaciones nada mediocres de una alma que declaramos estar siempre ocupada y activa por la perpetuidad del movimiento, lo que es prueba de su divinidad y de su inmortalidad').

Segundo comentario. Sea lo que sea de las variables lecturas del tópico, lo más importante aquí es que don Juan, en un contexto y para fines totalmente diferentes de los casos anteriormente citados, lo utiliza



asociándolo con otro tópico perteneciente al lenguaje amatorio y conocido como el de la «transformación de los amantes» (Serés, 1996) o *conversio* del amante en la amada. De entre las innumerables formulaciones recopiladas por Guillermo Serés, bastará citar esta frase de *La Dorotea*: «Los que aman y se ausentan suelen decir por encarecimiento que dejan el alma a lo que aman, porque está más donde ama que donde anima; que, apartada del cuerpo, no parece ni se saca de la potencia de la materia. Y así, les parece a los amantes que no la llevan, pues que no viven, y que ella asiste como inmortal donde la dejan» (citado por Serés, 1996, p. 325).

Tercer comentario. Nos encontramos, pues, con un par de *topoi* entre los que don Juan va a establecer una ilación perversa, fruto de la perversión de su actitud y actuación amorosa. El artificioso uso de la pareja *somnium-alma* le da paso para tergiversar la fórmula del amor verdadero (*anima animat ubi amat*), cuando una auténtica correspondencia de amor hace que el alma del amado vive en la amada. Porque, sin la «corresponsión» del ser amado, la pasión de don Juan no pasa de ser una forma del *amor hereos* o *heroicus*, cuando la imaginación (*phantasia*) «no ilumina [...] más que la *species* anhelada, quedando inoperante la *aestimativa* que, en fin, poco menos que anula la propia capacidad racional obligando al sujeto a anteponer la satisfacción de sus instintos sexuales (su *virtus concupiscibilis*) a cualquier otra actividad» (Serés, 1996, p. 70). En otros, y más sencillos, términos, lo aqueja una locura o enfermedad de amor que lo conduce, al responder a la tentación que sabía rechazar Segismundo frente a Rosaura, a refugiarse en la irresponsable irrealidad soñada del goce violento: «tú durmiendo y yo soñando». A años luz estamos del prodigioso intercambio que se daba entre los dos auténticos amantes de *Darlo todo y no dar nada*, cuando Apeles, ante el cuerpo de la dormida Campaspe, se preguntaba:

¿Cómo es posible que, siendo
ella la que está durmiendo,
sea yo el que estoy soñando?
¿Cómo puede ser, ¡oh bella
deidad!, si eres homicida,



que yo te busque con vida
 y que tú te halles sin ella?
 Si a mí me toca el perdella
 y a ti el haberla guardado,
 ¿cómo sin ella te he hallado?

 ¿Si la despertaré? Sí

Bella deidad...
 (p. 1043; míos los subrayados)

Con infinito respeto amoroso, Apeles se acercaba a Campape para declarar su amor verídico a su «bella deidad» dormida, hasta que, temeroso, se atreva a despertar con miramiento a esa misma «bella deidad» («*Despiértala*» dice la acotación). En el extremo opuesto, don Juan, sujeto de una idéntica fascinación, renuncia a indagar la precisa identidad de su «ignorada deidad» (I, v. 1001), hasta que, lujurioso, se abalance sin miramientos sobre esa «hermosa deidad» (I, v. 1034), que no es más que el objeto de su alocado deseo, y despierta bajo la violencia de la agresión («*Despierta Leonor*» reza la acotación). Decididamente diversos son los caminos que pueden llevar a los amantes desde las deidades dormidas a las deidades despiertas.

IV. SEGMENTACIÓN

Ofrecemos a continuación un posible esquema de segmentación de *No hay cosa como callar*.



1. Versificación	2. Tiempo	3. Espacio dramático	4. Tablado vacío	5. MACROSECUENCIAS	6. Microsecuencias
Acto I: LA VIOLACIÓN					
1-440 romance <i>é-a</i>	1 ^{er} día, por la mañana	Madrid, barrio de San Jorge	440	A. La prehistoria de Juan (su melancolía) y de Marcela (sus celos)	
441-760 redondillas	1 ^{er} día, por la tarde	Madrid, casa del Embajador	760	B. La prehistoria de Leonor (su honor) y de Diego (su duelo)	
761-1160 romance <i>á-a</i>	1 ^{er} día, por la noche	Madrid, casa de don Pedro	1160	C. La violación	
Acto II: LA INVESTIGACIÓN					
1-120 silva de pareados 121-374 romance <i>é-e</i>	Dos meses después, un día por la mañana	Madrid, nueva casa de Leonor	374	D. Primera pesquisa: el retrato identificado	1. La banda y la venera: melancolía activa de Leonor 2. La banda y la venera: iniciativas de Leonor
375-866 redondillas 867-1090 romance <i>í-o</i>	El mismo día, por la tarde	Venta a media jornada de Madrid; y luego Madrid, casa de Marcela	690 1090	E. Segunda pesquisa: el retrato perdido	1. La banda y la venera: argucias de Juan (375-690) 2. La banda y la venera: maniobras de Leonor (691-866) 3. La banda y la venera: fracasos de Leonor y de Juan (867-1090)
Acto III: LA RESTAURACIÓN					
1-150 décimas 151-432 romance <i>á-a</i>	El mismo día, fin de la tarde	Madrid, casa de Leonor	432	F. Tercera pesquisa: el retrato recuperado	1. Despedida de Leonor a Luis 2. La banda y la venera: éxito de Leonor
433-692 redondillas	El mismo día, por la noche	Madrid, calles hacia y cerca de la casa de Marcela	692	G. Duelos callejeros: de amor entre Juan y Marcela; de celos entre Juan y Diego	
693-1140 romance <i>é-o</i>		Madrid, casa de Leonor	1140	H. Última pesquisa: el retrato exhibido	



Las ocho macrosecuencias de la obra (de A a H, columna 5) se determinan por la coincidencia externa⁷ de los deslindes espacio-temporales (tiempo, columna 2; espacio dramático, columna 3; tablado vacío, columna 4) y de los deslindes métricos del texto (versificación, columna 1). Pero, en la segunda jornada, se da un caso, único, de no coincidencia interna entre los primeros criterios (el cronológico, el geográfico y el escénico) y el último mencionado (el métrico). En medio de un pasaje escrito enteramente en redondillas (vv. 375-866), se produce, en efecto, después del verso 690, un cambio de espacio (se pasa de una venta situada a «media jornada» de Madrid —v. 398— a la madrileña casa de Marcela) acompañado por una probable ruptura temporal (la escena del duelo —verbal— entre Marcela y Leonor se verifica momentos después de la discusión en la venta entre don Juan y don Luis, que solo llegan a la capital después de terminada dicha escena de duelo mujeril).

Sería, por lo tanto, perfectamente legítimo, a ojos de los partidarios de una segmentación escénico-espacial (Vitse, 2010, p. 51), repartir nuestra macrosecuencia E (vv. 375-1090) en dos macrosecuencias separadas (E: vv. 375-690; E': vv. 691-1090). Solución muy aceptable, a decir verdad, pero que nos deja sin respuesta satisfactoria ante el irritante problema del por qué mantuvo Calderón el empleo de una misma forma métrica (las redondillas) a pesar de la doble ruptura que se produce tanto en el nivel espacio-temporal como en el de la permutación de personajes presentes en el escenario (don Juan, don Luis y Barzoque, por una parte; Marcela, Inés, Enrique y Leonor, por otra).

Intentemos, para tratar de resolver el enigma, una reconstitución del desarrollo cronológico de nuestra comedia, tarea muy delicada a causa de la general escasez de los datos diseminados en el texto principal por el dramaturgo. La primera jornada —la más fácil de analizar desde este punto de vista— pasa en un solo día, el de la salida de don Juan y de don Luis para

⁷ *Externa*: a principios y a finales de cada macrosecuencia; *interna*: en el interior de una misma macrosecuencia.



la expedición de Fuenterrabía. Se suceden tres fases (mañana, tarde y noche), pero la impresión global es la de un continuo temporal, impresión facilitada por la intervención, al final de la macrosecuencia A, de don Pedro de Mendoza, quien, celebrado ya el encuentro entre Diego, Leonor y Luis en B, reaparecerá para la despedida con su hijo y, posteriormente, el accidente del incendio y la consecutiva perpetración del crimen (C).

Las cosas son mucho más complicadas para las dos últimas jornadas que, dos meses después, también ocupan, sorprendentemente, el solo espacio de un único día. Es preciso, para entenderlo, partir de la penúltima macrosecuencia (G en nuestro esquema: III, vv. 433-692), y, apoyándonos en los datos temporales relativamente precisos que nos proporciona, reconstruir retrospectivamente el completo desenvolvimiento cronológico de las jornadas II y III. ¿Qué aprendemos, en efecto, en G? Que Marcela e Inés están fuera de casa «de noche» (III, v. 540), nocturnidad que confirmarán un poco más tarde tanto don Juan (III, vv. 638-639: «si el día, que en sombra va / muriendo, alguna luz da») como la propia Marcela (III, v. 664: «Baja unas luces, Inés»). Sabemos pues, a ciencia cierta, que las dos últimas macrosecuencias (G y H) tienen lugar después del crepúsculo vespertino y durante las primeras horas («a estas horas», vv. 538, 799 y 1013) de la noche. A partir de esta firme base temporal, podemos sugerir que cuando Diego anuncia que él irá a devolver la banda de oro a Marcela (III, v. 321: «llevarésela esta noche»), estamos, poco más o menos, al final de la tarde, unos momentos después de la visita de Luis a Leonor (III, vv. 67 sq.), la cual acaba de volver de su tentativa frustrada, en casa de Marcela, para identificar al propietario de la banda y la venera (III, vv. 1 sq.). Lo que, a su vez, nos permite situar cronológicamente la vuelta de don Juan a Madrid (II, v. 965 sq.) un poco más temprano en la tarde⁸, justo después del

⁸ Don Juan llega a Madrid en compañía de don Luis y se precipita hacia la casa de Marcela (II, vv. 977-979), mientras que don Luis pasa primero por la antigua casa de Leonor, antes de comprender que esta se ha mudado a nueva casa (III, vv. 91-94), a la que llega, por consiguiente, con algún *décalage* con relación al inmediato encuentro entre don Juan y Marcela.



mencionado duelo mujeril entre Marcela y Leonor, duelo que, lógicamente, se podría ubicar en las horas centrales de la tarde para dejar a los soldados de Fuenterrabía el tiempo de correr a rienda suelta hacia el centro de sus amores.

Empezamos, a estas alturas, a entrever una posible explicación de la continuidad de las redondillas (II, vv. 375-866) que, a pesar de un rotundo cambio de tiempo, espacio y *dramatis personae*, se da en la macrosecuencia E. E intuimos que algo tiene que ver con el proceso de hiperconcentración del tiempo tan característica de la comedia doméstica y tan pertinentemente descrita por Ignacio Arellano en su estudio sobre las convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada (Arellano, 1999, pp. 42-52). En nuestro caso, interpretamos que la continuidad métrica de las redondillas manifiesta la profunda unidad de lo que hay que considerar como una misma fase dramática, aunque desarrollada en dos lugares y dos momentos diferentes y ni siquiera contiguos. En la segunda jornada, después de una primer éxito de Leonor en su pesquisa (macrosecuencia D: el retrato identificado), se van, en efecto, multiplicando las dificultades para la dama: por una parte, la conversación cómplice entre los dos soldados en su viaje de vuelta a Madrid nos hace medir toda extensión de la «innobleza» de un caballero desengañado (*post coitum "oficial" triste*) y a cuya venera, pensaba Leonor, hubiera debido corresponder, simbólicamente, una noble respuesta: «Noble es, conocer sabrá / la obligación que te tiene» (II, vv. 189-190); y por otra, la hermana de don Diego, al tener que abandonar la venera-testigo en manos de Marcela, pierde, podríamos imaginar, de una vez para siempre toda posibilidad de recuperar a su violador. Así, obstáculos amontonados y rotundo fracaso ante su rival (Marcela) y el guardián de su honor (Diego) parecen sellar el destino «trágico» de Leonor. Pero pensarlo sería cometer un grave error y minusvalorar el arte de un dramaturgo experto en generar e intensificar la suspensión de los oyentes, porque, en realidad de verdad, se trata de preparar y, por lo tanto, de realzar



y magnificar la hazaña de la victoria final de la heroína, victoria alcanzada en el coactivo marco temporal de un solo y único día.

Permítasenos añadir, al respecto, que el fenómeno de una disyuntiva entre continuo métrico y ruptura espacio-temporal como el que acabamos de examinar no es ningún *hápx* en la Comedia Nueva. Bastará recordar aquí el caso de *El galán de la Membrilla*, al que ya aludimos en nuestra añeja tesis (Vitse, 1988, pp. 274-275). El primer acto de esta comedia se acaba con un romane é-o (vv. 956-1111), en cuyo marco se inscriben dos secuencias integradas respectivamente en dos lugares y dos momentos diferentes. La primera secuencia se ubica, en efecto, en el espacio dramático de la localidad manchega de Membrilla (provincia de Ciudad Real), de donde aprendemos que ha salido Félix, el galán primer protagonista, para ir a la corte, mientras que la segunda secuencia tiene lugar en la corte del rey Fernando III el Santo en Toledo, donde llega Félix al terminarse la primera jornada. El parecido entre el caso de *El galán de la Membrilla* y el de *No hay cosa como callar* es patente: un(os) personaje(s) que se sitúa(n) en un lugar X y se anuncia(n) como en marcha hacia un lugar Z bastante lejano, llega(n) a dicho lugar Z, sin que cambio espacial, ni corte temporal ni escenario vacío logren provocar de parte del poeta de comedias una alteración métrica. De ahí que sea aplicable a la comedia calderoniana el comentario de los editores de la comedia lopesca:

Si aquí Lope no altera siquiera la asonancia del romance al hacer un cambio tan completo de asunto, tono y personajes, mientras que en todos los demás casos de mutación escénica se preocupa de alterar el metro, ello es indicio de algún definido propósito dramático y no de un mero descuido o indiferencia. Creemos que Lope quiere compensar la aparente desconexión orgánica de las dos escenas con el enlace formal de la versificación (*El galán de la membrilla*, p. 70; citado en Vitse, 1988, p. 274).

Y de ahí, también, nuestra propuesta, en el esquema de estructura de *No hay cosa como callar*, de no romper lo que el poeta cómico quiso unir, y de hacer una sola macrosecuencia (E) con las dos «escenas» de la conversación en la venta lugareña y del duelo mujeril en la madrileña casa de Marcela.



Operación quizá arriesgada, y a la que se negaron, en lo que a *El galán de la Membrilla* se refiere, tanto Diego Marín y Evelyn Rugg como Daniele Crivellari (2013, pp. 286, 292-293), que conserva sobre el particular un silencio elocuente. Decididamente, más problemática que nunca revela ser la aceptación por la comunidad de los comediantes del valor estructural de la métrica, una de las invenciones y convenciones de escritura más admirables del teatro áureo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, segunda edición corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols. (1ª ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996).
- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe Gonzalez y Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «*También tiene el sol menguante*: comedia áurea con gran fortuna en el siglo XVIII», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 169-184.



- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Afectos de odio y amor*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1747-1794.
- _____, *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- _____, *Darlo todo y no dar nada*, en *Obras Completas, Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, t. I, pp. 1019-1067.
- _____, *No hay cosa como callar*, en *Séptima Parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Vera Tassis de Villarroel, 1683. (Ejemplar en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey with textual and critical studies, vol. XVI, *Séptima Parte de comedias* (Madrid 1683), London, Gregg International Publishers Limited in association with Tamesis Books Limited, 1973.
- _____, *No hay cosa como callar*, en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores. Hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch*, Tomo primero, 2.^a ed., Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, VII), 1851, pp. 549-572.
- _____, *No hay cosa como callar*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 995-1035.
- _____, *No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe (CC 137), 1962 [1954], pp. 111-223.
- _____, *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.
- _____, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- _____, *También hay duelo en las damas*, en *Obras Completas, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II, pp. 1487-1534.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.



- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, «Un primer tratado sobre la licitud del teatro: *Abusos de comedias y tragedias*. Estudio y texto anotado», *Críticón*, 135, 2019, pp. 233-267.
- GARCÍA HERNÁN, «El Colegio de San Patricio de los Irlandeses de Madrid (1621-1937)», *Revista de arte, geografía e historia*, 8, 2006, pp. 219-246.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «El sueño de *El purgatorio de san Patricio*», en *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 junio 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 617-627.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- TERTULLIANUS, *Liber de anima*,
http://www.tertullian.org/latin/de_anima.htm
- VEGA, Lope de, *El galán de la Membrilla*, eds. Diego Marín y Evelyn Rugg, Madrid, Anejos del BRAE, 1962.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- _____, «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
- _____, «*No hay cosa como callar*, pieza límite», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 27-43.
- _____, «Juan de Mendoza y Leonor de Silva: a vueltas con la ubicación taxonómica de *No hay cosa como callar* de Calderón», en prensa.



En primera fila

Front row

En première file

Edición de *Progne y Filomena* de J.J. Pastor Comín

Sergio Rodríguez Nicolás
Universidad de León
srodrn00@estudiantes.unileon.es



PASTOR COMÍN, J.J. (ed.), *Progne y Filomena*, en INSTITUTO ALMAGRO DE TEATRO CLÁSICO, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dir.), Gemma Gómez Rubio (coord.), *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. Volumen III. Primera parte de comedias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, 791 pp.
ISBN: 978-84-8427-812-2

Esta edición de *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla cuenta con la edición crítica, las notas y el prólogo a cargo de Juan José Pastor Comín, profesor titular de la Universidad de Castilla-La Mancha. La comedia de Rojas Zorrilla [2011] forma parte del tercer volumen de las *Obras completas* del toledano que se ha preparado desde el Instituto Almagro de teatro clásico, dirigido por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, con Gemma Gómez Rubio como coordinadora del volumen III.

Prólogo

Siguiendo el orden del texto, comenzaremos comentando el prólogo al drama, compuesto por cinco apartados, que a su vez contienen varias secciones en su interior.

El primero de ellos es «*Progne y Filomena*: fuentes, argumento y vida escénica». En cuanto a las fuentes, no se mencionan los antecedentes de las *Metamorfosis* ovidianas (en la literatura griega, la *Odisea* homérica con la historia de Aedón y el *Tereo* sofocleo; respecto a las reelaboraciones latinas, las realizadas por Livio Andrónico y Accio), lo cual no es excesivamente extraño, teniendo en cuenta que la transmitida por Ovidio es la primera versión canónica del mito, debido a que del drama de Sófocles solo conservamos fragmentos. Se citan algunas recreaciones parciales basadas en el mito (el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Boscán y Garcilaso), pero el siguiente tratamiento completo mencionado es la *General Estoria* de Alfonso X (en el siglo XIII), al cual le sigue la mitografía de Jorge de Bustamante en el siglo XVI (que es una traducción de las *Metamorfosis* que bebe en gran medida de la versión alfonsí) y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya del siglo XVII. Se echa en falta una alusión a las obras de los italianos Giovanni Boccaccio (su *Genealogía de los dioses paganos* será el germen de los manuales mitológicos del Renacimiento) y Natale Conti (cuya *Mitología* influyó en gran medida en los mitógrafos posteriores, como es el caso del citado Pérez de Moya), ambas entre los trabajos de Alfonso X y Bustamante (cronológicamente); y del español Baltasar de Vitoria, cuyo *Teatro de los dioses de la gentilidad* en el siglo XVII abordó mucho más extensamente la historia de Progne y Filomena que la obra de Pérez de Moya, que únicamente habla de las transformaciones finales (las cuales no se trasladan a la trama rojiana). Acerca de los precedentes dramáticos, se nombran las obras de Joan de Timoneda y de Guillén de Castro, pero no una comedia anónima del último



tercio del siglo XVI¹ de la que, posiblemente, Rojas haya tomado varios detalles, como el nombre de la criada Libia (uno de los pastores de esta obra sin autor conocido se llama Libio)² y el número de criados (dos eran los pastores del drama anónimo). Se nombran finalmente las recreaciones literarias de Enríquez de Arana y *La Filomena* de Lope de Vega.

Acerca de la parte del argumento de la obra y la relación con sus fuentes, no hay demasiado que comentar, pues brevemente se hace un recorrido por la trama apuntando detalles relevantes que la relacionan con sus precedentes; empero, al no tratar la obra anónima ni la versión boccacciana, se pierden algunos detalles interesantes³.

La sección dedicada a la suerte escénica es concisa y precisa, sirviendo para dar una idea de que esta fue una de las comedias más exitosas del toledano. No obstante, se indican a pie de página las representaciones del siglo XVIII a través de los datos de Andioc y Coulon [1996], pero no las del siglo XVII (si bien sí se cita el trabajo de Shergold y Varey [1963], aunque no los nuevos datos aportados por el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [DICAT, 2008]).

Tras esto, Pastor Comín pasa a hablar de la construcción que Rojas hace del mito («*Progne y Filomena*: arquitectura de una tragedia») y lo divide en cuatro partes. La primera de ellas («Estructura dramática») hace un recorrido por el modo de disposición de los elementos de la trama, a lo que añade una breve, pero interesante mirada a la responsabilidad moral de los personajes dependiendo de su actuación. En segundo lugar («Horror y desenlace»), se dice que Rojas le da un gran valor a la palabra poética, atenuando la truculencia del mito; dirá Pastor Comín que «nuestro dramaturgo despliega una oscura tragedia en el seno familiar, condena en el

¹ Véase Ojeda Calvo, 2006: 665-666.

² Véase, asimismo, el caso de *El profeta falso Mahoma*, donde Rojas extrae el nombre de Sergio (maestro de Mahoma en la comedia) de *Vida y muerte del falso profeta Mahoma* de Mira de Amescua, aunque se distancie ampliamente del punto de vista de Mira.

³ Las coincidencias con la comedia ya se han destacado, pero no así aquellas con el compendio de Boccaccio, que es la única fuente con la cual coincide Rojas en que el motivo del casamiento entre Progne y Tereo es lograr la paz entre los reinos de Atenas y de Tracia (antes en guerra).



adúltero la exogamia y ensalza y dignifica a la mujer vengadora» mediante los cambios realizados en el mito. La tercera («Sobre la representación de la mujer en *Progne y Filomena*») aborda el feminismo de la obra, matizándolo respecto a parte de la crítica, y destacando el papel de los útiles mediante los cuales las dos hermanas asesinan a Tereo, esto es, las armas de sus respectivos esposos. Empero, en este apartado creo que habría sido importante señalar la opinión de Américo Castro [Rojas Zorrilla, 1917], ya que fue el primer crítico en señalar una corriente feminista en Rojas Zorrilla, la cual Castro vincula con las ideas erasmistas. Por último («Comicidad, lenguaje, espejos barrocos y posibilidades escénicas»), desarrolla acertadamente el juego de espejos entre las acciones de los nobles (Progne, Tereo, Filomena e Hipólito) y las de los criados (Juanete y Chilindrón), donde las actitudes de los graciosos son el reflejo grotesco de los personajes mitológicos. Rojas Zorrilla basa el discurrir de la pieza dramática en el valor de la palabra poética, como se había comentado, pero potenciándola con algunos elementos escénicos, entre los que el profesor Pastor Comín menciona la canción de Libia en la tercera jornada (vv. 3220-3224) y la elección de Filomena en el monte de la antorcha bien de Hipólito, bien de Tereo. Entre estos elementos escénicos no se menciona el erotismo⁴ (común en el *corpus* rojiano), del cual en el inicio de la segunda jornada hay una muestra muy clara del uso del desnudo [«Sale Filomena medio desnuda con una luz y una espada en la mano, y Progne con otra luz» (v. 1044+)] y, tanto en la segunda como en la tercera, encontraremos las narraciones de Filomena a su hermana, en las cuales, mediante ticoscopia, cuenta el intento de violación y la violación cometidos por el rey Tereo.

El tercer punto es «Fortuna literaria. Progne y Filomena en el XVIII. Valor y sentido» y recorre la recepción crítica con tino, centrándose en el siglo XVIII debido a que supuso su bajada de los escenarios (a pesar de su éxito anterior), principalmente por la crítica frontal de Sebastián y Latre en su *Ensayo sobre el teatro español*.

⁴ Véanse Matas Caballero, 2008a y 2008b.



El cuarto punto es la «Sinopsis de la versificación», presentada en un cuadro por cada jornada en el que se incluye el tipo de métrica y el número de versos en el que este se desarrolla, para concluir con un resumen de las formas estróficas y el porcentaje que representan respecto al total de la versificación.

En último lugar, trata las «Cuestiones textuales», que incluye la «Descripción de los testimonios» y el «Estema». La *recensio* contiene un gran trabajo, al contar con dieciocho testimonios. Estos testimonios fueron utilizados en la *emendatio*, siendo los llamados *P1a* y *P1b* la base para la *constitutio textus* (una buena decisión, dado que estos contaron con la intervención del mismo Rojas Zorrillas en la impresión de su *Primera parte de comedias*, de 1640). Por último, la explicación de cómo se elaboró el *stemma codicum* es óptima, sin incluir el estema ni el arquetipo ni el original hipotético.

Texto crítico

Ya pasando a la anotación del texto, la elección de las notas a pie de página es acertada: aclara los *loci obscuri*; aporta información acerca de los personajes y lugares mitológicos; y señala con tino la presencia de elementos habituales en el teatro áureo.

Sin embargo, podrían haberse aclarado dos de los nombres de los criados, Juanete (cuya alusión onomástica podría entenderse como evidente) y Libia (cuya relación con el pastor del precedente dramático anónimo es relevante). A este detalle solo añadiría la ausencia de las necesarias explicaciones del uso de las plantas como símbolos en el momento en que Filomena cuenta que pierde la virginidad con su amado Hipólito:

FILOMENA:	[...] dormido quedó mi honor y mi esperanza despierta. Ni aun flores fueron testigos, porque la rosa doncella se escondió en verde capullo, u de prudente u de honesta;
-----------	--



arrugose en su botón
la vergonzosa azucena
y a competir nuestros lazos
se asomó la verde hiedra (vv. 183-192).

La rosa simboliza aquí la virginidad, en su relación con la Virgen y las múltiples representaciones de esta con una rosa en la mano, sobre rosas, alrededor de rosales, etc.; la azucena alude a la pureza, debido a su blanco color; y la hiedra se refiere a un ritual de iniciación, relacionado con el entusiasmo báquico. Las plantas relacionadas con la castidad, por lo tanto, se esconden, mientras que la hiedra toma mayor protagonismo dentro del jardín.

Conclusiones

Para terminar, la valoración general de la edición es excelente en todos sus apartados; así, las apreciaciones realizadas, como en todas las reseñas de ediciones críticas, son muchas veces fruto de la perspectiva de cada individuo. Si tuviera que elegir cuál es la mejor parte del trabajo, me quedaría con la *constitutio textus* y las notas al mismo texto; si bien el prólogo tiene mérito en dar la suficiente información de la comedia en una extensión reducida, tarea harto complicada. La ausencia de las indicaciones de Boccaccio como fuente mitológica y de la comedia anónima como precedente dramático provoca que falte información relevante en los apartados de «Fuentes literarias» y de «Argumento de la obra y relación con sus fuentes», como el nombre de Libia proviniendo de la pieza dramática de autor desconocido o la coincidencia con Boccaccio en el motivo de la boda entre Progne y Tereo, a saber, firmar la paz entre Atenas y Tracia.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1707-1808)*, 2 vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.



Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Edición digital, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.

MATAS CABALLERO, Juan, «El erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica», en *Lectura y Signo*, 2008a, núm. 3, pp. 271-308.

_____, «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008b, pp. 327-359.

OJEDA CALVO, María del Valle, «*Progne y Filomena*, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (coords.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 661-680.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de, «*Progne y Filomena*», Juan José Pastor Comín (ed.), en Gemma Gómez Rubio (coord.), Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dir.), *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas, Primera parte de comedias*, vol. III, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 425-576.

_____, Francisco de, *Cada cual lo que le toca*, Américo Castro (ed.), Madrid, Sucesores de Hernando, 1917.

SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., «Some Palace performances of Seventeenth-Century plays», en *Bulletin of Hispanic studies*, 1963, vol. 40, núm. 4, pp. 212-244.

ROMERA CASTILLO, José (ed.),
Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI

José Luis González Subías
Academia de las Artes Escénicas de España
jlsubi@hotmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.),
Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI, Madrid, Verbum,
2019, 492 pp.
ISBN: 978-84-1337-035-4

A la infatigable labor del catedrático —ya emérito— de la UNED José Romera Castillo al frente del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), fundado por él mismo en 1991, acaba de añadirse una nueva publicación, fruto de la vigésima octava edición del Seminario celebrado anualmente por esta institución. El teatro, como texto y creación destinada a su puesta en escena, ha ocupado el grueso de estos encuentros entre especialistas de relieve internacional, cuyas aportaciones y reflexiones han sido recogidas de

manera sistemática en la edición de las correspondientes actas, que hasta el momento, en lo que se refiere exclusivamente al teatro, alcanzan un total de veinte volúmenes. Impresionante trabajo —tan solo una de las muchas parcelas y publicaciones del SELITEN@T y de su director, Romera Castillo—, digno de admiración y del mayor de los respetos por quienes nos dedicamos al estudio y la divulgación de las artes escénicas.

Teatro y Filosofía en los inicios del siglo XXI es el último de estos volúmenes, en el que se recogen las ponencias y comunicaciones presentadas en el Seminario Internacional celebrado en la UNED del 24 al 26 de junio de 2019, con la colaboración de la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica y el Instituto del Teatro de Madrid.

Publicado por la editorial madrileña Verbum, responsable de la edición de las actas desde el año 2013, lo primero que hay que destacar positivamente de este excelente libro —vaya ya por delante una primera e inequívoca valoración— es su impecable factura y cómodo formato, que invita a adentrarse en sus páginas con una predisposición favorable; condición más que necesaria para centrar la atención en la riqueza y complejidad del contenido presentado en las cerca de 500 páginas de una obra en la que han participado una treintena de autores de muy distintos perfiles académicos y profesionales; todos ellos ligados, de uno u otro modo, al ámbito teatral y filosófico.

La obra, precedida de un capítulo previo y aparte, escrito por José Romera Castillo, donde se ofrece un completo y extenso resumen sobre el trabajo realizado por el SELITEN@T en sus casi treinta años de existencia, se estructura en tres grandes apartados que avanzan desde aspectos generales sobre el tema planteado en el Seminario (I) —la relación entre el teatro y la filosofía—, a cuestiones relativas a obras y autores concretos que se organizan con criterios genéricos, estableciendo una distinción entre Dramaturgias femeninas (II) y masculinas (III).



El primero de los apartados ofrece lecciones magistrales sobre el concepto y finalidad del teatro, como arte conceptual del que la filosofía no es ajena, desde la perspectiva de destacados creadores dramáticos —directores y dramaturgos— como Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Jorge Eines o Raúl Hernández Garrido, a los que se suman las voces de importantes pensadores del hecho escénico, como Jorge Dubatti, y estudiosos que, desde una reflexión más teórica, plantean muy interesantes cuestiones en torno a la filosofía del teatro y en el teatro. De este modo, encontraremos artículos donde se abordan estos aspectos en la obra de Nietzsche (Sánchez Meca), reflexiones en tono a la fenomenología (Pimenta Soto) y neurofenomenología teatral (Ribagorda Lobera), o estudios sobre determinadas obras y autores contemporáneos directamente relacionados con el tema, como es el caso de los montajes de Denis Guénoun en torno a las figuras de Platón, San Agustín y Spinoza (Ortega Máñez) o la adaptación teatral de *El Crítico* a cargo de la compañía Teatro del Temple (Arcega Morales). Singular interés y relevancia presenta en este apartado —y en el conjunto del libro— la muy interesante mesa redonda que con el título de «Filosofía de la praxis teatral» protagonizaron Emeterio Díez, Jorge Eines y Jorge Dubatti, que constituye, en nuestra opinión, uno de los momentos álgidos de la obra, junto con las reflexiones de este último en torno a la filosofía del teatro como construcción científica, «El teatro y la razón poética» de Alonso de Santos, y la lúcida visión de Raúl Hernández Garrido al plantear «La ceguera del dramaturgo». Imprescindible asimismo el exhaustivo repaso ofrecido por Jerónimo López Mozo, al comienzo del libro, que incluye más de setenta referencias de textos y espectáculos teatrales, tanto nacionales como extranjeros, en los que está presente la filosofía de algún modo.

Bajo el epígrafe «Dramaturgias femeninas» se recoge media docena de trabajos dedicados a recientes obras —el libro en general, como indica su título, centra su atención en los inicios del presente siglo— y propuestas escénicas o bien creadas por mujeres —la mayoría— o bien centradas en



personajes femeninos —a veces ambas cosas—, escritos todos ellos por destacadas investigadoras del teatro. *La tumba de María Zambrano* (2016) de Nieves Rodríguez acapara el interés de Verónica Orazi y de Pilar Jódar Peinado, quien aborda asimismo en su artículo *La guerra según Santa Teresa* (2013), de María Folguera. *Los hijos de las nubes*, obra de Lola Blasco estrenada en 2012, es analizada por Cristina Ros Berenguer, desde una perspectiva no exenta de un compromiso ideológico, de alcance social y humano, muy presente en buena parte de los estudios que conforman este libro. El proyecto comunitario *Rebomboris* (Prieto Nadal), el *Teatro Invisible* de la compañía Matarile Teatro (Fernández Fernández) o los montajes más actuales centrados en la figura de Antígona (Nieto Yusta) completan un apartado con una singularidad propia que justifica su independencia respecto al último de los espacios en que se estructura la obra, denominado expresamente «Dramaturgias masculinas».

Bajo el último de los epígrafes citados, se incluyen nueve estudios independientes, todos ellos centrados en obras y autores muy concretos del panorama internacional; desde Juan Mayorga, del que Miguel Ángel Jiménez Aguilar analiza dos de sus últimos textos —*El mago* e *Intensamente azules*—, a Javier Gomá (González-Gosálbez), Juan Pablo Heras (Osuna Osuna), Eduardo Rovner y Chema Cardeña (Nel Diago), Marco Antonio de la Parra (Martínez de Olcoz y Sánchez Fariña), Mark St. Germain (López Antiñano), Leo Bassi (García Ferrón), Hartmut Lange (Arno Gimber) y Stephen Sondheim (Camacho Fernández).

Se trata, en fin, de un volumen pleno de información, que aporta reflexiones y conocimientos en torno al teatro contemporáneo, su razón de ser y sus tendencias, de plena actualidad. No hemos pretendido hacer en esta reseña una relación exhaustiva de cada uno de los artículos que componen el volumen. No era necesario. Baste destacar el alto valor académico de las diferentes intervenciones y la calidad de unos textos dirigidos a especialistas, cuyo nivel exige de sus lectores una alta formación intelectual, así como un cierto dominio de las materias tratadas.



No es este un libro de vacuo academicismo encerrado en sí mismo, sino una obra que ofrece magnas lecciones por parte de quien puede darlas y de las que se aprende mucho. Una obra necesaria, en definitiva, de suma utilidad para los estudiosos y estudiantes del arte teatral; y para cualquier amante del pensamiento, la cultura y el humanismo en general, dispuesto y ahondar en la complejidad y densidad conceptual de una literatura dramática inseparable de una filosofía que ha tratado siempre de comprender al hombre y su existencia en un mundo misterioso y ajeno: la misma materia de la que están hechos los sueños y el teatro.



**Alba Saura Clares e Isabel Guerrero (eds.):
*Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas***

Marcelo Urralburu
Universidad de Barcelona
marcelo.iraultza@gmail.com



SAURA CLARES, Alba y
GUERRERO, Isabel (eds.), *Estudios
teatrales: nuevas perspectivas y
visiones comparadas*, Madrid,
Editum, 2017. 243 pp.
ISBN: 978-84-697-5892-2

El ambicioso volumen de *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas* (2017), editado por Alba Saura Clares e Isabel Guerrero, compendia hasta un número de veinticuatro estudios de investigación sobre las más diversas tradiciones teatrales americanas y europeas. Han sido escritos, en su mayoría, por jóvenes investigadores del teatro sin que falten otros de ya consolidada trayectoria, como acompañantes de una ejecución de perfecto rigor académico. Del mismo modo, se contemplan autores en su mayoría de lengua española e inglesa, entre los dos continentes, americano y europeo, con algunas referencias a los grandes dramaturgos ineludibles de otras lenguas. También ambiciosas son las épocas abarcadas: teatro de los Siglos de Oro, del siglo XX y del siglo XXI; y, por si fuera poco, se toman en consideración tanto las obras

—textos dramáticos, representaciones, adaptaciones, recepción, etc.— de estudio como, muy adecuadamente, las nuevas perspectivas críticas de la investigación teatral.

Esta descripción de contenidos tan somera no sirve sino para señalar una realidad: que este volumen hace de la variedad una cualidad y, más aún, una necesidad. De países, de tradiciones, de temas, de autores y, en fin, de disciplinas, desde la más radical multiplicidad de perspectivas teóricas y críticas y desde la interdisciplinariedad, sin la cual no habría un futuro tan optimista para los estudios de la literatura. Es todo un acierto, a mi parecer, permitir que por las páginas circulen tal diversidad de contenidos y enfrentados, además, con un rigor académico verdaderamente admirable. Basta con descubrir a los investigadores de más experiencia, referentes en cada uno de sus ámbitos, para saber que los más jóvenes siguen su estela con magníficos modelos. Pero esta cualidad va más allá de lo meramente científico.

Se dan en el teatro una serie de cualidades performativas que lo distinguen de los demás productos culturales, pero que, además si se me permite decirlo, no se limitan al puntual escenario, ni a los actores, ni al texto, sino que también se extiende hacia sus espectadores y, en lo que nos concierne ahora, a su comprensión crítica. Que «El teatro es un arte colectivo», como advierten las editoras del volumen en el prólogo, es su cualidad más distintiva. Casi podríamos decir, sin temor de equivocarnos, que esta es su característica esencial. Tan elemental (y tantas veces olvidada, por desgracia) como esta. Si, por lo general, los escritores tienden a la soledad en su labor y si, igualmente, los investigadores de la literatura trabajamos en un aislamiento más o menos parecido, los estudios teatrales requieren de otras miradas mucho más amplias y más abarcadoras.

Como cualquier puesta en escena, una edición de estas características requiere de un concierto preciso, que no es otra cosa que la armonía en la acción de sus muchos actores. Dicha dificultad, tantas veces desatendida en la investigación, ha sido perfectamente comprendida y



atendida por las editoras del volumen, Alba Saura Clares e Isabel Guerrero. Por eso, los veinticuatro estudios que componen *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas* están agrupados en tres grandes bloques, tan ambiciosos como satisfactorios, que comentamos a continuación.

Seguidamente después del prólogo de las editoras damos con el primer bloque o capítulo de trabajos, titulado «Otra vuelta a los clásicos», en el que se emprende una caminata por el teatro de los Siglos de Oro. Shakespeare inaugura y clausura este apartado con los trabajos de Keith Gregor y María Jiménez Garcerán, que ponen en relación la figura eterna del dramaturgo con la tradición europea y española, respectivamente. El primero se centra en la manera en que Hamlet articula un proyecto continental compartido. Por su parte, Jiménez Garcerán estudia la adaptación de *The Taming of the Shrew* en la Corte española de finales del siglo XIX. Así mismo, encontramos estudios dedicados a los clásicos teatrales del ámbito hispánico, a saber: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, entre otros. Pero desde perspectivas interdisciplinarias que incluyen la música, las artes plásticas, las dimensiones de la parodia en el teatro o la representación de la mujer en las obras de este periodo. No podía faltar, tampoco, la influencia de la dramaturgia antigua: los clásicos grecolatinos que con tanta asiduidad fueron visitados por estos autores.

En el segundo bloque, «Siglo XX teatral: entre tradición y vanguardia», conjuga ambas realidades a través de estudios de la más diversa índole temática. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández abren este apartado con «Del “bacilo griego” a la tragedia de lo inmutable en Virgilio Piñera», que les sirve para arrojar nuevas luces sobre la irreverente obra del cubano. Dan cuenta de cómo en ella se modernizan los mitos de Electra y Orestes. Encontramos también estudios sobre la influencia de Henrik Ibsen y Gabriele D’Annunzio en el dramaturgo español merecedor del Premio Nobel Jacinto Benavente, por Diana Muela Bermejo; o el análisis de dos de las obras más importantes del vanguardismo



peninsular, *Luces de bohemia* y *Yerma*. Electra reaparece, luego, de la mano de Anastasia Lambrou, a través de otros tres autores imprescindibles: Galdós, Pemán y Villora. En fin, toda la modernidad teatral del siglo XX discurre por estas páginas, entre las letras inglesas y las hispánicas. Cierra esta parte con un estudio de Agustín Carlos López Ortiz sobre el teatro costumbrista de Orlando Hernández; pero lo hace desde los fundamentos teóricos de Henri Bergson, introduciendo una perspectiva nueva sobre la obra del autor canario.

La tercera parte, dedicada a nuestro siglo, tiene por título «Teatrología y nuevos enfoques para la escena del siglo XXI». Y en ella, finalmente, se integran además cuestiones de índole más estrictamente teórica de la crítica teatral, como un acercamiento a la metodología de análisis semiótico de la alemana Erika Fischer-Lichte, de parte de Marga del Hoyo Ventura. No faltan, eso sí, nuevas perspectivas sobre figuras tan fundamentales de la escena española como la de José Sanchis Sinisterra o, desde una perspectiva más general, la gestualidad «decolonial» en la escena teatral porteña. Así, se presentan estudios sobre el carácter performativo del teatro, su dimensión colectiva y la representación del texto dramático a través de los trabajos de Olga Martí Prades, María Luisa F. Falcón o Javier Rivero Grandoso, entre otros muchos valiosos textos. En fin, toda una constelación de perspectivas que nos facilitan las claves de la producción dramática contemporánea, de la escena actual y de las nuevas teorías emergentes que pretenden dar respuestas de rigor científico a la escena presente.

En definitiva, el trabajo de edición y coordinación que han asumido Alba Saura Clares e Isabel Guerrero tiene por resultado un impecable volumen que acude en la necesidad de seguir abriendo nuevos caminos de investigación y, sobre todo, al diálogo científico en torno a la realidad del teatro hispánico e internacional. Han conseguido agrupar miradas muy divergentes en un mismo escenario y enriquecerlas, así, al dar cuenta de sus rasgos comunes y de sus correspondencias. Han demostrado que el camino



de la investigación es el encuentro colectivo y los proyectos grupales como está siendo, por ejemplo, el Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJIET) y como es, sin ir más lejos, esta magnífica publicación.



Tres sombreros de copa o «los sueños, sueños son»

***Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura.
Dirección de Natalia Menéndez. Teatro María
Guerrero. 5 de Junio del 2019.**

Esther Fernández
Rice University
ef14@rice.edu

Nada es maravilloso, todo tiene su doble cara, se trata de decidir, de saber lo que se quiere. Ese sueño *inverosímil* entra por nuestro poros hasta llegar a la ternura y a una sensación agridulce de lo que se renuncia. —Natalia Menéndez (Programa de mano)

Si la trama de *Tres sombreros de copa* es un viaje por el mundo de los sueños, la historia de la obra en sí roza, hasta cierto punto, también con lo fantástico. Miguel Mihura (1905-1977) se inspiró para escribir la obra en su experiencia que vivida a los veintisiete años como director artístico de la compañía de *varietés*, Alady. Una vez terminada de escribir en 1932, la deja aparcada sin saber que se había adelantando por dos décadas a la creación de un teatro absudista que Eugene Ionesco y otros escritores europeos revivirán en los cincuenta. *Tres sombreros* vivió por lo tanto enterrada entre los papeles de Mihura hasta que por fin vio la luz en 1952, cuando se estrenó de la mano de Gustavo Pérez Puig para la compañía del Teatro Español Universitario de Madrid con un éxito que su autor nunca hubiera previsto. En ese reparto original estaba el actor Juanjo Menéndez en el papel de Dionisio, padre de Natalia Menéndez, directora de este montaje y a quién le ha dedicado este trabajo.



Fig.1. Elenco de *Tres sombreros de copa* (dir. Natalia Menéndez, 2019).
Fotógrafo: marcosGpunto. Centro Dramático Nacional.

La desidia con la que Mihura abandonó su obra nada más escribirla contrasta con la cuidadosa visión que más adelante tendrá en relación con su puesta en escena. En varios de sus escritos, el dramaturgo hace especial incapié en que la manera correcta de representar la obra es con sencillez, sin exageraciones, para que la esencia del texto pueda surgir de detrás de esa capa de superficialidad espectacular. Irónicamente, el montaje de Menéndez, una gran conocedora del texto de Mihura, es todo menos sencillo y, sin embargo, consigue dejarnos al final ese sabor amargo que induce a la reflexión una vez que salimos del teatro. La superficialidad de este montaje está tan bien hilvanada con la trama—y podríamos incluso decir que resulta tan profunda, por irónico que suene—que el espectador es conciente en todo momento que detrás del andamiaje espectacular del exceso luminoso se esconde un mundo mucho más complejo y vacío que cada uno de los personajes acarrea consigo. Por lo tanto la directora consigue que estos *Tres sombreros de copa* obren su magia con éxito en pleno siglo XXI al negociar desde la escena que el exceso visual que acompaña la trama recaiga en el desenlace en un profundo vacío.





Fig 2. *Tres sombreros de copa* (dir. Natalia Menéndez, 2019).
Fotógrafo: marcosGpunto. Centro Dramático Nacional.

La escenografía de la obra es grandiosa en todos sus aspectos. Si bien estamos ante un modesto cuarto de un hotel de provincias hay algo caricaturesco en las gigantescas dimensiones de los armarios y de las puertas en comparación con la cama del protagonista, la cual funciona a lo largo de toda la representación como un micro escenario para soñar. A esta atmosfera ónirica también contribuyen los colores chillones de las paredes. Existe cierto realismo en la ambientación pero la exageración lo deforma de tal manera que la totalidad del montaje adquiere características de un colorido esperpento.



Fig 3. *Tres sombreros de copa* (dir. Natalia Menéndez, 2019).
Fotógrafo: marcosGpunto. Centro Dramático Nacional.



Los personajes también se acercan al esperpento en la manera en la que son caricaturizados tanto por el dramaturgo en el texto original como por su caracterización en esta puesta en escena, una caricatura que, sin embargo, esconde dolor y frustraciones en todos ellos. En efecto y según va avanzando la trama el espectador se da cuenta que el mundo brillante del music-hall no es más que una industria precaria que explota a sus artistas y a quiénes les rodean.

La directora es consciente que para que la decepción final sea más impactante, lo superficial tiene que mostrarse con todo su esplendor. El vestuario, por ejemplo, basado en los cabarets de los años treinta, no ahorra en lentejuelas, en adornos, ni en plumas. No solo el inocente Dionisio se deja llevar por este glamouro carrousel sino que el propio público también se adentra en la magia irresistible de este show de *varietés*. Es un acierto que la directora introduzca micro números musicales que acercan la obra al musical para envolver al espectador y hacerle participe de primera mano de la misma experiencia que está viviendo el protagonista.

Los distintos personajes que desfilan por este freak show se representan de una manera literal, tal y como los describe Mihura en su obra. No falta nada. Ni los conejos que el Cazador Astuto lleva atados al cinturón, ni el jamón que uno de los personajes menciona, ni los bocadillos que el Odioso Señor ofrece a Paula. Al igual que se escenifican con meticulosidad todos estos detalles que caracterizan la ambientación y a sus personajes, el texto también se mantiene íntegro. Los actores sacan partido de la última línea del autor y lidian a la perfección con su absurdismo, exagerándolo cuando hace falta pero no abusando de un histrionismo gratuito cuando no es necesario.

Hay cuatro actuaciones magistrales que merece la pena recalcar. Don Rosario (Roger Álvarez), el regente del hotel, no es el típico anciano demente que ha perdido la noción del tiempo sino como un hombre maduro, vencido por el peso de la soledad, lo que le hace más patético. Dionisio (Pablo Gómez-Pando) logra transmitir con una gran sinceridad ese carácter



inocente y la ilusión de descubrir por primera vez lo que se esconde detrás de la costumbre y la cotidianeidad. Según va avanzando la obra, lo que en un principio podría resultar inverosímil en su forma de ser, se va volviendo más cercano y natural para el espectador. Arturo Querejeta consigue sacar el máximo partido de un desfasado don Sacramento. Justo en el momento cuando se deja sentir el peso del deber ante el cual Dionisio no será capaz de escapar, el don Sacramento de Querejeta nos recuerda lo absurdo de las normas y de las rutinas que seguimos sin cuestionar y de las que todos somos cómplices. Finalmente, hay que mencionar el excepcional trabajo de Laia Manzanares como una Paula que rezuma verosimilitud en un papel muy delicado de interpretar. Paula ha visto y ha vivido mucho para su edad en comparación con Dionisio. Sin embargo, nadie ha podido destruir su inocencia, un regalo único que le ofrece a Dionisio y que gracias a ella este, por primera vez en su vida, consigue romper con las convenciones sociales aunque sea soñando. Paula es un personaje que ilustra una gran gama de matices, a veces, incluso, de manera simultánea: la inocencia y la sabiduría, la alegría y la tristeza, el anhelo de libertad y la más profunda soledad, la complicidad y el desamparo.



Fig. 4. Dionisio (Pablo Gómez-Pando) con Paula (Laia Manzanares).
Tres sombreros de copa (dir. Natalia Menéndez, 2019).
Fotógrafo: marcosGpunto. Centro Dramático Nacional.



No cabe duda de que Menéndez logra que *Tres sombreros* dialogue con el espectador del siglo XXI, sin embargo el solo hecho de estrenar hoy en día esta obra no deja de ser, en mi opinión, un arriesgado acto de malabarismo. En efecto, a un lector actual le resultarán incómodos los comentarios racistas y sexistas que pueblan esta obra. Contemplar abiertamente la explotación de la mujer y los chistes en los que se denigra a Buby por su raza y en los que la palabra «linchar» se menciona de manera desenfadada pueden dar escalofríos. En este sentido, es una obra que, de no ser estudiada previamente, puede resultar ofensiva y sería imposible de estrenarla en un país como los Estados Unidos.



Fig 5. Paula (Laia Manzanares), Dionisio (Pablo Gómez-Pando) y Buby Barton (Malcolm T. Sitté) *Tres sombreros de copa* (dir. Natalia Menéndez, 2019).
Fotógrafo: marcosGpunto. Centro Dramático Nacional.

Ahora bien, limando los chistes más acerbos, la puesta en escena de Menéndez, nos da las pautas para explorar la posibilidad de trasladar la obra al musical. Si bien trasladada a este género, la esencia original se perdería e iría en contra del propósito original del dramaturgo, *Tres sombreros* podría sobrevivir mejor para futuras generaciones aprovechando su contexto festivo, llegando a convertirse en un musical puramente español. No hay



duda que se trata de una obra que yo calificaría de ‘todo terreno’ al haber superado las dudas y desidia del propio dramaturgo, la censura de los años cincuenta y, hoy en día, seguir llenando los patios de butacas y emocionando a un público heterogeneo. Sin embargo, también es un hecho cierto que *Tres sombreros* está cada vez más ausente de los escenarios comerciales y que corre el riesgo de convertirse en una curiosidad del pasado, si no sigue perviviendo en escena. Por esta razón, el montaje de Menéndez, aunque muestra la obra tal y cómo es, como un recordatorio del patrimonio dramático que Mihura nos legó, también nos da la oportunidad de pensar cómo seguir manteniéndola viva como una obra pionera de la literatura española.¹

¹ Quisiera agradecer una vez más a Berta Muñoz Cáliz y al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música por su ayuda y apoyo.

Entre bastidores

In the Backstage

Dans les coulisses

Entrevista a Alberto Conejero

Lidia Sánchez de las Cuevas
Université Bordeaux Montaigne
lidia.sanchez.dlc@outlook.com



Alberto Conejero estrenó, a primeros de marzo, en el teatro madrileño Fernán Gómez, la obra original de Miguel de Unamuno *El otro*. Este proyecto ya fue estrenado en 2018 bajo la dirección de Mauricio García Lozano y con los actores Celia Bermejo (en el papel del ama), Domingo Cruz (en el papel de Ernesto), Carolina Lapausa (representando a Laura), Silvia Marty (en el papel de Eva/Damiana) y José Vicente Moirón (como «el otro»). Con la misma dirección y reparto, la obra volvió a escena el pasado 6 de marzo y se mantuvo 5 días en cartel¹.

¹ Debido a la situación sanitaria actual, las fechas previstas para su representación fueron modificadas. En un principio la obra estaba prevista desde el 6 de marzo hasta el 11 de abril.

El otro «*Misterio en tres jornadas y un epílogo*» es una obra de teatro original de Miguel de Unamuno. Fue escrita en 1926 y estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1932. Su historia se abre con la muerte de uno de los hermanos gemelos, Cosme y Damián, quien ha sido asesinado por el otro hermano. La obra es una especie de investigación casi en términos policíacos llevada a cabo por el resto de los personajes para descubrir la identidad de los hermanos y así aclarar quién mató a quién, determinando cuál de los dos hermanos se asimila a Caín y cuál a Abel. Con esta intriga, Unamuno pone en cuestión la escisión existencialista en la mentalidad moderna de principios del siglo XX. El personaje de «el otro», está en lucha constante consigo mismo, una lucha que le conduce a una transgresión de los límites de la razón, fusionando la realidad y el delirio. *El otro*, como bien indica su título, es una obra que pone de manifiesto la cuestión de la identidad y de la alteridad.

Cuando me entero de que Alberto Conejero se presenta como coautor de *El Otro*, en primer lugar, no puedo remediar pensar en la osadía de tal coautoría, de la que hablaremos más tarde, y, en segundo lugar, me intriga cuál ha sido su interés para realizar este proyecto. Observando su carrera dramática (y especifico dramática puesto que, además de autor teatral, Conejero es doctor en ciencias de las religiones, poeta y ha sido profesor de dramaturgia en la ESAD de Valladolid), hilo, sin demasiada dificultad, tres aspectos que aparecen y, por qué no, definen a *El Otro*. Como acabo de mencionar, *El otro* refleja la búsqueda existencial de la identidad, algo que ya aparece tanto en *Cliff* (2010), bajo el tema de la homofobia, como en *La piedra oscura* (2014), donde se ofrece la identidad de quien fuera la última relación amorosa de Federico García Lorca, Rafael Rodríguez Rapún. Por otro lado, su primera obra llevada a escena, *Húngaros* (2000), trata específicamente el tema de la otredad a través de la migración. A todo ello hay que añadir que Conejero ha sido también adaptador de obras clásicas como *Medea* o *Electra* y que se ha interesado especialmente en dramaturgos españoles emblemáticos de la primera mitad



del siglo XX tales como el ya citado Lorca o Valle-Inclán. El teatro de Unamuno puede resultar hasta cercano en gustos y hábitos al teatro de Conejero. Hemos tenido la oportunidad de conversar con el dramaturgo que, muy amablemente, nos ha dado las claves de esta coautoría:

Buenos días, Alberto. He recogido algunos aspectos que, desde mi punto de vista, unen el teatro unamuniano con el suyo. ¿Podría aclararme qué le motivó a llevar a cabo este proyecto?

Fundamentalmente el deseo de Domingo Cruz —productor y uno de los actores protagonistas de la función— de llevar a las tablas este texto; creo con firmeza en esos deseos, que hay que estar al lado de esos deseos que tienen casi un perfil de quimera; pensaba «si alguien va a comprometer su dinero, su tiempo, su vida, al fin y al cabo, en hacer que este texto vuelva a escena, es que ese texto tiene algo muy poderoso que hay que descubrir». He de ser honrado: prefiero al Unamuno de la prosa y la poesía al filósofo; pero me conmueve su pasión, su devoción por el teatro. En cierto modo, me recuerda la relación de Cervantes con el teatro, tanto por la refección de asuntos históricos y mitológicos en escena como por su suerte dispar, al menos con el brillo infinito de su producción en prosa.

El teatro de Unamuno (*El otro*, pero también *La difunta*, *La esfinge*, *Sombras de sueño* o *El hermano Juan* o *el mundo es teatro*, entre las obras más representativas), es un teatro algo austero, clasificado la mayoría de las veces como teatro de tesis, en el que priman los dilemas (en el caso de Unamuno, filosóficos) de los personajes, por encima de una escenografía suntuosa y una historia entretenida y atrayente. ¿Ha querido conservar este aspecto fundamental del teatro unamuniano? ¿Qué otros aspectos ha querido mantener por resultar necesarios para la trama y de cuáles ha prescindido si así ha sido el caso?

He pensado mucho, lógicamente, sobre por qué el teatro de Unamuno está prácticamente ausente de nuestros escenarios; las respuestas son muchas pero creo en ocasiones sus personajes pierden quilate de sangre, de carne, para convertirse en «ideóforos»; con esto no pretendo decir que no sea un



teatro apasionante, retador, fiero, conectado tanto con el teatro simbolista como el de las vanguardias, especialmente con las indagaciones de Evreinov y de Pirandello; corresponde a los especialistas, no a mí, señalar allí donde su teatro bracea entre el drama y la disquisición; no a mí, porque yo he venido a servir a Unamuno.

El otro, es una obra que trata, por un lado, la cuestión de la personalidad y, por otro lado, la rivalidad entre hermanos remitiendo explícitamente al mito de Caín y Abel. Este mito ha recorrido la ficción universal a lo largo de todos los siglos poniendo en cada momento encima de la mesa la dicotomía víctima/verdugo o más ampliamente la dicotomía bien/mal. Sabemos que el propio Unamuno se sintió atraído por este tema ya que, aparte de *El otro*, lo trabajó en otras obras como en las novelas *Abel Sánchez, una historia de pasión* (1917), *La tía Tula* (1921) y la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Mancedo* (1920). ¿Cómo piensa que esta dicotomía está representada en la obra de *El otro*? Y, ¿cómo la ha trasladado en esta nueva versión de la obra?

El caudal del que bebe Unamuno es hondo y proceloso: el tema de la doble personalidad, de la personalidad escindida, nos lleva de Dostoievski a Stevenson, de Browning a Borges, hasta llegar a Saramago o K. Dick. Un tema inagotable que detona algunos de nuestros fantasmas, miedos e interrogantes fundacionales; Cosme y Damián son, por supuesto, Abel y Caín, pero también la nostalgia torturante de una completitud, de un absoluto. Unamuno arriesga fundiendo el mito cainita con el de los gemelos... Una de las operaciones dramatúrgicas más decisivas de mi reescritura ha sido la de modificar el tiempo histórico de la pieza, ubicándola en nuestra posguerra. Creo que esta decisión hace centellear el mito de Caín y Abel en un concreto reconocible por los espectadores de hoy en día. En el corazón de un asesino con remordimientos, hablan todos sus asesinados...

Unamuno es un autor de confrontaciones y dicotomías. Otra dicotomía muy presente en toda la obra unamuniana es la de la ciencia contra la religión o la razón contra la fe, que funcionan prácticamente como



actantes opositores a la vez que complementarios para comprender el concepto de «verdad» en su obra. Me ha parecido que ha querido hacer hincapié especialmente en esta dicotomía puesto que el personaje de Ernesto, el hermano de Laura, cobra en su versión un mayor protagonismo incentivando precisamente la ciencia y la medicina como medios para alcanzar u obtener la solución al problema de la personalidad que tiene *El otro*. Ernesto es presentado como neuropsiquiatra y la relación que establece con «el otro» es la de médico y paciente. Este último llega a ser medicado e incluso diagnosticado por Laura quien afirma que el «enfermo» sufre un delirio de falsa identidad o esquizofrenia paranoide. Nada de lo mencionado aparece en la obra original. ¿Por qué ha decidido presentar la locura más como una consecuencia postraumática de la experiencia en el frente que como una consecuencia sobre el cuestionamiento existencial del ser humano? ¿Ha querido eliminar el componente filosófico que pone de manifiesto la escisión de la conciencia?

La dialéctica entre ciencia y misterio es un asunto radicalmente filosófico. Y luego está la cuestión del verosímil, de la figuratividad, del horizonte de recepción de los espectadores contemporáneos. Las escisiones del yo que plantea Lorca, por ejemplo, en *Así que pasen cinco años* o *El público* son efectivas porque se mueven dentro de un simbolismo «surrealizante» pero no populares, tampoco en nuestros días. Por fortuna existen esas obras y existen otras como *Yerma* o *Bodas de sangre*. El teatro de Unamuno es exigente, retador, pleno de hondura filosófica; también, por qué no decirlo, inestable en cuanto a sus decisiones dramatúrgicas. Los dramaturgos necesitamos muchos escenarios, muchos fracasos, muchos montajes difíciles par ir aprendiendo; también, por supuesto, el calor del público que nos permita seguir regresando. En esta obra, Unamuno presenta personajes cuyo lenguaje y pensamiento no se ajusta en ocasiones a la propia figuratividad que él propone; si quiere, desde un punto de vista más técnico, es apasionante el movedizo decoro de los personajes, la elevada carga poética y filosófica de estos, criaturas híbridas entre la tragedia y el drama simbolista. Y, luego, hay una deriva hacia el melodrama en algunos parlamentos que me atrevo a decir hubieran provocado la hilaridad cuando no la burla en el espectador contemporáneo.



¿Podríamos afirmar que ha tomado partido en la dicotomía mencionada inclinándose a favor de la ciencia?

Mal he servido a Unamuno si uno de los dos plazos de la balanza acaba inclinándose nítidamente al terminar la pieza. Precisamente lo trágico es que los hierros de esa romana pueden saltar en cualquier momento por los aires incandescentes, porque sus fuerzas pugnan sin rendirse. Ahora bien, ¿acaso la conjetura poética no forma parte del pensamiento científico? ¿Puede haber poesía sin indagación? ¿Puede haber ciencia sin poesía?

La filosofía unamuniana se caracteriza por la confrontación de diferentes aspectos como método reflexivo. Unamuno estaría proclamando a base de luchas la unidad formada por cada una de estas oposiciones. ¿Es así como habría que entender el personaje de «el otro», como una especie de unión de los dos gemelos? ¿Cómo lo ha entendido usted?

Todo aquello que no acabo de entender, especialmente en su entrelineado, es lo que más me apasiona de *El Otro*, cada espectador, como cada lector, hará una lectura singular; creo que la misión del teatro es la de convocar la asamblea de la ciudadanía para entregar preguntas y no respuestas, imaginación moral y no certidumbres. Habrá quien se quede con el conflicto fratricida, con el amoroso, con el psicológico, todo eso que remolinea en el texto fuente.

Volviendo al tema mencionado de la coautoría, en verdad, no es la primera vez que se presenta como coautor. Su obra anterior, *El sueño de la vida* (2019), a partir de la obra de Lorca *Comedia sin título*, fue presentada como una coautoría de ambos. Unamuno defendía que toda obra no es más que comentarios de comentarios, que todo está escrito. Como diríamos hoy en día, que toda obra dialoga con otra, todo es intertextualidad. Las versiones, las adaptaciones, incluso toda creación original parte de un hipotexto. En este sentido, toda obra sería presentada como coautoría, pero como sabemos, no es el caso. ¿Por qué ha tomado la decisión de situarse al mismo nivel que Lorca o que Unamuno, en lugar de presentar sus proyectos como versiones o adaptaciones?



En ningún caso mi intención ha sido situarme «al mismo nivel»; sé que este tipo de coautoría no es frecuente en nuestro tiempo; cuando hablamos de «coautoría» no lo es de los autores, obviamente, pero sí de los materiales poéticos, de los temas y tramas; hablamos de «hipotexto» pero inmediatamente regresamos a un marco estructuralista. Yo no puedo presentar los proyectos como «versiones» o «adaptaciones» porque no lo son en sentido estricto. Estaría mintiendo a los espectadores que pagan su entrada, amparándome en el prestigio ajeno para alojar luego mi propia escritura. Hay otros términos como «reescritura» o «refundición» que quizá se acercan más a lo que hago, pero no son de uso general. Podría firmar yo estos trabajos e indicar «a partir de», pero de nuevo estaría faltando a la verdad y negando mi deuda con los textos fuentes... ¿Cómo voy a decir que *El otro* es «una versión a partir de...» cuando más del 80 % del texto, de los personajes, de las situaciones, de las ideas pertenecen a Unamuno? Claro que me hubiera ahorrado malentendidos e insultos si hubiera dicho que *El sueño de la vida* era una versión o un texto «a partir de» la *Comedia sin título*. Pero he preferido ser honesto con los espectadores, que son los que pagan la entrada; no les miento, saben que van a ver mi diálogo con Lorca o un Unamuno: y yo aquí no soy un «adaptador» ni un «ajustador» ni un «maquillador». Es una polémica inmarcesible que a veces genera diálogos fértiles y otra solo incomprensiones y desprecios. Lo asumo, forma parte de mi oficio y soy responsable de las decisiones que he tomado en él. Yo no soy un tanatopráctor, no maquillo textos muertos para hacerlos soportables al espectador contemporáneo. Esos textos para mí están vivos, fieramente vivos, me embosco con ellos y algo nace de eso. Me parece perfecto que a muchos no les interese, que lo desprecien y que incluso lo censuren; si lo quieren reducir a que soy un soberbio, están en su derecho. Es una querella hermanada con aquella de las direcciones escénicas de los clásicos; la tensión entre el monumento literario —prestigiado por la tradición y la academia— y el teatro, que necesariamente es algo movedizo, frágil, imperfecto e imposible de «fijar». Hay que tener la valentía, la



inconsciencia, el deseo, la urgencia de un enamorado para llevar *Hamlet* a escena; porque solo desde ahí puedes olvidar todo lo que se ha escrito sobre esas páginas y hacer teatro.

Centrándonos en este diálogo dramatúrgico entre Unamuno y usted, nos gustaría ahondar en las aportaciones realizadas en la obra. A diferencia de la obra original, *El otro* de 2020 está contextualizada en la España de 1940. La obra comienza con la retransmisión por la radio de la que parece ser una entrega del noticiario NO-DO. ¿Por qué decidió situar la historia al final de la «drôle de guerre» o *guerra de broma*, siendo este un periodo que Miguel Unamuno no conoció?

Quizá ya he contestado a esto, pero aprovecho para añadir que ese tiempo histórico es un puente entre el tiempo de Unamuno y el nuestro. Unamuno escribió gran parte de su obra en la resaca terrible de varios naufragios y contiendas. He sentido que la posguerra se avenía naturalmente a los propósitos de *El otro*.

En cuanto a los personajes, que en líneas generales se mantienen fieles a los personajes originales, hay también novedades. En *El otro* de Unamuno aparece un personaje más, don Juan, el médico de la casa. Este personaje se encarga de presentar la situación inicial tanto a Ernesto como al público. En su versión, don Juan desaparece dando mayor protagonismo al ama, quien realiza dicha función junto con la lectura de la carta que Laura envía a su hermano pidiéndole ayuda. ¿Por qué tomó esta decisión?

Por varias razones: desde las más pragmáticas —las condiciones de producción obligan a elencos no muy numerosos— a las poéticas: síntesis de personajes. Es una intervención dramatúrgica habitual que genera personajes más poliédricos. En el original Juan se desvanece tras cumplir su función detonadora...

Bajo mi punto de vista, los personajes femeninos han perdido en ocasiones fuerza y autonomía. En la obra de 2020, Laura, la mujer de Cosme, se vanagloria por haber pedido a los gemelos que eligieran quien se quedaba con ella. Le divierte esta situación que, de cierta



manera, muestra que no es dueña de su vida. En cambio, en la obra de 1932 se siente atraída por los dos porque no los diferencia. ¿Por qué le ha otorgado estos matices?

En el texto fuente hay una misoginia que a mí, como primer espectador del presente, se me hace insoportable. Esta es hija lógicamente de su tiempo y además de una lectura determinada de los materiales bíblicos. La mujer es presentada en el original como ocasión de pecado, de enfrentamiento entre los varones, luego como arpía y finalmente como vientre que alberga un nuevo enfrentamiento entre varones. Es, como todas, una lectura subjetiva. Pero precisamente mi empeño ha sido dotar de autonomía y fuerza a los personajes femeninos, que su presencia no sirviera solo como detonante de los conflictos de los varones.

Damiana, la mujer de Damián, es Eva en la obra actual. Margarita Xirgú fue la encargada de representarla. Este personaje, tiene mucho peso puesto que es presentado como una auténtica mujer, conquistadora, seductora y al fin de cuentas activa. Ella decidió entre los dos hermanos, algo que tampoco se refleja en Eva. Damiana tiene un gran peso al final de la obra puesto que, bajo mi punto de vista, la obra reposa en su última réplica, en la que anuncia que siente la lucha fratricida en su interior puesto que está embarazada, posiblemente de gemelos. Damiana aporta el conflicto principal en Unamuno, el sentimiento trágico del ser humano, la lucha contra lo eterno. ¿Por qué ha decidido obviar esta lectura?

De todos los núcleos de sentido del original de Unamuno yo he tratado de centrar la mirada en la lucha sempiterna entre razón y misterio, de ahí que las últimas líneas de diálogo las reserve para Ernesto y el Ama. Y de nuevo acudimos a la cuestión del verosímil y a la tensión entre el horizonte de recepción del texto fuente y de la reescritura, y me permito retomar el intercambio de ideas que hemos tenido anteriormente sobre el papel de la mujer. ¿De nuevo el vientre de la mujer como albergue de varones que escribirán la Historia? Lo que he pretendido en mi versión ha sido precisamente dar una oportunidad a los personajes femeninos ante esta



visión, que tuvieran ocasión de emerger no solo para seducir o engendrar varones, sino como sujetos autónomos.

Para terminar, me gustaría que me hablase sobre la poeticidad en la obra de teatro. Creo entendido que para usted no hay teatro sin poesía y que todo dramaturgo es ante todo poeta. Usted es un claro ejemplo con sus dos poemarios *Si descubres un incendio* (2016) y el recién publicado *En esta casa* (2020). Una de sus aportaciones escénicas más llamativa en la obra es el recurso a la pecera que complementa al personaje de Laura. ¿Podría explicarnos la función poética que tiene dicho recurso en la obra?

Es un recurso de Mauricio García Lozano, el director de escena. Aprovecho la pregunta para hablar de su maestría e implicación. Ha lanzado hilos dialógicos con algunas de las vanguardias que acompañaron, al menos en el tiempo, a la escritura de Unamuno. La dirección escénica es una autoría de la que se habla poco, muy poco... Tal es así que a veces se me han atribuido decisiones de los montajes que no me pertenecían en absoluto, fuesen acertadas o fallidas. Si seguimos reduciendo el teatro a la palabra, seguiremos entonces ignorando qué es el teatro...

Muchísimas gracias por su tiempo y por sus palabras.

