

Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería: Ediciones

XXXVIII-XL

Coordinadora:
María Pérez Vargas



**Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería:
ediciones XXXVIII – XL**

texto:

Los autores

Imagen de cubierta:

Marina Hidalgo Sánchez

Libros Electrónicos n.º 188

edición:

Editorial Universidad de Almería, 2025

editorial@ual.es

www.ual.es/editorial

Telf/Fax: 950 015459

α

ISBN: 978-84-1351-365-2



Esta obra se edita bajo una licencia Creative Commons
CC BY-NC-ND (Atribución-NoComercial-Compartirigual) 4.0 Internacional



En este libro puede volver al índice
pulsando el pie de la página

IN MEMORIAN

*A la memoria de Mercedes de los Reyes Peña,
gran amiga de las Jornadas de teatro del Siglo de Oro
de Almería e investigadora excepcional*

ÍNDICE

PREFACIO	9
EDICIÓN XXXVIII (2022).....	10
<hr/>	
Antonio Javier García Fernández: Memoria de la edición.....	11
Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha): " <i>Entre bobos anda el juego</i> de Rojas Zorrilla: versiones y adaptaciones de una comedia de figurón”.....	13
Antía Tacón García (Universidad de Santiago de Compostela): “Del libro de caballerías a la Comedia Nueva: <i>El conde Partinuplés</i> de Ana Caro de Mallén”.....	41
Jorge Ferreira Barrocal (Universidad de Valladolid): “La traza de la lujuria del déspota en la obra dramática de Lope de Vega: observaciones a las leyes naturales y positivas”.....	53
Carmen Santana Bustamante (Universidad de Castilla-La Mancha): “José Fernández Guerra y su refundición de <i>El valiente justiciero</i> o <i>El ricohombre de Alcalá</i> de Agustín Moreto”.....	68
Laura Menon (Liceo Ginnasio Statale “Giorgione”, Treviso, Italia): “Feliciano Enríquez de Guzmán: una escritora barroca por descubrir”.....	100
EDICIÓN XL (2024)	132
<hr/>	
María Pérez Vargas (Universidad de Almería): <i>Memoria de la edición</i>	133
Antonio Serrano Agulló (Fundador de las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería): “Historia y recorrido de un archivo”.....	135
David Matencio Durán (Universidad de Murcia): “La influencia del Teatro del Siglo XVII en los videojuegos”.....	140
Montserrat Fernández Crespo (Universidad Autónoma de Barcelona): “Presentación del libro «Las cartas sobre las tablas. El recurso de la carta en el teatro de Lope de Vega», editado por la editorial de la Universidad de Almería.....	162
Sergio García Rossi (Universidad de Huelva): “Los festivales de teatro clásico desde el prisma de la gestión cultural”.....	174

Concepción Reverte Bernal (Universidad de Cádiz): “Reflexiones sobre el teatro del Siglo de Oro e Hispanoamérica”	190
Julio Vélez Sainz (ITEM & Universidad Complutense de Madrid): “Clásicos censurados / clásicos cancelados: Problemas ideológicos en la escenificación del teatro clásico (En otro reino extraño, Fuenteovejuna. Historia del maltrato y La villana de Getafe)”	220

PREFACIO

De entre los festivales de teatro clásico que aún se celebran en la España del siglo XXI, ocho siguen dedicando su programación al Siglo de Oro, tal y como demuestra el Mapa de Festivales del proyecto CARTEMAD-CM (<https://teatroero.com/cartemad/>). El más destacado y longevo es el Festival de Teatro Clásico de Almagro, razón por la que no disminuye la importancia del resto, que, si bien no tienen la misma repercusión y proyección internacional, funcionan como *gatekeepers* de la cultura teatral en el extrarradio cultural y fuera del amparo estatal. Entre ellos se encuentran las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, las cuales celebraron en 2024 su cuarenta aniversario y retoman con este libro la tradición de publicar las conferencias de los participantes en su Ciclo Académico¹. Dicha labor, en el plano distribuidor, pasa de ser desempeñada por el Instituto de Estudios Almerienses, que se encargó de veintiocho ediciones, a estar a cargo por primera vez de la Editorial de la Universidad de Almería. A este último organismo reconozco, como coordinadora de las ediciones XXXIX y XL y editora de este volumen (con la inestimable ayuda de todos los participantes presentes en él, especialmente la de Antonio Javier García Fernández, coordinador de la trigésimo octava edición), la enorme implicación con el Ciclo, que también pasa por la participación de su director, Miguel Gallego Roca, en diversas mesas redondas sobre edición teatral durante 2023 y 2024. Sirvan las siguientes páginas, pues, como primer ladrillo de una nueva etapa de colaboración editorial y como homenaje, en este aniversario tan señalado, a un evento vertebral de la vida cultural almeriense.

UNA BREVE HISTORIA DE LAS JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO DE ALMERÍA

El origen de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería se remonta al año 1984, en la aún joven Universidad Laboral (hoy Instituto Portocarrero), cuando el profesor Antonio Serrano Agulló organizó la conferencia “El teatro barroco”, a cargo de Salvador Montesa y dedicada a la instrucción del alumnado en la teoría teatral de los siglos XVII y XVIII. En torno a dicho ejercicio intelectual, con la intención de que los estudiantes se acercaran no

¹ Las grabaciones de las intervenciones que se han desarrollado en el marco de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería desde 2016 se pueden consultar de manera íntegra en el canal de Cultura que la Universidad de Almería tiene en YouTube: <https://www.youtube.com/@ualescultura/videos>

solo a la teoría sino también a la práctica de la dramaturgia, se representaron una serie obras que más tarde darían lugar al festival como el híbrido que ha sido hasta hoy. Porque las cuarenta ediciones de las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería han ido acompañadas siempre de sus correspondientes espacios académicos². En ambos se han reunido, con un éxito de público excepcional, los principales especialistas del teatro nacional e internacional, tanto representado las mejores adaptaciones de teatro clásico de las últimas décadas como impartiendo cientos de charlas y conferencias que las han analizado desde perspectivas tradicionales y contemporáneas. Tales acciones hicieron al evento merecedor de dos de las mayores distinciones del panorama teatral español: el Premio Max de la Crítica (2013) y la Medalla de Oro de las Artes Escénicas de España (2018). Pero el éxito y la longevidad de una celebración de estas características no han sido fruto de lo casual sino de la esencial labor de los diferentes directores y coordinadores, profetas en un desierto en el que la gestión cultural ha lidiado siempre con el aislamiento geográfico y las vicisitudes económicas. Aún así, todos ellos han logrado, tal y como puede corroborarse ya consultando el legado documental que la Fundación Amigos del Siglo de Oro ha donado a la Universidad de Almería, que la ciudad haya convertido en tradición su cita anual con los clásicos del áureo³, haciendo al evento crecer hasta las más de veinte representaciones anuales y la acogida de más de 5000 espectadores anuales.

EL CICLO ACADÉMICO

Las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería pertenecen al grupo de cuatro festivales de teatro clásico españoles que combinan su programa de espectáculos con ciclos de discusión especializados. Su existencia persigue aunar teoría y práctica, pero una de las

² Siempre celebrados en forma de ciclo, excepto en las ediciones XXVIII y XXXI, en las que las conferencias se celebraron repartidas por la provincia, en diferentes fechas, a lo largo de un festival que entonces duraba varios meses.

³ Algunos de los grandes aciertos de programación de las Jornadas han sido combinar la presencia de las grandes compañías teatrales especializadas en el Siglo de Oro, como la Nacional, con adaptaciones mainstream cuyas cabezas de cartel son actores aclamados por el gran público, captando así el interés de un auditorio no familiarizado con la etapa o el verso. También ha sido importante la distribución de las obras en diferentes territorios de la provincia, colaborando con los ayuntamientos (especialmente el de Roquetas de Mar, cuyo Castillo de Santa Ana sirvió como ubicación del Ciclo Académico desde 2016 hasta la 2021) o con representaciones a pie de calle, haciendo al evento más visible y creando expectación entre la ciudadanía. Y tampoco hay que olvidar, como garantía de proyección hacia el futuro, la inclusión del público infantil y juvenil gracias a la apuesta por adaptaciones didácticas.

muchos otros que han sido clave para el trabajo de los últimos años, como los de Diego Ruíz y Abel Guillot, actuales directores del festival, que colaboran como enlaces con los actores y directores de las obras representadas en cada edición, o los de algunos de los excoordinadores del Ciclo Académico, especialmente a Antonio Orejudo e Isabel Giménez Caro, que han vinculado a su alumnado del Grado en Filología Hispánica de la Universidad de Almería con el festival. Pero también a María Isabel Rodríguez, que acercó el Ciclo Académico al CEP; y, por supuesto, a Antonio Serrano, por el legado al que sigue acompañando. Pero, sobre todo, gracias a cada uno de los participantes y asistentes por hacer posible que, frente a las vicisitudes y derivas, el evento siga vivo. Y, para muestra, un botón.

MARÍA PÉREZ VARGAS

EDICIÓN XXXVIII (2022)

Memoria de la edición

Valga esta edición como recuperación de la hermosa costumbre de publicar las actas del ciclo de conferencias de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, algo que, por diferentes circunstancias, no ha podido realizarse desde hace algunos años, y que ahora se retoma gracias al esfuerzo y al empeño de la editora de este volumen, María Pérez Vargas. Es una alegría que un evento tan singular pueda volver a dejar su huella por escrito con la publicación de las conferencias de algunos de los grandes especialistas que pasaron por el festival. Así, pasados los años, todos los que quieran acercarse a este mundo de amores, honor y traiciones tan fascinante, como es nuestro teatro del Siglo de Oro, podrán consultar las investigaciones y reflexiones de estos expertos. Como decían los latinos, *verba volant, scripta manent*. Que permanezca entonces lo escrito.

Del 12 al 14 de mayo de 2022 se desarrolló, en el salón noble del Círculo Mercantil y en el salón de actos del Museo de la Guitarra, el ciclo académico de las XXXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. Este ciclo se enmarcaba dentro del festival teatral del mismo nombre, que se llevó a cabo del 6 al 15 de mayo en diferentes espacios de Almería capital y su provincia, y volvía a la presencialidad, tras la suspensión obligada por la pandemia de 2020 y la edición virtual de 2021, recuperando algunas conferencias que no habían podido pronunciarse en ediciones anteriores. Las actividades que se incluyeron en aquel ciclo fueron el homenaje a la actriz Pepa Pedroche, conferencias, coloquios, comunicaciones, una exposición con los carteles de todas las ediciones del festival, charlas con compañías teatrales, la representación de una adaptación teatral de *El burlador de Sevilla* a cargo del Aula de Teatro de la UAL y la presentación de la propuesta didáctica del montaje para profesorado de secundaria, una conferencia dramatizada y una visita turística por los espacios del Barroco del casco histórico de la capital almeriense.

El programa de conferencias se vertebró en torno a dos ejes: La recuperación de la obra de mujeres dramaturgas del Siglo de Oro y la recepción y adaptación de obras de este período en diferentes momentos de la Historia, con especial atención a las comedias de colaboración y a las atribuciones que se han hecho sobre la autoría de algunas obras, gracias a la pequeña revolución que ha supuesto en los últimos años la aparición de la estilometría.

De todos los trabajos que se presentaron entonces, puede leerse a continuación una muestra representativa.

Es innegable que las Jornadas son parte importante de la cultura de nuestra provincia desde hace cuarenta años y han marcado la trayectoria de muchos profesionales. Mi paso por este festival ha sido fundamental para mi formación, tanto académica como personal. Durante más de diez años formé parte, como secretario, del equipo organizativo de las Jornadas y aprendí, sobre todo, que la voluntad y el trabajo de un grupo de personas es capaz de poner en pie un monumento local como el nuestro, a pesar de las dificultades, para que acabaran siendo, año tras año, un éxito —como *El príncipe* de Calderón— constante.

Aprovecho, por último, este espacio para agradecer la excelente labor y profesionalidad de los trabajadores y becarios del departamento de Gestión y Promoción de Extensión Universitaria de la UAL, en especial a Jesús Chaparro, Alfonso Cea y María Pozo Rodríguez, además de a la Directora del Departamento, Elisa Álvarez Siles, a Ángeles Martínez Padua, secretaria técnica de Comunicación, y a María del Mar Ruiz Domínguez, vicerrectora de Comunicación y Extensión de la UAL. Gracias también a María Isabel Rodríguez, que se encargó de la coordinación del ciclo de conferencias en las ediciones anteriores a 2022, a María Pérez Vargas, que se encargaría de las posteriores, y a Antonio Serrano Agulló, creador del festival, que tiene la gran habilidad de acertar siempre con sus consejos. Sin ellos, ni las Jornadas ni este libro hubieran sido posibles. Larga vida a las Jornadas.

ANTONIO JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ

***Entre bobos anda el juego de Rojas Zorrilla: versiones y adaptaciones
de una comedia de figurón¹***

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL

Universidad de Castilla-La Mancha

Entre bobos anda el juego se publicó por primera vez en Madrid en 1645, incluida en la *Segunda parte de las comedias* de don Francisco de Rojas Zorrilla. No disponemos de datos sobre el momento preciso de su composición. No obstante, la fecha que aparece en la carta de pago que entregan a don Antonio en la primera jornada, «a 4 de setiembre de 638», es un indicio para fijar la redacción de la obra.

La comedia fue conocida muy pronto en Francia, ya que Thomas Corneille la utilizó como base para su *D. Bertrand de Cigarral*, editado en Rouen y en París en 1652². La obra de Corneille creó un modelo dramático que fue imitado casi inmediatamente por François Le Métel de Boisrobert en *L'amant ridicule* (1655) y por Antoine-Jacob de Montfleury con *La Dupe de soi-même* (1678) (Marcello, 2015).

Sobre la fortuna de *Entre bobos anda el juego* en los teatros españoles, disponemos de un documentado artículo de Teresa Julio (2005). Aunque los datos son escasos, parece que esta pieza gozó de cierta fama en el último tercio del siglo XVII en las fiestas palaciegas y en el marco carnavalesco. Dejando de lado una posible representación en 1645 que registra Bouza³, tenemos constancia de tres montajes: el 18 de enero de 1673, por la compañía de Antonio Escamilla; en las Carnestolendas de 1680 (4 o 5 de marzo), a cargo de Manuel Vallejo; y en las de 1695 (15 de febrero), bajo la responsabilidad de Damián Polope (Subirats, 1977 y Shergold y Varey, 1989).

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación PID2020-117749GB-C21, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Existen ediciones posteriores: una en 1653, 1689, 1768; además, se publica en obras colectivas de los dos hermanos.

³ Bouza (2001: 195-199 y 206-209) estudió y transcribió una carta de Catalina del Viso en la que se ofrecen noticias de una representación palaciega en unas Carnestolendas que, por los indicios, pudieran ser las de 1645.

En la cartelera madrileña del siglo XVIII, bien conocida gracias al trabajo de Andioc y Coulon (1996), consta que *Entre bobos anda el juego* subió a los escenarios en 44 ocasiones entre 1707 y 1808. Como subraya Teresa Julio (2005: 462), la pieza de figurón se convirtió en texto predilecto de ciertas compañías, en especial la de Manuel Martínez, que la lleva a las tablas del teatro de la Cruz en veinte ocasiones en el último tercio del siglo.

En otras ciudades también se representa a menudo: la encontramos anunciada diez veces en la cartelera barcelonesa, en el teatro de la Santa Cruz, entre 1718 y 1799 (Julio, 2008: 4) y cinco en Valencia entre 1716 y 1744 (Juliá, 1933). Tenemos noticias también de las temporadas de 1790 a 1801, cuando en Valencia se levanta la prohibición de las representaciones: sube a escena en una ocasión en esos años (Zabala, 1982). En la cartelera toledana del periodo 1762-1776 se registra una representación de *Don Lucas del Cigarral* (Montero de la Puente, 1942) y en Sevilla, entre 1795 y 1808, se representa cuatro veces en el recién inaugurado Teatro Cómico (Plaza Orellana, 2007: 375-459).

En la selección de obras barrocas que propone Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda en 1767 con vistas a una posible representación, aparecen siete comedias de Rojas Zorrilla, entre ellas *Entre bobos anda el juego* (Palacios, 1990: 62). En la primera mitad del siglo siguiente se ponen de moda las refundiciones de obras clásicas⁴ y al menos seis obras de Rojas serán elegidas con este fin: *Abre el ojo*, refundida por Félix Enciso Castrillón y representada el 30 de mayo de 1809; *Del rey abajo, ninguno*, refundida por Dionisio Solís y estrenada el 17 de agosto de 1810; *Lo que son mujeres*, que se estrenó en 1822 arreglada por el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza; *Donde hay agravios no hay celos*, refundida por Juan Eugenio Hartzenbusch con el título de *El amo criado* y estrenada el 24 de abril de 1829; *Entre bobos anda el juego*, adaptada primero por Félix Enciso Castrillón y representada con el título de *Don Lucas del Cigarral, o sea, Entre bobos anda el juego* el 20 de diciembre de 1834 y, más tarde, refundida por Eduardo Asquerino en 1851; y *No hay amigo para amigo*, arreglada por Antonio Marín y Gutiérrez, y estrenada en el teatro Príncipe de Madrid el 7 de mayo de 1852.

Mucho se ha escrito sobre la ardua cuestión de los distintos significados con que la crítica literaria ha empleado la voz *refundición*⁵. Aguilar Piñal (1990: 41) recuerda la definición

⁴ Ver para este tema Aguilar Piñal (1990) y Gies (1990).

⁵ Ver el capítulo inicial del libro de Ganelin (1994).

de esta labor que aparecía en la ordenanza para la *Dirección y reforma de los teatros* de 1807: «aquella en que el refundidor, usando escenas, argumentos y versos del original, varía el plan y añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención». Enrique García Santo-Tomás nos aporta una definición más general: «La refundición es la adaptación de un texto dramático con una serie de cambios que responden al momento de la reescritura y a las inquietudes estéticas y sociopolíticas de su refundidor.» (García Santo-Tomás, 2002: 253).

Creo que el término *refundición* se debe reservar para este tipo de arreglos que se hacían a finales del XVIII y en el XIX, cuando muchos poetas entraban a saco en las comedias áureas, con la finalidad de reducir su movilidad temporal y espacial, concentrar la acción y ajustar su estilo a las modas imperantes. Esta moda de refundir se apoyó principalmente en los principios neoclásicos (unidad de lugar, tiempo y acción, didactismo, propaganda ideológica...), pero también en el sistema decimonónico de escenificación, con sus decorados pintados suspendidos de bambalinas, que no permitían los constantes cambios del lugar y tiempo de la acción característicos de las comedias barrocas.

LA REFUNDICIÓN DE ENCISO CASTRILLÓN

Félix Enciso Castrillón (1780-1840?), poeta y dramaturgo madrileño, tradujo numerosas obras del francés y del italiano para el teatro de los Caños del Peral y también adaptó obras del Siglo de Oro, entre las que se encuentran dos comedias de Rojas Zorrilla: *Abre el ojo* y *Entre bobos anda el juego*.

La primera de ellas, con el título de *Abre el ojo, o sea, El aviso a los solteros* se publicó en Madrid por cuenta de la librería de la Viuda de Quiroga, en 1814, pero se había estrenado antes, el 30 de mayo de 1809. Contó con 15 representaciones más hasta 1817⁶.

Años después se fijó en *Entre bobos anda el juego* y esta nueva refundición se representó el 20, 21 y 22 de diciembre de 1834 en el Teatro de la Cruz y el 21 de enero de 1835. Se conservan tres apuntes teatrales en la Biblioteca Histórica de Madrid (Tea, 1-123-8, A, B, C)

⁶ Ver Cotarelo (1902: 700, 701, 702, 736, 792, 811 y 815). También Coe (1935: 2) registra, además del ya citado, anuncios de *Abre el ojo* en los periódicos madrileños del 4 de abril de 1812 (representación en el Príncipe) y del 14 de abril de 1818. Herrera Navarro [1993: 153] apunta sobre la refundición de Enciso Castrillón: «Representada por primera vez en el Teatro del Príncipe en 1814. Prohibida en 1815». Para el análisis de esta refundición, ver Pedraza (2007: 313-328).

con el título *Don Lucas del Cigarral, o sea Entre bobos anda el juego*. Como en la obra anterior, las *dramatis personae* presentan bastantes diferencias:

DON PEDRO CABELLERA, gracioso DON ANTONIO, viejo DON LUIS CARRANZA, criado DON LUCAS DOÑA ISABEL DE PERALTA ANDREA, criada DOÑA ALFONSA UN MESONERO UN COCHERO ARRIERO CAMINANTES MÚSICOS 1, 2, 3	LISARDO, amante de Isabel y primo de D. Lucas PEDRO, criado de D. Lucas DON NUÑO DE LARA DON LUIS, amante de Isabel BELTRÁN, criado de don Luis DON LUCAS, hacendado de Toledo DOÑA ISABEL, hija de don Nuño de Lara INÉS, criada de Isabel DOÑA MENCÍA, hermana de D. Lucas EL ESCRIBANO DE ILLESCAS
---	--

Si bien la historia es reconocible, esta adaptación reescribe completamente la comedia, y conserva pocos versos de la obra original de Rojas.

La pieza está dividida en tres actos que tienen 8, 20 y 19 escenas, respectivamente. Al principio, se señalan los lugares en los que se desarrolla la acción: «La acción empieza en casas de don Nuño y concluye en la posada de Illescas» (f. 1v).

La esencia de la historia se mantiene y, por ejemplo, aparece el recibo que le envía el figurón al padre de la futura desposada:

ROJAS ZORRILLA	ENCISO CASTRILLÓN
Recebí de don Antonio de Salazar una mujer, para que lo sea mía, con sus tachas buenas o malas, alta de cuerpo, pelimorena y doncella de facciones, y la entregaré tal y tan entera, siempre que me fuere pedida por nulidad o divorcio. En Toledo, a 4 de setiembre de 638 años. Don Lucas de Cigarral. Toledo. (v. 514+)	Recibí de D. Nuño de Lara una mujer, para que lo sea mía, sin más dote que su hermosura y, aunque esta no sea tal como la pintan, prometo no llame a engaño y entregarla buena y salva siempre que me sea pedida por causa de divorcio. Y para resguardo del D. Nuño doy el presente que firmo en Toledo. D. Lucas del Cigarral. (ff. 21r-21v)

El criado Pedro, llamado Perico a lo largo de la obra, se encarga de hacer la descripción del figurón en términos similares a los empleados por Rojas, pero no coincide ni en un solo verso:

Puede amársele sin verle,
mas, después de conocerle,

las rarezas que esparcidas
en varios hombres miró
parece que se empeñó
en mostrarlas reunidas.
Es un hombre injerto en duende,
entra, sale, vuelve, va,
de todo razón os da
y cosa ninguna entiende.
Testarudo tan fatal
y tan terco es su capricho,
que ha de cumplir lo que ha dicho
salga bien o salga mal.
Tiene de rico opinión. [...]
No hay persona en la ciudad
que le haya visto su arcón.
Honos tiene de infierno
su arca, pues la moneda
que en ella entrare, se queda
condenada a eterno encierro.
Del camaleón se cuenta
que come solo mirando
y D. Lucas contemplando
su dinero se alimenta. [...]
Solo hay en nuestra cocina
agua, pan, aceite y sal.
Para tan mezquino trato
tiene una buena criada
que es maestra examinada
en hacer sopas de gato. [...]
Y es por su fisonomía
y por su traje barato
el verdadero retrato
de la misma economía.
(ff. 9v-12r)

El acto tercero se aleja todavía más del modelo barroco, porque D. Lucas, enfermo, no quiere salir de Illescas y llama a un escribano para hacer testamento. Entre otras cosas, quiere tasar a su mujer. Además, manda marchar a Lisardo (don Pedro) y propone casarse allí mismo. El desenlace, que tantos comentarios ha suscitado, se produce de la misma forma que en la obra original y la supuesta venganza final del figurón sigue presente, aunque expresada de una manera diferente:

ROJAS ZORRILLA	ENCISO CASTRILLÓN
<p>Pues dalda la mano al punto, que en esto me he de vengar: ella muy pobre, vos pobre, no tendréis hora de paz. El amor se acaba luego, nunca la necesidad. Hoy, con el pan de la boda, no buscaréis otro pan. De mí os vengáis esta noche, y mañana, a más tardar, cuando almuercen un requiebro, y en la mesa, en vez de pan, pongan una fe al comer y una constancia al cenar, y, en vez de galas, se ponga un buen amor de Milán, una tela de «mi vida», aforrada en «me querrás», echarán de ver los dos cuál se ha vengado de cuál. (vv. 2737-2756)</p>	<p>Te engañas. Es pobre ella, tú, no muy rico, y así vuestra boda es quien me venga del desaire que he sufrido, que el amor y la pobreza, aunque crean ser amigos, por la menor friolera riñen: el amor es niño, la pobreza fea y vieja; él tiene miedo, se escapa, y queda el campo por ella. (f. 37v)</p>

LA REFUNDICIÓN DE EDUARDO ASQUERINO

Esta refundición tuvo cierta notoriedad y un buen número de representaciones en los teatros decimonónicos. Precisamente, si contabilizamos las representaciones de obras de Rojas en la segunda mitad del siglo XIX en la cartelera madrileña, la obra que nos ocupa aparece destacada en primer lugar con 126 representaciones (Vallejo, 2008: 80-85).

Este éxito parte del estreno de la refundición de Eduardo Asquerino que tuvo lugar en el teatro Príncipe el 24 de diciembre de 1851 (Vallejo 2008: 71)⁷, con Julián Romea y Matilde Díez como actores principales. En el papel de don Lucas del Cigarral brilló también José Calvo⁸. Como señala la crítica, la actriz Matilde Díez, de quien José Zorrilla llegó a decir que era la gracia, el sentimiento y la poesía, representó la dama de una manera especial:

⁷ Por esas mismas fechas este escritor se dedicó a hacer arreglos de obras procedentes del repertorio áureo. Aparte de la que nos interesa, adaptó *El escondido y la tapada* y *Amar después de la muerte* de Calderón y *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo* de Matos Frago, estrenadas todas ellas en el teatro del Príncipe entre 1851 y 1852 (Sánchez Escobar, 2003: 284-285).

⁸ Según la *Gaceta del bello sexo*, año II, 15 enero 1852, núm. 6, pp. 47-48, fue muy bien recibida por el público: «...el prodigioso éxito que ha obtenido en el Príncipe la comedia de figurón titulada *Entre bobos anda el juego*, original del célebre Rojas, y refundida por D. Eduardo Asquerino. Escrita en un rato de buen humor por el autor de *García del Castañar*, más de una vez se asoma la sonrisa a los labios del espectador al oír las graciosas ocurrencias puestas en boca del señor Calvo».

Durante toda la comedia Matilde iba acentuando poco a poco el desarrollo de un carácter rebelde al sacrificio que se le impone por codicia; carácter de comedia, es verdad, cuyo desarrollo ha de hacerse cómicamente y por tanto no resultará un gran carácter, pero sí un estudio difícil (Calvo, 1920: 114-115).

A finales del siglo vuelve a reaparecer con fuerza esta refundición en los escenarios. La obra se incluye primero en el repertorio de Rafael Calvo y Antonio Vico en los años ochenta⁹, luego en el de Ricardo Calvo entre 1889 y 1892 y, finalmente, en el de María Guerrero entre 1895 y 1898. En total 35 representaciones en este periodo final de siglo (Menéndez Onrubia, 1990).

María Guerrero (1867-1928) había debutado en el teatro de la Princesa, dirigido por entonces por Emilio Mario, el 28 de octubre de 1885, en la obra *Sin familia* de José Echegaray. Más tarde, marchó a París a estudiar con Constant Coquelin, primer actor de la *Comédie Française*, y cuando en la primavera de 1894 sale a concurso el teatro Español, la joven actriz, con ayuda de su padre, se convierte en empresaria y se pone al frente del mismo. Lo primero que hace es una remodelación en profundidad del teatro. Las obras se dilatan hasta el 10 de enero de 1895, fecha en que se reabre el teatro con el estreno de la obra *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto. Completaba el programa el *Retablo de las maravillas* de Cervantes, refundido para la ocasión por Fernando Díaz de Mendoza. Para entonces, tenía en su compañía como primer actor a Ricardo Calvo Revilla, que moriría ese mismo año, y como galán al joven Fernando Díaz de Mendoza, con quien se casará en 1896. Son estos los años en que se consolidará la compañía Guerrero-Mendoza.

Una de las novedades que introdujo en la programación del Español fue dedicar los lunes a la puesta en escena de los autores clásicos («lunes clásicos»), llegando incluso hasta Moratín y Bretón de los Herreros. Menéndez Onrubia (1990) ha recogido y estudiado el repertorio de teatro áureo representado por María Guerrero en este periodo finisecular¹⁰.

⁹ Rafael Calvo, el galán prototípico del teatro neorromántico de Echegaray, murió el 4 de septiembre de 1888. Su compañero Antonio Vico se mantuvo poco más de un año como director de la compañía y, más tarde, continuó Ricardo Calvo. La obra se representó en el Español una vez en 1886, cinco veces en 1887, otras dos en 1888, cuatro en 1889 y dos en 1891. En total en catorce ocasiones en este periodo (Vallejo, 2008: 82).

¹⁰ En 1896 Salvador Canals opinaba lo siguiente: «Nunca se habían representado con tan exquisito gusto las obras de nuestro siglo de oro literario, ni jamás se había hecho de ellas por cómico alguno estudio tan concienzudo y brillante». (Cita recogida por Sánchez Estevan, 1946: 161).

Para comenzar la temporada de 1895 elige el título de Rojas *Entre bobos anda el juego*, obra que ya había sido representada pocos años antes por Antonio Vico y Rafael Calvo y, más tarde, por Ricardo Calvo. La comedia se estrenó el sábado 19 de octubre y se puso en escena un total de 18 veces en las tres temporadas de otoño-invierno siguientes (1895-1896, 1896-97 y 1897-98)¹¹.

El elenco estaba formado por María Guerrero como Isabel de Peralta, Fernando Díaz de Mendoza como don Pedro y Donato Jiménez como don Lucas del Cigarral. Este actor ya había triunfado en este papel junto a Rafael Calvo en 1882. Según Deleito y Piñuela, el don Lucas del Cigarral de Donato Jiménez fue «una de sus más felices creaciones, con toda la caricaturesca prosopopeya que hubiera podido soñar el clásico Rojas, su autor» (Deleito, s.a.: 80)¹². La prensa se hizo eco del clamoroso éxito y elogió sobremanera a la actriz y también destacó la actuación de Fernando Díaz de Mendoza en el papel de don Pedro¹³.

El texto utilizado para este montaje fue la refundición de Eduardo Asquerino, publicada en 1851, que, como hemos señalado, con Julián Romea y Matilde Díez había logrado un gran éxito en escena y se había consagrado como la versión de referencia de la comedia de Rojas. Precisamente, las críticas de Eduardo Bustillo en *La Ilustración Española y Americana* del 30 de octubre de 1895 apuntan a esta adaptación realizada por Asquerino:

La refundición de *Entre bobos anda el juego*, que aun rige en el teatro Español y que a ciegas trazó hace cuarenta años D. Eduardo Asquerino, ha debido ser retocada y purificada por mano más hábil para honrar ahora a tan peregrino ingenio del siglo de oro. Matilde Díez y Julián Romea realizaban entonces en el teatro del Príncipe una obra de restauración de lo *antiguo* parecida a la que ahora honra tanto a María Guerrero. Aceptada, por no haber otra de *Entre bobos anda el juego*, la refundición de Asquerino, pasaron muchos errores de este en fuerza

¹¹ En carta del 21 de octubre de 1895 dirigida a Benito Pérez Galdós, la actriz se mostraba contenta con el estreno: «la función inaugural resultó preciosa y ayer domingo tuvimos dos llenos» (Menéndez Onrubia, 1984: 141); ver también Menéndez Onrubia (2007a).

¹² Para Evangelina Rodríguez Cuadros, Donato Jiménez fue «el mejor *barba* del siglo XIX» (2004: 339). Sobre este actor, ver Menéndez Onrubia (2007b).

¹³ «De todas suertes, y aun no siendo este papel de dama propicio en grado sumo al lucimiento de una actriz, ¡cómo lo interpretó la Srta. Guerrero! ¡Con qué riqueza de recursos, y qué abundante variedad de tonos! ¡Con qué artística naturalidad; con qué hondo sentimiento a veces; con qué gracia tan fina en otras ocasiones, y siempre, siempre, con qué juvenil encanto! [...] En la célebre silva, tan larga y tan bella, con que describe la aventura a orillas del Manzanares, cuando D. Pedro vio por primera vez a D^a Isabel, fue interrumpido con aplausos frecuentemente, y a su final obtuvo una prolongada ovación» (Fernández Shaw, *La Época*, 20 de octubre de 1895: 1r).

de la belleza imponderable del original y de las maravillas que de la ejecución escénica resultaron. Asquerino, sin darse cuenta de la atrocidad, parodió en el segundo acto de la comedia, en boca del estudiante famélico, las conocidas octavas que, dos siglos después de Rojas, había puesto Gil y Zárate en boca de su *Guzmán el Bueno*. Asquerino no vio más sino que aquellas octavas venían allí muy bien para que se luciera el galán joven Antonio Lozano, que empezaba a conquistar entonces los aplausos del público. (1895: 246).

En efecto, Asquerino intercala en el segundo acto unas octavas procedentes del drama de Gil y Zárate titulado *Guzmán el Bueno* (1842) dentro de un cuadro costumbrista en una venta en donde intervienen nuevos personajes: la ventera Blasa, el tío Soga, doña Crispula, unos arrieros y un grupo de estudiantes hambrientos¹⁴. Parece ser que estas octavas fueron suprimidas tras las primeras representaciones, ya que Antonio Machado, en un artículo aparecido en *El País*, el 2 de septiembre de 1897, se hacía eco este cambio:

...con sumo placer hemos visto en *Don Lucas del Cigarral*, la última vez que se representó en *El Español*, suprimida en el segundo acto, la infeliz parodia de las octavas reales de *Guzmán el Bueno* con que el arreglador (¿?) pretende en vano mejorar la obra inmortal de Rojas Zorrilla.¹⁵

Asquerino convierte las tres jornadas de *Entre bobos anda el juego* en cuatro actos. Con la jornada primera de Rojas conforma los dos primeros actos. El acto primero se encuentra dividido en 12 escenas. En primer lugar, redacta un nuevo comienzo para la obra y para ello añade seis escenas al principio casi enteramente nuevas. Y es en la escena VII cuando aparecen los versos del comienzo del texto áureo (vv. 1-345).

Es en el acto segundo, dividido en nueve escenas, en donde se encuentran las mayores innovaciones. El comienzo es también completamente nuevo. En la escena IV, por ejemplo, introduce el personaje de don Luis, que en esta versión es un pintor que viene por orden de don Lucas a hacer un retrato de la dama. Es aquí en donde se incluyen las octavas paródicas que hemos mencionado antes. Tras las escenas de venta, la quinta vuelve a ser original de Asquerino y, más tarde, también es suyo el final de la escena VIII y el principio de la escena IX.

¹⁴ Para un análisis más detallado de esta adaptación, remito a González Cañal (2016: 25-28).

¹⁵ Allen W. Phillips (1980) reproduce este texto de Antonio Machado («María Guerrero»), aparecido en *El País* el 2 de septiembre de 1897.

En el acto tercero, que se divide en 15 escenas, apenas interviene: introduce una acotación inicial, modifica otras acotaciones y suprime los vv. 1565-1575.

El acto cuarto se halla dividido en 10 escenas y también cuenta con menos cambios. Los versos finales, como era habitual en este tipo de refundiciones, también son suyos:

ISABEL. Lope, Tirso y Calderón (Al público.)
ricas flores te ofrecieron
y tus aplausos partieron
con Moreto y Alarcón.
Hoy que el otro campeón
presenta de lindas hojas,
frescas, galanas y rojas,
una más entre esas flores...
una palmada, señores,
á D. Francisco de Rojas.
(Rojas, 1851: 110)

Como vemos, Asquerino interviene bastante en el texto de Rojas. No solo altera la estructura dramática de la obra, sino que reduce algunos largos periodos caracterizados por excesos retóricos. Además, encontramos otras enmiendas que tienen que ver más con la moral de la época o, al menos, con la intención de evitar equívocos, como este pasaje quizá demasiado atrevido para el recitado público decimonónico:

Pero en Illescas anoche con ardiente actividad la solicité en su lecho. (Rojas, 2012: vv. 2541-43)	Pero en Illescas anoche con ardiente actividad á una reja se asomó (Asquerino, 1851: 103)
---	--

LA ZARZUELA DE TOMÁS LUCEÑO Y CARLOS FERNÁNDEZ SHAW

El éxito de María Guerrero con este montaje llevó seguramente a Tomás Luceño (1844-1933)¹⁶ y Carlos Fernández Shaw (1865-1911) a adaptar la pieza al género chico, con el título de *Don Lucas del Cigarral* y con música de Amadeo Vives. Se estrenó con éxito el 18 de febrero de 1899 en el teatro Parish (conocido como Price) de Madrid y, más tarde, el 21 de junio del mismo año en el Tívoli de Barcelona y supuso el primer triunfo de Amadeo Vives.

¹⁶ Tomás Luceño tuvo un gran interés por el teatro clásico, ya que llevó a cabo varias refundiciones de comedias áureas, además de esta zarzuela: *La moza de cántaro*, de Lope, estrenada en 1902 y publicada en 1921; *Don Gil de las calzas verdes* (de Tirso, estrenada en 1902 y publicada en 1903) o *Amo y criado* (de Rojas, estrenada el 6 de marzo de 1911 en el Teatro Español y publicada ese mismo año). Algunas de estas refundiciones fueron el origen de libretos de obras musicales tales como *Donde hay agravios no hay celos [y amo y criado]* de Francisco Rojas Zorrilla, que dio lugar a la comedia lírica en dos actos *Lances de amo y criado* con música de Rafael Calleja, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 7 de noviembre de 1912.

La zarzuela fue representada en distintos lugares: Igualada (Teatro Mercantil, 24 de agosto de 1899), Oviedo (Teatro Jovellanos, 14 de febrero de 1900), Pontevedra (9 de mayo de 1900), Albacete (Teatro Circo, 10 de mayo de 1901), Barcelona (Teatro Tivoli, 25 de abril de 1902). El 15 de febrero de 1924 *Don Lucas de Cigarral* fue llevada de nuevo a escena en el teatro de la Zarzuela y volvió a cosechar un gran éxito. El texto se reeditó también en varias ocasiones (1899, 1902, 1921...), lo que da idea de la buena acogida. No obstante, hubo cierta polémica, dado que Luceño y Fernández Shaw reinventaron completamente la tercera jornada (Pastor, 2008: 721-735)¹⁷.

Se abre la obra con la presencia de unos cómicos con nombres bien conocidos —Juan Rana, Morales, Antonio Prado, Parra, Pepa Vaca, la Escamilla— que se marchan de la venta de Torrejoncillo en la que va a desarrollar el primer acto que tiene un total de nueve escenas. Isabel y Andrea comentan su marcha:

ANDREA. ¡Los cómicos! ¡Qué bien hablan!
 ¡Cuánto envidio su alegría!

ISABEL. ¡Felices la vida pasan,
 quizá ignorando las penas
 que otros sienten en el alma!

ANDREA. Es el mundo, para ellos,
 imagen fiel de las farsas
 que en inseguro tablado
 representan en las plazas.
 (Luceño y Fernández Shaw, 1899: 15)

Se mantiene la descripción que hace Cabellera del figurón antes de su llegada, aunque algunos cambios empobrecen claramente el texto:

ROJAS ZORRILLA	LUCEÑO Y FERNÁNDEZ SHAW
si acaso duerme la siesta, da un ronquido tan horrendo que duerme en su cigarral y le escuchan en Toledo. (vv. 225-228)	Al dormir, con sus ronquidos da de ganar al vidriero, porque resopla de un modo que caen los vidrios al suelo. (1899: 22)

El segundo acto, que tiene 17 escenas, tiene lugar en un mesón de Illescas, en el que se producen todos los equívocos nocturnos. Un cambio interesante es que la escena en la que

¹⁷ Tenemos noticia de otra zarzuela por estos años que respeta el título de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, con libreto de Ballester y música de Valls Volart, pero no hemos localizado la fecha del estreno. Se recoge esta noticia en Peláez Martín (2000: 396).

D. Pedro rememora el baño de la dama en el Manzanares y el episodio del toro (vv. 981-1112 y 1899: 44-46) es a medias cantada y hablada, lo que evita la monotonía de este largo pasaje. En otro lugar, los adaptadores suprimen la alusión mitológica a la ninfa Clicie, que quizá resultaba un tanto oscura para los espectadores de la época (vv. 1243-1260 y 1899: 52). También se mantienen otros pasajes y detalles como la alusión de D. Lucas al célebre versículo del *Evangelio* de san Juan (I, 14): *Verbum caro factum est*, que se utiliza para expresar que se ha dado con la solución de un enigma o se está cerca de ella (v. 1623 y 1899: 63) o la referencia a «El diablo está en Cantillana», refrán bien conocido en el periodo áureo, pero quizá ajeno al público de finales del XIX (v. 1456 y 1899: 60 y 62). Asimismo, se amplía la escena en la que Cabellera pregunta a don Lucas por la comedia que tiene escrita, la del paso de Herodes con Herodías (1899: 63-65).

En el tercer acto los personajes llegan al Cigarral, propiedad de D. Lucas, donde se va a celebrar la boda con Isabel. D. Pedro lleva allí a los cómicos del principio para que representen un entremés en el que un viejo se ve inmerso en peligros de todo tipo para intentar casarse con una mujer joven. D. Lucas, que se ve retratado en aquel espejo, desiste de sus intenciones. Finalmente, D. Pedro se casa con doña Isabel y D. Luis con doña Alfonsa:

ROJAS ZORRILLA	LUCENÑO Y FERNÁNDEZ SHAW
<p>Pues dalda la mano al punto, que en esto me he de vengar: ella muy pobre, vos pobre, no tendréis hora de paz El amor se acaba luego, nunca la necesidad. Hoy, con el pan de la boda, no buscaréis otro pan. De mí os vengáis esta noche, y mañana, a más tardar, cuando almuercen un requiebro, y en la mesa, en vez de pan, pongan una fe al comer y una constancia al cenar, y, en vez de galas, se ponga un buen amor de Milán, una tela de «mi vida», aforrada en «me querrás», echarán de ver los dos cuál se ha vengado de cuál. (vv. 2736-2756)</p>	<p>Dura lición me habéis dado, pero quiérome vengar... ¿Cómo? Dejándoos casar, y así quedo bien vengado. (A don Antonio y todos los demás) Doña Isabel es divina, don Pedro no tiene un real y amor sin dinero es mal que no encuentra melecina. (A don Antonio.) Ya veréis, suegro... en boceto qué vida van a pasar: un «te adoro» de almorzar y de comer un soneto. De cenar señas de amor; de vestir, variados trajes... de celos, riñas y ultrajes, que es tela muy inferior. El amor se irá pasando, la escasez irá creciendo, se irán luego aborreciendo y así luego me iré yo vengando. (1899: 101)</p>

No obstante, la novedad es que el figurón perdona de manera repentina a los jóvenes y evita la amargura final:

(Creciendo por instantes su cólera.)
Y cuando vuelvan á mí
en demanda de perdón...
(Más enfadado que antes, y colocándose entre los dos.)
Juro por mi salvación...
(Transición llena de ternura, y abrazándolos.)
¡Que he de deciros que sí!
Porque al pretender tu mano
lo hice amándote con fe,
y ya que grande empecé
quiero acabar soberano.
(Luceño y Fernández Shaw, 1899: 102)

OTRAS VERSIONES, OTROS MONTAJES

En la segunda década del siglo XX Luis Suñer Casademunt realizó varias refundiciones de comedias del Siglo de Oro¹⁸. La de *Entre bobos anda el juego* se publicó dos veces en Barcelona: Félix Costa, 1913 y 1914 (Julio, 2008: 67). No tenemos noticias de que esta refundición se haya llegado a representar. Como acostumbraban en esa época, Luis Suñer añade unos versos al final:

ISABEL. (*Al público.*) Vertió pródiga la mano
en fábula tan chistosa,
la musa siempre jocosa
de un ingenio castellano.
Tras de tres siglos, lozano
conserva el libro en sus hojas
el humorismo, que acojas
con veneración te pido,
dando un aplauso nutrido
a don Francisco de Rojas.
(1914: 96).

Tras la guerra civil *Entre bobos anda el juego* sube a las tablas en diversas ocasiones. Tenemos registradas una decena de puestas en escena de esta comedia¹⁹:

¹⁸ *La niña boba o Buen maestro es amor*, de Lope de Vega (Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1913); *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina ((Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1913); *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto (Barcelona, Félix Costa, 1913); *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón (Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1914).

¹⁹ Se hizo una grabación sonora de esta obra, con adaptación, dirección y realización de Juan Guerrero Zamora, una coproducción de Radio Nacional de España y el Ministerio de Cultura en 1984. La interpretación corrió a cargo de la Compañía de Actores de Radio Nacional de España en la que figuraban María José Alfonso,

- El 7 de marzo de 1946 se representa en el teatro Fontalba a cargo del Teatro Español Universitario (T.E.U.), con adaptación de José García Nieto y dirección de Modesto Higuera. Los decorados eran de José Caballero y entre los jóvenes actores destacaron María Jesús Valdés, José Luis López Vázquez, Carmen Mendoza, Valeriano Andrés, Matilde Conesa, etc.
- Del 6 de diciembre de 1951 al 6 de enero de 1952 se lleva de nuevo esta obra a escena en el teatro Español de Madrid, dirigida por Cayetano Luca de Tena, con música de Manuel Parada de la Fuente y siguiendo otra vez la adaptación de José García Nieto. La obra fue interpretada por María Jesús Valdés y Guillermo Marín en los papeles principales. No hemos localizado el texto de esta adaptación de José García Nieto.
- El 27 de abril de 1966 se representa en el teatro Beatriz de Madrid por la compañía de aficionados Teatro de Cámara Ditea de Santiago de Compostela.
- El domingo 30 de noviembre de 1980 se emite en TVE un montaje de *Entre bobos anda el juego* dentro del conocido programa Estudio 1. El elenco estaba encabezado por Juanito Navarro, Emma Cohen, Manuel de Blas, Antonio Medina, Francisco Merino, Pilar Barrera, etc. La realización y adaptación corrió a cargo de Luis Sánchez Enciso.
- El 28 de mayo de 1981 la estrena la compañía de teatro estable Julián Romea de Murcia, dirigida por César Oliva, con Isabel Barceló en el papel principal²⁰, y se representa en el Festival de Almagro el 23 y 24 de septiembre del año siguiente.
- El 22 de febrero de 1991 se estrena en el teatro Lope de Vega de Sevilla con dirección y adaptación de Ángel García Suárez y la compañía StriÓN Teatro, con Jesús Bonilla como don Lucas del Cigarral y un elenco formado por Aitana Sánchez-Gijón, Cayetana y Fernando Guillén Cuervo, etc. El 5 de marzo de ese

Alejandro Ulloa, Juan Miguel Cuesta, etc. (2 casetes, Madrid, Dial Discos, 1984). Se publicó el texto de la adaptación de Guerrero Zamora en *Teatro Español*, vol. IX, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 177-279.

²⁰ Vid. César Oliva (2008: 87-89) en donde rememora la gestación de este montaje de Rojas Zorrilla. Un breve análisis de esta puesta en escena de *Entre bobos anda el juego* y de los montajes siguientes de 1991 y 1999 podemos leer en Pérez Rasilla (2007: 438-442).

mismo año se representó en Almería dentro de las VIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de dicha ciudad.

- En 1997 se pone en escena de nuevo la obra en un montaje de la compañía de La Murga.
- En 1998 contamos con otras dos puestas en escena de esta comedia: una el 18 de diciembre de dicho año en el teatro Jovellanos de Gijón, por la compañía Teatro Margen, con dirección de Arturo Castro, y otra, el 24 de agosto, a cargo de la Compañía C+C en el corral de comedias de Almagro. Esta compañía almagreña, denominada posteriormente Corrales de Comedias, ha mantenido en su repertorio este título hasta 2022. Son muchas las representaciones y numeroso el público que ha podido disfrutar de este montaje en el corral de comedias de Almagro.
- Finalmente, el 8 de julio de 1999 sube a los escenarios en Almagro *Entre bobos anda el juego*, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Gerardo Malla. De nuevo, a finales de siglo contamos con un importante montaje de la obra, aunque en este caso no alcanzó tanta repercusión como la que había tenido un siglo antes el de María Guerrero en el Español.

EL MONTAJE DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (1999)²¹

Fue esta la primera obra de Rojas Zorrilla programada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La versión corrió a cargo de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla. Se trata de una versión muy fiel al original, en donde los autores se limitan a eliminar una serie de alusiones cultas o poco entendibles por el público actual y a aligerar algunas de las grandes tiradas de estilo cultista y florido²². En total, se suprimen 112 versos, pero se hacen algunas enmiendas y modificaciones curiosas. Por ejemplo, se cortan cuatro versos de Isabel al principio, que sirven de conclusión a su discurso (vv. 45-48) o se suprimen ocho versos del discurso amoroso de Pedro en nombre de don Lucas (vv. 803-806 y 811-814).

²¹ Vid. González Cañal (2016: 29-31).

²² Así lo señalaba Gerardo Malla: «La versión en la que he tenido ocasión de trabajar junto a Rafael Pérez Sierra ni qué decir que es respetuosísima con el original y que solo ha sido corregida en aquellos aspectos que entendíamos podían resultar oscuros para el espectador de hoy o bien para el engranaje de una representación que en el siglo XVII se ofrecía de forma bien distinta» (Cañizares, coord., 2006: 212).

En la segunda jornada se aligera la relación que hace Pedro del encuentro del río en 18 versos (vv. 997-998, 1021-1022, 1027-1030, 1047-1048, 1059-1060, 1097-1098 y 1101-1104). Más tarde, en la conversación entre Pedro e Isabel se suprime la alusión a Clicie y el sol y todas las subsiguientes comparaciones metafóricas (vv. 1243-46, 1253-1260 y 1263-1272), además de una alusión a versos del romancero que se hicieron célebres (vv. 1355-1356).

En la tercera jornada se elimina un número menor de versos (29 en total). De nuevo se acorta un pasaje en que Isabel se queja ante su amado Pedro (vv. 2073-2082 y vv. 2103-2112); más tarde, se suprime un diálogo de réplicas breves y redundante (vv. 2638-2645); finalmente, se cortan cuatro versos jocosos de don Lucas en los que vaticina a la feliz pareja un destino aciago, con mucho amor, pero sin dinero (vv. 2751-2754).

Por otra parte, Pérez Sierra y Malla, como era de esperar, modernizan algunas formas típicas de la lengua del Siglo de Oro y modifican y reescriben algunos versos, así como se cambian algunos términos en aras de la claridad, algo que no siempre resulta plenamente justificado. Algunos ejemplos son los cambios un tanto gratuitos de «capillo» por «capullo» en dos ocasiones (vv. 391 y 2518), «corráis» por «quitáis» (v. 734), «Ponga su uña» por «Rásquela él» (v. 1660), «apruebo» por «quiero» (v. 1685), «sala» por «alcoba» (vv. 1879), «a medias» por «de rondón» (v. 1991), etc. Tampoco parece necesario el cambio de «caballero/ de ciudad» por «villanchón/ de aldea» (vv. 1805-1806) o algunas otras modificaciones, más o menos discutibles, que hacen sobre el texto de Rojas (vv. 724, 780, 1973, etc.).

En otras ocasiones se aprecia como los autores de la versión pretenden facilitar al espectador la comprensión del texto. Por ejemplo, en la descripción que hace de don Lucas del Cigarral el criado Cabellera dice que tiene los pies «con sus Juanes y sus Pedros» (v. 216), que en la versión de la Compañía Nacional pasa a ser «con más Juanetes que Pedros»; en la escena nocturna de la venta Cabellera aconseja a don Pedro que se retire «que no puede juzgar bien / de verte a esta hora vestido» (1325-26), que se convierte en «ruiseñor fuera del nido». Más adecuada parece la supresión de la alusión a «la de Ortuño» (vv. 669-670) para referirse a la espada, pues alude al apellido de una familia de espaderos toledanos que hoy no resulta familiar; sin embargo, más adelante se conserva otra alusión semejante a otro espadero toledano, «Francisco Ruiz Patilla» (v. 1504), que tampoco es conocido por el público actual.

También se elimina un chiste que hace el gracioso con el término «primo», tratamiento que utilizaban entre sí los esclavos negros en aquella época: «¿cómo ha de valer un primo, / que es parentesco de negros?» (v. 1133). Pérez Sierra y Malla deshacen el posible equívoco acudiendo a una frase más neutra: «que es cosa de menos precio?». Sin embargo, se conserva la frase evangélica *Verbum caro factum est* (v. 1623), que no sé si será entendible por la mayor parte de los espectadores de hoy.

En general, se trata de una versión muy fiel al texto original de Rojas que demuestra una vez más las potencialidades del juego cómico creado por el dramaturgo toledano. Solo hace falta que se sucedan los versos de Rojas para que el enredo fluya y la comicidad se genere.

La obra se estrenó el 8 de julio de 1999 en el Hospital de San Juan de Almagro y resultó todo un éxito, a pesar de los nervios del estreno²³. Más tarde, la comedia se representó en Baracaldo (del 10 al 12 de septiembre), Alcorcón, Valladolid, Toledo, Sevilla (entre el 21 y 24 de octubre) y Córdoba, para volver después a Madrid, al teatro de la Comedia, en donde estuvo a partir del 12 de noviembre. La obra tuvo una buena recepción por parte de la crítica, aunque con algunos reparos. Se censuró especialmente el recurrir a proyecciones con estética de cómic en algunos momentos del montaje²⁴.

El elenco de actores fue el siguiente: Jesús Castejón (Don Lucas del Cigarral), Cristina Marcos (Doña Isabel), Francisco Lahoz (Don Pedro), Rafael Castejón (Don Antonio), Rafael Ramos de Castro (Don Luis), Paloma Paso Jardiel (Doña Alfonsa), Janfri Topera (Cabellera), Jesús Fuente (Carranza) y Mónica Cano (Andrea). La escenografía y diseño de vestuario fue de Pedro Moreno y la dirección escénica de Gerardo Malla.

ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO EN EL SIGLO XXI

El año 2007 fue muy rico en montajes relacionados con Rojas Zorrilla, no en vano se cumplía entonces el cuarto centenario de su nacimiento. *Entre bobos anda el juego* se lleva a escena

²³ Así lo destacaba Pedro Manuel Villora en su reseña (1999: 78), en la que censuraba la excesiva duración del espectáculo, que incluía una loa inicial, las tres jornadas de la comedia con dos descansos y un baile final.

²⁴ García Garzón (1999: 58) señalaba lo siguiente en el *ABC*: «...chirría en unos cuadros de transición que incluyen proyecciones de sombras y dibujos con estética de cómic decididamente horribles, fuera del precioso y preciosista tono general del espectáculo». Enrique Centeno (1999) en el *Diario 16* era aún más duro; para él resultaban «de un espanto sin límites y de una inadecuación escandalosa». Haro Tecglen (1999) se limita en *El País* a hacer una descripción aséptica del montaje mostrando su desinterés por esta comedia de Rojas Zorrilla.

por In Vitro Teatro, Aula de Teatro de la Universidad de Jaén, dirigida por José Luis Fernández. Además, también se representa un espectáculo titulado *La ventana Rojas*, antología de comedias de Rojas Zorrilla, por la compañía Morboria Teatro, con dirección de Eva del Palacio. En este montaje se enlazan escenas de tres de las obras más representativas de Rojas: *Donde hay agravios no hay celos*, *Entre bobos anda el juego* y *Abre el ojo*, a través del hilo conductor que supone un autor dramático, que parece ser el propio Rojas, que presenta las obras, comenta las escenas y hace de confidente del público.

Otros montajes con menor recorrido fueron el de 2009 de Zurdos Contrariados y el de 2011 por la compañía albaceteña Teatro Cachivaches. Este último se representó en el Corral de Comedias de Almagro dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico los días 2, 3 y 4 de julio de 2011. En esta versión se sitúa la acción en los años 20 del pasado siglo en un balneario de aguas termales cercano a Toledo. De la dirección se encargó Antonio Malonda y de la adaptación y dramaturgia Ernesto Filardi. El elenco estaba encabezado por Jorge Kent (don Lucas), Carlos Rodríguez Bartolomé (don Pedro), José Luis Reino (Cabellera), Raquel Camacho (doña Isabel), etc. También tenemos noticias de una puesta en escena en 2016 de la compañía vallisoletana Pie Izquierdo, con versión y dirección de Esther Pérez Arribas, que asignaba, apoyándose en las máscaras y en el vestuario, los papeles masculinos a actrices y los femeninos a actores.

En los últimos años hemos tenido la suerte de ver de nuevo el texto en escena en este caso en una coproducción de la compañía Noviembre Teatro y de la CNTC que ha tenido mucho éxito. La versión corrió a cargo de Yolanda Pallín y la dirección fue de Eduardo Vasco²⁵. La obra se estrenó el 29 de septiembre de 2018 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá y recaló en el teatro de la Comedia de Madrid del 13 de febrero al 3 de marzo de 2019. Más tarde, se pudo ver en Almagro el 16 y 17 de julio de 2019 y en casi todos los festivales de clásicos. Su última función fue la del 22 de diciembre de 2020 en Gijón, alcanzando así las 60 representaciones, a pesar de la interrupción que supuso la pandemia que se declaró en marzo de 2020. El público acogió este montaje con entusiasmo y la crítica no se ha quedado atrás: Julio Bravo (2019) hablaba de un espectáculo «lleno de frescura, desenfadado» con un «reparto perfectamente afinado». Curiosamente, Julio Llamazares lo relacionaba con el

²⁵ Agradezco a Eduardo Vasco el haberme proporcionado el texto de la refundición de Yolanda Pallín.

momento político actual y señalaba que el figurón amoroso había dejado paso al figurón político (Llamazares, 2019).

En efecto, la comedia funciona en todo momento gracias a las virtudes del texto áureo, pero también a la experta dirección de Eduardo Vasco. La pulcra versión de Yolanda Pallín sigue muy de cerca el texto de Rojas. Eso sí, se añaden una serie de canciones que contribuyen a crear un clima desenfadado y alegre desde el inicio de la obra. El recurso de que un actor (Antonio de Cos) encarne el personaje de doña Alfonso, la melindrosa y afectada hermana de don Lucas, sirve para generar con facilidad la hilaridad del público.

El trabajo actoral es impecable, con un espléndido Cabellera (Arturo Querejeta) y un figurón que conecta inmediatamente con el público: José Ramón Iglesias encarna a ese D. Lucas, avaro, ridículo, vanidoso, desconfiado, torpe, grotesco, atrevido y fuera de la realidad. El resto del elenco también está muy acertado: doña Isabel (Isabel Rodes), don Pedro (Daniel Albaladejo/ Rafael Ortiz), don Luis (David Boceta/ Francisco Rojas), don Antonio (José Vicente Ramos), Andrea (Elena Rayos), doña Alfonso (Antonio de Cos) y Carranza (Rafael Ortiz/ Manuel Pico).

Si nos centramos en la versión, ya advierte Pallín que «persigue, ante todo, la naturalidad y la fluidez» (2019: 15) y, en efecto lo consigue. Su labor se centra en peinar el texto, eliminando términos o alusiones poco inteligibles para al público actual, y en la supresión de un buen número de versos: 31 cortes en la Jornada I (279 vv.); 30 cortes en la Jornada II (189 vv.); y 43 cortes en la Jornada III (350 vv.). Total: 104 cortes (818 versos eliminados de 2776 que tiene el original). La versión tiene un total de 1958 versos. En realidad, suprime un 29,46 % de los versos.

Obviamente, la labor del adaptador es convertir un texto literario en un texto escénico y eso es lo que hace Yolanda Pallín. No altera ni reordena escenas y solo interviene para hacer el texto más accesible al público actual en aquellos lugares en donde se aprecia cierta distancia sintáctica o léxica. Además, corrige los leísmos y laísmos de Rojas e incluso alguna hipometría procedente de la transmisión del texto.

En general, se suprimen pasajes en los que aparece el lenguaje culterano (vv. 117-132) o hay correlaciones (vv. 447-460 y 481-492). También se acortan largas descripciones (vv. 425-442) o se eliminan requiebros de D. Pedro (vv. 803-836) y se abrevian las

disquisiciones de los enamorados sobre el amor y el trato (vv. 859-60 y 869-876). En la misma línea está la supresión de las alusiones a la metáfora de la mariposa y la luz (vv. 595-606) y a la flor de Clicie (vv. 1241-1242 y 1250-1253) o las comparaciones con el clavel y rosa y la yedra y el olmo (vv. 1263-1280).

En la tercera jornada se eliminan varias décimas de Isabel (vv. 2073-2092 y 2103-2122) y otras tantas de la respuesta de don Pedro (vv. 2133-2163 y 2173-2192), con lo que la escena queda muy reducida (90 versos menos). De nuevo en una escena posterior la adaptadora vuelve a suprimir versos al galán (vv. 2309-2328) o una parte del diálogo entre los enamorados que resultaba redundante (vv. 2337-2360). Algunas supresiones son quizá innecesarias:

Ella, en fin, no es para mí.
Mujer que se haya criado
en Toledo es lo que quiero,
y aun que naciese en mi barrio;
mujer criada en Madrid
para mi propia descarto,
que son de revés las unas,
y las otras son de Tajo. (vv. 1898-1909)

En este caso se prescinde del juego con los dobles sentidos de Tajo y de revés. La opinión de don Lucas es evidente: las mujeres toledanas le parecen fiables y claras, mientras las madrileñas son enrevesadas y de difícil trato.

Otras supresiones se deben al intento de acercar la lengua del Siglo de Oro al público actual: «máscara» o «antifaz» en lugar de «mascarilla» (v. 391), «¿de quién es?» en lugar de «¿cúyo es?» (v. 1308), «los dos» en lugar de «entrambos» (v. 2614), etc.

Es lógico que se eliminen expresiones que hoy necesitan aclaración como «fondo en cuñado» (v. 893), «media con limpio» (v. 946) o «hacer cerrada» (vv. 1541-1548), refranes como «el diablo está en Cantillana» (vv. 1453-56), frases bíblicas como *Verbum caro fatum est* (vv. 1622-1623) o referencias al romancero:

Durmiendo a todos agora
con un mismo sueño igualo.
No seas Arias Gonzalo
si está hecho el mesón Zamora. (vv. 1353-1356)²⁶

²⁶ Cabellera alude al romance «Tristes van los zamoranos...», en el que se leen unos versos que se hicieron muy famosos: «Todos duermen en Zamora, / mas no duerme Arias Gonzalo...» (*Romancero general*, 1849, I, núm. 795, 513). Durante el cerco de Sancho II de Castilla a la ciudad de Zamora el traidor Vellido Dolfos

También es justificable la supresión de unos versos de difícil comprensión, aunque aportan información sobre la peligrosidad de las ventas de la época:

del muy noble señor Torrejoncillo,
u del otro segundo Peralvillo,
pues aquí la hermandad mesonitante
asaetea a todo caminante. (vv. 543-546)

Otras alteraciones pueden ser más caprichosas o menos necesarias: «Los pies, un poquito chuecos» en lugar de «un poquillo luengos» (v. 214), «de un hidalgo que tu dueño» en lugar de «de las partes de tu dueño» (v. 286)²⁷, «pelicastaña» por «pelimorena» (v. 514+), «parentesco de lejos» en lugar de «parentesco de negros» (vv. 1133)²⁸, «las sales» en lugar de «manteca» (v. 772), «ungüento de sapo» en lugar de «la uña de la gran bestia» (v. 1659)²⁹, «el puente de Cabañas» en lugar de «el pozo de Cabañas» (v. 2527), «hago comedias a saco» en lugar de «a pasto» (v. 1802), expresión que, sin embargo, mantiene en otro lugar (v. 1898), «soy corto y sano» en lugar de «soy cortesano» (v. 1806), etc.

Hay cambios que empobrecen el texto: por ejemplo, el chiste basado en el doble sentido de «cursa» se pierde al cambiar la palabra «purgado» por «cursado» (vv. 611-612): o bien altera los versos «dio el arroyo con la rosa, / salió el arco en la tormenta,» (vv. 793-794) en «dio el arroyo con la rosa, / y el arco tras la tormenta», redacción bastante menos inteligible.

Es curioso también que la adaptadora mantenga el adverbio en desuso «ultimadamente» (v. 1771), la alusión bíblica al «poeta samaritano» (v. 1516) o la referencia a la espada «la de Ortuño» (v. 670), cuando antes había suprimido la referencia a Pacheco Narváz³⁰ (vv. 304-

mató al rey y corrió a refugiarse tras los muros de la ciudad. Entonces el Cid y otros caballeros desafiaron a los zamoranos. Los encargados de defender a los sitiados fueron los hijos de Arias Gonzalo, que capitaneaba la defensa de la ciudad. El romance cuenta que la noche previa al combate, mientras todos dormían, el viejo Arias Gonzalo estaba desvelado, inquieto por el peligro que iban a correr sus hijos al día siguiente. Los versos citados del romance se convirtieron en un refrán que se aplica a las personas que están despiertas mientras los demás descansan. Se alude a ellos a menudo en el teatro del Siglo de Oro: véase, por ejemplo, *El diablo está en Cantillana*, de Luis Vélez de Guevara, vv. 167-168.

²⁷ Parece un error de la adaptación.

²⁸ «¿cómo ha de importar un primo, / que es parentesco de lejos?» en lugar de «¿cómo ha de valer un primo, / que es parentesco de negros?» (vv. 1132-33). En efecto, «primo» era tratamiento habitual entre los esclavos negros.

²⁹ «la uña de la gran bestia» se refiere al alce, ya que se creía que su uña, o el anillo hecho con ella, servía para curar los ataques epilépticos.

³⁰ Luis Pacheco de Narváz era un conocido maestro de esgrima de la época, autor del *Libro de las grandezas de la espada* (1600) y de otros tratados sobre el mismo tema.

305) o que suprima unos versos de la famosa descripción que hace Cabellera del figurón en los que precisa otro de sus rasgos significativos:

A cada palabra que habla
aplica dos o tres cuentos;
verdad es que son muy largos,
mas para eso no son buenos. (vv. 233-236)

Hay también algunos breves pasajes reelaborados enteramente como los vv. 1608-1612, en donde cambia incluso los interlocutores del diálogo o un parlamento de don Lucas en el que modifica tres versos seguidos (vv. 1854-1856).

Solo tendríamos que hacer una pequeña enmienda: hay tres lugares en los que la supresión de versos rompe la rima, algo que se debería evitar: I, vv. 932-36; II, vv. 1288-1302; y III, vv. 1965-1977 y 2761-667.

Como ya hemos señalado, en el montaje se añaden canciones e intermedios musicales: al comienzo («Da igual que sea rubio, que sea moreno / [...] No hay marido bueno.»), al final de la primera jornada («Entre bobos anda el juego...»), al final de la segunda («Vamos de camino a Cabañas...»), antes del accidente del coche («Vamos de camino a Cabañas...»), en la escena en que doña Alfonsa canta («Lo digo sin embarazo...») y en el cierre de la comedia la misma canción del principio («Da igual que sea rubio, que sea moreno / [...] No hay marido bueno.»).

En general, la versión es fiel al texto de Rojas sin manipulaciones ni cambios significativos. En todo caso, lo que destaca es que no se añade ningún verso y que se suprimen un buen número de ellos, aunque esto se compensa de alguna manera con las canciones que abren y cierran la obra y que sirven de enlace entre las jornadas.

Un nuevo montaje de esta comedia de Rojas Zorrilla se pudo ver el 19 de junio de 2021 en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres llevado a cabo por la compañía Verbo Producciones, con versión en prosa de Fernando Ramos y dirección de Paco Carrillo. Al año siguiente, se representó en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo el 28 de julio de 2022.

Finalmente, el 4 y 5 de julio de 2023 se programó *Entre bobos anda el juego* en el corral de comedias de Almagro, dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico, una ficción sonora de Radio Nacional de España, dirigida por Benigno Moreno, con guion de Alfonso Latorre y Pedro Casablanc en el papel de don Lucas del Cigarral.

Es indudable que la obra vuelve a tener cierta presencia en los escenarios de nuestro siglo.

CONCLUSIONES

El reciente éxito del montaje de Noviembre Teatro demuestra la vigencia de una comedia que potencia lo grotesco y provoca fácilmente la risa del espectador.

Ya le había servido este título a María Guerrero para encumbrarse y alzarse a finales del siglo XIX con «la monarquía cómica», acudiendo a las palabras de Cervantes. Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico no fue tan decisivo este título en 1999, pero sí resultó ser el final de una etapa, ya que poco tiempo después sería nombrado como director de la misma Andrés Amorós, tras la salida de Rafael Pérez Sierra.

En cuanto a los textos utilizados en estas puestas en escena, la versión de Enciso Castrillón es absolutamente libre, aunque sigue manteniendo lo esencial del argumento. La versión de Asquerino, siguiendo el gusto decimonónico, también altera bastante la obra creada por el ingenio toledano. No es que modifique palabras o versos concretos, sino que escribe un nuevo comienzo e introduce en el segundo acto una escena de venta en donde se atreve a parodiar las octavas, puestas en boca de un estudiante hambriento, que pertenecían ni más ni menos que al *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate. En cambio, la versión de Rafael Pérez Sierra y Gerardo Malla para la Compañía Nacional de Teatro Clásico se halla más cerca del original de Rojas, no en vano en los últimos tiempos nos hemos vuelto más respetuosos con los textos clásicos. Eso sí, no queremos decir que no haya intervenciones aquí y allá para buscar un texto claro que no despiste a los espectadores. Sin embargo, no por ser más fiel al original la representación tuvo más éxito. Desde luego, no ha sido una de las funciones memorables de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Mucha mejor recepción ha tenido por parte del público el montaje de Eduardo Vasco, con un texto muy trabajado y fiel al original de Yolanda Pallín, pero que suprime casi el 30 % de los versos escritos por el dramaturgo barroco.

Los adaptadores de hoy tienen una forma de trabajar con el texto muy diferente de la que tenían los refundidores decimonónicos. Infinitamente más respetuosos, no varían la trama ni cambian, en lo sustancial, la caracterización de los personajes. Suprimen, pulen, peinan y actualizan, con la menor intervención posible, los versos creados por los dramaturgos barrocos. Con todo, es de sumo interés seguir con detalle sus intervenciones,

que, aunque se den en número menor que en las refundiciones de épocas pasadas, no dejan de revelar la visión teatral imperante en nuestros días y los gustos e inclinaciones del público actual, al que se debe llegar y agradar.

No cabe duda de que el teatro es un hecho efímero y cada montaje es singular e irrepetible. De ahí lo apasionante que resulta el estudio del arte escénico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1990), «Las refundiciones del siglo XVIII», en J. Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 33-42.

ANDIOC, René, y Mireille COULON (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.

BOUZA, Fernando (2001), *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

BRAVO, Julio (2019), «La importancia del actor secundario», *ABC*, 22 de febrero.

BUSTILLO, E. (1895), «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de noviembre, p. 246.

CALVO REVILLA, Luis (1920): *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*, Madrid, Imprenta Municipal.

CAÑIZARES BUNDORF, N. (coord.) (2006), *20 años en escena 1986-2006. Compañía Nacional de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico / INAEM / Ministerio de Cultura.

CENTENO, Enrique (1999), «Pues señor, mal empezamos», *Diario 16*, 17 de noviembre.

COE, Ada M. (1935), *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore/ London/ Paris, Johns Hopkin Press/ Oxford University Press/ «Belles Lettres».

COTARELO Y MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

- DELEITO Y PIÑUELA, José (s. a.), *Estampas del Madrid teatral fin de Siglo*, I, Madrid, Calleja.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos (1895), «Veladas teatrales. Español. Inauguración de la temporada. *Entre bobos anda el juego* y *Los dos habladores*», *La Época*, 20 de octubre, h. 1r.
- GANELIN, Charles (1994), *Rewriting theatre: the comedia and the nineteenth-century refundición*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- GARCÍA GARZÓN, J. I. (1999), «Amor sin dinero y dinero sin amor», *ABC*, 14 de noviembre, p. 58
- GARCÍA-SANTO TOMÁS, Enrique (2002), «Refundición», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 253- 254.
- GIES, David T. (1990), «Notas sobre Grimaldi y el ‘furor de refundir’ en Madrid (1820-1833)», en J. Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 111-124.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2016), «*Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en escena: de María Guerrero a la Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Estudios humanísticos. Filología*, 38, pp. 19-34
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1999), «El viejo vodevil», *El País*, 18 de noviembre.
- JULIÁ, Eduardo (1933), «Preferencias del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española* (Madrid), XX, pp. 113-159.
- JULIO, Teresa (2005), «La suerte escénica de *Entre bobos anda el juego*», en J. Matas Caballero y J. M. Trabado Cabado (coords.): *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, pp. 455-471.
- (2008), «Rojas Zorrilla en Barcelona. Aproximación histórica a la cartelera teatral (1718-1900)», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 45-64.
- LLAMAZARES, Julio (2019), «Comedias de figurón», *El País*, 2 de febrero.

- LUCEÑO, Tomás, y Carlos FERNÁNDEZ SHAW (1899), *Don Lucas del Cigarral*, zarzuela en tres actos y en verso, refundición de la comedia de D. Francisco de Rojas *Entre bobos anda el juego*, Madrid, R. Velasco.
- MARCELLO, Elena E. (2015), «Fortuna europea de Rojas Zorrilla», en R. González Cañal (ed.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid (col. Fastiginia, 11), pp. 155-173.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1984), *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.
- (1990), «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», en *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 187-207.
- (2007a), «Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro Español de Madrid (1895-1896)», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137, pp. 219-234.
- (2007b), «El *figurón* en escena: Donato Jiménez», en L. García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 405-420.
- MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro (1942), «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, XXVI, 411-468.
- OLIVA, César (2008), «Mis montajes de Rojas Zorrilla», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González (eds.), *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 87-94.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1990), «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», en J. Álvarez Barrientos (coord.), *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 43-64.
- PALLÍN, Yolanda (2019), «La frivolidad que nos salva», en «*Entre bobos anda el juego*», de Francisco de Rojas Zorrilla, Programas didácticos 2019, ed. Mar Zubieta, Ministerio de Educación Cultura y Deporte/ INAEM-CNTC, pp. 14-15
- PASTOR COMÍN, Juan José (2008), «*Don Lucas del Cigarral*, de Francisco de Rojas: polémicas de una adaptación al género lírico», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González

- Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 721-735.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007), «De Rojas Zorrilla a Enciso Castrillón: *Abrir el ojo* en la escena decimonónica», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 313-328.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (2000), «Francisco de Rojas Zorrilla: una ausente en la escena» en F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 395-403.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2007), «Las escenificaciones de la comedia de figurón en el teatro español a partir de 1980», en L. García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 421-442.
- PHILLIPS, A. W. (1980), «Otra página desconocida de Antonio Machado», *Ínsula*, 404-405, p. 20.
- PLAZA ORELLANA, Rocío (2007), *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2004), «Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles», en J. M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 319-370.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1851), *Entre bobos anda el juego*, comedia en cuatro actos refundida y arreglada por don Eduardo Asquerino, Madrid, Impr. que fué de Operarios, a cargo de D.F.R. del Castillo.
- (1914), *Entre bobos anda el juego*, Comedia escrita en verso por el inmortal... Arreglada en cuatro actos por Luis Suñer Casademunt, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Félix Costa.
- (1999), *Entre bobos anda el juego*, versión de R. Pérez Sierra y G. Malla, prólogo de F. B. Pedraza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

— (2012), *Obras completas IV. Segunda parte de comedias. Lo que son mujeres. Los bandos de Verona. Entre bobos anda el juego. Sin honra no hay amistad*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, coord. M. Rodríguez Cáceres, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (1849), ed. Agustín Durán, Madrid, Rivadeneyra (BAE, X), 1849, 2 vols.

SÁNCHEZ ESCOBAR, Ángel F. (2003), *Vida y obra de Eduardo Asquerino (1824-1881), un escritor comprometido con su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1946), *María Guerrero*, Barcelona, Iberia.

SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY (con la colaboración de Charles Davis) (1989), *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis («Fuentes para la historia del teatro español», IX).

SUBIRATS, Rosita (1977), «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique* (Burdeos), LXXIX (juillet-décembre 1977), pp. 401-480.

VALLEJO GONZÁLEZ, Irene (2008), «Rojas Zorrilla en la escena madrileña del siglo XIX», en *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4 y 5 de julio de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 65-86.

VÍLLORA, Pedro Manuel (1999), «Entre bobos anda el juego, buen principio del festival de Almagro», *ABC*, 10 de julio, p. 78.

ZABALA, Arturo (1982), *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

***Del libro de caballerías a la Comedia Nueva:
El conde Partinuplés de Ana Caro de Mallén***

ANTÍA TACÓN GARCÍA

Universidad de Santiago de Compostela

Los libros de caballerías, cuyo gran éxito y difusión a lo largo del siglo XVI es sobradamente conocido, hubieron de transformarse con la nueva centuria y tras la publicación del *Quijote* de Miguel de Cervantes, que, parodiando la fórmula, puso de manifiesto su agotamiento. El gusto del público por la materia caballeresca —un fervor del que habían participado también las lectoras, como ha estudiado Marín (1991)— pervivió en el nuevo género de moda, el teatro. Siguiendo la estela de ciertas fiestas cortesanas celebradas ya durante el XVI, o de las primeras reescrituras ensayadas por Gil Vicente y Torres Naharro, la comedia nueva acometió con frecuencia la transmodalización de los libros de caballerías en textos teatrales. Para ello, los dramaturgos se sirvieron, de acuerdo con Demattè (2005), de tres técnicas fundamentales: la *selección* de temas, personajes y motivos; la *condensación* de los mismos; y la *invención* de elementos nuevos, esto es, las aportaciones originales del escritor o escritora. De manera paralela, la abundancia de aventuras, los giros argumentales y la potencialidad espectacular de los textos de partida favorecieron su éxito sobre las tablas.

Una de estas reescrituras teatrales de un libro de caballerías que se produjeron en el siglo XVII es *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén. La autora, considerada la primera dramaturga «de oficio» en lengua castellana —esto es, la primera en exigir y recibir una compensación económica por su trabajo—,¹ perteneció a la llamada «segunda generación» de escritoras del Barroco, junto a otras creadoras como María de Zayas, quien le dedicó efusivos elogios en sus *Desengaños amorosos*.² Ana Caro desarrolló su carrera literaria en

¹ Véase Luna (1995).

² La división generacional es la propuesta por Baranda (2005, p. 167), quien sitúa en este grupo a aquellas «mujeres que nacen entre 1590 y 1605 y que conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras»; sus textos se publicaron a partir de 1630. María de Zayas escribió sobre Ana Caro de Mallén: «La señora doña Ana Caro, natural de Sevilla: ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles» (*Desengaños amorosos*, edición de A. Yllera, p. 335).

Sevilla, y de su autoría se conservan hoy dos comedias, *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, así como un coloquio, una loa, cuatro relaciones y varios poemas sueltos; también compuso dos autos sacramentales, *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de la Castilleja*, que actualmente se encuentran perdidos. La pieza que aquí nos ocupa se imprimió en un volumen titulado *Laurel de Comedias. Cuarta parte de Diferentes Autores* (Madrid, 1653) a costa de Diego de Balbuena, acompañada de comedias de Calderón de la Barca, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón o Vélez de Guevara, entre otros. Según Armas (2020, p. 234), la redacción habría tenido lugar con posterioridad a 1629, posiblemente durante la estancia de Ana Caro en Madrid en 1637; por su parte, Luna (1993, p. 10) sitúa su representación entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII.

El argumento de *El conde Partinuplés* proviene de un libro de caballerías francés del siglo XII, titulado *Partonopeus de Blois*, que se tradujo por primera vez al castellano en torno a 1497 y cuya amplia difusión se prolongó casi hasta finales del XIX. Las ediciones de dicha traducción previas a 1705 —varias de ellas impresas, precisamente, en Sevilla— presentan únicamente cambios menores con respecto al incunable.³ Se han señalado influencias de este *Libro del conde Partinuplés* en las comedias *Amar por señas*, de Tirso de Molina, y posiblemente *La viuda valenciana*, de Lope de Vega; sin embargo, es Ana Caro quien propone una verdadera reescritura teatral, claramente identificable, del texto.⁴ Luna (1993, p. 38) ha observado cómo la dramaturga «suprime los episodios eróticos y elimina las referencias caballerescas directas, dándole un tono cortesano más refinado a la comedia», mientras que Whitenack (1999, p. 71) llama la atención sobre la devaluación del personaje de Partinuplés: a su juicio, la pieza «works quite well as a denunciation of male perfidy, although at the cost of presenting a weak, unappealing hero who, unlike his medieval predecessors, shows no sign of having learned anything from his errors». Con estos puntos de partida, el presente estudio ahonda en las divergencias entre la comedia y su fuente

³ Véanse Buchanan (1906) y Smith (1977). Para los propósitos de este estudio, se empleará la edición moderna de Baranda (1995), que toma el incunable como texto base.

⁴ Consúltense Buchanan (1906) y Baranda (1995, p. XLVI). Entre las dinámicas vinculadas a la reescritura teatral de la materia caballeresca que distingue Demattè (2005, p. 37), *El conde Partinuplés* de Ana Caro pertenecería sin duda a la primera tipología, «che lascia trasparire chiaramente un ipotesto cavalleresco concreto e identificabile [...] e già a partire dal titolo è immediato il rimando al libro di cavalleria che il drammaturgo ha utilizzato per la riscrittura». Así lo considera también Urban (2011, p. 399), quien puntualiza que, no obstante, «el tratamiento que recibe el personaje de Partinuplés se ajusta a la cuarta posibilidad que propone Demattè, la de la de la parodia o reescritura burlesca».

atendiendo, sobre todo, a dos aspectos: el protagonismo femenino y las relaciones entre las mujeres y el poder, que Ana Caro desarrolla significativamente con respecto a sus antecesores.

Mientras que el original francés da comienzo con la genealogía y descripción del caballero Partinuplés,⁵ la traducción castellana del siglo XV dedica sus primeros capítulos a los orígenes de Melior, maga y emperatriz de Constantinopla, incluyendo su subida al trono a la edad de diez años y su exitoso sofoco de una rebelión a la de once. Tras esta demostración de su valía, sus tutores concluyen que es lo suficientemente mayor para casarse, y le ofrecen un plazo de dos años para escoger al que ha de ser su marido. La reescritura de Ana Caro recoge e intensifica esta primacía de los personajes femeninos: a pesar de que el título de la comedia sigue dedicado a Partinuplés, la verdadera protagonista es la emperatriz, quien ahora recibe el nombre de Rosaura. También ella ha de enfrentarse, desde la apertura de la primera jornada, a una sublevación; sin embargo, en este caso el motivo del alzamiento es precisamente el deseo de que la soberana tome esposo, y solo prometiendo hacerlo antes de que se cumpla un año consigue Rosaura atemperar los ánimos de sus vasallos. Así pues, mientras que Melior triunfa sobre los rebeldes y acepta satisfecha la perspectiva de casarse, Rosaura debe negociar con ellos y siente el matrimonio como una dura concesión. Su postura no se debe simplemente a la tradicional *esquivez* de la dama áurea, sino a la existencia de una profecía según la cual el hombre que le dé palabra de esposo la traicionará y pondrá en riesgo su vida y su corona, una aportación original de Ana Caro.⁶ El poder que Rosaura ha de ostentar como emperatriz en la esfera pública se muestra incompatible con la sumisión que, en calidad de mujer y futura esposa, se espera de ella en el ámbito privado; una situación que la lleva a autodefinirse como «esclava siendo Señora, / y vasalla siendo dueño» (*El conde Partinuplés*, vv. 287-288).⁷ Se introduce así una reflexión en torno a las contradicciones experimentadas por la mujer gobernante en el contexto sociopolítico del siglo XVII.⁸ Se trata de un motivo que Ana Caro expande y coloca en un lugar central de su comedia, si bien se

⁵ Véase Smith (1977, p. LXIV).

⁶ Tanto el añadido de una profecía fatídica como el nuevo nombre de la heroína podrían vincularse a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, una comedia cuyas conexiones con *El conde Partinuplés* han sido estudiadas por Weimer (2000), Maroto (2007) y Armas (2020).

⁷ Cito por la edición de Luna (1993).

⁸ Sobre este asunto he ahondado en Tacón (2018). Véase también Soufas (1997, pp. 37-59).

hallaba ya insinuado en el *Libro del conde Partinuplés*; en concreto, en las palabras que Melior dirige al héroe tras su primer encuentro sexual (p. 332):

Agora, donzel, vos no pensedes que porque avedes fecho conmigo vuestra voluntad que me tenedes a todo vuestro mandar. Por todo ello no me doy nada yo, qu'el señorío es en mi poder después de Dios. Ca piensan los hombres que después que aquesto han fecho o librado, que tienen las mugeres a todo su mandar. E si no guardades aquesto que vos he dicho, que no me descubrades, sed seguro que yo vos mande matar de mala guisa así como dicho tengo, ca yo no he miedo ni temor a ningund hombre del mundo si no es a Dios mi señor que está en el cielo.

Existe otra diferencia crucial entre Melior y Rosaura: mientras que la primera posee poderes mágicos, la segunda carece de ellos. En su lugar, las capacidades prodigiosas en la comedia están en manos de Aldora, prima y amiga de la emperatriz, quien asume también parte de las funciones originalmente desempeñadas por Urracla, hermana de Melior en la fuente caballeresca. De este modo, la protagonista femenina queda a salvo de las posibles connotaciones negativas asociadas a la hechicería y encaja con mayor facilidad en el papel de «primera dama» de la comedia nueva. Además, el tema del poder vinculado a la mujer gobernante puede así desarrollarse a partir de una figura humana y no sobrenatural. Por su parte, Aldora, como depositaria de la magia, se erige casi en una segunda dramaturga que continuamente orquesta la acción de la comedia, un papel que solo puede desempeñar de manera efectiva gracias a su relativo distanciamiento de los hechos: no funcionaría de tratarse de la protagonista de la obra.

En el libro de caballerías, Melior envía mensajeros por todo el mundo en busca del mejor candidato para convertirse en su esposo; son ellos los que la hacen decidirse por el conde Partinuplés, sobrino del rey de Francia, alabando su linaje, juventud, belleza y alegre disposición. Por el contrario, Ana Caro introduce en su comedia una escena original, que implica una reformulación del mito de Paris donde los roles sexuales se ven invertidos, como ha señalado Gil-Oslé (2009). La magia de Aldora permite a Rosaura contemplar ante sí a los tres pretendientes propuestos por su consejo: el hermoso Federico, el poderoso Roberto y el sabio Eduardo. Al escoger en su lugar al conde Partinuplés, la soberana se decide por una cuarta opción, presentada por Aldora, y plantea así una negociación del matrimonio impuesto que no existe en la fuente caballeresca. Además, el conde no llama su atención por sus virtudes, sino más bien por el reto que supone el seducirlo, dado que él está ya prometido a

otra mujer, Lisbella. Se introduce, pues, el motivo de los celos como catalizadores del amor, común en el teatro barroco; pero, al mismo tiempo, la figura del héroe se ve notoriamente rebajada, puesto que «se reduce a la función de objeto de Rosaura, perdiendo por el camino no sólo su protagonismo, sino muchas de sus virtudes» (Urban, 2011, p. 393).

Esta pérdida de protagonismo y cualidades heroicas por parte de Partinuplés constituye otra de las divergencias fundamentales entre el libro de caballerías y la comedia. En ambas versiones, el conde es transportado a Constantinopla en una nave encantada; una vez allí, es atendido por criados invisibles y entabla una relación amorosa con la emperatriz, quien se le aparece únicamente en la oscuridad y le hace prometer que nunca tratará de contemplar su aspecto. Se trata, en esta ocasión, de una recreación del mito de Cupido y Psique, con los papeles masculino y femenino nuevamente invertidos; o de la figura de la «amante invisible», habitual en el folclore.⁹ Las relaciones sexuales entre los protagonistas, explícitas en la fuente caballeresca, quedan tan solo insinuadas en la comedia,¹⁰ lo que contribuye al decoro de la heroína (si bien es de suponer que el público del siglo XVII, familiarizado con la historia original, no tendría dificultades para leer entre líneas).

En el libro de caballerías, el conde se muestra un tanto amedrentado en estos primeros encuentros, si bien su temor se justifica por motivos religiosos: lo que lo preocupa es que los prodigios que se despliegan a su alrededor tengan un origen diabólico. En la reescritura teatral, esta aprensión supersticiosa se desplaza al gracioso Gaulín, personaje al que me referiré más adelante. Sin embargo, superada su reserva inicial, el héroe caballeresco aventaja con creces en valentía e independencia a su equivalente dramático. Transcurrido un año de su estancia en Constantinopla, siente deseos de regresar a la patria. Al comunicárselo a Melior, esta le confiesa que, en su ausencia, Francia ha sido conquistada por un rey extranjero; hasta entonces, ella se lo había ocultado para mantenerlo a su lado, si bien ahora lo anima a acudir en ayuda de los suyos. Partinuplés asume la empresa lleno de entusiasmo. En la comedia de Ana Caro, los hechos transcurren de manera bien distinta: por propia iniciativa, Rosaura da a su amante la noticia del cerco de París y lo insta a partir a la batalla,

⁹ Véanse, por ejemplo, Armas (1976), Whitenack (1999) y Torres (2015).

¹⁰ En la segunda jornada, antes de desaparecer tras el escenario, Rosaura le dice a Partinuplés: «Que os desveléis me importa, / que para cierto designio / os he menester» (*El conde Partinuplés*, vv. 1057-1059); él la sigue poco después.

pero el conde se muestra reticente y la soberana debe insistir para convencerlo. El héroe se lamenta: «Entre el amor y el temor, / no sé lo que me sucede» (*El conde Partinuplés*, vv. 1470-1471). Ante afirmaciones como esta, el público podría simpatizar con los deseos del conde de permanecer junto a su amada, pero quizás echaría en falta la actitud más valerosa del original.

Por si esto fuese poco, las hazañas bélicas de Partinuplés, a las que se dedica un amplio espacio en el libro de caballerías, se ven notablemente reducidas en la comedia: tanto es así que la escena inmediatamente posterior a su partida es la del regreso, y apenas ha comenzado a relatar sus aventuras a Rosaura cuando ella se queda dormida. La selección y condensación de las gestas del héroe es necesaria en la reescritura teatral, a fin de acelerar la acción de la pieza y, hasta cierto punto, hacer posible la representación (si bien no se escatiman los medios espectaculares para llevar a escena los encantamientos de Aldora). Sin embargo, las proezas de Partinuplés no solo son excluidas de los episodios a representar, sino que resultan banalizadas al provocar el sueño de la emperatriz; tanto es así que, a juicio de Urban (2011), el héroe caballeresco es objeto de una reescritura paródica. Además, en tanto Rosaura duerme, el conde aprovecha para romper su promesa: enciende una bujía a fin de contemplar el aspecto de su amante, sin otro objetivo que «lisonjear mi gusto» (*El conde Partinuplés*, v. 1670). Lo hace instigado por el criado Gaulín, quien aplaca sus temores diciéndole: «¿No es mujer y tú eres hombre?, / ¿te ha de matar?» (vv. 1661-1662). De este modo, Ana Caro profundiza en el tema del poder y sus limitaciones cuando es una mujer quien lo ejerce: la autoridad de Rosaura es desobedecida porque se considera que, por su condición femenina, no podrá sustentarla mediante la violencia.

En la fuente caballeresca, Partinuplés peca también de curioso y desleal, pero sus errores resultan ligeramente más disculpables. En este sentido, Whitenack (1999) subraya su extrema juventud y su posterior aprendizaje a lo largo del relato. A mi juicio, importa advertir, una vez más, el condicionante religioso: es un obispo quien convence al conde de traicionar el sueño de Melior —que, en este caso, cae extenuada tras mantener ambos relaciones sexuales— con el objetivo de confirmar que no se trata de un ente diabólico. Como es evidente, errar por respeto a Dios y bajo la influencia de un obispo no resulta, en la sociedad católica del Antiguo Régimen, tan grave como hacerlo para satisfacer la curiosidad

propia y deleitarse en el aspecto de la amante traicionada, siguiendo los consejos de un personaje misógino y sin autoridad moral, como lo es el gracioso. De esta manera, el conde diseñado por Ana Caro no solo resulta menos admirable en sus cualidades de guerrero, sino que muy posiblemente sus debilidades despertarían menor simpatía por parte del público que las de su modelo.

En ambas versiones, la emperatriz se despierta y decreta la muerte de Partinuplés, quien es secretamente rescatado por Urracla en el original y por Aldora en la comedia. A su huida de Constantinopla sigue, en el libro de caballerías, una larga penitencia, durante la cual el conde cruza los límites de la locura. Solo la abandona cuando Urracla le hace saber que Melior lo ha perdonado y lo insta a participar en un torneo cuyo premio será la mano de la soberana. Tras una nueva aventura durante la cual es secuestrado y hecho prisionero en Damasco, el heroísmo de Partinuplés causa admiración en las justas, cuyas múltiples jornadas son descritas al detalle. Empatado como finalista con el soldán de Persia, el conde es finalmente escogido por Melior para convertirse en su marido y emperador de Constantinopla. Una vez más, la talla del personaje se ve muy reducida en la comedia. La penitencia, muy breve, es ridiculizada por el gracioso, quien se dirige a su amo diciendo: «Orlando furioso, tate, / cada loco con su tema» (*El conde Partinuplés*, vv. 686-687). Alude así al célebre texto de Ariosto, de amplia influencia en la tradición caballeresca. Por su parte, el incidente del secuestro resulta eliminado en su totalidad; y el torneo, aunque se mantiene y Partinuplés se alza con la victoria, cede en importancia a un nuevo episodio introducido por la dramaturga: el ataque a Constantinopla comandado por Lisbella.

De esta manera, la dramaturga aligera las gestas del protagonista masculino para, en su lugar, dirigir la admiración del público hacia la antigua prometida del conde, quien se convierte así en una nueva personificación de la *poderosa*. Ana Caro la desarrolla a partir de la figura mínima de Elenisa, la sobrina del papa con quien Partinuplés contrae matrimonio a la fuerza en el libro de caballerías. Esta cae en el olvido después de solicitar la colaboración del obispo cuyas manipulaciones provocan la traición del conde y su separación de la emperatriz. Por el contrario, Lisbella asume el mando del ejército galo tras la muerte del rey de Francia y se presenta en Constantinopla cual «Semíramis armada» (*El conde Partinuplés*, v. 1790), amenazando con reducir la ciudad a escombros si no le entregan a Partinuplés, a

quien cree retenido contra su voluntad. A esta demostración de poder real y militar se suma el hecho de que, como ella misma reconoce, no es el amor lo que la mueve, sino la «conveniencia» (v. 1995): dado que Partinuplés es el legítimo heredero al trono francés, es necesario que regrese a París; su supuesta prisión en Constantinopla supone una afrenta para su patria. De este modo, el despecho amoroso se torna en razón de estado, y Ana Caro introduce a otra mujer imbuida de poder político; tanto más, cuando Partinuplés, para poder casarse con Rosaura, abdica en Lisbella la corona de Francia. La nueva motivación esgrimida por esta última resulta tanto más llamativa si se considera que en la fuente caballeresca todos los personajes femeninos parecen enamorarse del héroe, un recurso muy propio del género: no solo Melior y Elenisa, sino también Urracla, su criada Persies y la reina de Damasco manifiestan su atracción por Partinuplés.

Por último, conviene detenerse en el personaje de Gaulín, el gracioso de la comedia. Su nombre lo hereda de Gaudín, un caballero moro al que Partinuplés conoce cuando se dirige al torneo en el texto del siglo XV: desde entonces, sigue al héroe en sus aventuras y, al final de la obra, se convierte por él al cristianismo. Como observa Demattè (2005, p. 38), la transformación del escudero u otro personaje equivalente en criado gracioso es uno de los fenómenos más habituales en la reescritura dramática de los libros de caballerías. De este modo, se incorpora uno de los tipos más representativos del teatro barroco, imprescindible para la construcción de la trama y para la inclusión del contrapunto humorístico tan apreciado por el público del XVII. A diferencia de su antecesor, el Gaulín de Ana Caro acompaña a Partinuplés desde el inicio mismo de la pieza y su influencia resulta vital a la hora de convencerlo para romper la palabra dada a Rosaura. Además, como tantos otros lacayos de la escena áurea, se recrea con frecuencia en chistes y comentarios misóginos, por los cuales recibe su castigo: primero, retirándosele la comida y la bebida que los sirvientes invisibles sí ofrecen a su amo; y luego, negándosele la posibilidad de entablar la tópica relación amorosa con alguna criada de la protagonista femenina. Esta última circunstancia es interpretada por el propio Gaulín como un fallo de construcción de la comedia, en todo un ejercicio de humor metateatral: «Descuidóse la Poeta, ustedes se lo perdonen» (*El conde Partinuplés*, vv. 1608-1613). Muy al contrario, la ausencia de la criada —en principio, otro de los seis «personajes-tipo» que conforman el sistema propio de la

comedia nueva—¹¹ se explica, precisamente, porque sus funciones habituales están ya cubiertas por el personaje de Aldora: ella es compañera, confidente y consejera de Rosaura, de modo que la existencia de una doncella resultaría redundante. Tanto es así que la única sirvienta que figura en la obra, Celia, no pronuncia más de tres versos, en una escena donde Rosaura se lamenta, precisamente, por la ausencia temporal de su prima. Esta asunción de las funciones tradicionales de la criada obliga a que sea también Aldora quien dialogue con el gracioso mientras Partinuplés y Rosaura intercambian palabras de amor. No obstante, no se establece entre ellos la acostumbrada parodia de los amores de la pareja principal—entre otras cosas, porque el linaje de Aldora no lo permitiría—, sino que, con frecuencia, lo que sucede es que la maga reprende a Gaulín por sus comentarios inapropiados hacia la emperatriz.

En estas breves notas he pretendido resumir la reescritura por parte de Ana Caro del libro de caballerías homónimo en su comedia *El conde Partinuplés*. Parte de las modificaciones señaladas responden a las características del nuevo género literario, que exige la supresión y condensación de episodios, su reorganización en una secuencia temporalmente lineal y la eliminación de la voz narrativa. Asimismo, los personajes se adaptan para ajustarse al *dramatis personae* propio de la comedia nueva: la emperatriz, convertida en primera dama, pierde sus poderes mágicos; a partir de una figura relativamente secundaria, surge el gracioso Gaulín; y Aldora hace suyas parte de las funciones de la criada, al tiempo que actúa como la maga que, en gran medida, mueve los hilos de la comedia. A estas alteraciones, la dramaturga añade otras vinculadas a aquellos elementos que desea introducir o potenciar en su comedia: como se ha observado, la reescritura incide en el protagonismo femenino e incorpora, entre sus temas subyacentes, la complejidad de las relaciones establecidas entre las mujeres y el poder. Así pues, el conde Partinuplés, cuyo nombre continúa dando título a la obra—en parte, como probable reclamo publicitario—, pierde protagonismo, iniciativa y buena parte de sus cualidades heroicas, hasta el punto de, por momentos, convertirse en objeto de parodia. Los episodios eliminados en la transmodalización son, precisamente, los dedicados a sus aventuras y proezas bélicas en solitario. Por el contrario, los hechos que cuentan con la participación de la emperatriz se mantienen e incluso se ven aumentados por invenciones

¹¹ Véase José Prades (1963).

adicionales; entre ellas, la reticencia de Rosaura ante el matrimonio, la profecía funesta que la provoca y el examen de pretendientes a imitación del juicio de Paris. El desarrollo del personaje de Lisbella y su llegada a Constantinopla al frente del ejército, también original de Ana Caro, vienen a redundar en la primacía de la agencia femenina y la reflexión en torno a la mujer gobernante que marcan el conjunto de la comedia, sin desmerecer por ello su dimensión humorística.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS, Frederick A. de (1976). *The Invisible Mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*. Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro.
- (2020). «Ecos y reescrituras de Calderón en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: *La gran Cenobia, La dama duende y La vida es sueño*». *Anuario Calderoniano*, 13, pp. 229-248. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/75223> [Consultado 16/02/2023].
- BARANDA, Nieves, ed. (1995). *Libro del conde Partinuplés*. En: *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid: Turner, I, pp. 315-415.
- (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid: Arco Libros.
- BUCHANAN, Milton A. (1906). «Partinuplés de Bles. An Episode in Tirso's *Amar por Señas*. Lope's *La viuda valenciana*». *Modern Language Notes*, 21 (1), pp. 3-8. DOI: <https://doi.org/10.2307/2917671>.
- CARO DE MALLÉN, Ana (1993). *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna. Kassel: Reichenberger.
- DEMATTÈ, Claudia (2005). *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnol*. Trento: Università di Trento.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo (2009). «El examen de maridos en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: la agencia femenina en el *Juicio de Paris*». *Bulletin of the Comediantes*, 61 (2), pp. 103-119.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- LUNA, Lola (ed.), (1993). Ana Caro de Mallén. *El conde Partinuplés*. Kassel: Reichenberger.
- (1995). «Ana Caro, una escritora “de oficio” del Siglo de Oro». *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1), pp. 11-26.
- MARÍN PINA, María del Carmen (1991). «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino». *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 129-148. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/5201> [Consultado 16/02/2023].
- MAROTO CAMINO, Mercedes (2007). «Negotiating Woman: Ana Caro’s *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca’s *La vida es sueño*». *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 26 (2), pp. 199-216.
- SMITH, Richard Taylor (1977). *The «Partinuples, conde de Bles»: A bibliographical and critical study of the earliest known edition, its sources and later structural modifications*. Tesis doctoral. Berkeley: University of California.
- SOUFAS, Teresa Scott (1997). *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- TACÓN GARCÍA, Antía (2018). «“Esclava siendo Señora”: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6, pp. 9-36. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22075>.
- TORRES, Isabel (2015). «“Pues tanto se esconde”: Elusion at (inter)play in Ana Caro’s *El conde Partinuplés*». *Bulletin of Hispanic Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92 (8-10), pp. 203-222. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1108094>.
- URBAN BAÑOS, Alba (2011). «El “yugo de Himeneo”: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro». En: García-Lara, Elisa y Serrano, Antonio (eds.). *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 385-402. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8137> [Consultado 16/02/2023].

WEIMER, Christopher B. (2000). «Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation». *Bulletin of the Comediantes*, 52 (1), pp. 123-146. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2000.0002>.

WHITENACK, Judith A. (1999). «Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition». En: Hegstrom, Valerie y Williamsen, Amy R. (eds.). *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: University Press of the South, pp. 51-74.

ZAYAS Y SOTOMOAYOR, María de (2021). *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.

***La traza de la lujuria del déspota en la obra dramática de Lope de Vega:
observaciones a las leyes naturales y positivas***

JORGE FERREIRA BARROCAL

Universidad de Valladolid

La pugna entre las leyes naturales y las leyes positivas no es, de ninguna de las maneras, privativa del teatro barroco. Esta dialéctica se ve reflejada en la literatura desde tiempos inmemoriales, y una de las obras de la Antigüedad que puede ilustrar adecuadamente el conflicto —que también podríamos denominar, si se me permite, «deber *versus* moral»— es *Antígona* de Sófocles. Sírvanos su caso para contextualizar, de entrada, el dilema de marras.

Los sucesos de la pieza del tragediógrafo parten del argumento de *Edipo Rey*, en donde el incesto de Yocasta y Edipo da lugar al nacimiento de Polínices, Etéocles, Antígona e Ismene. Cuando Edipo es consciente de que es el asesino de su padre y de que había yacido con su madre, se arranca los ojos y abandona Tebas, lo que genera a la postre serios problemas para la sucesión del gobierno de la polis. Las tragedias *Los Siete contra Tebas* de Esquilo y *Edipo en Colono* de Sófocles dramatizan las dificultades del gobierno compartido entre Polínices y Etéocles, quienes, a la manera de Práxedes Sagasta y Antonio Cánovas (salvando, claro está, las enormes distancias), habían establecido una suerte de turnos en el mando. Sin embargo, el menor de los hermanos no respeta el pacto, y Polínices provoca una guerra que pone fin a la vida de ambos. Es en ese entonces cuando arranca la historia que se nos relata en *Antígona*, donde Creonte, hermano de Yocasta, gobierna la polis. El mandatario consideraba que Polínices era el máximo responsable de la guerra fratricida, y por ello prohibía inhumarlo con honores, castigando con pena de muerte a cualquiera que lo hiciera. Antígona desatiende no obstante la proscripción, enterrando los restos mortales de su hermano, hasta en dos ocasiones. Unos guardias la descubren, y es encerrada en una caverna alejada de Tebas. Tiresias trata de convencer a Creonte para que la libere, pero cuando el prometido acude al lugar del presidio con la intención de sacarla de allí, Antígona ya se ha suicidado. Este hecho provoca la muerte concatenada de los personajes cercanos a la protagonista.

En lo que atañe a la materia de mi interés, cabe destacar la conducta de Antígona, que inhuma a su hermano a sabiendas de que tal acto había sido tipificado como delito por Creonte, encarnación de la ley positiva. La mujer desobedece y da sepultura a un familiar, siguiendo las premisas de las leyes naturales. Méndez Rocafort (2019) indica que el desempeño de Creonte traslucía asimismo el *modus operandi* despótico del tirano Pericles. Nos recordaba la investigadora que en tiempos del mandatario los sofistas distinguían entre una ley natural o ley de la *phýsis*, válida para cualquier tiempo, y el *nómos* o ley escrita abierta a cambios que devenía de un pacto entre los súbditos y el gobernante; esta última preponderaba sobre la primera. En el siglo siguiente Platón reconsideraba la teorización de los sofistas en el *Protágoras*. El filósofo busca un equilibrio entre ambas leyes, aduce que el *nómos* es efímero y temporal, y añade también que es una violación de la naturaleza, mas no por ello menos respetable. El Estagirita diferencia en la *Retórica* una ley común de una ley particular. La segunda se forjaría a partir de los usos y las costumbres del pueblo, mientras que, la primera, se asociaría a la justicia natural. Aristóteles ilustró la ley común con el ejemplo de *Antígona*. Con posterioridad, Cicerón propugnó hacer compatibles los dos tipos de leyes a través de la promulgación de una ley positiva que aglutinara los aspectos esenciales de las leyes naturales.

A nadie se le escapa que los dramas del Siglo de Oro se inscriben en la sociedad del Antiguo Régimen, en la que el rey era la autoridad máxima, y todos los vasallos estaban obligados a rendir obediencia y pleitesía. En este contexto el monarca tenía, naturalmente, vía libre para satisfacer todos sus deseos sin tener que preocuparse de eventuales consecuencias penales, pues la legislación jurídica estribaba en sus propios dictámenes. A ese respecto, el teatro del Siglo de Oro es un terreno de cultivo sumamente fértil que explota los conflictos legales propiciados por las veleidades del tirano.

En las historias de los dramas barrocos subyacen unos planes compositivos que Oleza (2001) ha denominado «trazas», partiendo de la definición que da el *Diccionario de Autoridades*: «La primera planta, o diseño, que propone, e idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra». Acomodando el concepto —en esencia arquitectónico— a la teoría dramática, el profesor hablaba de esquemas arquetípicos que se jalonaban sobre un conflicto principal del que derivarían, a su vez, no pocos subconflictos. De entre las trazas

detectadas por Oleza (2013) en la producción teatral del Fénix de los Ingenios, la más relevante de cara a nuestros objetivos es la de la «lujuria del déspota». Oleza habló por primera vez de este conflicto al propósito de *La Estrella de Sevilla*, drama escrito por Andrés de Claramonte y Corroy. La traza de la lujuria del déspota la iniciaría Lope a partir de 1596, y se presenta en una decena de sus piezas, que comparten la presencia de un déspota que busca satisfacer sus apetitos sexuales con la mujer de un vasallo, ultrajando, por tanto y al par, los derechos de la agredida y de terceros en discordia (el marido, familiares, amigos, etc.). En ese primer trabajo se comparaban los conflictos de las obras más representativas, y el análisis de pasajes paralelos se supeditaba a resaltar las afinidades con *La Estrella de Sevilla*, cuyo «chasis» procedería del taller de Lope de Vega. El erudito señalaba que la traza de la lujuria del déspota llevaba implícita una dura crítica contra las estructuras del poder vigentes en la Edad Moderna. Oleza (2005) desarrolla la tesis años después con el propósito de refutar las tesis que hablaban de los escenarios áureos como lugares de legitimación del poder absoluto, plasmadas en observaciones como las de Maravall:

(en teatro) la venganza contra el rey, por ofensas que éste haya cometido contra el honor del vasallo, no es legítima, porque siendo el honor un principio en defensa del orden social establecido y uno de los valores que en éste se integran, la acción vindicativa o de resistencia contra el rey vendría a ser un ataque contra el orden social mismo, en su punto de apoyo más fundamental, y por tanto más grave que la ofensa por aquel cometida¹ (1972).

Al calor de las ideas expuestas en la *Destreza de las armas* (1571) de Jerónimo de Carranza, Menéndez Pidal también hablaría de una justa subordinación del súbdito en beneficio del bien común. Sin embargo, Oleza disiente de las doctrinas inmovilistas, y lleva a cabo un agudo escrutinio de las obras que presentan el conflicto, llegando a concluir que el microgénero censura el abuso tiránico en la administración del poder, lo cual vendría a demostrar *El Rey por semejanza*, una comedia de dudosa autenticidad del Fénix atribuida a Grajales en el frontispicio de la copia manuscrita que se conserva. Oleza (2009a) descomprimió luego la traza en una detallada clasificación de diez funciones narrativas siguiendo la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. En relación con el caso que nos ocupa, aquella aportación de Oleza traía unas líneas sustanciales:

¹ Citado en Oleza, 2005, s. p.

La traza es una estructura subyacente que tiene mucho que ver con las claves ideológicas de una época. A mí me parece obvio que una traza como la de la lujuria del déspota remite a la relación entre el rey y sus vasallos en la teoría política de la monarquía absoluta. Es allí, en los tratados del dominico Francisco de Vitoria, de Hugo Grocio, de Jean Bodin, de los jesuitas Mariana y Suárez, de Diego de Saavedra Fajardo, en los que se debate la sutil red de dependencias entre la ley natural, la eterna y la humana o positiva, en los que se busca laboriosa y esforzadamente la posibilidad de un ajuste entre el poder absoluto del monarca y las exigencias de la ley humana, y en los que se plantea el derecho de resistencia contra el tirano, o se indaga en la responsabilidad del rey ante una ley cuyo poder encarna él mismo [...] Es allí, en esos tratados, donde debe buscarse a mi modo de ver la clave de esta traza, y quizá de alguna otra, al menos allí es donde yo estoy buscándola (*ibidem*, p. 347).

La declaración de intenciones que se colige de las líneas del final acabó fructificando en Oleza (2009b), donde se analiza la *quaestio* no tanto desde el contenido de las obras de los autores referidos, como desde la metodología reflexiva discursiva que empleaban, propia de la teología moral. En esta línea, el profesor cotejaba los diferentes conflictos del microgénero con los casos y contracasos de los *Ensayos* de Montaigne, si bien antes dedicaba unas páginas a la sátira que hace Pascal en sus *Provinciales* de los tratados casuísticos de los jesuitas.

Nuestro trabajo pretende recoger, muy modestamente, el testigo de las indagaciones de Oleza, prestando atención a las obras capitales de algunos de los intelectuales que él mismo citaba. En las próximas páginas ofreceré unos escolios a los debates de tipo legal consustanciales a la traza de la lujuria del déspota, y ello lo haré a partir de los postulados elementales de tres tratados bien conocidos: *Los seis libros de la República* (1576) de Bodin, *De rege et regis institutione* (1599) de Juan de Mariana y *De legibus ac Deo legislatore* (1612) de Francisco Suárez. Habida cuenta de la extensión de estas obras y del para nada escaso número de piezas en las que se presenta la traza de Lope, he decidido seleccionar una pequeña floresta integrada por *La condesa Matilde* (ca. 1599-1603), *El marqués de Mantua* (*ibidem*), *El lacayo fingido* (*ibidem*) y *La niña de Plata* (ca. 1607-1612)².

La condesa Matilde es un drama palatino en que la condesa de Belflor, prometida de Gesualdo, es acosada por el delfín Enrique, hijo del rey Luis de Francia. La lujuria del tirano

² Para las hipótesis sobre las fechas de composición, véase Morley y Bruerton (1968, pp. 592, 250, 82 y 368, respectivamente).

entra en juego en las bocanadas de la segunda jornada, cuando tiene lugar el convite — celebrado en las inmediaciones del castillo— donde Enrique corteja a la dama delante del marido, sin importarle un bledo la condición de vasallo, ni mucho menos el lazo de sangre (no olvidemos que ambos eran Borbones). Antes de cenar el heredero al trono se había quedado a solas con la condesa y la corteja de muy diferentes formas. En un aparte el rey nos declara abiertamente lo que le sucede:

Aparte. [Borbón, este negocio va perdido.
No quieras más de que me esfuerzo y bajo
los ojos a la tierra, como César,
cuando a Cleopatra visitó en Egipto,
y me los arrebató y vuelve al cielo
de los suyos, de suerte, que me tiembla
la sangre en cuantas venas tengo] (vv. 1867-1873).

Después arriba el conde, cuya presencia no supone una traba para el galanteo del futuro monarca, que llega a dirigirse a Matilde incluso en estos términos en presencia del esposo: «Señora, muchos días han pasado / que deseaba ver vuestra hermosura» (vv. 1929-1930). Este es solo uno de los múltiples indicios impúdicos que denotan la locura de amor que sufre Enrique. El lacayo, al tanto de la situación, advierte a su amo del peligro:

DIONÍS	<i>Aparte.</i> [¡Conde!	
CONDE		¿Qué quieres?
DIONÍS		Oye, por tu vida;
	este negocio está ya declarado. Yo he visto al Rey perdido, y por sin duda tengo que por gozar de la Condesa te han de matar.	
CONDE		¿Qué dices, primo?
DIONÍS		Digo
	que está el Rey tan turbado, que no hay ciego que no vea que el Rey tu esposa adora...] (vv. 1935-1941).	

La actitud desleal de Enrique para nada corresponde a las virtudes de un monarca justo y recto. Se acercaría mucho más en rigor al primer perfil del tirano que esboza Juan de Mariana en el capítulo V del Libro I del *De rege et regis* después de haber presentado una taxonomía de los diferentes tipos de gobierno:

La tiranía, que es la última y peor forma de gobierno, es también antitética de la monarquía, y ejerce sobre los súbditos un poder riguroso. Muchas veces el tirano arrebató el poder mediante la fuerza, pero, aun partiendo de origen legítimo, degenera en todo género de vicios, principalmente en la codicia, la crueldad y la avaricia [...] el tirano [...] hace consistir su

mayor poder en la libertad para entregarse sin freno a sus pasiones, no cree indecorosa ninguna maldad, comete todo género de crímenes, destruye la hacienda de los poderosos, viola la castidad, mata a los buenos y no hay una acción vil que no cometa a lo largo de su vida [...] el tirano [...] es medroso, amigo de aterrorizar con el aparato de su fuerza y de su fortuna, con la dura severidad de las costumbres y con la inhumanidad de sus juicios (p. 61).

La estampa de Mariana casa netamente bien con las acciones del déspota ficcional, quien nos mostrará su faz más nauseabunda en el que sea, acaso, el acto más vil y despiadado de la pieza. Me refiero al momento en el cual Enrique se hace pasar por su primo en la alcoba de la mujer. Leamos con atención las palabras que pronuncia Matilde, una vez identifica al delfín:

Procúrenme oír.
En las casas de los nobles
nadie con engaños entra,
y más los reyes, que el rey
hace llana su defensa.
El que ese nombre ha tomado
en otra parte lo sea,
que el Rey, mi señor, yo sé
que ahora queda en la guerra.
Ni él dijera que era el Conde,
sino el Rey, cuando el Rey fuera,
porque era entrar en mi casa
entrar en su misma tierra [...]
¡Mirad cómo puede ser
que a engañar mujeres venga
quien va a ganar a Bayona
contra la soberbia inglesa!
Va a su lado mi marido,
que el mío gozar pudiera,
blanca cama y mis regalos,
que por su deuda fue deuda.
¿Y había de darle en pago
esa deshonra y afrenta,
y más siendo de su sangre?
Dios me guarde que tal crea (vv. 2228-2260).

Sin embargo, y, como bien sabemos, ahí no queda la cosa. Gesualdo se sacrifica en la batalla de Bayona para proteger a su señor y termina muriendo. Al día siguiente, durante el entierro del caballero, Enrique aprovecha para comunicarle a Matilde, engalanada de luto, que sigue manteniendo sus intenciones de vivir con ella. A este respecto, no resultarían triviales las palabras que dedica Mariana a una tendencia de los tiranos, que consistiría en procurar el mal de los hombres buenos, tal y como hace Enrique —aunque sea indirectamente— con el valeroso súbdito:

pretenden derribar a todos, y especialmente a los hombres más honrados y ricos, contra los que acometen especialmente porque consideran más sospechosos a los buenos que a los malos y la virtud aparece como mucho más peligrosa a los que carecen de ella. Y así como los médicos tratan de expulsar los malos humores del cuerpo con jugos saludables, ellos se esfuerzan por expulsar de la república a los mejores. Caiga lo que está más alto en el reino, dicen los tiranos. Y para satisfacer este propósito, bien los atacan directamente o bien apelan a calumnias y secretas acusaciones (*De rege et regis institutione*, p. 67).

En el drama que analizo, el vástago del rey Luis quebranta a plena conciencia la ley natural, o, lo que es lo mismo, el uso natural de la razón. Esto decía el jesuita Francisco Suárez al propósito de una de las dos vertientes interpretativas de la ley natural:

Dijeron, pues, algunos que esta ley no es otra cosa que la misma naturaleza racional como tal. Mas esto puede afirmarse en diferentes sentidos, y por eso es menester advertir, que la naturaleza racional puede considerarse doblemente [...] la cual doble consideración insinuó Santo Tomás [...] distinguiendo varias inclinaciones naturales de la naturaleza humana, según las cuales, la razón dicta de aquellas cosas que son buenas o malas en tal naturaleza, para deducir de aquí los preceptos de la ley natural. Doble, pues, puede ser el sentido de la sentencia que afirma, que la ley natural es la misma naturaleza racional [...] se entiende de la misma naturaleza por razón del juicio de la razón que está en ella connaturalmente y respecto de ella tiene razón de ley (*De legibus ac Deo legislatore*, II, pp. 54-55).

En contraste con el soberano, que actúa exclusivamente conforme a las pulsiones de la libido, y, por ende, al margen de la «naturaleza racional», Gesualdo se caracteriza por su buen obrar, hasta el punto de dar la vida por Enrique. Previamente, se le había brindado la posibilidad de acabar con el agresor, pero se mantiene fiel:

DIONÍS	créeme y dale en esa copa...
CONDE	¿Cómo?
DIONÍS	La contrayerba de tu honra y muerte.
CONDE	Yo tengo buena mujer, cuando el Rey intente tal; yo tengo sangre leal donde la debo tener. Esta que mi pecho cría, hará, como estando en mí, que esa, que ha faltado en ti, no pienso que es sangre mía. Retírate y no me hables (vv. 1942-1952).

Esta forma de operar entraña necesariamente honestidad, y su proceder cumple con las premisas que Suárez estimaba indispensables para la consecución de los actos morales buenos:

se han de distinguir tres condiciones requeridas en el acto moral para que sea bueno, las cuales comprendió Aristóteles en dos [...] Es la primera, que el acto se haga con suficiente conocimiento; la segunda, que se haga libre y espontáneamente; la tercera, que no sólo sea de cosa honesta, sino también con todas las circunstancias requeridas para la honestidad del acto. Otra añade Aristóteles, que pone en tercer lugar y para nosotros puede ser la cuarta, a saber, que el acto se haga firmemente, con prontitud y con deleite, es decir, que proceda de hábito. (*De legibus ac Deo legislatore*, II, pp. 130-131).

El lacayo fingido es una comedia que se sumerge, como en el caso anterior, en el universo palatino. De nuevo el déspota es el rey de Francia, quien manda prender fuego a la casa del marqués Arnesto para raptar a Rosarda. Leonardo ejecuta el maléfico plan el día antes de la celebración de las nupcias de Rosarda con el duque Rosimundo. El incendiario le explica a la dama el porqué de su acción:

LEONARDO	Porque el rey, que en tus amores prosigue y sin ley su gusto sigue, porque un rey puede sin ley, viendo que te desposabas con Rosimundo mañana y que su esperanza vana desposándote dejabas, me mandó que echase el fuego, y a río vuelto me arrojase y en su poder te entregase, y hube de obedecer luego (vv. 81-92).
----------	--

Está bien claro que la causa que mueve a Leonardo es el deseo del monarca, que «sin ley su gusto sigue, /porque un rey puede sin ley». Suárez se pregunta extendidamente en un apartado de su obra sobre la necesidad de la aceptación del pueblo para la constitución de la ley civil y su fuerza de obligar (*De legibus Ac deo legislatore*, pp. 258-270). Al principio del capítulo esgrimía el exegeta, al tenor de la opinión de mayor aceptación entre los juristas, que la ley civil debe ser aceptada por el pueblo para que «tenga estado» (*ibidem*, p. 259). Luego rebatía el aserto con un argumento contrario, que sigue así: «la ley suficientemente promulgada y propuesta por el que tiene autoridad obliga a su observancia; luego también a

su aceptación; luego no es posible que la aceptación sea condición necesaria para la obligación de la ley» (*ibidem*, pp. 262-263). Al calor de esta observación, podemos barruntar que poco importa la mayor o menor conformidad de Leonardo para con la decisión regia, dado que se le exige cumplir las órdenes por ley. A fin de cuentas, no tendría más opción que «obedecer luego». La ecuación «Rey = ley» se expone nítidamente, verbigracia, en este parlamento de la comedia: «REY Ningún respeto ha de haber / donde hubiere gusto mío. / Tirad con ella de ahí / y donde mandé aguardad (vv. 115-118)». De igual modo, no podemos perder de vista el pleito entre el duque y el marqués, por el que se acusan formalmente del rapto de Rosarda. Como no podía ser de otra manera, el juez que arbitra el litigio es el propio déspota. No solo es la ley hecha carne, sino que también tiene potestad para administrar justicia:

REY Estando en litispendencia
 el negocio como está,
 solo la probanza da
 en pro o contra la sentencia.
 Y los que tienen coronas
 y un pleito han de decidir,
 no se tienen de regir
 por afición de personas.
 El duque alega una cosa,
 y el marqués lo mismo alega,
 y competencia tan ciega
 requiera prueba forzosa.
 La relación habéis hecho,
 visto el caso se os da a prueba:
 veamos quién mejor prueba,
 que ese tendrá más derecho.
 Y con esto, vámonos,
 señora, hacia nuestro cuarto (vv. 1326-1343).

Bodino estudia esta cuestión, y aduce que el rey debe ser el encargado de dispensar justicia. A sus ojos es una premisa básica para asegurar la estabilidad del gobierno:

Para la conservación de las repúblicas es muy importante que quienes ostentan la soberanía administren por sí mismos la justicia, puesto que la unión y amistad entre príncipes y súbditos se nutre y conserva por la comunicación entre unos y otros, en tanto que se debilita y desaparece cuando los príncipes hacen todo por medio de oficiales. En tal caso, los súbditos se sienten desdeñados y menospreciados, lo que les parece más grave que una injusticia cometida por el príncipe, porque la contumelia es más intolerable que la injuria simple. Por el contrario, cuando los súbditos ven que el príncipe comparece ante ellos para hacerles justicia, aunque no consigan lo que pretenden, quedan satisfechos en parte, porque, al menos,

dicen, el rey ha visto su demanda, ha oído su pleito y se ha molestado en juzgarlo (*Los seis libros de la República*, IV, p. 154).

El marqués de Mantua es un drama caballeresco que se ambienta en el tiempo histórico de Carlomagno. Carloto (delfín) quiere apoderarse de Sevilla, comprometida con el caballero Valdovinos (*nihil novum sub sole* en la traza de la lujuria del déspota). El mayorazgo llegará hasta las últimas consecuencias, pues intenta violar a Sevilla (jornada I) y mata a Valdovinos cerca del río Po (jornada II). La trágica noticia llega a Carlomagno, que, sin dudarle tan solo un segundo, abre un proceso contra su hijo con el fin de dar una lección ejemplarizante a las futuras generaciones. Hace rodar la cabeza del vástago en una plaza, y casa a Rodulfo —hermano de Carloto— con Sevilla, convirtiéndose este en heredero. En el grueso de la pieza aparecen enjundiosas interlocuciones que versan sobre el poder que tiene el rey para dar leyes, y si este debe o no respetarlas. Trascendental es, a mi entender, la conversación que mantienen Carloto y Rodulfo:

CARLOTO	¿Quién soy?
RODULFO	Príncipe de Francia.
CARLOTO	¿Hasta el rey hay gran distancia?
RODULFO	Poca, que todo es ser rey.
CARLOTO	¿No puede un rey hacer ley?
RODULFO	Puede del reino a su instancia.
CARLOTO	Hago ley que esta sea mía.
RODULFO	Esa no es ley, aunque es gusto, sino injusta tiranía.
CARLOTO	¿Qué es ser rey?
RODULFO	Es rey ser justo.
CARLOTO	Justo, Rodulfo, sería; que al rey es mucha justicia darle aquello que codicia.
RODULFO	Cuando codicia lo injusto no es justicia hacerlo justo, sino pecado y malicia.
CARLOTO	¿Pecado?
RODULFO	Pecado digo.
CARLOTO	¡Qué teólogo revuelvo! ¿Confíesme yo contigo?
RODULFO	Pues por eso no te absuelvo.
CARLOTO	No haces oficio de amigo. ¿Para quién es lo mejor de un reino?
RODULFO	Para el señor.
CARLOTO	Luego ¿no es gran maravilla que sea del rey, Sevilla?
RODULFO	No es del reino.
CARLOTO	Es en rigor (vv. 186-210).

El problema de fondo de este pasaje entronca con el tema que aborda Juan de Mariana en el capítulo IX del libro I del *De rege et regis institutione*, que lleva por título «El príncipe no está dispensado de guardar las leyes». Las respuestas de Rodulfo coinciden a mi juicio con lo que apunta el talaverano:

Sepa el príncipe que las sacrosantas leyes en que descansa el bienestar público serán sólo estables si las sanciona él mismo con su ejemplo. Debe establecer como norma de su vida no consentir nunca que ni él ni otro puedan más que las leyes. En las leyes está contenido lo que es lícito y justo, y el que las viola se aparta de la justicia y la rectitud, cosa que a nadie está permitida, y mucho menos al rey, cuya misión es administrar justicia y castigar el crimen, cuidados en los que debe tener siempre puestos su entendimiento y sus preocupaciones (*De rege et regis institutione*, I, p. 107).

Mariana afirma que nadie está por encima de ley. Bodino se inclina hacia una postura divergente: «¿Está sujeto el príncipe a las leyes del país que ha jurado guardar? [...] Si el príncipe jura ante sí mismo la observancia de sus propias leyes, no queda obligado ni a estas ni al juramento hecho a sí mismo» (*Los seis libros de la República*, I, p. 53). Los actos de Carloto distan mucho de las virtudes del buen gobernador que desglosa Mariana: «todos los hechos del príncipe deben encaminarse a alimentar la benevolencia de sus súbditos y a procurar a estos mismos la mayor felicidad posible» (*Los seis libros de la República*, I, p. 66). El déspota, ya se ha visto, hace justo lo contrario. Traigamos a la memoria una muestra representativa de su inhumanidad:

CARLOTO	Ahora bien, dame en paz un beso.	
SEVILLA		¿Un beso?
CARLOTO	Esta es la paz de Francia.	
SEVILLA		Está trocada.
CARLOTO	Tomarela forzada.	
SEVILLA		¿Paz forzada?
CARLOTO	Sí, que puedo y soy rey.	
SEVILLA		¿Estás sin seso?
CARLOTO	¿Qué harás en darme paz?	
SEVILLA		Un grande exceso.
CARLOTO	¿No te merezco yo?	
SEVILLA		¡Ya estoy casada!
CARLOTO	¡Harete yo matar!	
SEVILLA		Morir me agrada.
CARLOTO	¿Eres Lucrecia tú?	
SEVILLA		Sere lo en eso.
CARLOTO	¿Quién te puede librar?	
SEVILLA		Dios poderoso.
CARLOTO	¿No te duele mi amor?	

SEVILLA		¡Son desatinos!
CARLOTO	¿Qué obliga a tu rigor?	
SEVILLA		Mi honor me esfuerza.
CARLOTO	¿Quién estorba mi bien?	
SEVILLA		Dios y mi esposo.
CARLOTO	¡Forzarete!	
SEVILLA		¡Don Alda! ¡Baldovinos!
CARLOTO	¡Bárbara, calla!	
SEVILLA		¡El Príncipe me fuerza! (vv. 591-604).

El último texto que voy a comentar es el de *La niña de plata*, en que Enrique, hermano del rey don Pedro, se enamora de Dorotea, cuyo epíteto da nombre a la comedia urbana. La protagonista es una hidalga que no puede casarse con Félix —hijo del caballero Veinticuatro— por no tener una buena dote. En la pieza aparece otra vez un déspota corrompido por su lujuria, pero creo que, en esta ocasión, se pone el acento en los atributos del buen gobernador. Hay una escena, significativa desde tal perspectiva, en la que Enrique entra en el aposento de Dorotea y la persigue. La «niña de plata» le pide al infante que se detenga y que la escuche. Enrique accede, y, después de haber prestado atención a los argumentos de Dorotea, advierte que su amor no era correspondido. Reflexiona sobre los errores cometidos, y resuelve dotar a la joven para que se pueda casar con don Félix, a quien realmente amaba. Así sella las nupcias con el Veinticuatro:

DON ENRIQUE	Daré veinte mil ducados de dote a aquesta doncella, aunque en las virtudes della van más de cien mil guardados. Sin éstos, le daré cuatro para joyas a Teodora, que es pobre en extremo agora; y para vos, Veinticuatro, me da mi hermano el Maestre un hábito de Santiago. Con esto mi deuda pago (vv. 3010-3020).
-------------	---

Otro aspecto reseñable de esta comedia nos encamina al peliagudo tema del envenenamiento del tirano, escabroso asunto que también aparecía en *La condesa Matilde* (recuérdese la «contrayerba» del v. 1943). Dorotea podría sugerirlo en los siguientes versos, en los que se narra la visita del rey Pedro a la casa de la joven:

DOROTEA	Lo poco que se contrata no da para más valor; que en esta casa, señor, sola yo soy la de plata.
REY	Brindara con vos a Enrique, a ser vuestra boca taza.

MAESTRE	Bien se pudiera dar traza como a la boca se aplique.
DOROTEA	La traza, señor, condeno, porque taza de mujer sin su gusto, suele ser sospechosa de veneno.
REY	¡Bien dicho, por vida mía! Doyle esta cadena, y doro aquella plata con oro.
MAESTRE	¡Qué ingenio!
DON ENRIQUE	¡Qué bazaría! (vv. 995-1010).

Juan de Mariana inspecciona la licitud de envenenar al déspota en el capítulo VII del libro I del *De rege et regis*. El autor del *Tratado y discurso de la moneda de vellón* cree que es un modo de acabar con la vida del tirano impropio de nuestra tradición, bastante familiar, en contrapartida, en la cultura ática o romana. Mariana concluye que no se debería de dar muerte al tirano, a lo menos, de esa manera. Cabría sin embargo una pequeña posibilidad, condicionada a la forma de administrar la sustancia:

Mi dictamen es que ni deben administrarse tóxicos al enemigo ni envenenar el agua o el alimento para dañarlo. Es, sin embargo, discutible si se le puede administrar el veneno de tal forma que no lo tome por su propia mano y no lo lleve por sí mismo a la médula de sus huesos, sino que se arbitre un medio exterior que eluda su participación, como sería, por ejemplo, emparar con veneno una silla o cualquier prenda de ropa con un veneno tan eficaz que baste este procedimiento para darle la muerte (*De rege et regis institutione*, I, p. 90).

CONCLUSIÓN

La traza de la lujuria del déspota funciona como un catalizador dramático capaz de generar múltiples conflictos. Aparte de sus potencias para urdir el enredo, esta traza de la poesía dramática del Fénix plantea interesantes problemas en torno a las leyes naturales y positivas, que se concretan en el discurrir de las relaciones del rey para con los vasallos. El buen o el mal gobierno de los monarcas depende estrictamente de su observancia a la legislación, y, en los textos que he ojeado, los déspotas hacen todo lo posible para ver cumplidas sus apetencias, aunque puede haber lugar, efectivamente, para la rectificación, como en el caso del infante Enrique de *La niña de plata*. La sujeción del monarca a las leyes, la identificación de la ley natural con el buen uso de la razón, la tendencia del tirano a perjudicar a los buenos

vasallos, la administración regia de la justicia o la licitud de envenenar al mal rey, son algunos de los asuntos que encierran las piezas escrutadas.

Hubiera sido soberanamente ingenuo por mi parte querer ver en los tratados del Bodino, Mariana o Suárez las fuentes o hipotextos de las obras dramáticas lopescas. El corral de comedias era un espacio dedicado por entero al espectáculo, y en el que, ciertamente, podían inocularse según que pensamientos o doctrinas, pero siempre en pequeñas dosis que jamás eclipsaban el aparato lúdico o trágico de la obra en cuestión. Ahora bien, esto no excluye lo que defiendo, y es que el gran problema de fondo de la traza de la lujuria del déspota radica en las fricciones entre las leyes de la comunidad y la ley no escrita, a lo que apuntan los textos escoliados de este trabajo, que quizá se vea enriquecido o puntualizado (quién sabe si también enmendado) en una futurible contribución que debiera ser más amplia y ambiciosa, a modo de adenda. Por el momento, vale.

BIBLIOGRAFÍA

- BODINO, Juan (1918): *Los seis libros de la República*, trad. Pedro Bravo. Madrid: Aguilar.
- MARAVALL, José Antonio (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- MARIANA, Juan de (1981): *De rege et regis institutione*, ed. Luis Sánchez Agesta. Madrid: Artes Gráficas Benzal.
- MÉNDEZ-ROCAFORT AREA, Pilar: «*Antígona: Ley natural y Ley positiva*», en *El derecho entre concepciones sistemáticas y visiones literarias. Principios del Derecho V*, eds. Cristina Fuertes-Planas Aleix y Ángel Sánchez de la Torre. Madrid: Dykinson, pp. 101-134.
- MORLEY, Griswold, y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- OLEZA, Joan (2001): «La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki. Münster: Iberoamericana Vervuert, pp. 42-68.

- (2005): «Reyes risibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «*Por discreto y por amigo*»: *mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Benoît Pellistrandi, Christophe Couderc; Jean Canavaggio (hom.). Madrid: Casa de Velázquez, pp. 305-318.
- (2009a): «Trazas, funciones, motivos y casos», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Srés. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 321-350.
- (2009b): «De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión», *Revista de literatura*, tomo 171, 141, pp. 39-56.
- (2013): «Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos», en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 105-140.
- SUÁREZ, Francisco (1918): *Tratado de las leyes y de Dios legislador*, trad. Jaime Torrubiano Ripoll, Vols. II y III. Madrid: Hijos de Reus.
- VEGA, Lope de (1930): *El lacayo fingido*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, Vol. VII. Madrid: RAE, pp. 71-109.
- (1973): *La dama boba. La niña de plata*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 105-215.
- (1994): «*La resistencia honrada y Condesa Matilde*», en *Obras completas de Lope de Vega*, Vol. VIII. Madrid: Turner, Colección Biblioteca Castro, pp. 725-830.
- (2002): *El marqués de Mantua*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

***José Fernández Guerra y su refundición de El valiente justiciero
o El ricohombre de Alcalá de Agustín Moreto***

CARMEN SANTANA BUSTAMANTE

Universidad de Castilla-La Mancha

El teatro del Siglo de Oro español pervivió en los siglos posteriores, especialmente el XVIII y XIX, aunque se consideraba conveniente refundir las obras originales, es decir, adaptarlas a los valores y estética de la dramaturgia de la época. En este contexto, encontramos una inmensa cantidad de refundiciones de comedias áureas; muchas todavía no se han estudiado o no con la suficiente atención que requiere tal tarea. Entre ellas, hay una de *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto realizada por José Fernández Guerra (s.a)¹. Por ello, en el presente trabajo presentamos un estudio comparativo entre la obra original y la refundición, atendiendo a sus elementos constitutivos, es decir, estructura, personajes, espacio, tiempo, estilo y métrica e intentaremos explicar las posibles causas de los cambios realizados, así como sus efectos, ya que suelen buscar el acercamiento de la comedia al público decimonónico, diferente al del siglo XVII.

José Fernández Guerra (1791-1846) fue un destacado abogado y literato del siglo XIX, que refundió hasta nueve comedias del Siglo de Oro, aunque ninguna se ha estudiado aún, excepto la de *La dama duende* (Vellón Lahoz, 1990) y la de *Yo por vos y vos por otro*, una comedia moretiana que él refunde con el título de *Ir contra el viento* (Santana Bustamante, 2022c). La del *Valiente justiciero*... se conserva en un único manuscrito autógrafo, sin fecha, en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Simón, 1979: 202). Esta refundición es mencionada por su hijo, Luis Fernández-Guerra y Orbe, de la que comenta lo siguiente en su edición de las obras moretianas para la Biblioteca de Autores Españoles: «También mi padre, el licenciado José Fernández Guerra, hizo el mismo trabajo [refundir la comedia] con sumo primor, elegancia y acierto» (Fernández-Guerra y Orbe: 1856: XLIV). Cabe mencionar que, gracias a esta información, podemos datar la refundición después de 1811, año en que

¹ Existen también otras dos refundiciones de la obra: una de Dionisio Solís (1811) y otra de Calisto Boldún y Conde (1872), ambas estudiadas por Santana Bustamante (2022a; 2022b).

se estrenó la de Solís, y antes de 1872, cuando Boldún publica la suya, ya que Fernández Guerra falleció en 1846.

En cuanto a la comedia original de Moreto², fue publicada por primera vez en la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1657) y tenemos varias ediciones de ella: la de Ochoa en su *Tesoro del teatro español* (1838), la realizada por Luis Fernández-Guerra y Orbe para la BAE (1856) y la de Francisco José Orellana en el tomo II de *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero...* (1867). Luego hay tres ediciones modernas: la primera, ofrecida por Claude Britt en su tesis doctoral inédita (1966); la segunda, de Frank Casa, con un interesante prólogo sobre la obra, la publicó Anaya en 1971; la más reciente y completa es la edición crítica de Alfredo Hermenegildo (2013) para el Grupo Proteo y que seguiremos como referencia para nuestro trabajo.

LAS REFUNDICIONES EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Como decíamos, el teatro barroco despertó un enorme interés en los siglos posteriores, especialmente el XVIII y XIX, aunque se creó un gran debate en torno a él a raíz de la *Poética* de Luzán de 1737 que dividió a los críticos en dos grupos: por un lado, los defensores de la dramaturgia aurisecular y, por otro, quienes la criticaban, fundamentalmente por su falta de didactismo y decoro, las tramas inverosímiles, la falta de la unidad de acción, tiempo y espacio, la mezcla de géneros teatrales y personajes de distinta posición social o el estilo ampuloso. En definitiva, se juzgaba que no respetaba los patrones del teatro neoclásicos que se impuso desde el siglo XVIII y se prolongó hasta la primera mitad del XIX. Por ello, es necesario refundir las piezas áureas y depurar todos estos defectos antes de llevarlas a escena, de forma que al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original y enriquecerla con los preceptos modernos e ilustrados que la dotarían de una mayor proyección ideológica y cultural (Álvarez Barrientos, 2000: 9-11).

² Para profundizar en el autor, véanse los detallados trabajos de Lobato (2003, 2009 y 2010).

Entre los muchos refundidores de esta época destacan Sebastián y Latre³, Trigueros⁴, Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano y, especialmente, Dionisio Solís, cuyas refundiciones se representaron con asiduidad, sobre todo durante las tres primeras décadas del siglo XIX, franja clave para la práctica de refundir. De hecho, entre 1820 y 1833 las obras barrocas refundidas alcanzaron un total de 1166, como recoge Gies (1990: 113-114). En este rico panorama aparecen estas tres refundiciones de *El valiente justiciero...*, una cifra significativa, ya que es muy extraño encontrar más de una refundición de una misma obra. Sabemos que Moreto fue un autor exitoso en los siglos venideros; por ejemplo, fue el cuarto dramaturgo barroco más refundido en las primeras décadas del siglo XIX, con hasta 82 refundiciones de sus comedias (Gies, 1990: 114), un dato importante, teniendo en cuenta que el corpus moretiano no es tan extenso como el de Lope de Vega o Calderón. Si a esto unimos que la comedia plantea una historia interesante con el rey don Pedro I de Castilla como protagonista, cuya figura ha despertado interés durante siglos y que aborda un trasunto político como es el enfrentamiento entre un monarca y un vasallo, Fernández Guerra tendría motivos de sobra para recuperar la historia, en el convulso contexto político decimonónico. Concretamente, se representó hasta en 135 ocasiones a lo largo del siglo XIX (Santana y Gómez, 2022a), gozando de gran fortuna escénica, al igual que *De fuera vendrá...*, que contó con 209 puestas en escena (Santana y Gómez, 2022b).

No obstante, a pesar de este furor refundidor, la práctica de refundir no se reconoció oficialmente hasta principios del siglo XIX, cuando aparece en el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* (1807) la primera definición, por la cual entendemos aquellas obras «en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» (Cotarelo y Mori, 1904: 701). Por tanto, se puede considerar que la refundición ya era un género plenamente aceptado por el público, además de lucrativo para los autores.

³ Sebastián y Latre es considerado el primer refundidor propiamente dicho, con sus refundiciones de *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla y *El parecido en la corte* de Moreto publicadas en 1772 (Menéndez Pelayo, 1974: 1291). *El parecido en la corte* también fue refundido en el siglo XVIII por Pasqual Rodríguez de Arellano, siendo estudiadas ambas versiones por Gómez Sánchez-Ferrer (2017).

⁴ Cándido María Trigueros contribuirá al asentamiento de las bases refundidoras con sus cinco refundiciones de piezas lopescas y, sobre todo, al nacimiento de una lucrativa «industria refundidora» (Gies, 1990: 112).

Como comentamos antes, la mayoría de las refundiciones tienden a seguir las preceptivas neoclásicas, realizando cambios sobre tres aspectos fundamentalmente: la estructura, el estilo y la moral (Caldera, 1983: 57-81). En cuanto a la estructura, se priorizaba la unidad de acción, la homogeneidad de la obra, suprimiéndose secuencias, personajes o intervenciones prescindibles para el correcto desarrollo de la historia. Además, en ocasiones se dividían las piezas en cinco actos, como las obras clásicas, ya que se consideraba una mejor organización. También se intenta respetar la unidad espacial y temporal, es decir, que la trama ocurra en un único espacio o en lugares adyacentes, como el interior y el exterior de una misma casa, y en 24 horas. Si bien estas pautas no siempre se seguían, sí se intentan mantener o, al menos, que el tratamiento sea lo más verosímil y armonioso posible.

El estilo era uno de los aspectos sobre los que más trabajaban los refundidores, depurando o suprimiendo, en muchas ocasiones, el excesivo retoricismo, la oscuridad, artificiosidad y ambigüedad del Barroco, en favor de la naturalidad y claridad expresivas, puesto que, para ese momento, se prioriza la finalidad comunicativa del lenguaje sobre la estética y ornamental que era más relevante en el siglo XVII (Álvarez Barrientos, 2000: 14). A ello contribuye la preferencia por el romance y la redondilla, más próximos a los grupos fónicos de la lengua oral, es decir, cercanos a la fluidez y naturalidad de la prosa tan del gusto ilustrado.

La moral también es muy importante, buscando el decoro de los personajes, esto es, que actúen y hablen de acuerdo con su posición social, además, se evitan escenas o palabras subidas de tono, demasiado violentas... en definitiva, en contra de la norma del buen gusto. Por ello, el personaje peor considerado de las comedias áureas era el gracioso, debido a su carácter tan desenfadado, sus chistes obscenos e impertinentes que rompían la fluidez de la acción. La solución de los refundidores suele ser modificar su carácter puliendo esos defectos y que se integre mejor en la trama.

ESTUDIO DE LAS OBRAS

El valiente justiciero... plantea el conflicto entre el rey Pedro I de Castilla y uno de sus nobles, el arrogante y déspota ricohombre de Alcalá, Tello García⁵. Este mantuvo una relación con

⁵ El argumento de la obra parece ser una refundición de otra anterior, *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, de autoría dudosa (se atribuye a Lope, Calderón o Claramonte, entre otros). Es más, algunos críticos incluso la consideran un plagio, práctica de la que ha sido acusado en repetidas ocasiones Moreto.

la hidalga Leonor de Guevara a la que prometió matrimonio, pero no cumple su palabra y la abandona, con la deshora que conlleva. Además, el noble le roba la mujer, María, a uno de sus vasallos, Rodrigo, el mismo día de su boda, cegado por la pasión que dice sentir por ella.

El rey, que va persiguiendo a uno de sus hermanastros, Enrique de Trastámara, al que está enfrentado, cae del caballo justo en el lugar donde han raptado a María. Allí se encuentra con Rodrigo y Leonor, quienes, sin saber que es el rey, le informarán de todos los atropellos de Tello, además de contarle que no respeta las voluntades regias y es un auténtico tirano. Tras saber de la existencia de este déspota en su territorio, decide visitarlo a su casa para conocerlo personalmente y extraer sus propias conclusiones. Una vez allí, haciéndose pasar por un simple caballero de paso, descubre de primera mano la arrogancia, insensibilidad, soberbia y poca consideración que le tiene Tello, acompañado por María, a la que retiene contra su voluntad. El comportamiento del noble estará a punto de desatar la cólera de Pedro, aunque decide contenerse y marcharse para castigarlo debidamente más adelante.

La segunda jornada cambia de escenario, pues ahora la trama se sitúa en el palacio real de Madrid, donde el monarca ejerce las funciones propias de un soberano. Por ejemplo, interviene para ejercer justicia a un soldado y un contador, concediéndole a cada uno lo que merece en función de su situación. También atiende a Rodrigo y Leonor, a quienes promete justicia. Cuando llega Tello, convocado por el rey, este le recrimina todos y cada uno de sus delitos y defectos, terminando por darle unas cabezadas contra un poste a modo de humillación.

A continuación, Rodrigo se encuentra con Tello y protagonizan una disputa, ordenando Pedro su encarcelamiento, además de condenar al noble a muerte. Ante esta decisión, María y Leonor acuden a pedirle clemencia para sus amados, aunque no la consiguen. Después de conocer su sentencia, Tello reniega del rey, en concreto de su valía como hombre en el campo de batalla, pues no ha sido capaz de enfrentarse a él con las armas. Tal cuestionamiento de su bizarría llevará a Pedro a liberarlo para batirse a duelo con él y vencerlo, aunque sin que sepa su identidad, recurriendo para ello a la oscuridad de la noche

En cualquier caso, al no ser determinante para nuestro trabajo, remitimos al profundo y más reciente estudio de Bingham Kirby (2003) y al que ofrecen en el prólogo de sus ediciones Casa (1971) y Hermenegildo (2013).

y al embozado. Así logra ganar la lucha y el noble cae rendido a sus pies, literal y moralmente, pues reconoce su valentía y le rinde pleitesía. Sin embargo, el soberano no puede conmutarle la pena, ya que demostraría poca autoridad y perjudicaría su imagen, de forma que le concede la libertad a cambio de que no regrese nunca más a Castilla, condición aceptada por Tello.

Al final de la obra llega Enrique, quien, a pesar de tener buenas intenciones, despertará tal desconfianza en el rey que está a punto de matarlo, sugestionado también por la reciente aparición de un clérigo al que asesinó hace tiempo y que le advirtió de que su hermano lo acabaría matando. A pesar de ello, el malentendido se resuelve y se reconcilian, pero, justo en ese momento, traen de regreso a Tello, apresado mientras huía. Pedro, rígido en su decisión, decide ajusticiarlo, aunque su hermano interviene pidiendo misericordia para el noble, siéndole así concedido el perdón. Finalmente, la obra termina con la reconciliación de todos y la unión de las parejas Tello-Leonor y Rodrigo-María.

1. Estructura

En primer lugar, tanto las obras dramáticas áureas como las decimonónicas se dividen en actos, que son la unidad estructural superior de una pieza teatral. Sin embargo, mientras en el teatro barroco la trama se organiza en tres actos, muchas refundiciones lo hacen en cinco, ya que el teatro clásico grecolatino tenía esta división y el teatro neoclásico tiende a recuperarla. En concreto, Fernández Guerra procede así con su refundición, comenzando un acto nuevo cada vez que se produce un cambio espacial significativo, como nos indica en una gran acotación al inicio de la comedia:

El teatro representa en el primer acto un parque cercado por un muro, en medio del cual habrá un pórtico practicable: en el fondo y por encima de las copas de los árboles se verá un palacio fortificado. En el segundo acto, un salón magnífico con trofeos militares y banderas moriscas, dos sillones de respaldo y taburetes. En el terrero, un cuarto y una antesala con puerta grande practicable en el fondo. Y, en el quinto [acto], una arboleda bastante espesa. En ese mismo acto, la escena es de noche. La arquitectura es gótica (Fdez. Guerra, f. 1v).

Los actos o, las llamadas jornadas en el siglo XVII, se dividen a su vez en cuadros en las comedias del Siglo de Oro, y en escenas a partir del siglo XVIII. Ambos conceptos son diferentes y, por ello, resulta oportuno delimitarlos. Por “cuadro”, término acuñado por la

crítica moderna, se entiende el conjunto de las unidades espacio-temporales que constituyen las comedias auriseculares⁶. Como explica Ruano de la Haza (1994: 291-292).

un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico.

En el siglo XVIII se importó la división en escenas propia del teatro francés, referente dramático de la época. Estas marcaban la entrada y salida de personajes en el escenario, por lo que pasamos del teatro áureo, donde lo más importante es la acción, al de los siglos posteriores, donde predomina el espacio frente a la acción.

En realidad, ambos conceptos no son totalmente incompatibles, ya que un cuadro abarca una serie de escenas, además, en el teatro aurisecular también se marcaba la entrada y salida de personajes con acotaciones del tipo “Sale el rey, Conde dentro, Vase...”, aunque no de forma tan sistemática como en los siglos venideros. El principal inconveniente es que la noción de cuadro es mucho más amplia que la de escena, y emplear los dos conceptos dificulta el proceso de comparación. Por ello, siguiendo el trabajo de Vitse (1998: 45-63), partiremos de las secuencias dramáticas, es decir, un conjunto de acciones que conforman una misma unidad narrativa y estableceremos en un cuadro qué secuencias de la obra moretiana y de la refundición se corresponden en cada jornada.

También debemos tener presente que el teatro barroco teóricamente abogaba por mantener la unidad de acción. Sin embargo, a pesar de defender el desarrollo de un conflicto principal, evitando otras tramas secundarias, en la práctica no siempre se cumplía o, al menos, no completamente, como ocurre en *El valiente justiciero...*, donde el tema principal del enfrentamiento noble-rey es acompañado por otros, como la disputa de Pedro con su hermano y los fantasmas del pasado del monarca. Este planteamiento de la comedia es relevante

⁶ El final de un cuadro se solía indicar con la acotación *Vanse* o *Vanse todos*, que anuncia que el escenario debe quedar vacío durante unos segundos. Además, cabe señalar que estas unidades no se marcaban explícitamente en los textos, sino que corresponde a una división interna de la composición.

porque recordemos que las preceptivas neoclásicas defendían la unidad de acción y, por tanto, puede suponer cambios en la refundición, como veremos.

1.1. Jornada I

MORETO		FDEZ. GUERRA	
JORNADA I	1. Discusión Tello-Leonor (vv. 1-192)	1. Discusión Tello-Leonor (vv. 1-112)	JORNADA I
	2. Boda Rodrigo-María (vv. 193-345)	2. Boda Rodrigo-María (vv. 153-193)	
	3. Encuentro rey-Rodrigo-Leonor (vv. 346-614)	3. Encuentro rey-Rodrigo-Leonor (vv. 194-305)	
	4. Discusión Tello-María (vv. 615-711)	4. Discusión Tello-María (vv. 306-420)	
JORNADA II	5. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 712-837)	5. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 421-544)	JORNADA II
	5.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 838-938)	5.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 545-634)	

Tabla 1. Comparación entre las secuencias de Moreto y Fernández Guerra en la jornada I

En primer lugar, observamos que Fernández Guerra divide esta primera jornada en dos, a partir de la secuencia 4, debido, como decíamos a que hay un lapso espacio y temporal, quedando el escenario vacío momentáneamente, es decir, tenemos un cambio de cuadro. No obstante, el contenido y organización de los hechos es el mismo. Así, la comedia comienza con una discusión entre Tello y Leonor, cuando esta le reclama que cumpla su palabra de matrimonio y él se niega, ya que planea secuestrar a María durante su boda con Rodrigo. En este caso, el refundidor sigue el mismo planteamiento, pero omite y sintetiza pasajes superfluos, concentrando la discusión de los personajes en búsqueda de unidad. A ello contribuye la sustitución del gracioso Perejil por un anciano capitán que, movido por la mesura y prudencia, aconseja bien a Tello, intentando disuadirle de su cruel plan sobre María, aunque no lo consiga.

Ya en la tercera secuencia, observamos que se prescinde de Enrique y Mendoza, el hermano de Pedro y su criado, ya que, como comentábamos, el conflicto del soberano con su hermano es un tema totalmente secundario y prescindible en la obra y, además, recordamos que el gusto neoclásico prefería el menor número de personajes posible. De forma que se opta por presentar al rey pasando a caballo por las tierras del ricohombre, encontrándose casualmente con Rodrigo y Leonor, quienes le informan de lo sucedido con Tello. A partir

de aquí, el desarrollo de la historia es igual en ambas obras, excepto las omisiones comunes de pasajes muy extensos o recargados⁷.

En la cuarta secuencia la acción se traslada a la casa de Tello, marcándose con un cambio de jornada en la refundición, como decíamos antes. De igual forma, Fernández Guerra condensa los múltiples pasajes de discusión entre Tello y María en muchos menos, concentrando la opinión de cada uno, pero añadiendo versos propios que desarrollan mejor el conflicto. A continuación, llega el rey a casa de Tello, encuentro que se desarrolla de igual manera en ambas obras, salvo la desaparición de los chistes del gracioso y un breve lamento del rey por tener que reprimirse. Además, encontramos varias adiciones que pretenden incidir en la soberbia y mala educación del ricohombre, como ocurre en un pasaje introducido entre los versos 746-747 de Moreto, en el que el noble le cuenta al rey que reniega de la ley y el derecho, en favor de tomar justicia propia y otro donde menosprecia a Leonor, de quien afirma haberse cansado. También se incorpora un fragmento a modo de *amplificatio* para mostrar la negativa imagen que tiene el noble sobre el rey, mucho menos eficiente y responsable que su difunto padre.

1.2. Jornada II

	MORETO	FDEZ. GUERRA	
	6. Conversación rey-Gutierre (vv. 939-988)	6. Conversación rey-Gutierre (vv. 635-650)	
	7. El rey atiende a un soldado y a un contador (vv. 989-1062)	-----	
JORNADA II	8. Conversación rey-Rodrigo-Leonor (vv. 1063-1326)	7. Conversación rey-Rodrigo (vv. 651-713)	JORNADA III
	9. Llegada de Tello a Palacio y conversación con Leonor e Inés (vv. 1327-1419)	-----	
	10. Encuentro rey-Tello (vv. 1420-1596)	8. Encuentro rey-Tello (vv. 714-814)	
	11. Encuentro Tello-Leonor-Rodrigo-María (vv. 1597-1801)	9. Encuentro Tello-Leonor-Rodrigo-María (vv. 815-942)	

Tabla 2. Comparación entre las secuencias de Moreto y Fernández Guerra en la jornada II

⁷ Un ejemplo lo encontramos en la omisión de hasta 70 versos del amplio parlamento (108 versos) donde Leonor cuenta detalladamente al rey su relación con Tello y reflexiona sobre el amor (Moreto, I, vv. 461-484, pp. 209-210; vv. 496-504, p. 210).

En esta jornada se aprecia que el refundidor conserva también un único acto, igual que Moreto, pues toda la acción sucede en un mismo espacio (palacio real de Madrid) y se concentra en el tiempo. La primera diferencia aparece en la segunda secuencia, ya que Fernández Guerra traslada la audiencia del rey a un soldado y un contador al tercer acto, como veremos después, optando porque Pedro reciba directamente a Rodrigo, quien le pide justicia. A continuación, se omite también el encuentro entre Tello y Leonor a su llegada a palacio, durante el cual vuelven a discutir su situación. Creemos que dicha supresión se debe a que no es necesaria para el desarrollo de la trama, ya que, en este punto, conocemos perfectamente la postura de cada uno de los dos personajes.

El encuentro entre el noble arrogante y el soberano sucede de igual manera que en la comedia áurea, salvo que, al final del mismo, Pedro no castiga a Tello dándole cabezadas contra un poste, sino que lo deja solo para que reflexione sobre sus actos. En este caso, puede deberse a un deseo de disminuir la violencia del monarca, mostrándolo más dialogante que agresivo, no obstante, después lo acabará condenando a muerte igualmente. Después, una vez que el rey dicta la sentencia, el tirano sí accede a casarse con Leonor, para al menos restaurar su honor, aunque el refundidor prescinde de ello, puede que por resultar algo forzado el cambio tan repentino de actitud.

1.3. Jornada III

MORETO		FDEZ. GUERRA	
JORNADA III	13. Conversación rey-Gutierre (vv. 1854-1893)	10. Conversación rey-Gutierre (vv. 943-958)	JORNADA IV
	-----	11. El rey atiende a un soldado y a un contador (vv. 959-1042)	
	14. Leonor y María piden clemencia al rey (vv. 1894-2079)	12. Leonor y María piden clemencia al rey y le conmuta la pena a Rodrigo (vv. 1043-1093)	
	15. Plan del rey (vv. 2080-2119)	-----	
	16. Sentencia de Tello a muerte (vv. 2120-2247)	-----	

MORETO	FDEZ. GUERRA	
-----	13. El rey se informa sobre la sentencia de Tello (vv. 1094-1127)	JORNADA V
-----	14. Reconciliación rey-Rodrigo (vv. 1128-1211)	
-----	15. Plan del rey (vv. 1212-1252)	
17. El rey libera a Tello (vv. 2248-2311)	16. Gutierre libera a Tello (vv. 1253-1365)	
18. Llegada de Enrique y Mendoza a Palacio (vv. 2312-2347)	-----	
19. Lucha rey-Tello (vv. 2348-2438)	17. Lucha rey-Tello (vv. 1366-1406)	
20. Victoria del rey, reconciliación y exilio de Tello (vv. 2439-2514)	18. Victoria del rey y reconciliación de todos (vv. 1407-1575)	
21. Visión del clérigo (vv. 2515-2601)	-----	
22. Reencuentro rey-Enrique y conmutación pena de Tello (vv. 2602-2748)	-----	

Tabla 3. Comparación entre las secuencias de Moreto y Fernández Guerra en la jornada III

En esta tercera y última jornada es en la que se aprecian mayores diferencias, ya que, en primer lugar, el refundidor la divide en dos actos, pues en la secuencia con la liberación de Tello comienza un cuadro nuevo, como sucedía en las otras ocasiones. Ya al comienzo, se observan cambios, como la supresión de los lamentos de Leonor e Inés por el encarcelamiento de sus amados. Además, Fernández Guerra traslada aquí las noticias de que su hermano Enrique ha sido retenido en Toledo cuando intentaba huir, hecho que en la obra moretiana sucede al inicio de la segunda jornada y, aunque el contenido es similar, en la refundición Pedro detalla más el conflicto con su hermano, como recogemos aquí:

REY. ¿Y pide por ese infiel
la que tan leal me ha sido?
Acaso de mis hermanos
es el que primero alteró
la paz de los castellanos.
¡Que tan fieros enemigos

haga el oro y la grandeza
de los que naturaleza
nos destina para amigos!
(IV, vv. 949-958, f. 32r)

A continuación, el monarca atiende a un soldado y un contador, de igual manera que en la pieza moretiana, salvo que en ella sucedía al comienzo del segundo acto y aquí se traslada al siguiente. Aunque, en realidad esta reordenación no supone un efecto significativo, puede contribuir a disminuir la imagen negativa de Pedro, ya que acaba de condenar a Tello a muerte. Por ello, se le muestra aquí desempeñando sus funciones regias partiendo de la justicia y la equidad, pues atiende amablemente a don Lope y le concede un puesto administrativo como medio para subsistir.

Después, Fernández Guerra vuelve a buscar concentrar la acción y suprime cómo a Tello le comunican su sentencia a muerte y, sin embargo, añade otra donde el soberano solicita a Gutierre que le informe de la reacción del noble al recibirla, dándole así un motivo para decidir retarlo a un duelo, pues el noble ha puesto seriamente en duda su bizarría, de forma que el refundidor pretende justificar mejor las acciones de los personajes. Otra escena nueva es la reconciliación entre el monarca y Rodrigo, quien le pide que le deje luchar con Tello para recuperar su honor ultrajado. Pero empleará dicha petición para llevar a cabo su plan para liberar al noble, que consiste en citar a Rodrigo en un lugar y hora determinados para luchar supuestamente con el tirano, aunque, en realidad, lo hará contra él mismo, embozado durante la noche. Este giro introducido sirve para recuperar la cuestión de la honra perdida de Rodrigo, un tema que se olvida completamente en la pieza de Moreto.

Llegamos así al punto álgido de la comedia, donde los acontecimientos se suceden rápidamente y para mantener la tensión se emplea la oscuridad nocturna como un útil recurso dramático a favor del equívoco. Como dijimos, Fdez. Guerra de nuevo divide la jornada en dos partes, porque transcurre un lapso entre que Pedro cuenta su plan a Gutierre durante la tarde y este lo ejecute por la noche. Sin duda, el cambio más significativo del refundidor es el final de la obra, ya que omite el exilio de Tello, la aparición del clérigo y el reencuentro del rey con su hermano, es decir, prescinde de acciones secundarias y vuelve a perseguir la unidad y coherencia. Además, cuando finaliza la lucha entre Pedro y el noble, aparece don Lope explicando que reunió a un grupo de hombres para liberar a Tello, desobedeciendo al monarca, pues no podían dejar que lo ajusticiara:

D. LOPE. Apurados ya los medios,
que me dictaran, señor,
la prudencia y el respeto,
para dar la libertad
a quien aún la vida debo;
criminal una vez sola
me hizo el agradecimiento.
Y, acaudillando esta gente
forzar era nuestro objeto
la surtida del castillo
y sacar del a don Tello.
(V, vv. 1484-1494, f. 47v)

Tello intenta calmar la ira del soberano, dolido por la traición recibida, hasta que logra sosegar y termina perdonándolos a todos, consiguiendo en sus propias palabras «vencerse a sí mismo». Creemos probable que se plantee este final diferente por varios motivos: el primero es que condenar al tirano al destierro sería coherente pero no se alcanza un desenlace plenamente feliz, por ello, se recurre a la necesidad de paz como argumento justificador de la conmutación de la pena. Es decir, Pedro, consciente de la delicada situación de su autoridad en Castilla, decide ceder para evitar males mayores, puesto que, si no lo hace, supondría la sublevación de parte de la nobleza del reino, con las consecuencias nefastas que conllevaría.

En consecuencia, el balance general que podemos extraer no es positivo para el personaje del monarca, ya que su soberanía y poder ya maltrechos quedan todavía más cuestionados ahora e incluso se vislumbra una inminente insurrección, hecho que tendrá lugar en la realidad histórica. Es muy probable que el público decimonónico conociera el final de Pedro, que murió asesinado por su hermanastro Enrique de Trastámara tras años de conflicto civil en su reino. Tampoco podemos olvidar la convulsa situación política de la España del XIX, con constantes sublevaciones, sucesión de gobiernos, etc., de modo que, probablemente, el refundidor pretendiera defender la necesidad de mantener el orden y autoridad del rey. Es más, el hecho de sustituir al gracioso por un capitán retirado puede responder también a dicha intención, ya que el personaje juega un papel clave en el desenlace de la historia, precipitando la absolución del noble.

2. Personajes

El valiente justiciero... de Moreto consta de doce personajes, músicos y un muerto, pero solo seis son realmente importantes: el rey, Tello, Leonor, María, Rodrigo y el criado. Para

estudiar los personajes presentaremos primero el *dramatis personae* de las dos comedias, que se muestra aquí y luego procederemos a su análisis comparativo.

MORETO	FDEZ. GUERRA
El rey	El rey don Pedro
Don Tello	Don Tello, rico-hombre
Don Rodrigo	Don Rodrigo
Don Gutierre	Don Gutierre, confidente del rey
Don Enrique, Conde de Trastamara	-----
Mendoza	-----
Doña Leonor	Doña Leonor
Doña María	Doña María, mujer de don Rodrigo
Perejil, gracioso	Don Lope, capitán viejo
Inés, criada	-----
Soldado	-----
Un contador	-----
Músicos	Comparsas
Un muerto	-----
-----	Criados

Tabla 4. Comparación entre el *dramatis personae* de Moreto y Fernández Guerra

Como se puede observar, la refundición mantiene prácticamente todos los personajes de la pieza áurea, salvo alguna excepción, que explicaremos en este apartado.

2.1. El rey don Pedro I

Es el protagonista de la comedia, un personaje histórico que reinó en Castilla desde 1350 hasta su muerte en 1369, con un reinado marcado por el enfrentamiento con sus hermanastros bastardos, hasta que fue asesinado por uno de ellos, Enrique de Trastamara, que subió al trono en su lugar⁸. Tras su muerte, debido en parte a intereses políticos en tono al nuevo monarca y también a la violencia de Pedro, que quitó la vida a muchos de sus vasallos, le

⁸ Para consultar su biografía e importancia desde el punto de vista histórico, véanse García Torano (1996) y Valdeón (2002), entre otros.

dieron el sobrenombre de el “Cruel”, pero también tuvo algunos defensores por su labor como protector del pueblo frente a los abusos señoriales, apodándole el “Justiciero”.

Esta polarización generó un intenso interés que se mantuvo a lo largo del tiempo desde el siglo XV, entremezclándose los hechos históricos con su propia literaturización a través de algunas crónicas⁹ y romances, hasta tal punto que su figura se convirtió en una suerte de leyenda. Si bien mientras la historia y el romancero hispánico no presentan una imagen positiva del rey, en cambio, la literatura sí lo ha hecho, resaltando sus virtudes y, especialmente, su cualidad de justiciero (Lomba y Pedraja, 1899). Así, su figura gozó de gran éxito en el teatro del Siglo de Oro, como prueba la cantidad de comedias que se escribieron en torno a él¹⁰. Solía ser tratado con benevolencia en muchas de esas obras, aunque no por ello rehuían hablar de sus crímenes, sus conflictos y advertían de su desgraciado final.

Su imagen cruel y atormentada se aborda por ejemplo en algunas comedias áureas como *Las audiencias del rey don Pedro* de Lope de Vega, o en su drama titulado *Los Ramírez de Arellano* que dramatiza su enfrentamiento con su hermano y futuro rey Enrique II el Fratricida, que el propio Lope recrearía en su comedia *El primer Fajardo*, y que también tuvo un gran protagonismo en la pieza de Pérez de Montalbán para liberar a Castilla del tirano. Claramonte puso en escena los desmanes del rey en *Deste agua no beberé*, una obra que se ha relacionado con *El médico de su honra*, donde el monarca no actúa de la forma debida ante el crimen de doña Mencía a manos de su esposo, convertido en un rey que, guiado por su lujuria, ejerce el poder de forma abusiva.

Por su parte, en *El valiente justiciero...* Agustín Moreto presentó una imagen muy diferente de don Pedro I, destacando su apodo de Justiciero, menos explotado, con un monarca sumamente complejo y rico en matices que lleva el peso de la trama. Él debe impartir justicia en su reino y mantener la autoridad, pero no le resulta sencillo, ya que se debate constantemente entre, por un lado, sus obligaciones como soberano y el respeto a la

⁹ El canciller Pedro López de Ayala elaboró en el siglo XIV la *Crónica del rey don Pedro*, en la que se ofrece una imagen muy negativa del monarca, probablemente influida por los intereses políticos del autor y su círculo, relacionados con el nuevo rey Enrique II.

¹⁰ Matas Caballero (2015: 75-76) ofreció un primer catálogo y estudio de las piezas áureas en las que aparece el rey Pedro I, concluyendo que fue el monarca más representado en el teatro aurisecular, figurando hasta en catorce obras. También se siguió escribiendo sobre él en los siglos posteriores, e incluso con mayor profusión en el siglo XIX.

ley y, por otro, su deseo de ser un simple caballero, con mayor libertad. Sobre esta dicotomía girará el desarrollo del personaje a lo largo de la obra. En realidad, el rey parece un hombre inseguro y atormentado, debido a dos causas: la primera es que siente remordimientos por algunos crímenes cometidos tiempo atrás, como el asesinato de un clérigo y un cantor. El segundo motivo es el conflicto que mantiene con sus hermanos, representados en la comedia metonímicamente por Enrique de Trastámara quien, aunque apenas interviene en la historia, resulta una preocupación constante para el monarca por el trono de Castilla. Todos estos conflictos, preocupaciones y traumas presentan, efectivamente, a un rey contradictorio, en tensión permanente y con una necesidad imperiosa por mantener el orden y la autoridad en su territorio.

El balance general del personaje ha suscitado opiniones encontradas: por un lado, hay quienes piensan que al rey lo consume una obsesión por demostrar su capacidad como buen monarca que nunca llega a solucionarse, por lo que, a pesar del triunfo tanto físico como psicológico que logra sobre Tello, no estamos convencidos de que Pedro sea realmente el rey fuerte y seguro que pretende aparentar (Mackenzie, 1994: 197-198 y Arellano, 1995: 532). Por otro lado, se sitúan los que consideran que se ofrece la imagen de un hombre que logra dominarse a sí mismo y acepta el devenir de su destino con confianza (Casa, 1966: 114-115). En nuestra opinión, creemos que, precisamente, la complejidad y contrariedad del rey es lo que lo encumbra como un personaje complejo y humano, con virtudes, defectos, dudas y miedos.

En cuanto a la refundición, en general, se mantiene el mismo planteamiento y evolución, aunque con algunas diferencias o, más bien, matices orientados a ofrecer una imagen más compasiva, mesurada y coherente en sus actos que en la pieza original. Todo ello lo logra a través de varias modificaciones y adiciones: una relevante es la que muestra la preocupación del rey por lo que sucede en su reino, motivo por el que decidió visitar las tierras de Tello, como nos hace saber: «¿Ves, Gutierre, que no ha sido / inoportuno el proyecto / de adelantarme a observar / el estado de mis pueblos?» (I, vv. 284-287, f. 9v). Como ya comentamos, un monarca más equilibrado y tranquilo se muestra también al suprimir las cabezadas que propina a Tello en la pieza original como castigo por su comportamiento.

Sin embargo, el final resulta menos convincente para este personaje, pues, como ya se detalló, a pesar de desear impartir justicia, se ve obligado a perdonar a Tello para evitar una rebelión en su reino. Así justifica Pedro su pasividad ante la traición de algunos súbditos:

REY. Sepan que, si los tolero,
 estando en mí castigallos,
 no es porque su audacia temo.
 Si sufro que se abandonen
 a mil infames excesos,
 si sufro que se alimenten
 de la sangre de los pueblos,
 si sufro, en fin, que traidores
 vibren contra mi acero,
 formando comunidades
 y sublevando mi reino,
 es solo por no cubrir
 de cadáveres el suelo
 de Castilla, si llevar
 de mi indignación me dejo.
 Pero algún día tal vez
 apuren mi sufrimiento
 y, pues cruel me apellidan,
 lo seré entonces con ellos.
 (V, vv. 1433-1451, ff. 46r-v)

2.2. Don Tello

Este personaje es, junto al rey, quien lleva el peso de la obra, conformándose como su antagonista, pues mientras el monarca tiende a ser justo y considerado con los demás, el noble es un tirano déspota, egoísta y soberbio. Su personaje queda perfectamente definido desde el comienzo: es noble y rico, motivo por el cual se cree igual e incluso superior al rey, y dicha superioridad le otorga un sentimiento de impunidad que le concede pleno derecho a ejercer su voluntad a libre disposición, aunque ello suponga humillar y deshonar al resto. En concreto, rechaza a Leonor, con la que mantuvo una relación y ahora no quiere cumplir su palabra de matrimonio, porque dice desear a María, la novia de su amigo Rodrigo y a la cual planea robar el mismo día de su boda¹¹. Su soberbia, ego e insensibilidad desmedidos se observan a lo largo de toda la obra, como en el siguiente pasaje donde justifica sus atropellos escudándose en su alto linaje, a la altura del rey: “[A Perejil] Pues, ¿quién ha de poner ley en un hombre como yo, / que, ya que rey no nació, / tampoco es menos que el rey? / Mi gusto, aunque en otro daño, / he de cumplir y seguir” (Moreto, I, vv. 65-70, p. 195).

¹¹ Por tanto, se aprecian en él rasgos propios del don Juan (Mackenzie, 1994: 197).

En la refundición se incide notablemente en sus defectos, posiblemente con el fin de ensalzar las virtudes del rey y justificar mejor su decisión de castigarlo. De forma que se incorporan secuencias y parlamentos acentuando la personalidad del tirano y haciéndolo aún más despreciable a ojos del espectador, como el siguiente pasaje donde el noble muestra su insensibilidad y poca consideración hacia María tras raptarla:

TELLO. Aunque más de mi osadía
y del amor que me abrasa
quejas me des, ya eres mía,
ingrata doña María,
y estás en mi misma casa.
Ea, celebrad, criados,
mi ventura, pues ¿qué veo
ya mis intentos logrados
y que nada a mi deseo
resta que me dé cuidados?
Y no os embarace al vella,
sentir su dolor prolijo,
y acusar su triste estrella.
Celebrad mi regocijo
y dejad que sienta ella.
(II, vv. 306-320, f. 12r)

Como ya comentamos, también se remarca el desprecio y desconfianza del noble hacia la ley y al poder regio, como le hace saber al monarca durante su primer encuentro en estos despectivos términos: «La ley, hidalgo, es un arma / que los valientes desprecian / y que los cobardes usan; / que quien remite su ofensa a la lentitud o al fraude / de un tribunal bien demuestra / que teme por otros medios / más nobles, satisfacerla [...]» (II, vv. 457-464, ff. 15v-16r). No obstante, cuando sea vencido por Pedro cambia su actitud y acepta la autoridad regia, ya que el monarca le ha demostrado su valía como caballero, es más, incluso le pedirá que le dé muerte al ser derrotado. Con el planteamiento diferente de Fernández Guerra, Tello suplicará al rey misericordia para don Lope y su gente, prometiéndole respeto y fidelidad a partir de ahora, hasta al final lograrla, cumpliendo su palabra de matrimonio a Leonor para restaurar su honra.

2.3. Otros personajes

El resto de los personajes, secundarios respecto a Pedro y Tello, presentan muchos menos cambios en la pieza decimonónica, salvo el gracioso Perejil. Además, el refundidor prescinde del hermano del monarca y su criado, pues su trama no está bien integrada en la historia, pero sí mantiene algunas alusiones al conflicto entre él y su hermano: «¿Y pide por eso infiel / la

que tan leal me ha sido? / Acaso de mis hermanos / es el que más me ofendió, / y el que primero alteró / la paz de los castellanos. / ¡Que tan fieros enemigos / haga el oro y la grandeza / de los que naturaleza / nos destina para amigos!» (IV, vv. 950-957, f. 32r).

También se prescinde de Inés, la criada de Leonor, cuya función consistía esencialmente en acompañar a la hidalga, actuando de confidente y aportando algunas opiniones, como la mala consideración del pueblo hacia el rey. Su papel es desempeñado por el resto de personajes, fundamentalmente Leonor, que recoge las intervenciones en boca de Inés en la pieza moretiana. También suprime al soldado y al contador a los que el rey concede audiencia en palacio: el papel del soldado lo desempeña don Lope, lo que contribuye a la economía del número de personajes, común en el teatro de la época, y el del contador se elimina, ya que al monarca le notifican su petición a través de una carta; mientras que las intervenciones del contador son asumidas por el personaje de Gutierre, quien le cuenta en estilo indirecto lo que habló con él y lo que pide.

En cuanto al gracioso, personaje propio del teatro barroco y caracterizado por generar comicidad, su ingeniosidad, fanfarronería, glotonería, etc., no eran del gusto neoclásico. Los motivos eran varios: por un lado, las apostillas, chistes y comentarios constantes de Perejil interfieren en la fluidez del texto, rompiendo con el tema de los diálogos de los personajes. Por otro lado, desde un punto de vista más pragmático, muchos de esos comentarios resultan incomprensibles por ser anacrónicos para el público del momento, además, no siempre respetarían la norma del decoro y buen gusto de la época. No obstante, los refundidores no los suprimían, porque les interesaba su faceta de acompañantes del galán y como motores de la acción, porque ayudaban a generar enredo y también a resolverlo. Por, tanto, se procedía a eliminar o reducir drásticamente sus chistes, apostillas, refranes, etc. y dibujan un personaje más prudente, respetuoso, sabio, es decir, cercano al típico barbas del teatro áureo, que suele ser un anciano.

Efectivamente, así procede Fernández Guerra en su refundición, pues sustituye al gracioso por un anciano capitán, don Lope, que actúa como consejero de Tello, aconsejándole sabiamente, aunque él suele ignorarlo. Así, por ejemplo, intenta convencerlo de que no secuestre a María de la siguiente manera: «¿Mancillaréis el honor / de quien en vuestro honor fía? / Consultad no a vuestro gusto, / sino al lustre que os señala / y no haréis entonces gala /

de ser tirano e injusto [...]» (I, vv. 11-16, f. 2r). Acompañará al rico-hombre allá donde va, e incluso intercederá por él al rey, pidiéndole que lo libere, ya que es un fiel luchador: «[...] Si traidor fuera, / mi aliento le destruyera / antes que vuestro rigor. / Es vano, altivo, orgulloso, / pero su sangre ha sembrado / por su rey, y es admirado / su corazón generoso [...]» (IV, vv. 1008-1014, f. 33v). Es más, al recibir la negativa de Pedro, decide sacrificarse y morir junto a su señor, pues se siente en deuda con él, puesto que lo acogió y cuidó cuando se encontraba solo y enfermo.

Su afán por salvar a Tello llega hasta tal punto que decide promover una insurrección contra el monarca y liberar al noble de la prisión, pero, cuando llevan a cabo su plan, Pedro ya lo ha puesto en libertad y lo ha vencido. Ante el cambio de situación, Lope, Leonor, sus hombres y el propio Tello se arrepienten por su comportamiento y, finalmente, logran el perdón regio, intercediendo también Gutierre en favor de ellos. Aunque la trama logra resolverse felizmente y de manera pacífica, como explicábamos, es posible realizar una lectura histórica coetánea a Fernández Guerra.

En el resto de los personajes, el refundidor introduce solo leves modificaciones o matices, por ejemplo, respecto a Rodrigo, tan solo introduce la resolución de su honor ultrajado, cuestión olvidada por Moreto y que sirve para justificar su posterior reconciliación con Tello.

3. Espacio y tiempo

En cuanto al tiempo y el espacio de las comedias del Siglo de Oro, debemos recordar lo que explicamos al abordar la estructura de las obras: el teatro barroco prioriza la acción y no tiende a respetar la unidad de espacio ni de tiempo, por lo que predominan las acotaciones implícitas, es decir, dentro del propio texto y transmitidas por los actores al ávido público de los corrales, capaz de recrear en su imaginación ese cambio espacial o temporal sin necesidad de que el decorado se lo hiciera saber. En cambio, la dramaturgia del XVIII y XIX concede mucha más importancia al espacio y la trama suele desarrollarse en un lugar único y definido, además, sí se especifican con detalle cuándo y dónde suceden los hechos a través de precisas acotaciones al inicio de los actos y escenas. Dicho cambio de paradigma se tendrá en cuenta en nuestro estudio del espacio y el tiempo en las dos comedias.

En primer lugar, cabe distinguir, por un lado, el espacio geográfico en el que ocurre la historia y, por otro, los lugares internos específicos. El espacio geográfico está formado por dos lugares principales: Alcalá, perteneciente al reino de Castilla y controlada por el tirano Tello García, donde sucede el primer acto; y Madrid, perteneciente también al reino de Castilla y donde el rey imparte justicia en su palacio a partir de la segunda jornada. Respecto a los espacios concretos, podemos dividirlos en exteriores e interiores: entre los primeros encontramos un camino y dos jardines: el de la boda de Rodrigo y María y el de palacio. En cuanto a los interiores, predominantes en la pieza, tenemos también dos: la casa de Tello en Alcalá y el palacio real de Madrid.

La primera jornada se desarrolla en varios lugares de Alcalá, mencionada en la acotación implícita donde Tello ensalza sus campos, acercándose a un *locus amoenus*¹². En concreto, la trama comienza en un jardín en la quinta de Tello, donde se van a casar Rodrigo y María y, a continuación, la acción se sitúa en un camino (a la salida del jardín) por el que huye el tirano y donde Rodrigo y Leonor se quedan lamentando sus infortunios, hasta que aparece el rey a caballo. A partir de la segunda mitad del acto (verso 615 en adelante), la historia tiene lugar en la casa del noble.

Ya en la segunda y tercera jornada, la acción se concentra en un único espacio: el palacio real de Madrid, tanto en su interior como alrededores. En él llegan, salen e interactúan todos los personajes de la obra, hasta alcanzar el desenlace del conflicto. En el tercer y último acto, aunque el espacio sigue siendo el palacio, se incorporan otras estancias aledañas, como el castillo donde encierran a Tello y Perejil. Tras ser liberados por el rey, se dirigen al jardín de palacio y allí finaliza la obra con la lucha y posterior reconciliación. De forma que, como apunta Lobato (2007: 217-218), el jardín se concibe como un lugar de protección de Pedro hacia Tello y, a la vez, de peligro al ser descubiertos y la necesidad de que el noble se destierre:

También el rey en esa misma comedia prepara la huida, oculto en la noche y en las sombras del jardín, a cuya puerta pide a Gutierre que le espere «con secreta vigilancia» y que encomiende a un mozo que lleve dos caballos y una espada a aquel lugar, con el fin de que

¹² Que, cuando ese campo veo / diez leguas alrededor, / por nada ajeno paseo? / ¿No miras cumbres y llanos, / que, en sembrados diferentes / para enriquecerme ufanos, / me crece el oro en los granos / la plata de sus corrientes? / Del sol contra los rigores / que sale flechando ardores, / ¿no miras montes y prados, / por el estío nevados / de mis ganados menor [...] (Moreto, I, vv. 636-653, pp. 214-215).

él pueda escapar. Paradójicamente, este espacio de protección que hemos visto en el jardín, se torna también espacio para la huida y en este sentido se le considera capaz de minimizar los riesgos que podrían surgir en otros ámbitos para el mismo hecho.

En conclusión, aunque no apreciamos una total unidad espacial, la mayoría de la trama sucede en el palacio real y sus estancias próximas, estando en consonancia con el gusto neoclásico. También se percibe cierto simbolismo en el empleo de los espacios, ya que el palacio se configura como el único lugar donde hay orden y se imparte justicia, pues en él reside el monarca. En cambio, en el resto de sitios predomina la tiranía de sus vasallos y las leyes que promulgan ellos, cuyo paradigma lo encarna Tello en Alcalá. En realidad, esta especialización tan marcada de los espacios parece necesaria para configurar la oposición rey-Tello, monarca-noble, ambos distanciados, desconocidos y ajenos a lo que ocurre en el lugar del otro¹³.

Estudiando los espacios en la refundición de Fernández Guerra, observamos que mantiene todos los de la obra moretiana y con la misma funcionalidad, pero también introduce algunas modificaciones leves, como la sustitución del jardín de la boda por un parque, aunque la similitud de ambos lugares resulta obvia. También conserva algunas acotaciones implícitas que concretan el espacio o anuncian al espectador los cambios de lugar, como se procede en Moreto, aunque muchas se suprimen cuando el pasaje donde aparecen es omitido.

También encontramos otra adición, como la torre del castillo donde encierran a Tello, así como la sustitución del jardín de palacio por un parque. Pero lo más destacado es la acotación que antecede la comedia, donde se especifica con detalle el espacio de todos los actos, como mostramos con anterioridad. Como podía apreciarse, se precisaba con notable exhaustividad el decorado que debe acompañar cada acto de la comedia, de forma que no aparecen más acotaciones en el resto de la obra, salvo algunas implícitas.

Respecto al tiempo, se recomendaba la brevedad, aunque es bien sabido que las piezas áureas no respetaban la unidad temporal. Por ello, se opone a los preceptos neoclásicos que intentan desarrollar la trama en 24 horas y que también se perseguía en las refundiciones.

¹³ Además, esta organización espacial contribuye también a dibujar la dualidad constante del rey: su parte como caballero y la de monarca. En este sentido, Pedro solo desempeña sus funciones regias en su palacio, cuando atiende las peticiones y problemas de sus súbditos; en cambio, fuera de él, se desenvuelve mejor como un caballero desconocido, desprovisto del poder y obligaciones que tanto parecen pesarle.

Sobre el tratamiento del tiempo en la pieza moretiana, primeramente, debemos distinguir entre el tiempo histórico en el que se contextualiza y el tiempo interno. Respecto al externo o histórico, la trama se sitúa durante el reinado de Pedro I de Castilla, esto es, entre 1350 y 1369. De la lectura de la comedia deducimos que sería después de 1362, porque el rey menciona que ha declarado a María de Padilla su legítima esposa, hecho que ocurrió justo en ese año. Creemos que puede situarse entre 1366 y 1369, cuando tuvo lugar la guerra civil entre el monarca y su hermanastro Enrique por el trono de Castilla. Además, al final de la pieza se vaticina la cercana muerte del rey a manos de su hermano, que perpetró en 1369.

En cuanto al tiempo interno, no se cumple la unidad temporal, ya que la historia tiene lugar a lo largo de tres días: el primero y el segundo completos y, del tercero, solo se abarca la mañana. La primera jornada sucede durante el primer día, pero no hay apenas alusiones temporales, salvo que Tello ha prevenido el secuestro de María para ese mismo día en su quinta. Tras el enlace fallido, la trama continúa con los encuentros entre Leonor, Rodrigo, el rey y Tello, hasta finalizar al anochecer con Pedro marchándose de la casa del noble.

En la segunda jornada la trama gira en torno al encuentro de los personajes en el palacio real y termina con el encarcelamiento de Tello y Perejil, abarcando todo ello la mañana del segundo día, aunque no se indica ninguna referencia temporal, excepto que los condenados serán ajusticiados al día siguiente. El tercer acto comienza enlazando con el final del anterior, con Pedro trazando su plan para liberar a Tello, por lo que parece que todo tiene lugar a lo largo de la mañana y la tarde del segundo día, aunque también podría concentrarse durante las horas de la tarde. Después, Tello y Perejil reciben su sentencia a muerte cuando ya está anocheciendo, como lo hace saber el noble. Tras la huida del ricohombre, el rey quiere llegar a palacio lo antes posible porque va a amanecer y podrían reconocerlo, sin embargo, su encuentro con la sombra del clérigo lo retrasa y ya está amaneciendo. La obra se cierra a primera hora de la mañana con la resolución del conflicto y la unión final de las parejas.

El tercer acto es el que acumula mayor cantidad de referencias espaciales y temporales, debido muy probablemente a que los personajes están en continua interacción y tienen lugar muchos acontecimientos en un solo día. Además, la noche juega un papel clave en el final de la comedia, porque se aprovecha su oscuridad para que el rey pueda enmascarar su identidad y recupere así el respeto de Tello.

La refundición sigue el mismo tratamiento temporal de la pieza barroca, aunque con modificaciones menores debido a las adiciones y supresiones. Sin duda, el principal cambio es la concentración del desenlace de la trama durante la noche del segundo día y no alargarlo hasta la mañana del tercero, como procedía Moreto. Esto se debe a que simplifica el final omitiendo la aparición del clérigo y, sobre todo, el reencuentro con Enrique y la huida y posterior vuelta de Tello. De esta manera, la pieza termina después de la victoria del rey y el perdón concedido al noble, siendo todavía de noche. A pesar de dicha reducción temporal, contra las recomendaciones neoclásicas, aquí no se busca la unidad de tiempo simplificando los tres días de la historia a solo 24 horas, quizá debido a que más que ceñirse a un número concreto y cerrado de horas, se intenta que el tiempo en el que transcurren los hechos sea verosímil y armonioso.

4. Aspectos formales

Como ya dijimos, uno de los constituyentes sobre el que más intervienen los refundidores es el estilo, pudiendo distinguir hasta cuatro prácticas respecto a la obra original: la supresión de versos, adición de pasajes nuevos, conservación de los versos originales inalterados, o la reescritura, es decir, se mantiene el mismo contenido pero con una expresión estilística diferente. Después de clasificar cada verso de la comedia, obtenemos el siguiente gráfico que mostramos a continuación:

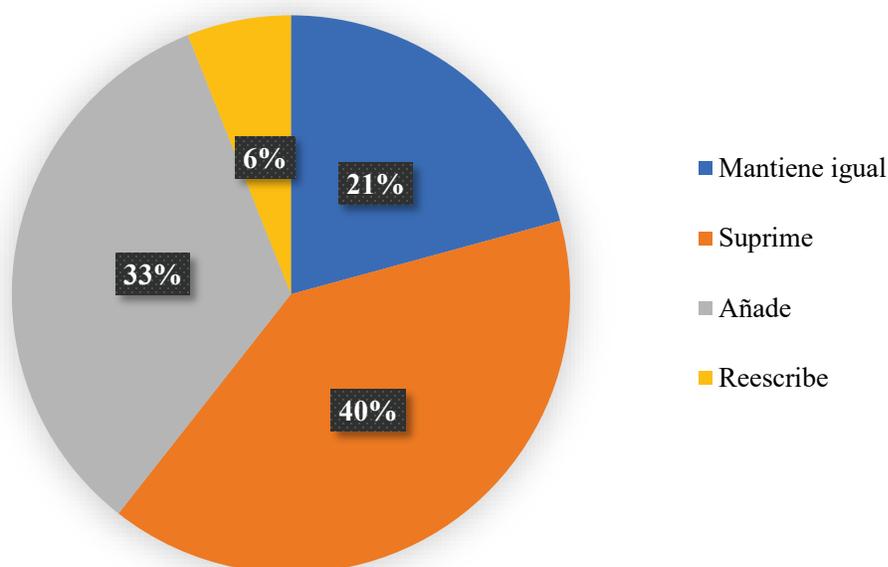


Gráfico 1. Porcentajes globales de versos mantenidos igual, suprimidos, añadidos y reescritos por Fernández Guerra

Puede observarse que lo más frecuente es que Fernández Guerra suprima y añada versos propios, suponiendo un 40 % y un 33 %, respectivamente. En cambio, el porcentaje de versos que mantiene inalterados supone solo un 21 % y el de los reescritos, un 6 %. Es decir, podemos concluir que la intervención del refundidor sobre la comedia es importante, es decir, no es especialmente conservador, pues, entre lo que quita y añade, supone más de la mitad de la obra.

Como decíamos en otra ocasión, predomina la síntesis de versos y pasajes, especialmente de aquellos excesivamente retóricos, reiterativos o, sencillamente, con escasa aportación para la evolución de la trama. Prueba de ello es que la comedia original consta de 2748 versos y la refundición de 1575, es decir, tiene hasta 1173 versos menos. A continuación, mostramos un ejemplo de síntesis, donde se mantiene el mismo contenido, pero expresado de una forma más natural y directa:

LEONOR.	[...] ¡Que mi brío para vengar no sea bueno un agravio, que, aunque ajeno, resulta en desprecio mío! Al rey irán mis enojos y, si justicia no alcanza, apelaré a la venganza del veneno de mis ojos. (I, vv. 273-280, p. 295)	LEONOR.	[...] ¿Puede a más la traición llegar? ¿Y la ofensa no he de vengar que en ultraje mío se dé? Al rey de Castilla iré, y, si acaso de él no alcanza la queja mía venganza, yo misma la tomaré. (I, vv. 160-166, f. 6r-v)
---------	---	---------	---

En otras ocasiones, se concentran varias intervenciones en una, para condensar el mensaje y transmitirlo de forma más directa y clara, como se muestra aquí:

LEONOR.	El rico-hombre de Alcalá, señor, se titula él mismo y a solo su nombre tiemblan los grandes y pequeños. Él veja, deshonra, oprime, en fin, señor, no hay exceso que no cometa, fiado en que es rico y caballero y en que ni el monarca mismo bastará a ponerle freno. (I, vv. 209-218, f. 7v)
---------	---

La modificación estilística mediante la reescritura de versos vimos que no era demasiado frecuente (6 %) y no necesariamente se debe a la sencillez expresiva, sino por simple voluntad del autor, como se observa en el siguiente ejemplo donde Tello reitera su rechazo a casarse con Leonor porque ya no la quiere:

TELLO. Pues si yo contra mí mismo
no he de ser, dando la mano
de mi hacienda, que lo sois,
cuando haya sido delito
le podéis satisfacer
sin violentar mi albedrío
que, un hombre como yo,
sobrado será el castigo
de quitarle de su hacienda
lo que parezca medido
para paga de su honor.
(Moreto, II, vv. 1685-1696, p. 253)

TELLO. De la hacienda y nombre mío
dueño sois. El albedrío
no conoce soberano.
Yo mismo no puedo hacer
que mi corazón se tuerce
a querer a quien por fuerza
debe siempre aborrecer.
De mi hacienda, en tal porfía,
disponed pues como dueño;
que no es castigo pequeño
para un don Tello García.
(Fdez. Guerra, II, vv. 880-890, f. 28v)

5. Métrica

Antes de comenzar, es importante tener en cuenta que la métrica solía constituir un elemento estructurador en las obras teatrales auriseculares, es decir, que habitualmente el cambio de forma estrófica marcaba el paso de un cuadro a otro o de una secuencia a otra. Además, el teatro barroco se caracteriza por la polimetría, es decir, el empleo de variadas formas métricas, e incluso su especialización dependiendo de la situación dramática. No obstante, esta especialización fue más propia de la escuela de Lope de Vega y se fue difuminando en la escuela calderoniana, en la que se encuentra Moreto, donde predominan claramente el romance y la redondilla sobre el resto de metros.

Para comprobar si hay diferencias en la métrica de las dos comedias que analizamos, estableceremos y compararemos las sinopsis métricas mediante un cuadro con los datos globales de las piezas.

<i>Metro</i>	MORETO		FDEZ. GUERRA	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1566	56,99 %	710	45,07 %
Redondilla	928	33,77 %	694	44,07 %
Quintillas	155	5,64 %	171	10,86 %
Silvas	91	3,31 %	—	—
Seguidilla	8	0,29 %	—	—
Silva de consonantes	—	—	—	—
Endecasílabos pareados	—	—	—	—
Décimas	—	—	—	—
	Total: 2748	100 %	Total: 1575	100 %

Tabla 5. Porcentajes globales métricos de Moreto y Fernández Guerra

Como se aprecia, en primer lugar, la obra moretiana consta de 2748 versos, de manera que se encuentra en la media de 2750 versos de sus comedias (Kennedy, 1932: 60)¹⁴. También se mantiene el patrón del autor de mostrar una variedad métrica de entre cuatro y ocho formas estróficas diferentes (Morley, 1918: 171), empleando romances, redondillas, quintillas, silvas y seguidillas. En conclusión, el ritmo general de la obra está marcado por los versos octosílabos y la rima asonante, dotando a la pieza de ligereza, agilidad y vivacidad (Hermenegildo, 2013: 186).

Por su parte, la refundición suprime hasta 1173 versos, pero la versificación se aproxima bastante a la de la pieza barroca, predominando el romance y la redondilla, solo que un 10 % más. En cuanto a las quintillas, aumentan el doble, mientras que el resto de las formas métricas desaparecen. Concretando más, se observa que Fernández Guerra sigue a Moreto, manteniendo también los mismos metros en aquellos fragmentos añadidos por él y sustituyendo el resto de formas métricas por el romance y la redondilla, por lo que aumentan su presencia en toda la comedia.

CONCLUSIONES

Tras el estudio comparativo de las obras que hemos llevado a cabo, podemos concluir que el refundidor opera sobre los distintos elementos de la comedia: en la organización, divide la obra en cinco actos a imitación de los clásicos y busca la unidad de acción. Con esta finalidad procede sobre los personajes, prescindiendo así del hermano de Pedro, Enrique de Trastámara, de la criada y del clérigo asesinado por él años atrás, además de dibujar también a un soberano más compasivo. También opone todavía más a los protagonistas con la acentuación deliberada de la arrogancia y soberbia desmedidas de Tello, parece que para oponerlo más a Pedro y aportar mayores motivos justificadores de su castigo. Sin embargo, la actitud del noble no se modifica en ningún momento, salvo al final de la obra, resultando, por tanto, mucho más forzado que en Moreto, donde el arrepentimiento es fruto de un proceso más gradual. Los demás personajes, con papeles secundarios, no presentan cambios muy significativos, salvo el gracioso Perejil, que es sustituido por una suerte de “barbas” del teatro

¹⁴ Se cumple además la tendencia moretiana de iniciar las jornadas con redondillas y terminarlas en romances (Lobato, 2010).

barroco, apostando por la medida y sabiduría, además de mantener su faceta de acompañante de don Tello.

También interviene en el texto, sobre todo añadiendo, eliminando o sintetizando pasajes, especialmente suprimiendo todo aquello prescindible para el desarrollo de la historia, como la trama secundaria y poco integrada del conflicto entre el rey y su hermano. Además, se introducen secuencias y pasajes nuevos que permiten justificar mejor las acciones de los personajes y soluciona algún tema sin resolver en Moreto, como la honra perdida de Rodrigo.

Formalmente, hemos observado que, en líneas generales, se tiende a seguir la comedia aurisecular, aunque el refundidor introduce pasajes nuevos, reescribe otros y, en gran medida, suprime aquellos fragmentos demasiado recargados o superfluos. Normalmente, se consigue un estilo más ligero y directo, apoyado también por el enorme predominio del verso octosílabo, en consonancia con el gusto neoclásico por la sencillez y ligereza del verso. Recordamos también que se conserva el tratamiento del tiempo y del espacio, salvo la concentración del final durante la noche del segundo día en lugar de alargarlo a la mañana del siguiente.

En definitiva, podemos afirmar que se intenta adecuar a los patrones del teatro neoclásico en cierta medida, pero no es una refundición especialmente conservadora, como otras de la época, pues los cambios son más radicales y profundos que en comedias que se adhieren por completo a los preceptos dieciochistas. No obstante, ello no impide que nos encontremos ante una refundición bien construida, quizá con algún descuido, pero que busca la sencillez, concentración, y que logra mantener la esencia y significado de la obra original. Incluso se puede que vislumbrar algún mensaje de índole política: es necesario tener una monarquía fuerte y con autoridad que sepa imponerse ante los súbditos contrarios, enmarcándose así en un contexto social y político complejo como lo era el de la España del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2000), «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 279-324.

- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BINGHAM KIRBY, Carol (ed.) (2003), *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, Kassel, Reichenberger.
- BOLDÚN Y CONDE, Calisto (1872), *Rey valiente e justiciero y el Rico-home de Alcalá, comedia en tres actos de D. Agustín Moreto, reformada por D. Calisto Boldún y Conde*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Pedro Abienzo.
- BRITT, Claude (1966), *A Variorum Edition of Moreto's 'El valiente justiciero'* (tesis doctoral inédita), Illinois, Northwestern University.
- CALDERA, Ermanno (1983), «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-81.
- CASA, Frank (1966), *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- CASA, Frank (ed.) (1971), *El valiente justiciero y el Rico-hombre de Alcalá*, Salamanca, Anaya.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de las Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Juan José (s.a), *El rico-hombre de Alcalá. Drama en cinco actos refundido por D. José Fernández Guerra*, 49 h., Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, sig. 62071.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (ed.), *Comedias escogidas de don Agustín Moreto, coleccionadas e ilustradas por Luis Fernández-Guerra y Orbe*, tomo XXXIX, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, Rivadeneyra, 1856, V-LV.
- GARCÍA TORAÑO, Paulino (1996), *El rey don Pedro el Cruel y su mundo*, Madrid, Marcial Pons.
- GIES, David (1990), «Notas sobre Grimaldi y “el furor de refundir” en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 111-124.

- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2017), «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, pp. 87-110.
- HERMENEGILDO, Alfredo (ed.) (2013), *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*, ed. Alfredo Hermenegildo, en María Luisa Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, vol. VIII, Kassel, Reichenberger, pp. 177-295.
- KENNEDY, Ruth Lee (1932), *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- LOBATO, María Luisa (2003), «Moreto», en Javier Huerta Calvo (dir.), Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 1181-1205.
- LOBATO, María Luisa (2007), «Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco», en Antonio Serrano Aguyó (coord.), *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XIII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 199-219.
- LOBATO, María Luisa (2009), «Los fundamentos del teatro de Moreto», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, pp. 207-230.
- LOBATO, María Luisa (2010), «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, pp. 54-71.
- LOMBA Y PEDRAJA, José Ramón (1899), «El rey D. Pedro en el teatro», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, tomo II, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, pp. 257-339.
- MACKENZIE, Ann (1994), *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*, Liverpool, University Press.
- MATAS CABALLERO, Juan (2015), «La fuerza de las historias representada. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro», en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 58-101.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974), *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, Madrid, CSIC.
- MORETO, Agustín (1657), *Parte nona de comedias Escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Gregorio Rodríguez.
- MORLEY, Sylvanus Griswold (1918), «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7, pp. 131-173.
- OCHOA, Eugenio de (ed.) (1838), *El valiente justiciero y el ricohombre de Alcalá*, en *Tesoro del teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes por don Eugenio de Ochoa*, tomo IV, *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días (primera parte)*, París, Librería Europea de Baudry, pp. 279-308.
- ORELLANA, Francisco José (ed.) (1967), *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas y observaciones críticas, y biografías de los principales autores*, tomo II, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Salvador Manero, pp. 781-807.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1994), «Una nota sobre la división en cuadros», en José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, pp. 291-292.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen e Iván Gómez Caballero (2022a), «Fortuna y recepción escénica de *El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto durante los siglos XVII-XIX», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 25, pp. 192-257.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen e Iván Gómez Caballero (2022b), «Fortuna y recepción escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* de Agustín Moreto en España en los siglos XVII, XVIII y XIX», *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 15, pp. 7-34.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen (2022a), «*El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* de Moreto y la refundición de Dionisio Solís en el siglo XIX», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 42, pp. 1-37.

- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen (2022b), «*El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá de Moreto y la refundición de Calisto Boldún en el siglo XIX*», *Hesperia: anuario de Filología Hispánica*, XXIV-2, pp. 145-184.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen (2022c), «*Ir contra el viento, una refundición de José Fernández Guerra de Yo por vos y vos por otro de Agustín Moreto*», *Esferas literarias*, 5, pp. 107-127.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1979), *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC (*Cuadernos Bibliográficos*, 39).
- SOLÍS, Dionisio (1848), *El valiente justiciero y el Rico-hombre de Alcalá, comedia en cinco actos de D. Agustín Moreto, y refundida por D. Dionisio Solís*, Madrid, Imprenta de Tomás Aguado.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2002), *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. ¿La primera guerra civil?*, Madrid, Aguilar.
- VELLÓN LAHOZ, Javier (1990), «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra», *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 99-109.
- VITSE, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena* VI, Ciudad Juárez, Universidad de la Ciudad Juárez, pp. 45-63.

Feliciana Enríquez de Guzmán: una escritora barroca por descubrir

LAURA MENON

Liceo Ginnasio Statale “Giorgione”, Treviso, Italia

La figura de Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1644) despierta curiosidad y asombro. Al acercarnos a su vida y a su obra, descubrimos a una persona brillante, rebelde y creativa que quiso encontrar su propio sitio en la Sevilla aurisecular, bien lejos del estereotipo de la dama recatada, cuyo papel social se limitaba a cuidar del hogar y de los hijos. Doña Feliciana era una mujer cultivada que llegó a ser dramaturga, una de las primeras en España, y dejó su huella en el esplendor del panorama literario hispánico del siglo XVII.

Fue leyendo su primera biografía completa llevada a cabo por la Dra. Piedad Bolaños Donoso¹ que nació mi interés por Feliciana Enríquez de Guzmán y decidí seguir con la investigación, centrándome en su obra, que resultaba aún por estudiar de una manera sistemática en el año de 2015. Fue en ese momento cuando empecé a redactar paso a paso mi tesis doctoral², con la cual me proponía dos retos: por un lado arrojar luz sobre algunos aspectos de la vida de Enríquez, por el otro ocuparme de la primera edición crítica completa de su obra la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1619).

En el presente trabajo voy a enfocar los puntos más críticos y misteriosos con los que me he cruzado a lo largo de la investigación doctoral. La intención no es la de desvelar demasiado de momento, porque el próximo reto será la publicación de la tesis. Sería una meta importante, animada por el propósito de llegar a aquellas lectoras y aquellos lectores que deseen acercarse y conocer la figura de doña Feliciana. Sin embargo, vamos a dar algunas anticipaciones que esperamos resulten interesantes.

Antes que nada, fue oportuno desmontar las mentiras y las falsas noticias sobre doña Feliciana Enríquez de Guzmán. En efecto, no es difícil creerse las leyendas que la ven

¹ La reproducción integral del inventario de los bienes de León Garavito se puede consultar en Bolaños Donoso (2012).

² *Una mujer escritora en el siglo XVII: Dona Feliciana Enriquez de Guzman y su Tragicomedia de los jardines y campos sabeos. Estudio y edición.* La tesis fue dirigida por la Dra. Piedad Bolaños Donoso y se defendió el 28 de mayo de 2021 en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

protagonista, a las que contribuyó también Lope de Vega cuando escribió que “una tal Feliciana” se disfrazaba de hombre para acudir a la Universidad de Salamanca³. Gracias a las informaciones de las que disponemos, sabemos que Enríquez tuvo una vida intensa, especialmente desde el punto de vista sentimental. Todavía su educación es un misterio y parece casi imposible que una obra tan larga (más de 7000 versos) y compleja como la *Tragicomedia* haya salido de la pluma de un único ser humano.

Hoy en día las leyendas siguen circulando pese a que bien intelectuales, bien investigadores se hayan dedicado a esta escritora a partir del siglo XIX: Lasso de la Vega y Argüelles (1871), Sánchez Arjona (1898), Serrano y Sanz (1903), Montoto (1915), Pérez (1988), Soufas (1997), Doménech Rico (1998), McVay (1999), Jung (2002; 2003), Reina Ruiz (2005a; 2005b), Vélez Sainz (2005), Conde Parrado y de la Rosa Cubo (2006), Profeti (2007) y Bolaños Donoso (2007; 2008; 2012)⁴. Ahora bien, de vez en cuando, salen artículos en periódicos donde se cuentan las peripecias de una Feliciana que no es la sevillana ingeniosa objeto de nuestro estudio. Uno de los más interesantes salió en 2021⁵, en el que se hace hincapié en aquella figura mítica citada por Lope que se travestía con tal de ser una alumna libre. Además, bajo el título, aparece el retrato de una joven dama del Seiscientos. Dicho retrato invitaría a suponer que es el de doña Feliciana, pero estamos bien lejos de la verdad, puesto que aún desconocemos su aspecto físico. Las interpretaciones personales de la vida de Enríquez y la consulta de fuentes poco fiables suelen generar leyendas en las leyendas. En realidad, este retrato se utilizó para amenizar la portada de la biografía de Bolaños (2012) y fue una elección editorial que nada tuvo que ver con Feliciana y esto se comprueba en el interior del libro, donde no se menciona ningún retrato suyo.

Las narraciones "novelescas" sobre Enríquez de Guzmán se pueden encontrar también en el ámbito académico. El año pasado me había llamado la atención un artículo escrito por Soriano Agut⁶, en el que se dan algunas informaciones bastante imprecisas sobre Feliciana, por lo menos en base a los resultados de la larga investigación doctoral. Vamos a

³ Lope de Vega, (2007).

⁴ Bolaños Donoso, (2007), (2008), (2012); Conde Parrado, Rosa Cubo (2006); Doménech, (1998); Jung, (2002); Lasso de la Vega y Argüelles, (1871); McVay, Hegstrom, Williamsen, (1999); Montoto de Sedas, (1915); Pérez, (1988); Reina Ruiz, (2005a), (2005b), (2007); Sánchez Arjona, (1994); Scott Soufas, (1997); Serrano y Sanz, (1903); Vélez-Sainz, (2005).

⁵ Iwasaki, (2023).

⁶ Soriano Agut, (2022).

dar algunos ejemplos. La *Tragicomedia* está dedicada a varios familiares de la autora: la *Primera Parte* fue para sus hermanas monjas, Carlota y Magdalena, mientras que la *Segunda Parte* no se destina a su segundo marido, don Francisco de León Garavito, según apunta, la autora (2022, 410), sino que está dedicada al cuñado don Lorenzo de Ribera Garavito. En la *Segunda Parte* a don Francisco se le dedican dos sonetos y un “Gótico cartel” que ayudan a desvelar la identidad de la pareja protagonista Maya y Clarisel, quienes corresponden a doña Feliciano y a don Francisco. A continuación, Soriano Agut escribe que Enríquez pudo contar con la atención de «ilustres e influyentes personajes de la época» a los que «presentar sus escritos» (p. 410). Lástima que todavía no tengamos datos ciertos sobre la participación de nuestra dramaturga en la vida cultural y literaria de la Sevilla aurisecular. Sin duda, ella tuvo la suerte de poder disfrutar de un auténtico “hervidero” de ideas, porque la capital andaluza atraía a los mejores literatos de aquellos tiempos. Sin embargo, por ahora podemos solo lanzar hipótesis sobre la asistencia de Enríquez a las tertulias y los círculos de intelectuales sevillanos.

Otra cuestión importante que Soriano Agut trae a colación, en la que habría que entrar muy de puntillas, es la impresión de la *Tragicomedia*. Compartimos la opinión de la autora y de Rossetti que «la obra es lo suficientemente original e insólita como para brillar por sí misma» (2022, 411), pero es preciso tener en cuenta que en aquellos años una pieza se imprimía tras obtener éxito en las tablas. La tragicomedia de doña Feliciano se distingue por numerosos aspectos (estructura, estilo poético, extensión...), que la hacen digna de impresión, pero parece que nunca se representó en su época o, por lo menos, no hay noticia documentada de esto. A ningún impresor se le pudiera ocurrir publicar un drama que, por muy interesante que fuese, no había visto corrales de comedias. Nuestra autora pudo admirar su obra impresa porque recibió la ayuda económica y el sincero apoyo de don Francisco León Garavito.

Por lo que se refiere a Lope de Vega, ya sabemos que el Fénix no elogió a la doña Feliciano que escribió la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, sino a otra mujer, quizás anónima (Soriano Agut, 2022, 411). Para terminar, excluimos que Enríquez fuese puramente autodidacta: cierto es que fue una mujer inteligente y que transcurrió mucho tiempo acompañadas por los libros que tenía a su alcance, sin embargo, suponemos que hubo alguien que la inició a la lectura, por ejemplo, un pariente cultivado o bien un preceptor.

Finalmente, es verdad que existe una correspondencia entre la biblioteca de su segundo marido y las referencias mitológicas, históricas y literarias que enriquecen la *Tragicomedia*. No obstante, la redacción de la obra se empezó mucho antes de que la dramaturga se casase con don Francisco, por consiguiente, ella debió de tener a disposición otras fuentes desde 1599 hasta 1619, respectivamente el año en que comienza a escribir la tragicomedia y el año en el que contrajo segundas nupcias y dice de terminar el drama.

En síntesis, no es difícil dejarse llevar por las leyendas que rodean la vida singular de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, pero siempre sería oportuno manejar las informaciones con cuidado, porque si por un lado las investigaciones ayudan a arrojar luz sobre la biografía, por el otro aún queda por descubrir y el paso de la realidad a la ficción es corto.

Por lo que se refiere al texto dramático, las ediciones críticas de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de las que se disponían hasta 2015 eran parciales. De ellas se habían ocupado algunos prestigiosos estudiosos: Pérez (1988), Doménech Rico y González Santamera (1994), Soufas (1997), Vélez Sainz y Rodríguez Ibarra (2014). El trabajo de Doménech Rico y González Santamera sirvió al director Juan Dolores Caballero para poner en escena los *Entreactos* de la *Tragicomedia* en el marco del Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real) en 1997. La atención por la obra de doña Feliciana, que culminó con dicha representación, ya indicaba que es un texto interesante, singular y merecedor de una edición crítica exhaustiva.

La labor que llevamos a cabo con la *Tragicomedia* fue una inmensa oportunidad para analizar y conocer no solamente el texto, sino también la vida de la autora, porque la obra es autobiográfica. Además, la existencia de doña Feliciana entronca con un momento histórico y literario muy significativo para las mujeres. De hecho, ella se ubica dentro de una generación de escritoras que intentaron reivindicar su dignidad y su voz fuera del entorno hogareño. En este grupo encontramos a figuras talentosas que terminaron despertando un gran interés entre los estudiosos de nuestros tiempos. Ellas son María de Zayas (1590- † después de 1648), Luisa María de Padilla (1590-1646), Leonor de la Cueva († después de 1645), Ana Caro de Mallén (noticias 1628-1645) y Ángela de Azevedo (segunda mitad XVII)⁷. Estas mujeres se

⁷ A propósito de Azevedo, en 2022 salió el estudio de Provenzano. Dicha publicación es un hito por lo que se refiere a doña Ángela de Azevedo, porque se trata del primer estudio completo sobre esta autora, en el cual se desmontan una serie de leyendas y falsas noticias biográficas.

enfrentaban con un desafío doble: escribir comedias en una sociedad marcada por el predominio masculino y darse a conocer en medio de Lope de Vega, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora y todos los “monstruos de la naturaleza” que poblaban el Siglo de Oro español.

La condición de la mujer en aquella época no era todavía suficiente para abrirle muchas puertas hacia el mundo literario aurisecular. Sevilla era una ciudad activa: a diario su puerto y sus calles acogían negocios, viajeros, escritores, músicos, pintores y era uno de los puntos de referencia peninsular no solo para los comercios, sino también para los intelectuales, quienes se solían reunir en las academias. Estos encuentros eran momentos de debate y se organizaban justas poéticas, en las que los escritores leían sus composiciones. Gabriel Lobo Laso de la Vega (2019, XIII) recopiló entre 1614 y 1615 un compendio «de autores hispánicos considerados *doctos e insignes en letras*» de todos los campos y son exclusivamente varones. Hubo algunas excepciones, por ejemplo, se cuenta que la dramaturga Ana Caro de Mallén tomó parte en una tertulia patrocinada por el conde Torre Ribera y Saavedra y Guzmán (Hazañas y la Rúa, 1888, 5). En efecto, las mujeres podían acceder a algunas justas, en particular a partir de la década de los ochenta del siglo XVI (Osuna, 2008, 335) y gracias a las crónicas es posible encontrar las pocas composiciones femeninas de la época. Era una manera de darse a conocer, a las academias solían acudir poetas y pensadores que gozaban ya de un cierto prestigio en la sociedad sevillana⁸.

Aún no sabemos si doña Feliciana participó en las celebraciones literarias, seguimos moviéndonos por el incierto derrotero de las hipótesis. Seguramente, ella se dejó inspirar mucho por el entorno sevillano, nada más salir a la calle y podía acudir a corrales de comedias, representaciones, academias y tertulias. Además, don Francisco de León Garavito, el segundo marido, era miembro de la Real Audiencia de Sevilla y puede que su esposa hubiese enriquecido su vida social gracias a la red de contactos de la que él disponía.

Sin embargo, a lo largo de las investigaciones doctorales, siempre tuvimos la sensación de que Feliciana hubiese pasado desapercibida durante toda su existencia. La *Tragicomedia* se imprimió por primera vez en 1624 y pasaron dos décadas hasta su fallecimiento, que ocurrió en 1644. ¿Cómo es posible que nadie quiso apoyarle o bien ser su

⁸ Hazañas y la Rúa, (1888); Lobo Laso de la Vega, (2019); Osuna, (2008).

mecenas, a parte de su segundo marido? No olvidemos que Ana Caro obtuvo la protección del potentísimo Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán. El Conde-Duque pertenecía a los Guzmanes, quienes compartían una rama familiar con doña Feliciano, aunque ella perteneciera a una más “segundona”. No obstante, ella nunca gozó de algún favor.

Ahora bien, la tipología de teatro a la que Enríquez decidió dedicarse no jugó a su favor, porque la *Tragicomedia* sigue las normas clásicas en la época de apogeo del *Arte nuevo*. Los espacios que mayormente gozaban de éxito, los corrales de comedias, a ella no le llamaban la atención, porque prefirió un público de un cierto “nivel”, según declara en la “Carta ejecutoria”. Este texto, al igual que “A los lectores”, es un documento importantísimo que forma parte de los paratextos de la *Tragicomedia*, donde la autora da cuenta de su estilo y se proclama contraria a la manera de hacer teatro en boga en ese momento. Ella apostó por el teatro clásico, el espectador/lector tenía que conocer la mitología, la literatura griega y latina, la historia antigua, la geografía del Oriente Próximo y decenas de figuras retóricas para llegar a entender la obra. A la dificultad estilística se le añade la extensión, porque es un drama de miles de versos, sin contar los entreactos, los coros y los paratextos. En definitiva, no era una pieza para las tablas y para el público que disfrutaba entusiasta del teatro moderno de Lope de Vega. Por consiguiente, se puede imaginar por qué nadie se interesaría por doña Feliciano y su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*.

Enríquez empezó a obtener atención en la segunda mitad del siglo XVII, después de su muerte. Uno de los primeros inventarios donde encontramos la obra de nuestra dramaturga es el de la biblioteca particular del conde Núñez de Guzmán, cuya recopilación se llevó a cabo en el año de 1677 (Díez Borque, 2015). Es probable que tanto el texto como las noticias sobre la vida de Feliciano comenzaran a despertar la curiosidad de los intelectuales, de hecho, veremos que el conde Núñez de Guzmán no fue el único a custodiar una copia de la *Tragicomedia* en su casa y algunos nombres de los propietarios incluso asombran. ¿Por qué razones se despertó un cierto interés por nuestra autora solo *a posteriori*?

Según se comentaba al principio, la verdad es que podemos definir a doña Feliciano como un auténtico “caso” que, tarde o temprano, llamaría la atención a sus alrededores. Primero, no sabemos quién ni cómo se educó y cierto es que tenía una sólida base cultural y literaria para llegar a escribir un drama tan complejo. No era suficiente ser inteligente, por

mucho que ella lo fuese. Por ejemplo, con tal de darse a conocer más eficazmente, adoptó los dos apellidos de la madre, María Enríquez de Guzmán, en lugar de dejar su nombre de pila “Feliciano García Enríquez”, ya que su padre se llamaba Diego García de la Torre. Podemos decir que se trató de una pura estrategia “comercial”, porque doña Feliciano sabía muy bien que el impacto de los apellidos nobles “Enríquez de Guzmán” hubiera dado resultados positivos en la época, además, podía firmarse como “doña”. Sin embargo, no seguiría por el mismo camino comercial a la hora de apostar por la preceptiva clásica, porque, como hemos anticipado, fue esto lo que probablemente le impidiera llegar a las tablas y darse a conocer mediante una representación.

Otro misterio tiene que ver con la impresión de la *Tragicomedia*, porque se editó sin puesta en escena previa. Es más, si vamos a analizar los testimonios, nos damos cuenta de que se dio a la imprenta en Portugal cuando doña Feliciano vivía en una de las capitales editoriales de la época. Si entramos en los detalles de las ediciones, aparecen muchas incongruencias, tantas que se llega a pensar que es un falso pie de imprenta.

La vida misma de Enríquez sorprende y deja preguntas sin contestar. La mujer se casó por primera vez con cincuenta años, una edad que incluso hoy en día da espacio a comentarios y a prejuicios, así que imaginemos en el siglo XVII. El caso fue que don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, el primer marido, enfermó y Feliciano enviudó en el junio de 1619. Tras solamente algunos meses, exactamente el 9 de octubre, se volvió a casar con don Francisco de León Garavito, sin observar el luto ni preocuparse por el escándalo que las segundas nupcias procurarían. El matrimonio no tuvo hijos por evidentes cuestiones de edad, pero sabemos que fue una unión feliz que duró diez años, hasta que don Francisco cayó de caballo y murió en 1629, dejando a su esposa sola y desesperada. A partir de ese momento, doña Feliciano empezó a decaer tanto en el espíritu como en el cuerpo, enfermándose de los ojos, que cerraría para siempre en 1644 a los setenta y cinco años de edad.

Este breve resumen de los aspectos más curiosos de la vida de Enríquez de Guzmán puede explicar por qué nacieron leyendas y el interés por ella fue creciendo con el paso del tiempo hasta llegar a nuestro siglo, en el que las investigaciones sobre las mujeres intelectuales y escritoras están adquiriendo cada vez más importancia.

Pero ¿quién era realmente Feliciana Enríquez de Guzmán? No queremos aportar demasiados datos biográficos, sino solamente los que pueden ayudar a trazar un cuadro más claro de la autora.

Ella nació en Sevilla y ahí permaneció durante toda su vida. Esto es posible afirmarlo con rotundidad, porque todos los documentos notariales que se han ido encontrando hasta ahora y que dan constancia de ella se firmaron en la capital andaluza y no hay intervalo de tiempo entre ellos que permita pensar en ausencia alguna. La pequeña Feliciana se bautizó en la iglesia de San Vicente (Sevilla) el día 12 de julio de 1569 por haber nacido unos días anteriores y próximos a esa fecha. Su padre era Diego García de la Torre, que se ocupaba de actividades financieras relacionadas con la agricultura (arrendamientos), mientras que su madre era María Enríquez de Guzmán. Sus padres se casaron en la misma iglesia de San Vicente en 1558 y se quedaron a vivir en esa misma collación, donde solían residir familias importantes, lo cual no era exactamente su caso, pero esa era la imagen que querían dar. A partir de la década de los ochenta se instalaron en la collación de Santa María, manteniendo siempre trato con familias que seguían viviendo en la anterior. Además, disponían de otra propiedad en la Barqueta, camino de Santiponce, o sea una casa con una huerta donde solían veranear. Feliciana era la mayor de cuatro hermanos: Carlota (1575), Rodrigo (1580-1604) y Magdalena (1584-1662). Las dos hermanas tomaron los votos y entraron en el convento de Santa Inés, mientras que Rodrigo parece que se embarcó con destino América y que murió en el intento. El padre de Feliciana siempre tuvo problemas económicos, más aún tras el nacimiento de cuatro hijos. Murió alrededor de 1604 y la madre, doña María, hubo de morirse unos años antes que el marido, en 1599, fecha en la que nuestra autora declaró empezar su *Tragicomedia*.

Diego García de la Torre intentó organizar matrimonios para su hija mayor por cuestión económica, parece. El primer pretendiente de Feliciana fue un tal don Juan de Avellaneda. En enero de 1616 se concierta el casamiento, pero nunca se llegó a celebrar porque ambas partes se echaron atrás. Si por un lado ella consiguió “escaparse” de dicho compromiso, por otro, el 12 de junio del mismo año se tuvo que casar con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán. Este caballero se dedicaba a una gran actividad comercial como prestamista y resultaba ser un buen partido para Feliciana, que ya tenía problemas

económicos y una edad avanzada (47 años). Ella no estaba enamorada y nunca lo estuvo. Dicha unión duró apenas tres años a causa de la prematura muerte del esposo, sin embargo, jamás lo pudo olvidar. Como se decía, el luto duró muy poco porque cuatro meses después doña Feliciano se casó con don Francisco de León Garavito, quien, probablemente, ya había conocido cuando era joven. La pareja se unió el día 9 de octubre de 1619, una fecha que adquirió un gran valor simbólico, no solamente desde el punto de vista sentimental, sino también literario, porque es el día en que Feliciano declara haber terminado la *Tragicomedia* después de veinte años de redacción.

Don Francisco formaba parte de una ilustre familia sevillana. Sus padres fueron el licenciado Gómez de León Garavito y Andrea de Rivera y tenía seis hermanos: María, Lorenzo, Diego, Dorotea, Leonor y Beatriz. Se licenció en Cánones por la Universidad de Salamanca (de esto queda constancia, al contrario de la “Feliciano disfrazada de hombre”), era Abogado de la Real Audiencia de Sevilla y era devoto del misterio de la Concepción de Nuestra Señora, tanto que escribió *Información en Derecho por la Purísima y Limpia Concepción de la Virgen María Madre de Dios y Señora Nuestra*, que se imprimió en Sevilla por Francisco de Lyra en 1625. El nombre de este impresor es importante porque volvería a la vida de la pareja con la edición de la *Tragicomedia*. De momento aquí lo dejamos, pero la vamos a retomar en breve.

En su casa don Francisco guardaba una biblioteca maravillosa de 131 títulos,⁹ de la cual Feliciano aprovecharía para la composición de una parte de la *Tragicomedia*. Tras diez años de casamiento, a finales de febrero de 1629, Garavito falleció por una banal caída de caballo sin dejar a su esposa muchos bienes materiales, pero sí la biblioteca privada. La vida de doña Feliciano cambió drásticamente con la inesperada pérdida de su amado Francisco. Su condición económica fue empeorando y también la salud. Tenía que gestionar muchas tareas en solitario y corrían a su cargo algunas capellanías, dentro de las cuales cabía el convento de San Agustín en Sevilla, donde Feliciano dispuso su entierro. Hubo de morir entre el 23 de abril de 1643 y el 6 de diciembre de 1644; la fecha exacta se desconoce por la falta

⁹ El elenco completo de los libros inventariados se encuentra minuciosamente transcrito en Bolaños Donoso (2007), (2012). El original se puede consultar en el AHPS, Oficio III, 1629, leg. 1728; fecha: 25 de abril, ff. 759r-768v.

del registro de las defunciones de la parroquia de San Esteban correspondiente a aquellos años, a la que pertenecía.

Todas estas referencias biográficas son fundamentales a la hora de leer e interpretar la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. La obra se divide en dos partes, que corresponderían a los dos matrimonios de la autora, puesto que la *Primera Parte* resulta trágica por el amor infausto entre la pareja protagonista Clarisel y Belidiana, mientras que la *Segunda Parte* es más liviana y celebra el amor feliz entre Clarisel y Maya (recordemos que doña Feliciano terminó su obra en 1619 en la cumbre de la felicidad por el reencuentro con don Francisco). A menudo la protagonista femenina choca contra sus padres y Maya se opone a la boda concertada por su padre por motivos políticos. Parece que doña Feliciano no se llevase muy bien con sus progenitores, por un lado, don Diego daba más peso a los intereses económicos que a los sentimientos de su hija, por el otro, doña María era una madre ausente que apoyaba las decisiones del marido sin discutir. Las mismas dinámicas se encuentran entre los personajes de la *Tragicomedia* y cuando Maya, en la *Segunda Parte*, se opone al padre porque quiere casarse con el amado Clarisel, ahí se da toda la fuerza y la personalidad de la dramaturga que contrae nupcias con don Francisco a pesar de la edad avanzada y del luto reciente por don Cristóbal.

La huerta camino de Santiponce hubiera podido inspirar a Enríquez para los campos sabeos, llenos de frutas y manjares que ella conocía bien. La biblioteca privada de León Garavito seguramente le dio material suficiente para redactar la *Tragicomedia*, de la cual la autora sacó lugares exóticos, figuras mitológicas, literatura caballerescas, historias de *Mil y una noches* y también la preceptiva clásica.

Ahora bien, la combinación de todos estos elementos convierte la obra de doña Feliciano en un género “híbrido”, si podemos llamarlo así, porque en ella se funden el clasicismo, el *Arte nuevo*, lo caballeresco, lo mitológico, lo exótico, la historia antigua y la moderna y, por último, lo autobiográfico.

La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* es clásica por respetar la división en cinco actos tanto en la *Primera Parte* como en la *Segunda Parte* y cada acto está introducido por un coro. Hay cuatro entreactos, dos por *Parte*, de carácter grotesco e irreverente, y numerosos paratextos en los que aparecen dedicatorias a los miembros más

importantes de la familia, sonetos, décimas, juegos de palabras y dos declaraciones poéticas que llevan el nombre de “Carta ejecutoria” y “A los lectores”. Doña Feliciana se profesaba una convencida «defensora de los buenos principios poéticos» (Doménech, 1998, 108), según los cuales el arte tendría que ser decoroso, de inspiración aristotélica y tenía que adaptarse al gusto de los aficionados a las buenas letras y jamás al del «bárbaro vulgo», según repite una y otra vez en su preceptiva dramática.

La “Carta ejecutoria” es un documento extraordinario en el que Enríquez inventa un falso pleito para defender su obra y su talento delante del Consejo Real de la Poesía tras haber recibido algunas acusaciones por los poetas cómicos contemporáneos. Se le acusa de haber realizado una obra teatral disparatada, arcaica y de haberse atrevido a practicar el oficio de escritor. En la “Carta ejecutoria” se funden el género epistolar, que se usa para tratar un tema importante de manera directa, con el mundo jurídico para que el mensaje llegue eficazmente y no se ponga en discusión, porque las argumentaciones que lo sostienen son sólidas. Esta carta se redactó conforme a las pautas legales de la época y es fácil imaginar que León Garavito hubiese ayudado a su esposa en eso (¿o directamente la escribió él?). Es un documento en el que se aprecia la personalidad fuerte y rebelde de una autora firme y consciente de sus capacidades y de sus ideas. Vamos a dar algunos ejemplos (folio ¶1v)¹⁰:

Su Tragicomedia era muy útil y provechosa para desterrar de España muchas Comedias indignas de gozar los Campos Elisios. Y, para libertarla y liberar a sus ilustres y nobles Poetas del tributo, que por tener paz con el bárbaro vulgo le han pagado hasta su tiempo, como la misma España y sus perseguidos moradores los pagaron de cien doncellas en cada un año, por tener treguas con el Paganismo, hasta que siete Doncellas mancadas con su valerosa hazaña dieron causa a su redención. A la cuales ella, como generosa parienta suya, había imitado.

En este fragmento doña Feliciana anuncia que ha escrito la *Tragicomedia* con el fin de rescatar la poesía española del *Arte nuevo*, el cual había “manchado” la pureza de la literatura, produciendo obras indignas que se adaptaban al gusto del pueblo ignorante. Se remite a una leyenda, la de las Doncellas de Simancas, quienes retaron a los moros cautivadores cortándose la mano derecha antes de entregarse. El gesto heroico de las

¹⁰ Los números de los folios se refieren a los del ejemplar que nombramos “el texto base”, es decir el testimonio que seleccionamos para llevar a cabo la edición crítica completa en la tesis doctoral. Se trata del ejemplar custodiado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, 1624, signatura: 29-2-19.

doncellas cobra un significado simbólico, porque la mano es el instrumento necesario para el oficio de escritor. Al igual que las doncellas retaron a los moros, Enríquez reta la sociedad de sus tiempos tomando la pluma de dramaturga. De esta pluma saldría una obra tan perfecta que las imitarían de allí en adelante. Además, ella se situó en la polémica entre Lope de Vega y Cascales, pero escogió el bando destinado a desaparecer por el éxito que el *Arte nuevo* tendría. La adhesión a dicha polémica atestigua que nuestra autora estaba perfectamente informada de lo que sucedía en las academias y en los círculos literarios de la época. El conocimiento que ella tenía de la preceptiva clásica emerge a la hora de explicar por qué escribió una tragicomedia (folio ¶4v):

El nombre de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al *Anfitrión* de Plauto, en nuestra fábula o historia tiene toda propiedad, porque contiene dos partes y dobles los argumentos, trágicos y cómicos en su principal y fatal persona Clarisel y en las princesas Belidiana y Maya.

Doña Feliciano no compuso una tragicomedia según las pautas de Lope de Vega, sino que plantea dos obras diferentes: una tragedia y una comedia, sin mezclarlas. La tragedia corresponde a la *Primera Parte*, mientras que la comedia a la *Segunda Parte*. La dramaturga tuvo en cuenta la teoría de Plauto y de Cascales, quien hablaba de “tragedia doble” y de “comedia doble”, bien por la presencia de personajes nobles y humildes, bien por desarrollar una doble peripecia.

Tras una larga serie de argumentos y justificaciones a favor de Enríquez, la “Carta ejecutoria” se cierra poniendo fin a las acusaciones y celebrando la maestría de la autora. Sin embargo, los sólidos fundamentos teóricos sobre los que doña Feliciano construyó su obra revelan algunos fallos y los descubrimos en el segundo tratado poético, el prólogo “A los lectores” (folio ¶4r):

He querido juntamente dividir, aunque licenciosamente, cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español usado hasta estos días, para su más cómoda representación y porque imiten y contengan en si las tres partes de la comedia, prótasis, la epítasis y catástrofe.

Ahora bien, se nos presenta un poco de confusión entre las teorías. Si se consideran las «Jornadas» estamos delante de la tripartición al uso «español» que adoptaron los dramaturgos del siglo XVII, pero tanto los cinco actos como la subdivisión en prótasis,

epítasis, [catástasis] y catástrofe pertenecen a la escuela clásica. En el Prólogo de la *Primera Parte* encontramos estos versos:

En escenas dividida competentes
y al estilo moderno en tres jornadas
que contuviese la primera de ellas
los dos actos primeros y el tercero
de toda la segunda se formase,
dejando a la tercera el cuarto y quinto. (vv. 119-124)

En resumen, la estructura de ambas partes de la *Tragicomedia* resulta así:

Acto I	}	Jornada I
Acto II		
Acto III	→	Jornada II
Acto IV	}	Jornada III
Acto V		

A dicha tripartición le corresponde la de planteamiento (Acto I y Acto II), nudo (Acto III) y desenlace (Acto IV y Acto V), que doña Feliciana nombra prótasis, epítasis y catástrofe respetando la escuela clásica.

¿Por qué motivo se profesa clasicista si termina usando elementos de las «comedias indignas»? Es probable que la autora se diera cuenta de que el modelo triunfador era el de las tres jornadas, especialmente con vista a una posible puesta en escena, pero al mismo tiempo no quería despegarse de la teoría clásica. De todas formas, la subdivisión le creó no pocas dudas, porque si en la primera edición de la *Tragicomedia* (1624) encontramos esta “unión” de las jornadas con los actos, en la segunda edición (1627) se quitaron las jornadas por dejar solamente los actos (página 48)¹¹:

En la primera edición dividí licenciosamente cada una de sus dos partes en tres jornadas, al uso español, usado hasta estos días, para su mas comoda representación y porque imitasen y contuviesen en si las tres partes de la comedia, prótasis, la epítasis y catástrofe. Hoy que veo el edificio fraguado y firme, he quitado en esta segunda las zimbras de las jornadas a los

¹¹ La página 48 del ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de España, 1627, signatura: R/16693.

arcos de los actos para que ellos solo la sustenten y levanten sobre si más galana y artificialmente, sin la máquina, arrimo y embarazo de ellas.

Es como si Doña Feliciano se hubiese dado cuenta de que la edición de 1624 no reflejaba la preceptiva antigua que tanto admiraba. De ahí que, tres años después, declaró que la obra se tenía que dividir exclusivamente en actos, sin dejarse influenciar por el estilo “español”. De todas formas, que ella haya apostado primero por el término medio entre las dos escuelas dramáticas y luego definitivamente por la escuela clásica, lástima fue que de poco le valiera, porque las criticidades de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* no terminan aquí. De hecho, hubo otros motivos que contribuyeron a la exclusión de Enríquez del panorama dramático de su época, impidiéndole pisar las tablas. La obra no puede verse catalogada en ningún género preciso, no solo por la confusión que se da entre antiguo y moderno, sino también por la cantidad de elementos diferentes que la caracterizan, lo mitológico mezclado con lo cortesano, el lirismo que gana a lo dramático, la estructura larga y compleja, el elevado número de personajes y el gran aparato que suponía su puesta en escena. Es fácil pensar que este “híbrido” literario, la *Tragicomedia*, dejaría perplejos a más de un espectador y de un director de comedia y, en el fondo, nuestra autora lo sabía. Por eso deseó que su “criatura” se representara en un lugar íntimo (el convento de Santa Inés donde estaban sus hermanas, por ejemplo), lejos de los corrales de comedia, cuyo público fuese su familia. Doña Feliciano quería sentirse aceptada, no juzgada. Quería sentirse libre - en los límites de lo posible - en una sociedad donde las mujeres se tenían que medir a diario con prohibiciones y decisiones ajenas con respecto a su propia existencia. Ella quiso rebelarse y logró dar voz a su mundo interior, a su estado de ánimo y a sus sentimientos, en lugar de guardarlo todo para sí misma o bien para las confesiones con un sacerdote. Es como si quisiese decirnos: “Si, soy mujer, pero antes que nada soy un ser humano y, por eso, tengo derecho a hacer con mi vida lo que quiera y que se me respete, aunque lo que vaya a hacer - la escritora - sea contracorriente y que mi *Tragicomedia* sea diferente”. Las suyas eran ideas muy modernas a las que en el siglo XVII (y no solo) aún no estaban preparados para recibir.

A pesar del escasísimo - por no decir nulo - interés que doña Feliciano despertó durante su vida entre sus contemporáneos, la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* vio no una, sino dos ediciones. La primera se realizó en 1624 y en dos talleres distintos: la *Primera Parte* en el de Ierome Carvalho en Coimbra, la *Segunda Parte* en el de Pedro

Craesbeeck en Lisboa. Tres años más tarde, en 1627, vio la luz la segunda edición que se imprimió de nuevo en dos talleres distintos: esta vez ambos en Lisboa, la *Primera Parte* en el de Gerardo de la Viña, la *Segunda Parte* siempre en el de Pedro Craesbeeck. Este cuadro ya de por sí convence muy poco a cualquier estudioso y, por eso, quisimos profundizar para comprobar lo que las cuatro portadas de la *Tragicomedia* ponen.

Con respecto a la reedición, puede que sea real, porque, en efecto, la obra aparece más breve que la edición anterior y doña Feliciano se detiene sobre la cuestión de los actos que hemos compartido algunos párrafos arriba. Se trata de una reedición que no quería satisfacer la desmesurada demanda de *Tragicomedia* por parte de los lectores, sino una segunda edición “expurgada” por la misma autora, más corta y revisada en algunas partes.

Entonces, la pregunta no es ¿por qué una reedición?, sino ¿cómo se logró editar la obra en 1624? Otra pregunta es ¿por qué en Portugal?

La labor que hubo detrás para intentar responder a estas preguntas fue enorme. Antes que nada, fuimos a ver qué pasó con la imprenta portuguesa en aquellos años; si convenía irse fuera de Sevilla a imprimir; como trabajaba la Inquisición y quienes eran sus miembros; quienes eran los tres impresores Carvalho, Craesbeeck y de la Vina. Esta fue la primera fase de la investigación, porque a medida que las dudas se aclaraban, hubo la necesidad de seguir para intentar darle un sentido a los hechos. De hecho, resultó que la imprenta portuguesa funcionaba al igual que en todo el Reino de Castilla, porque el Reino de Portugal formó parte de la Unión Dinástica hasta 1668, cuando se firmó su independencia con el Tratado de Lisboa. En el Reino de Castilla se prohibió imprimir comedias entre 1625 y 1635, pero esto no interesó a Portugal y, además, se trata de una época inmediatamente sucesiva a la primera edición de la *Tragicomedia*. Por consiguiente, no hay ningún motivo lógico para que un autor emprenda un largo viaje desde Sevilla a Lisboa o Coimbra para ver su obra impresa.

La Inquisición portuguesa daba licencia de impresión exclusivamente a los textos que cumplieran con determinados parámetros y se trataba de un análisis minucioso que incluía la censura de las partes que iban en contra de la doctrina. Sorprende pensar que la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* obtuvo ese visto bueno, tratándose de una pieza donde aparecen numerosos dioses paganos y referencias eróticas. Es más, nuestras pesquisas nos

llevaron a constatar que algunos miembros de la Inquisición que se ocuparon de controlar la obra de doña Feliciano ya había dejado su cargo para 1624.

¿Y los tres impresores? Las sorpresas no han terminado todavía, tanto que la impresión de la *Tragicomedia* podría ser la intriga de otro drama más. Pues bien, Pedro Craesbeeck fue un editor muy importante, porque trabajó para la familia real; Gerardo de la Viña no resulta tan conocido como Craesbeeck pero hay constancia de su taller, al contrario del tercer impresor, Ierome Carvalho, quien parece no haber existido nunca. Hemos llegado a esta hipótesis tras haber consultado a más de un experto de la imprenta portuguesa, especialmente al catedrático Dr. Dias de la Universidad Nova de Lisboa para Pedro Craesbeeck y a Gonçalves de la Universidad de Coimbra para la familia Carvalho¹².

Ahora bien, resulta que la obra de doña Feliciano no aparece en el *corpus* impreso por Pedro Craesbeeck, pese a su nombre situado en el pie de página de la *Segunda Parte*. De esto estamos seguros, porque las minuciosas investigaciones realizadas por Dias excluyen la *Tragicomedia* de la labor del impresor portugués, también por una cuestión estilística. En efecto, cada impresor se diferenciaba de los demás por algunas peculiaridades - los ornamentos tipográficos, el estilo de las letras, la disposición del texto, la manera de firmar - y la impostación del trabajo para editar la *Tragicomedia* no correspondería a las características típicas de Craesbeeck. Por ejemplo, no aparece la mención de “impresor real”, él había empezado a firmar como “Pedro Crasbeeck” (ya no “Craesbeeck”) a partir de 1621 y los ornamentos resultan descuidados cuando, en realidad, este señor se dio a conocer por la belleza de los mismos.

Pasando al siguiente impresor, decíamos que no hay ningún dato que pruebe la existencia de Ierome o Jacome o Jacobo Carvalho: hasta ahora se ha dado constancia de un tal Sebastião Carvalho (cuya oficina se ubicaba en Lisboa, 1600-¿?) y de Nicolau y Manuel Carvalho, padre e hijo (que llevaron la oficina en Coimbra entre 1612-1651). La imprenta de la ciudad de Coimbra trabajaba principalmente para la universidad. En 1624, el año en el que se edita la *Tragicomedia*, Nicolau Carvalho estaba en actividad y a él también se le conocía por la alta calidad de sus impresos (Gonçalves, 2010, 26). Ese año fue poco productivo y se imprimió solamente una obra literaria por otro importante editor, Diego Gomes de Loureiro, mientras que no salió ninguna del taller de los Carvalho (Gonçalves, 2010, 94-100). Tal vez,

¹² Dias, (1996), (2006); Gonçalves, (2010).

¿Jerome Carvalho fuera un impresor menor? ¿Y cómo sería posible que su nombre apareciese en un pie de imprenta? Y aún no hemos llegado al dato más sorprendente, o sea que no fue Jerome Carvalho quien pidió la licencia para imprimir la *Tragicomedia*, como hubiera tenido que ser ya que fue el primer impresor, sino que fue Gerardo de la Viña, el que se ocupó de la segunda edición en 1627. Vamos a reproducir la petición que se encuentra en la edición de 1624, fechada en Lisboa el día 14 de noviembre de 1623 (folio *2v):

Diz Gerardo de la Vinha, impressor de livros nesta cidade, que ele quer imprimir a sua costa o livro intitulado *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, composto por dona Feliciano Enriquez de Guzman.

Para complicar más la cuestión, Gerardo de la Viña no aparece en la licencia de la reedición de 1627, en la que figura su nombre en el pie de imprenta. Además, dicha reedición está muy mal elaborada, faltan detalles importantes (las letras capitales típicas y únicas de este impresor con detalles florales), no hay adornos xilográficos y los paratextos son desordenados. Esta segunda edición no convence solamente porque no era necesario volver a imprimir una obra prácticamente desconocida, sino aun por la escasa calidad del trabajo.

Una vez llegados a este punto y con más dudas que respuestas, el siguiente paso fue el de comprobar la existencia de un contrato entre el matrimonio León Garavito-Enríquez de Guzmán y algún impresor. En concreto, hemos estado investigando los años 1623 y 1624 en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (sección “Protocolos”), controlando los índices de todas las 24 escribanías presentes en la capital hispalense, pero la pesquisa no dio ningún resultado positivo. La falta de un contrato, o bien de cualquier indicio editorial, son elementos que llevan a pensar que se trataría de una falsificación del pie de imprenta, a no ser que esas pruebas se hayan perdido en el tiempo. La verdad es que hay muchos elementos que indicarían esa pista y, en efecto, es difícil creer que doña Feliciano y don Francisco se fueran hasta Portugal para dar la *Tragicomedia* a la imprenta, cuando vivían en una ciudad como Sevilla, cuya tradición y prestigio editorial eran bien conocidos y todavía la Corona no había activado ninguna prohibición especial en ese campo. Además, otro detalle asombroso es que la *Tragicomedia* se editó como libro cuando la tipología de impreso más rentable era la de los pliegos sueltos, porque se vendían más fácilmente, contra los libros, que eran muy caros y destinados a la minoría de los lectores¹³. La elección de formato

¹³ Domínguez Guzmán, (1992).

libro tendría que ver con las ambiciones de doña Feliciano, quien más de una vez afirmó no querer escribir para las masas. Pero ¿qué impresor estuvo disponible para invertir en una obra de teatro desconocida y que se iba a vender como libro? El negocio sería un fracaso.

En la licencia que hemos reproducido antes, se dice que «ele quer imprimir», o sea don Francisco de León Garavito, quien decidió costear personalmente la impresión de la obra de su esposa, ya que sabía muy bien que ningún librero hubiera aceptado. ¿A quién se dirigieron?

La hipótesis mejor lleva a algún impresor que el matrimonio conocía, tal vez porque ya había trabajado para ellos. Sabemos que doña Feliciano no dio nada a la imprenta a exclusión de su *Tragicomedia*, sin embargo, su marido don Francisco sí. En 1625 se editó el siguiente texto:

LEÓN GARAVITO, Francisco de
Informacion en derecho por la purissima y limpissima Concepcion de la...
Virgen Maria... En dedicion de la hazaña de las donzellas de Simancas, a
la Real ciudad de Leon. Por D. - ... (Grab. de la Virgen, San Joaquín y
Santa Ana). Francisco de Lyra, 1625. 4º 4gs + 49 fols + 1 h¹⁴.

Ahora bien, Francisco de Lyra fue un impresor prestigioso cuya actividad se desarrolló entre 1611 y 1650 en la capital hispalense. Probablemente nació en Portugal, porque la familia llevaba una oficina de imprenta en Lisboa y en Évora; a partir del año 1611 comienzan a aparecer las primeras noticias de Francisco en Sevilla, donde ejerció su profesión en las actuales calle Tetuán, calle Sierpes, calle Alfonso XII, calle O'Donnell y en la Alameda de Hércules (Domínguez, 1992, 26). Su producción cuenta con más de trescientas piezas, entre las cuales destacan las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1627 y 1641).

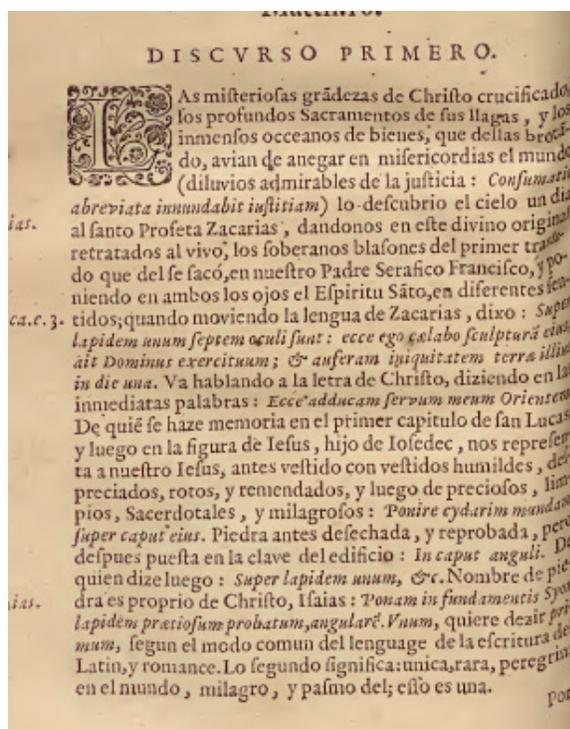
Parece que Lyra tuviese una relación especial con la familia noble de Guzmán, tanto que compuso un soneto para don Enrique conde de Olivares (*Epitafios a los excelsos tumulos...de don Enrique de Guzman conde de Olivares*, Sevilla, 1624). Además de don Francisco de León Garavito y de los Guzmanes, Lyra y doña Feliciano Enríquez tuvieron en común también el convento de San Agustín en Sevilla, porque allí, en 1614, el impresor editó

¹⁴ El texto se encuentra disponible en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signatura: A 115/085(1).

su primera obra *Migajas caídas de la mesa de los santos y doctores de la Iglesia* por Fray Francisco del Castillo (Peñalver, 2019, 404)¹⁵.

En 1641 Lyra se vio involucrado en un caso judicial junto a dos impresores más, Pedro Gómez Pastrana y Nicolás Rodríguez, que ha sido documentado por Calvo Poyato (1987, 60-76)¹⁶. A Lyra se le secuestraron muchísimas ediciones irregulares por carecer bien de licencia, bien de privilegios: no solamente libros - de tema religioso y literario - sino también mil quinientas comedias, sin especificar. El hombre fue encarcelado, tuvo que pagar una multa de treinta mil maravedís y se vio confiscados los moldes para imprimir (Calvo Poyato, 1987, 72). En síntesis, fue un impresor muy importante y conocido en la ciudad de Sevilla que, al mismo tiempo, no se sustraía a la posibilidad de falsificar obras y ganar mucho dinero.

En aquella época la falsificación era una práctica bastante común en la capital hispalense a la que no se dedicó exclusivamente Francisco de Lyra. Nuestra atención ha caído sobre él por su relación con don León Garavito y porque el cotejo de la letrería de algunas obras que salieron de su taller con la de la *Tragicomedia* ha desvelado una semejanza muy interesante que no podemos descartar, vamos a poner un ejemplo:



¹⁵ Peñalver Gómez, (2019).

¹⁶ Calvo Poyato, (1987).

A la izquierda tenemos el folio ¶r de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (edición de 1624), mientras que a la derecha hemos seleccionado¹⁷ el folio A2v del «Discurso primero» del *Sermón de las llagas* por Francisco de Soto que Lyra imprimió en 1624 (por lo tanto, en el mismo año de la obra de Feliciano). La verdad es que la letra capital adornada con el motivo floral, las letras y la disposición del texto son prácticamente idénticas.

¿Sería un caso? Nótese que la *Tragicomedia* se declara impresa en 1624, mientras que la *Información de derecho...* de León Garavito está fechada un año más tarde, el de 1625. Doña Feliciano Enríquez y su segundo marido deberían de conocer ya a Lyra para darle el manuscrito antes de 1625 o bien, como son muchos los misterios rodean el texto guzmaniano, puede ser que la autora hubiese terminado de escribir el drama en 1624 y hubiese querido mantener esa fecha también para la publicación. Ella declara acabar la *Tragicomedia* en 1619 en ocasión de la boda con don Francisco, pero no sabemos si todas las fechas que ella apunta (y son numerosas porque fueran todas simbólicas) corresponden a la realidad de los hechos.

Resumiendo, hasta ahora podemos solo lanzar hipótesis sobre la misteriosa impresión de la *Tragicomedia*, porque no tenemos ninguna prueba concreta de que el impresor ilegal haya sido Francisco de Lyra o bien otro. Sin embargo, es posible apostar por la edición falsa, gracias a las incongruencias que hemos detectado a nivel de licencia, los impresores involucrados, la escasa calidad de la impresión y la falta de un contrato. Gracias al inventario de los bienes de don Francisco de León Garavito que se hizo antes de su muerte en 1629, sabemos que en su casa quedaban sin vender 440 copias de la *Tragicomedia*¹⁸. En general, se solían imprimir mil ejemplares en aquella época, por lo tanto, al menos unas 600 copias se habían vendido. Esto significa que más allá de los misterios que rodean la impresión y la identidad del impresor de la obra, parece que hubo un público que se interesó por este drama tan peculiar y que adquirió una copia.

Es sorprendente la fortuna que la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* tuvo, especialmente póstuma. Si recopilamos brevemente los propietarios del texto, casi no podemos creer a nuestros ojos: Antonio de Solís, Pedro Núñez de Guzmán, Agustín Durán, Cayetano Alberto de la Barrera, Francisco de Bruna... todos intelectuales prestigiosos que en su biblioteca personal

¹⁷ Más ejemplos de los trabajos de Lyra se pueden encontrar en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.

¹⁸ La reproducción integral del inventario de los bienes de León Garavito se puede consultar en Bolaños Donoso (2012).

custodiaban una copia. Estos importantes datos los tenemos gracias a una minuciosa investigación que nos ha permitido localizar los testimonios de la *Tragicomedia* y sus propietarios. Otros hombres de letras como Adolfo de Castro, Sánchez Arjona y Santiago Montoto no tenían una copia personal de la obra, pero se interesaron ampliamente por nuestra autora y su peculiar historia.

Hoy en día existen en el mundo 17 ejemplares de la obra de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, la mayoría se conserva en España en la Biblioteca Colombina (Sevilla), la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), la Biblioteca de la Facultad de Teología del Seminario Diocesano (Vitoria-Gasteiz) y la Biblioteca Central de la Universidad de Navarra (Pamplona). Hay un ejemplar en Francia en la Médiathèque Centrale Emile Zola (Montpellier), en The British Library (Londres) y también en EE.UU. en The Hispanic Society Museum & Library (Nueva York) y en la Louis J. Blume Library de la St. Mary's University de San Antonio (Texas).

El que hemos elegido para trabajar en la primera edición crítica completa de la *Tragicomedia* es el ejemplar que se custodia en la Biblioteca Colombina de Sevilla (signatura 29-2-19). Después de una larga labor de cotejo entre los distintos ejemplares, llegamos a dicha elección, primero, por un motivo puramente geográfico, porque doña Feliciana era orgullosamente sevillana y trabajar el ejemplar que se encuentra en la capital hispalense nos pareció el mejor homenaje que pudiéramos hacerle. En segundo lugar, el “destino” quiso que exactamente este ejemplar representara la edición más convencedora de la *Tragicomedia*, porque se trata de la primera de 1624, que es más completa y exhaustiva que la reedición de 1627. Además, los paratextos están ya ordenados según un criterio lógico, siguiendo las indicaciones que la autora puso al margen de la página.

Probablemente haya más copias de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* todavía por rescatar en el mundo. Pensamos que muchas de ellas ya habían cruzado el Océano Atlántico en el siglo XVII, porque en Perú se encontraba el cuñado de doña Feliciana, don Diego de León Garavito, quien era Vicario y Beneficiado de Cicacica. La autora deseaba que los Coros se representaran allí, donde el cuñado vivía, según escribió en la dedicatoria de los mismos (folio 25v):

Remito estos Coros a v.m., hermano y señor mío, para que los haga celebrar en los coros de sus Indios, que pues fueron tratados como Indios, bien merecen ya, que v.m. los hermanos con ellos y se venga a celebrar en nuestra compañía los de la Segunda Parte, que en estas de los Elisios Campos quedan celebrando nuestros hermanos. En los cuales veamos a v.m. con mucha prosperidad y contento. En Sevilla a nueve de octubre de mil y seiscientos y diez y nueve años.

Doña Feliciana
Enríquez de Guzmán

No sabemos aún si los Coros se pusieron en escena, pero sí tenemos noticias ciertas de las representaciones que se llevaron a cabo de algunos fragmentos de la *Tragicomedia* en nuestros tiempos.

Según se apuntaba al principio, en ocasión de los veinte años del Festival de Teatro Clásico de Almagro, en 1997, se pusieron en escena los *Entreactos de la Primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* con el título de *Las Gracias Mohosas* (1998). El evento fue una producción del Centro Andaluz del Teatro y de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y fue un espectáculo revelación. El director fue Juan Dolores Caballero, quien se basó en la edición de los entreactos realizada por Doménech y González (1994). La representación se repitió gracias a la compañía Teatro del Velador (Andalucía) en la XXXI edición del Festival de Almagro en 2008, manteniendo la dirección de Caballero. Desde el 3 hasta el 19 de junio de 2011 siempre Juan Caballero y la compañía Teatro del Velador pusieron en escena el mismo espectáculo en el Teatro Pavón de Madrid, acogidos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

En junio de 2019, en el ámbito del Festival de Teatro Clásico de Cáceres, se organizaron unas rutas nocturnas teatralizadas por el casco antiguo de la ciudad extremeña con el título de “Siglo Violeta”. Algunas actrices personificaron a María Calderón “La Calderona”, Teresa de Jesús, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz, Ana Caro de Mallén y a Feliciano Enríquez de Guzmán. La finalidad fue la de guiar al público por las calles de Cáceres, recitando algunos versos y dando a conocer a las autoras áureas.

El 15 de octubre de 2019, en la IV edición del Día de las Escritoras (“Mujeres, amor y libertad”), promovido por la Biblioteca Nacional de España junto a la Federación Española de Mujeres Directivas, Ejecutivas, Profesionales y Empresarias (FEDEPE) y la Asociación Clásicas y Modernas, se leyó en el Salón de los Actos de la Biblioteca Nacional de España un extracto del *Entreacto II de la Primera Parte de la Tragicomedia*.

El día 8 octubre de 2020 el Centro Andaluz de Letras (Sevilla) propuso algunas partes de *Las Gracias Mohosas* en la Casa Murillo. La actriz gaditana Ana Rosetti se ocupó de rescatar a doña Feliciano, mientras que la actriz sevillana Isa Ramírez leyó los fragmentos del texto, acompañada por la violonchelista Beatriz González. El evento formó parte de la

programación “Noches en la Casa Murillo” que duraron desde el 22 de julio hasta el 22 de octubre de 2020.

En mayo de 2021 aparecieron en escena Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas, Ana Caro y Feliciano Enríquez de Guzmán en el Centro Andaluz de Fotografía de Almería bajo la dirección de Gemma Giménez Caro, profesora de Literatura en la Universidad de Almería. En el verano del mismo año Carla Nyman - ex alumna de la Universidad de Sevilla – tomó contacto con nosotros, porque quería realizar una adaptación teatral en clave contemporánea de los *Entreactos de la Tragicomedia*, gracias a una beca de escénicas en Madrid. El espectáculo *Yo solo vine a ver el jardín* obtuvo un gran éxito y en 2022 ganó el *XI Certamen Internacional Almagro OFF*¹⁹.

Por último, el 10 de marzo de 2023 el director Ricardo Molina estrenó *Las Gracias Mohosas* en el marco de la “21[^] Mostra de Teatre de l’Alfàs del Pi” (7-26 de marzo), en la Comunitat Valenciana, en ocasión del Día Internacional de la Mujer. Dicha adaptación del entreacto de doña Feliciano ganaría doce premios al terminar la gira nacional un año después, en 2024²⁰.

Todas estas noticias de representaciones son la prueba concreta de que doña Feliciano lleva algunas décadas despertando gran interés entre los investigadores y los profesionales del arte dramático. Nuestra autora deseaba conseguir el éxito algún día y lástima es que no lo haya vivido en su momento, pero vemos que ya a partir de la segunda mitad del XVII la curiosidad por su existencia y su peculiar obra literaria va cobrando cada vez más forma, hasta llegar al siglo XXI. Un poco emociona ver la fortuna que esta mujer valiente y rebelde está obteniendo hoy en día y que su deseo ha acabado realizándose. Seguramente, ella no imaginaría que ocurriese cuatro siglos después, sin embargo, lo ha logrado.

Los cuatro *Entreactos de la Tragicomedia* son los que más han llamado la atención de los directores de teatro y de los estudiosos. Esto se debe a algunas características que los hacen más aptos para la puesta en escena. Antes que nada, son bastante breves y son muy cómicos, los personajes son irreverentes y grotescos y la acción es vivaz. Proporcionan algunos temas de interés como la corrupción política, la infidelidad, el poder, el honor, la

¹⁹ “Una dramaturgia de Carla Nyman gana el Certamen Internacional Almagro OFF”, (2022).

²⁰ “La adaptación de ‘Las Gracias Mohosas’ de ALPÍ Teatre acapara una docena de premios”, (2024).

autoría femenina, las relaciones familiares, el erotismo, la transgresión, la autodeterminación. Doña Feliciano no se burla solamente de la corte real de Felipe III a través de un Rey Mida castigado con orejas de burro por dejarse corromper (*Entreacto I y Entreacto II de la Segunda Parte*), sino que incluso auto ironiza sobre la *Tragicomedia* misma, especialmente sobre el amor caballeresco (las dinámicas del cortejo) y la mitología. De hecho, en los dos *Entreactos de la Primera Parte* gana el amor libertino y todos los personajes son caricaturas de los héroes clásicos. Resulta interesantísima la figura de la mujer independiente que autodetermina su vida, por ejemplo, las protagonistas del *Entreacto II de la Primera Parte* son las tres gracias “mohosas”, así llamadas porque deformes y nada atractivas, no son las gracias perfectas y maravillosas de la mitología griega. Aglaya, Eufrosina y Talía deciden subvertir la autoridad paterna de Baco Poltrón para casarse con quienes quieren ellas. El final es una gran boda-bacanal donde todas se casan con todos.

En cambio, las dos *Partes* de la *Tragicomedia* no resultan tan atractivas como los *Entreactos*, porque, como ya se comentaba, son dos partes muy largas de cinco actos cada una, la acción no siempre fluye, la presencia de muchísimos personajes (mínimo cincuenta), el estilo erudito y la necesidad de un gran aparato escénico obstaculizarían la puesta en escena.

La intriga es doble y se desarrolla en un solo espacio, mítico y lejano, el de los jardines y campos sabeos. En la *Primera Parte* o *Tragedia* se cuenta la historia de amor frustrada entre Clarisel, el príncipe de Esparta, y Belidiana, la princesa de Arabia. Belerante, el rey de Arabia y padre de Belidiana, quiere prohibir la unión entre su hija y Clarisel por motivos políticos y esto provoca la captura y la encarcelación del príncipe. En paralelo, se desarrollan otras historias de amor: Beloribo, el príncipe de Macedonia, y Clarinda, princesa de Chipre; Venus y Adonis; la dama Ileda y Birano, el criado de Clarisel; Sinamber, el aposentador del rey, y Ermila, doncella. Al final Clarisel queda liberado por sus amigos, pero la historia aún no ha terminado completamente. De hecho, en la *Segunda Parte* o *Comedia*, nos encontramos en los mismos jardines, pero dieciocho años después. Durante la ausencia de Clarisel y Beloribo (están en guerra en Grecia), Belidiana y Clarinda se casan con dos príncipes, Rogerio y Ercilio. La decepción amorosa que los dos príncipes guerreros viven deja paso a nuevas relaciones felices: Clarisel y Maya, princesa de España; Beloribo y Hesperia, princesa

de Italia. Mientras, se lleva a cabo la venganza del aposentador real Sinamber contra la corona, porque decide matar a Belidiana, Clarinda y a sus esposos para rescatar a su hermana, quien había sido asesinada por la princesa de Arabia. La *Segunda Parte* y la *Tragicomedia* entera se cierran con un final feliz, la boda de los protagonistas.

Tanto la intriga como los personajes están cargados de significados muy personales para doña Feliciana Enríquez. En efecto, parece que la *Primera Parte* está relacionada con su primer matrimonio con Ponce de Solís y Farfán, que fue infeliz y frustrado. En cambio, la *Segunda Parte* tiene que ver con las segundas nupcias de la dramaturga, las realizadas con don Francisco de León Garavito. De hecho, Feliciano indica que Clarisel es Francisco y que Maya es ella misma, en particular mediante el “Gótico cartel”, dedicado al príncipe de Esparta (folio*4r):

OTIVARAGNOELEDONGARAVITO
TIVARAGNOELELEONGARAVIT
IVARAGNOELEDELEONGARAVI
VARAGNOELEDODELEONGARAV
ARAGNOELEDUCODELEONGARA
RAGNOELEDUCSCODELEONGAR
AGNOELEDUCSISCODELEONGA
GNOELEDUCSICISCODELEONG
NOELEDUCSINCISCODELEON
OELEDUCSICNANCISCODELEO
ELEDUCSICNANCISCODELE
LEDOC S I C N A R F R A N C I S C O D E L
EDOC S I C N A R F N F R A N C I S C O D E
DOC S I C N A R F N O N F R A N C I S C O D
O C S I C N A R F N O D N F R A N C I S C O
DOC S I C N A R F N O N F R A N C I S C O D
EDOC S I C N A R F N F R A N C I S C O D E
LEDOC S I C N A R F R A N C I S C O D E L
ELEDUCSICNANCISCODELE
OELEDUCSICNANCISCODELEO
NOELEDUCSICNANCISCODELEON
GNOELEDUCSICISCODELEONG
AGNOELEDUCSISCODELEONGA
RAGNOELEDUCSCODELEONGA
ARAGNOELEDUCODELEONGARA
VARAGNOELEDODELEONGARA
IVARAGNOELEDLEONGARA
TIVARAGNOELELEONGARAVIT
O T I V A R A G N O E L E O N G A R A V I T

Según se puede leer, el nombre que aparece repetido en este juego literario típico de la época barroca no es el de Clarisel, sino el de Francisco de León Garavito.

Siempre en tema de relaciones, lo que se da entre Belidiana y sus padres podría haber sucedido entre la autora y sus familiares, puesto que es probable que ella no tuviera una buena relación ni con el padre ni con la madre. El lugar encantador de los jardines de Arabia podría ser la huerta de Santiponce, porque más de una vez doña Feliciano remite a su bella Andalucía

y al río Guadalquivir. Para terminar, todas las referencias a la corona real sugieren a la corte de Felipe III y la corrupción que hubo durante su reinado por la presencia de los validos. La elección de personajes caballerescos y mitológicos, de tiempos y de lugares lejanos le permitieron a la autora tratar de temas incluso incómodos sin el riesgo de censuras.

El “Gótico cartel” no es el único juego barroco que el lector puede encontrar en la *Tragicomedia*. En general, doña Feliciano demuestra un excelente dominio de la lengua castellana y supo utilizar un lenguaje complejo y erudito de inspiración gongorina. Las figuras retóricas predominantes son la aliteración, la paranomasia, la derivación, el hipérbaton, la anáfora, el quiasmo, la perífrasis, los apodos cultos, la metáfora y la metonimia. Se dedicó también a la experimentación porque hemos localizados algunas estrofas que no corresponden a ninguna métrica “codificada”, por ejemplo, estas dos estrofas, cada una formada por un suelto y dos pareados de arte menor:

Letra

«A quien penas y tormentos
a amor hacen compañía
morir por mí es alegría».

BELIDIANA Ya vive Ledo, que esperas
en Maya marzo de amores
y abril y mayo de flores. (vv. 590-595)

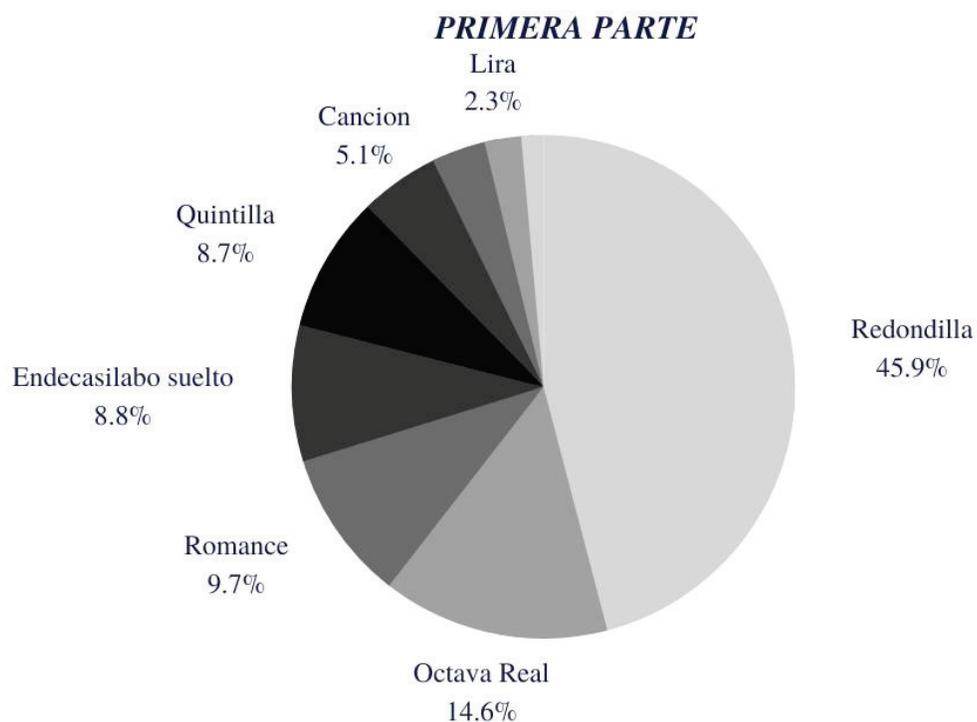
Y también estos versos de 11+5 sílabas con rima bastante regular:

ILEDA ¡Buenas quedan las dos! bien me han pagado
la injuria que me hicieron sus carteles:
parecen retratadas con pinceles.
¡Qué bien las ha la fuente remozado!
Por un nivel están ambas peladas
y transformadas.
¡Voyme! que crean,
cuando se vean,
que me están viendo
y ambos creyendo
que no soy la que allí tienen delante...:
cada uno entenderá que ve a su amante. (vv. 1894-1928)

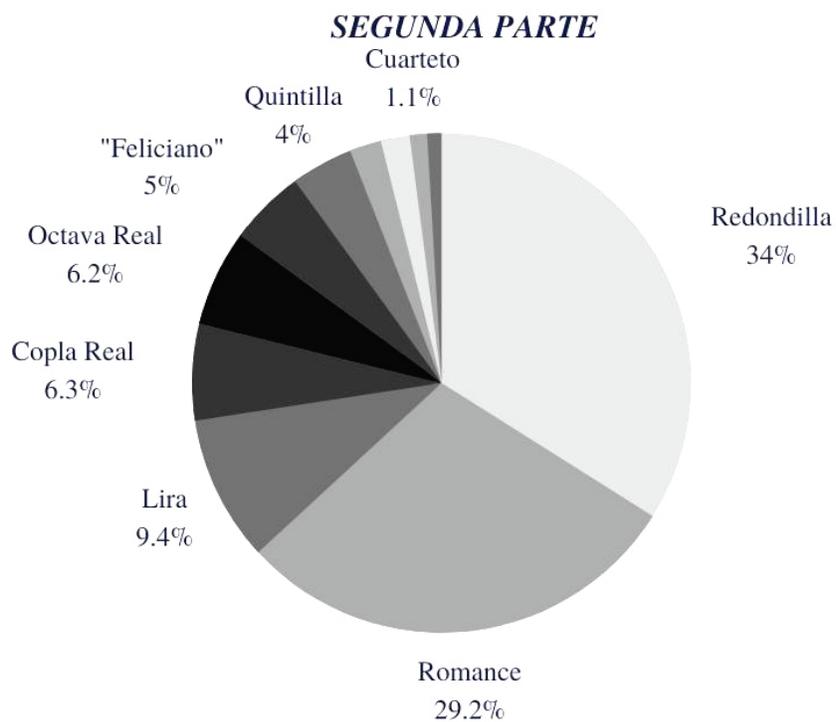
Estas experimentaciones las llamamos “versos felicianos” en homenaje a Montoto (1915, 23), quien fue el primero en utilizar dicho apodo.

Otro dato métrico que nos ha llamado la atención es que, al final, la *Tragicomedia* resulta ser construida más en arte menor que en arte mayor, por muy sofisticada y de élite su

autora la quisiese. En efecto, si vamos a resumir el análisis de la métrica que realizamos de la obra, gráficamente la *Primera Parte* se presenta así:



Mientras que la *Segunda Parte* es así:



La abundante presencia del arte menor representa una contradicción con respecto a lo que doña Feliciano declaraba en la “Carta ejecutoria” y en el prólogo “A los lectores”. Ella, que no quería dirigirse al «bárbaro vulgo», al final optó por el metro popular en lugar de dar más espacio al arte mayor. Esto no significa que la *Tragicomedia* sea de fácil entendimiento, pero este dato sobre la métrica es bastante curioso.

En realidad, podemos concluir que las contradicciones y los misterios son los pilares sobre los que la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* se rige. A pesar de las investigaciones, aún desconocemos muchos detalles sobre la vida de doña Feliciano Enríquez de Guzmán: no sabemos bien cómo se educó, ni como alcanzó todas las fuentes literarias que necesitó para escribir la obra, ni cuanto su segundo marido don Francisco la pudo ayudar en la redacción - especialmente de los paratextos, empezando por la “Carta ejecutoria. Tampoco tenemos noticias de una representación de la *Tragicomedia* mientras la autora vivía, aunque seamos más proclives a excluir dicho acontecimiento por los motivos que hemos expuesto. A continuación, hemos visto que también la impresión del texto está rodeada de preguntas y de suposiciones que dejan entrever el falso pie de imprenta y el nombre de Francisco de Lyra. Por no hablar de la biografía de doña Feliciano, donde encontramos leyendas salidas de la pluma de Lope de Vega y dos bodas celebradas cuando ella ya tenía cincuenta años de edad y que se dan en poco tiempo, sin observar luto ninguno.

Cierto es que exactamente gracias a todos estos elementos cargados de misterio hoy en día nuestra brillante y rebelde autora sevillana sigue despertando una viva curiosidad y no tenemos dudas de que su fortuna literaria, la que ella tanto sonaba, acaba solo de empezar.

BIBLIOGRAFÍA

AZEVEDO, Á. (2022). *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. Ed. de Serena Provenzano, Edition Reichenberger.

BOLAÑOS DONOSO, P. (2007). Doña Feliciano y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito. En *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, nº 1, 1-28.

- BOLAÑOS DONOSO, P. (2008). Las Gracias mohosas de Feliciano Enríquez de Guzmán. En *XXXI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* / dirección Emilio Hernández. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro.
- BOLAÑOS DONOSO, P. (2012). *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569- 1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CALVO POYATO, J. (1987). Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco. En *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, LXX. 215, 61-76.
- CONDE PARRADO, P. & ROSA CUBO, C. (2006). Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: “La tragicomedia de los jardines y campos sabeos” de Feliciano Enríquez de Guzmán. En *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 253–61.
- DIAS, J. J. (1996). *Pedro Craesbeeck. Uma dinastia de impressores em Portugal. Elementos para o seu estudo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreros Alfarrabistas.
- DIAS, J. J. (2006). Em torno de Gerardo da Vinha, um impressor na Lisboa de Seiscentos. En *Revista Iberoamericana de Historia*, N° 1, 52-65.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (2015). Libros de teatro en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español: de la representación a la lectura. En *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCII, n°. 8-10, 167-188.
- DOMÉNECH, F. (1998). Feliciano Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca. En *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Ed. a cargo de Mercedes de los Reyes Peña, Consejería de Cultura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía / Festival de Almagro, pp. 99-124.
- DOMÍGUEZ GUZMÁN, A. (1992). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: (catálogo y análisis de su producción), 1601-1650*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, F. En *Women’s acts: plays by women dramatists of Spain’s golden age*, Lexington, up of Kentucky, pp. 259-67.
- GONÇALVES, J. (2010). *A imprensa em Coimbra no século XVII*. [Tesis doctoral, Lisboa: Universidade Nova].

- HAZAÑAS Y LA RÚA, J. (1888). *Noticia de las Academias Literarias, Artísticas y Científicas de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.
- IWASAKI, F. (2023), La curiosa historia de Feliciano Enríquez, alumna libre y travestida. *ABC de Sevilla*. https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-curiosa-historia-feliciana-enriquez-alumna-libre-y-travestida-202105010834_noticia.html
- JUNG, U. (2002). Weibliche Autorenschaft im spanischen Barock: Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Feliciano Enríquez de Guzmán. En *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Boenke, Micaela; Schabert, Ina, Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 237-261.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Á. (1871). Enríquez de Guzmán (Doña Feliciano). En *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Fondo Antiguo de la Universidad de Murcia, pp. 230-232.
- LOBO LASO DE LA VEGA, G. (2019). *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*. Heredia Mantis, María (ed.). Huelva: Etiópicas. Revista de las letras renacentistas. Universidad de Huelva.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, F. (2007). *Laurel de Apolo*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, pp. 259-260.
- MCVAY, T.; HEGSTROM, V. & WILLIAMSEN, A. (1999). The Use of Mythology in Feliciano Enríquez de Guzmán's Tragicomedia de los jardines, y campos sabeos. En *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. New Orleans: UP of the South. pp. 139–50.
- MENON, L. (2021). *Una mujer escritora en el siglo XVII: Dona Feliciano Enriquez de Guzman y su Tragicomedia de los jardines y campos sabeos. Estudio y edición*. [Tesis doctoral, Sevilla: Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/116648>
- MONTOTO DE SEDAS, S. (1915). *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*. Estudio leído en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, el día 14 de diciembre de 1914. Sevilla: Diputación Provincial.
- OSUNA, I. (2008). Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII. En *El canon poético en el siglo XVII. VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de*

- Oro, Lopez Bueno, Begona (ed.), Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO, pp. 257-295.
- PÉREZ, L. (1988). *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanófila.
- REINA RUIZ, M. (2005a). De orgía y bacanal a sátira política: entre actos de la segunda parte de los jardines y campos sabeos de Feliciano Enríquez de Guzmán. En *Bulletin of the comediantes*, 57 (1), 107-123.
- REINA RUIZ, M. (2005b). *Monstruos, mujer y teatro en el barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán primera dramaturga española*. New York, Meter Lang.
- PEÑALVER GÓMEZ, E. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1700*. [Tesis doctoral, Sevilla: Universidad de Sevilla]. <https://hdl.handle.net/11441/89775>
- PROFETI, M.G. (2007). *M. Reina Ruiz, Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, New York, NY.: Peter Lang, 005, 188 p. En *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, LXXXIV, nº 6, 856–57.
- SÁNCHEZ ARJONA, J. (1994). *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898. Prólogo de Bolaños Donoso, P. y Reyes Peña, M. Ed. fac: Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- SCOTT SOUFAS, T. (1997). *Entre actos de la segunda parte de la tragicomedia los jardines y campos sabeos, de*
- SERRANO Y SANZ, M. (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 2 vols. Madrid, Rivadeneyra.
- SORIANO AGUT, L. (2022). Feliciano Enríquez de Guzmán. Las gracias mohosas. En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 25, 409-415.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2005). Alabanza política y crítica literaria en la tragicomedia de los jardines y campos sabeos de Feliciano Enríquez de Guzmán. En *Bulletin of the Comediantes*, 57 (1), 91-105.

Una dramaturgia de Carla Nyman gana el Certamen Internacional Almagro OFF. (2022)
Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores.
<https://www.fundacionantoniogala.org/una-dramaturgia-de-carla-nyman-gana-el-certamen-internacional-almagro-off>

La adaptación de ‘Las Gracias Mohosas’ de ALPÍ Teatre acapara una docena de premios.
(2024) *Ayuntamiento de L’Alfàs del Pi.* <https://www.lalfas.es/concejalias/cultura/la-adaptacion-de-las-gracias-mohosas-de-alpi-teatre-acapara-una-docena-de-premios/>

EDICIÓN XL (2024)

Memoria de la edición

Veintiún años después de su nacimiento, y con sólo un parón a sus espaldas a causa de la pandemia de COVID-19, las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería celebraron en 2024 su XL edición. Lo hicieron con casi una veintena de representaciones, con más de 5000 espectadores y con un Ciclo Académico gestionado por la Universidad de Almería en el que participaron más de un centenar de personas, entre ellos un gran número de profesores de la provincia que certificaron su presencia oficialmente gracias a la colaboración de la organización con el CEP Almería.

Fue el Centro Cultural Fundación Unicaja el encargado de acoger, los días 10 y 11 de mayo, un simposio dedicado a las lecturas que justifican la importancia de la investigación y la representación del teatro áureo en el siglo XXI. Allí, arropados por la magnífica exposición de grabados contemporáneos que acoge la sala principal, se sucedieron las intervenciones de viejos y nuevos amigos del festival. Entre ellos se encontraba su fundador, Antonio Serrano, que, acompañado por otros miembros de la Asociación Jornadas del Siglo de Oro de Almería, presentó oficialmente su nueva web y anunció el traspaso de los fondos de la Fundación a la Universidad, donde podrán ser, por fin, consultados por los investigadores. Otras caras conocidas fueron la de la conferenciante inaugural, Lola Josa, Catedrática de la Universidad de Barcelona, y la del Director del Instituto del Teatro de Madrid, Julio Vélez Sáinz, conferenciante de clausura. Ambos iluminaron al público con una emocionantísima apertura dedicada a la actualidad del teatro de los Siglos de Oro y un cierre sobre las interpretaciones de Calderón desde las perspectivas políticas contemporáneas. También participaron, en una mesa redonda sobre mujeres actrices de ayer y hoy, dos de las más habituales representantes culturales de la provincia: Gemma Giménez, directora del programa de las Jornadas de 2021; y la profesora Isabel Giménez Caro, coordinadora del Ciclo Académico de 2016.

Junto a las de los veteranos se escucharon otras voces de renombre, como la de Concepción Reverte Bernal, Catedrática de la Universidad de Cádiz, que puso el punto de vista transatlántico al ciclo con una conferencia de amplísimas miras sobre teatro virreinal americano. Y, por supuesto, no faltaron las perspectivas jóvenes e innovadoras, propuestas por Sergio García Rossi, gestor cultural y profesor de la Universidad de Huelva, que analizó la importancia de los festivales de teatro clásico en España; y por David Matencio Durán,

doctor recién egresado por la Universidad de Murcia que dedica su investigación al impacto de los clásicos españoles sobre los videojuegos.

Como broche de oro, los participantes del ciclo asistimos a la puesta en escena de *Mañanas de abril y mayo*, la comedia de Calderón versionada por Carolina África y dirigida por Laila Ripoll que se representó en el Auditorio Maestro Padilla, pudiendo gozar de una tertulia con sus actores. El diálogo con ellos puso de manifiesto la simbiosis necesaria entre Academia y tablas, idea principal con la que se fundaron las Jornadas y uno de los grandes objetivos por los que seguir trabajando en su coordinación.

Valgan las siguientes páginas para recoger algunos de los trabajos de los que disfrutamos.

MARÍA PÉREZ VARGAS

Historia y recorrido de un archivo

ANTONIO SERRANO AGULLÓ

Fundador de las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería

Como ya es bien sabido, las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro nacieron allá por el año 1984 en el Departamento de Lengua y Literatura Española de la antigua Universidad Laboral, hoy IES “Sol de Portocarrero”, al que, por cierto, habría que ir pensando en cambiarle el nombre por la inexactitud histórica de tal denominación. Y las razones últimas de aquellos orígenes fueron que los miembros del departamento consideraban imprescindible que los alumnos **vieran** nuestro teatro áureo y no se limitaran a **leerlo** como se solía hacer en las aulas. Se comentaba el argumento de alguna obra; leían pasajes, escenas e incluso actos; se hacían análisis estilísticos; se comentaban estrofas, rimas e incluso algunas figuras literarias. Y todo eso pertenecía al campo de la filología, pero el hecho teatral no lo abarcaba aquellas incursiones en los textos. Y lo que querían los profesores del departamento es que se hablara, sí, del argumento; que se comentaran, sí, estrofas o rimas; que se descifrarán metáforas u otras licencias; pero, sobre todo que apareciera lo teatral en el análisis. Que se vieran las obras; que se comentara la escenografía; que se enjuiciara la buena o mala interpretación de los actores y actrices; que se hicieran comentarios sobre el vestuario, la música o los efectos especiales; en suma, que se viera el teatro en vivo y a los actores y actrices en carne y hueso, con sus titubeos, con sus voces malas o buenas, con sus tropezones o su buen andar por el escenario. Esa era la motivación especial del profesorado del departamento. Y por eso “se inventaron” unas representaciones y unas conferencias. En verdad tuvieron un nacimiento humilde, con unos objetivos humildes, y se nutrieron siempre con presupuestos extremadamente humildes. Puede que lo menos humilde del proyecto fuera el entusiasmo ya no solo del grupo humano que lo planteó sino de todos los colaboradores espontáneos que desde el primer momento se sumaron a él y colaboraron sin regateo de esfuerzos.

En las primeras ediciones las conferencias, mesas redondas, incipientes exposiciones y algunas representaciones se realizaron en el propio centro, hasta que paulatinamente fueron

pasando al Salón de Actos de la antigua Escuela de Magisterio, Teatro Apolo, Teatro Cervantes y, finalmente, al Auditorio Maestro Padilla.

Y toda esta actividad iba generando un cada vez mayor material de archivo. Como es natural, se guardaba la documentación, los justificantes de las subvenciones que ya se iban recibiendo, la cartelería, los documentos gráficos, las memorias, algunas publicaciones y un sinfín de material impreso que se guardaba con mimo y cuidado: desde las actas que ya se publicaban, hasta la publicidad de las compañías que solicitaban venir a representar; desde la correspondencia mantenida con universidades e investigadores, hasta las solicitudes y *curricula* de los 50 ó 60 becarios que ya nos visitaban anualmente.

Quienes hayan conocido unos institutos de enseñanza secundaria sabrán sobradamente que no están estos muy sobrados de espacios libres, por lo que es de agradecer que la Laboral fuera un centro amplio de proporciones y habitáculos, y, sobre todo, que todos los equipos directivos que tuvimos comprendieran la necesidad que teníamos de un espacio para salvaguardar todo este material evitando su pérdida o deterioro.

Pasaron los años. El centro creció en número de alumnos y necesitó el lugar donde se guardaban todas las cosas de las Jornadas, por lo que hubo necesidad de buscar una alternativa con cierta urgencia. Bien es cierto que se pidió alguna habitación/despacho/almacén a determinadas instituciones no obteniendo resultados tangibles y, en algunas ocasiones, ni siquiera respuesta. Pero hubo luz, como casi todo en la vida, y el Ayuntamiento de Roquetas nos ofreció el cobijo a nuestro material que viajó hasta aquella localidad en furgonetas del propio ayuntamiento. Y no solamente nos dio techo, transporte y protección, sino que la propia bibliotecaria municipal elaboró un detalladísimo inventario de todo el material de las Jornadas custodiado por el ayuntamiento roquetero. Y ese favor lo agradeceremos siempre los que de un modo u otro hemos participado en la organización de las Jornadas.

Una cosa hemos de precisar para conocer mejor el funcionamiento interno de las Jornadas. Por necesidades administrativas hubo que crear un ente que fuera el brazo jurídico y legal de las Jornadas: una asociación sin ánimo de lucro que era quien firmaba los contratos, quien solicitaba las subvenciones, quien pagaba facturas a proveedores, quien pagaba derechos de autor, quien hacía las declaraciones trimestrales ante la hacienda pública o quien firmaba becas, certificados, memorias o justificaba gastos después de cada edición. Dicho

ente se llamó, se llama, Asociación Cultural Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, está dada de alta como asociación de ámbito nacional y cumple con todos los requisitos que se requieren para su vigencia legal.

A todo esto hay que añadir que apareció el milagro internet y que, por tanto, un soporte nuevo se sumó a los tradicionales utilizados habitualmente en las Jornadas: la página web, que año a año iba incorporando información de lo que iba sucediendo, de lo que se iba programando, de lo que se iba publicando, y que ampliaba así enormemente la memoria general del festival.

Y aquí hay que mencionar un hecho importante para la marcha de las Jornadas: la muerte inesperada y súbita de María del Mar Mañas, que venía actuando como secretaria de la Asociación, pero, sin duda, como muchas cosas más. Ella conocía como nadie todos los resortes administrativos y mantenía al día el buen funcionamiento de la Asociación. Su ausencia dejó descabezados muchos detalles necesarios para la vigencia de la Asociación, que se vio sumida en un limbo de inactividad.

Las Jornadas siguieron funcionando con cierta normalidad, los primeros creadores y responsables de ellas ya no eran sus impulsores, y hay que precisar un hecho de mucha importancia en cuanto al funcionamiento interno de ellas: a partir de una época las Jornadas contaron con dos direcciones: por un lado se organizaba la programación de representaciones junto a algunas actividades paralelas; y por otro, se organizaba todo lo relativo al ciclo de conferencias que ya fue totalmente asumido por la Universidad de Almería y que a tal efecto nombraba a una persona encargada de la organización, pagos y todo lo relativo al ciclo académico.

Y aquí aparece un hecho que cambió de forma brusca la memoria de las Jornadas. Aunque no estoy totalmente seguro de las fechas, pero hará unos cinco años recibí una inesperada llamada telefónica. Inmediatamente se presentó. Se llamaba Alfonso y era el informático que había creado la página web de las Jornadas junto a María del Mar, de la que ya hemos hablado, y a la que estaba buscando infructuosamente porque nada sabía de su muerte. Había localizado mi teléfono y quería hablar conmigo para contarme que, lógicamente, conocía muy bien el material documental y fotográfico de las Jornadas, y que, ante tanta riqueza almacenada, él de su propio bolsillo estaba pagando el dominio de la página

con la única finalidad de que aquello no se perdiera para la memoria cultural de Almería y los almerienses. Y me llamaba con la angustia de qué hacer con ese valiosísimo material. Debo decir que la noticia me sorprendió y me preocupó por igual al mismo tiempo.

Como es lógico, inmediatamente me puse en contacto con las seis u ocho personas que más y durante más tiempo habían intervenido en la organización de las Jornadas; nos reunimos en diversas ocasiones; con inquietud valorábamos la situación y veíamos que debíamos actuar con celeridad, y, por supuesto, todos apreciábamos la generosidad que aquel hombre desconocido para todos nosotros hasta ese día y que había tomado una decisión decisiva para salvar una parte de fundamental del patrimonio de las Jornadas.

La primera decisión que tomamos fue la necesidad de revitalizar la Asociación, ya que era el brazo jurídico del que dependía cualquier gestión que fuéramos a tomar. Lo conseguimos realizando las gestiones burocráticas pertinentes, y nos pusimos a trabajar con dos objetivos fundamentales:

- dar vida a la **página web**, no solo para recoger parte de la historia de las Jornadas, sino para que a partir de esta fecha ya se vaya enriqueciendo con las nuevas programaciones de las Jornadas venideras. Además, se quiere abrir un nuevo espacio en el que aparezcan noticias generales de teatro, muy especialmente de teatro del Siglo de Oro, y ofrecer al lector un espacio en el que aparezcan críticas de cualquier representación de Siglo de Oro que se realice en España, así como noticias de festivales, de repertorios, de reposiciones, de compañías, de actores/actrices, siempre referidos al teatro del Siglo de Oro.
- el segundo objetivo prioritario que la Asociación se impuso fue el de dejar definitivamente solucionado el destino que debía tener el **fondo documental de las Jornadas** hasta ahora guardado en locales del ayuntamiento de Roquetas. Y este segundo y primordial objetivo tuvo fácil solución. Desde el primer momento en que contactamos con la Vicerretora de Cultura y Sociedad, María del Mar Ruiz Domínguez, las cosas no pudieron ir mejor: la Universidad de Almería apetecía este material tan ligado a la historia cultural de nuestra ciudad, y se ofrecía a recepcionarlo ya que “es un fondo documental de relevancia histórica para su conservación, descripción, estudio y difusión” según consta en el Documento de

Donación de la Asociación Cultural “Jornadas de Teatro del Siglo de Oro” a favor de la Universidad de Almería. Y es que prácticamente siempre la Universidad de Almería ha sido parte sustancial de las Jornadas casi desde su creación.

Los dos objetivos han sido cumplidos y la Asociación los presentó en la última edición de las Jornadas celebradas en mayo de 2024.

Ahora nosotros, los que hemos luchado tanto por este festival, sólo nos queda agradecer profundamente al ayuntamiento de Roquetas de Mar y a su Biblioteca la acogida que nos hicieron para proteger nuestro patrimonio en un momento difícil y delicado; y, desde luego, a la Universidad de Almería la sensibilidad mostrada hacia un festival humilde en sus orígenes en un Departamento de Lengua y Literatura de un centro de enseñanza secundaria, pero que tuvo un eco indiscutible en el mundo académico y teatral de la escena española e internacional, que publicó 13 volúmenes de actas, que ayudó a revitalizar el teatro del Siglo de Oro, que trajo a las mejores compañías existentes tanto en España como en Europa y América, que interesó a un público ávido de teatro de calidad y que, “burla burlando” ya va camino de cumplir los cincuenta años de vida.

EN NOMBRE DE LA ASOC. CULT. JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

NOTAS

1. Fondos documentales de los ciclos académicos y de representaciones de las Jornadas celebradas en Almería y provincia entre los años 1985 y 2014, que se donan a la Universidad de Almería y que consisten en:
2. 54 carpetas y archivadores que contienen información administrativa, actas, correspondencia, memorias, programas de mano, etc.
3. Álbumes de fotografías, clasificados por años, tanto de las representaciones como de los actos académicos.
4. Varios volúmenes de actas con las conferencias y mesas redondas realizadas en los ciclos académicos.
5. Cartelería enmarcada y sin enmarcar de las Jornadas en general y de las obras representadas a lo largo de las ediciones.
6. Un cuadro al óleo del pintor madrileño Antonio Maya Cortés (*vid.* referencias).

La influencia del Teatro del Siglo XVII en los videojuegos

DAVID MATENCIO DURÁN

Universidad de Murcia

Quienes haya experimentado una sesión de juego en un entorno virtual habrán observado que el manejo de los personajes que aparece en pantalla tiene cierto valor performativo, los jugadores se encuentran en un escenario donde sus actos hacen progresar el texto videolúdico de ciertas maneras prediseñadas o esperables. Los distintos avatares controlados por los jugadores funcionan como actores o actrices que reproducen o fingen llevar a cabo acciones significativas que sumergen a aquellos que los controlan en una especie de escenario diseñado por y para ellos.

Desde el comienzo del estudio de los videojuegos a través de los *Game Studies*, el teatro ha sido considerado como uno de los referentes literarios que daban explicación al medio videolúdico. Esto es posible observarlo en una de las obras seminales de la disciplina, *Hamlet on the Holodeck* de Janet Murray (1997), donde no es casual que se utilizara una obra de Shakespeare para el título de su libro sobre el futuro de la literatura en el medio electrónico. Murray se inspira en una tecnología explorada en *Star Trek: The Next Generation* (1987) y *Star Trek: Voyager* (1995) donde los personajes podían participar en experiencias metaliterarias dentro de obras literarias clásicas en un escenario virtual. A través de esta tecnología, los personajes modificaban la historia, conversaban con los personajes y se enamoraban de ellos; en algunas ocasiones creando una obra nueva desde el principio. Para Murray, las posibilidades de recrear algo similar con obras de Shakespeare a través de los videojuegos eran muy altas (Murray, 29-30). En esta obra académica fundamental, el valor performativo del teatro es atribuido a los videojuegos con un añadido adicional: esta teórica afirma (Murray 36-37) que la tecnología aplicada a los videojuegos o textos digitales podían expandir las fronteras del teatro y dar cabida a nuevas innovaciones dentro de ambos campos de estudio. Entre las innovaciones que podían beneficiar al teatro, destaca la inmersión producida gracias a la interactividad del medio digital (Murray 99). Esta interactividad produce un diálogo entre los autores y los jugadores, incluyendo a los

participantes en la producción de situaciones significativas que fomentan nuevas posibilidades de expresión teatral. De hecho, esta autora repite esta afirmación en su revisión del año 2016, donde sigue insistiendo en las posibilidades performativas de este nuevo medio (Murray 65-66). Las teorías de Murray son destacables para este artículo no solo por el valor que confieren a los videojuegos en relación con las representaciones teatrales, sino porque ya se atribuye una conexión directa entre obras teatrales del siglo XVII y el medio videolúdico durante las primeras décadas de su existencia. Previamente, Brenda Laurel había explorado la posibilidad de que los medios digitales adquirieran los valores performativos teatrales en su texto clave: *Computers as Theatre* (1993).

Más adelante, esta visión ha sido compartida por numerosos estudiosos de las relaciones entre los géneros literarios clásicos y el medio videolúdico. Podemos observar cómo pocos años después, Marie-Laure Ryan (Ryan, *Cyberspace, Virtuality and the Text* 84-85) y Matthew Causey (Causey 184) comparten una visión parecida, donde se concibe el espacio virtual del videojuego como un lugar donde se despliega la posibilidad de llevar a cabo acciones performativas que podemos relacionar con aquellas observadas en las disciplinas teatrales. Será Ryan quien continúe la exploración de los valores narrativos del espacio virtual y los videojuegos, considerando clave el elemento de la interactividad dentro de la posibilidad de crear oportunidades de producción dramática en estos nuevos medios (Ryan, *Narrative as Virtual Reality* 300-301; Ryan, *Avatars of Story* 186).

De la misma manera, autores como Gonzalo Frasca (2001), Clara Fernández-Vara (2009) o Rosemary Klich (2017) han estudiado los límites performativos del videojuego para expresar obras teatrales o simularlas con distintos objetivos. Estos cuatro autores van un paso más allá y conciben los propios videojuegos como un tipo de expresión cultural muy cercana al teatro, estableciendo un gran número de semejanzas entre el medio teatral tradicional y el videolúdico. Frasca desarrolla su teoría de la performatividad en videojuegos a través de *The Sims* (Maxis 2000), donde intenta recrear situaciones de crítica social semejantes a las del teatro de Augusto Boal. Fernández-Vara construye un marco de análisis performativo en los videojuegos, sobre las acciones posibles en ellos por parte de los jugadores, que vincula con las artes escénicas. Por otro lado, Klich observa los videojuegos como un medio semejante al teatro inmersivo contemporáneo y establece enlaces entre ambos.

Tampoco pueden dejarse de lado el uso de videojuegos como herramientas para estudiar el teatro clásico o moderno que exploran autores como la propia Fernández-Vara o Borja Manero (2013), que usan un videojuego basado en *La Dama Boba* de Lope de Vega para enseñar esta obra en clase. Siguiendo esta estela, Manero et al (2015) explican la utilización de videojuegos para aumentar el interés de los alumnos hacia el teatro. Esta es una aproximación semejante al que Craig Kelly y Adam Lynes (2022) llevaron a cabo hace unos años a través del videojuego *Grand Theft Auto V* (Rockstar North 2013), que utilizan como herramienta para las enseñanzas teatrales en institutos y colegios.

No obstante, el interés de esta investigación no reside en este tipo de acercamientos a la relación entre videojuegos y teatro, aunque indudablemente el valor performativo del texto videolúdico es extremadamente interesante y posee innumerables ejemplos que darían pie a otro artículo. Lo que se busca en este artículo es señalar aquellos elementos de ciertos videojuegos que demuestren una influencia implícita o explícita de la literatura del siglo XVII en los videojuegos, especialmente de aquella que tiene que ver con el teatro del Siglo de Oro español, aunque no se despreciará la importante influencia del teatro de Shakespeare.

Como ya se ha mencionado esta influencia puede ser implícita o explícita. Esto quiere decir que, en algunas ocasiones, esta debe ser detectada a través de un proceso de análisis consciente por parte de un conocedor de las distintas expresiones teatrales del siglo XVII para encontrar el hilo de unión entre expresiones culturales tan alejadas en el tiempo. Este es el tipo de influencia que se observa en la mayor parte de las ocasiones. En cambio, en otras ocasiones, en el propio juego se hace referencia explícita a personajes u obras de esta época o incluso se recrea un escenario y obra teatral que imita el modelo que observamos en el teatro español del Siglo de Oro o en la tramoya escénica del teatro isabelino de Shakespeare. En estos casos estamos ante referencias explícitas.

Cabría preguntarse qué tipo de marco teórico alrededor del concepto de influencia se maneja en esta investigación a la hora de buscar videojuegos que respondan a posibles conexiones con el teatro del siglo XVII. En primer lugar, se considera que cualquier producción cultural puede presentar una relación hipertextual con otras obras previas. La hipertextualidad es un concepto teórico acuñado por Genette (1982) que considera la existencia de una relación de influencia necesaria implícita e indeterminada entre un

hipotexto u obra anterior y una nueva obra o hipertexto. Un ejemplo de relación hipertextual sería aquella que existe en una obra como *Tickets, Please* (1919) de D. H. Lawrence y el *El Burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina. La obra de Lawrence no destaca o explicita de ninguna forma la influencia del mito de Don Juan a pesar de recrear un personaje donjuanesco que responde, salvando las distancias, al modelo clásico. El hipertexto en este caso tiene una deuda de necesidad respecto al texto dramático del dramaturgo español, pero para señalar los puntos que indican esta influencia sería necesario un análisis más profundo de la obra.

Estas relaciones hipertextuales deben ser incluidas en un contexto dinámico de influencia y diálogo entre productos culturales como el explicado por Umberto Eco (1979) a través de la “enciclopedia compartida”. Este concepto puede definirse como un sistema de interconexiones semánticas no necesariamente explicitadas entre obras literarias, prejuicios, conocimientos profesionales, etc. compartidos por una misma comunidad (Eco 38-39). En cierta forma, según Claudio Paolucci (2021), la enciclopedia compartida es un sistema de conexiones culturales que está formado por otros sistemas semánticos interconectados a modo de rizoma. Estas relaciones no requieren conocer el origen de las relaciones establecidas dentro de la enciclopedia compartida. Una vez son introducidas en la enciclopedia compartida el origen de estas se difumina con el paso del tiempo y quedan a la disposición del usuario (escritor, lector, desarrollador, etc.) en cualquier momento. Para esta investigación, consideramos que los desarrolladores de los videojuegos utilizados forman parte de una enciclopedia compartida donde las obras teatrales del siglo XVII están latentes a través de diversas relaciones conceptuales que no tienen por qué explicitar necesariamente su origen.

Dentro de esta enciclopedia compartida podemos encontrar mitos literarios, como el de Don Juan. El concepto de mito es acuñado por Barthes (1972) como un sistema semiológico, que con frecuencia tiene origen literario, en el que encontramos un significado que se mantiene estable con el paso del tiempo y un significante que varía con cada articulación del mito. En el caso del mito de Don Juan, el significado contendría su origen literario, su razón de ser o sus características iniciales, mientras que el significante serían los distintos donjuanes que observamos a lo largo de la historia del mito, con sus individualidades. Dentro del mito barthesiano, la relación entre significado y significante se

difumina con el paso del tiempo y con nuevas articulaciones del mito a través de nuevos significantes. Al ocurrir esto, aparecen donjuanes con características nunca vistas, pero cada vez es más difícil acceder a su significado original, perdiéndose la conciencia de su origen. Pese a esto, el mito barthesiano es un concepto que incide en la fertilidad de los mitos literarios como sistemas dinámicos que aumentan su productividad a medida que abandonan la relación con su significado original. De esta manera, a través de los siglos, la frecuencia con la que aparece articulado el mito de Don Juan ha ido en aumento a cambio de ser difícil de reconocer la conexión con aquel que observamos en *El burlador de Sevilla* y otros primeros textos que dieron origen al mito.

A través de estos conceptos teóricos, se concibe un marco teórico dinámico en el que las producciones culturales se influyen unas a otras a través de relaciones hipertextuales que se encuentran incluidas en la enciclopedia compartida. Estas relaciones a veces conllevan la articulación de un mito literario procedente del teatro del Siglo de Oro español o la utilización de ciertas características contenidas en los hipotextos. En otros casos encontramos una conciencia clara de la influencia literaria de estas obras expresada a través de referencias explícitas por miembros de una comunidad cultural que conoce el origen de estas. De esta manera podemos explicar que puedan existir videojuegos que tienen personajes que recuerdan a *El Burlador de Sevilla*, *La vida es sueño* (Calderón de la Barca 1635) o referencien directamente a obras de Shakespeare como *Romeo y Julieta* (1597).

INFLUENCIA TEATRAL EN LOS VIDEOJUEGOS

Este tipo de influencia cultural suele expresarse en los videojuegos a través de personajes que responden al modelo de un personaje teatral previo o historias que recuerdan a las sucedidas en las piezas dramáticas más trascendentales del teatro universal. Si dirigimos brevemente nuestra atención a un género teatral anterior a los nacidos en el siglo XVII, podemos observar que la *Commedia dell'Arte* es una de las fuentes de inspiración más comunes de los textos videolúdicos. Por ejemplo, en el videojuego chino *Genshin Impact* (HoYoVerse 2020-Actualidad) podemos observar cómo una de las facciones rivales es una sociedad criminal conocida como los “Fatui”, que está compuesta por once líderes que representan a un personaje de esta expresión teatral de origen italiano. Estos personajes a veces siguen el modelo arquetípico clásico de la *commedia* o en otras ocasiones representan

características contrarias a lo visto en ella; incluso podemos observar cambios en el sexo típico de estos personajes teatrales. Así podemos encontrar a “Il Capitano”, que es encarnado por un guerrero honorable y orgulloso que suele exhibir su fuerza; “La Signora”, que aparece como una mujer altiva que participa en numerosos complots; “Arlecchino”, caracterizada como una mujer con una doble identidad que destaca por su astucia, o “Scaramouche”, que sigue el modelo clásico y es representado como un personaje burlesco y traicionero. Estos personajes son centrales en el desarrollo de la historia y, por lo tanto, sitúan la influencia teatral, en este caso explícita, como uno de los puntos centrales del texto videolúdico.

INFLUENCIA TEATRAL IMPLÍCITA

No obstante, este juego también incluye una influencia teatral que representa a otros tipos de teatro de forma implícita. En el último año, la historia desarrollada en *Genshin Impact* ha girado en torno a las aventuras de los protagonistas en la nación de Fontaine, vigorosamente influenciada por la cultura europea occidental, principalmente la francesa. Este país es considerado en la narrativa del videojuego como el país del teatro, pues su vida pública está orientada alrededor de grandes representaciones teatrales. Cada uno de sus habitantes observa la vida como una gran obra de teatro y, en cierta manera, son representados como “adictos” a la teatralidad. Esto es explorado con mayor profundidad en el relato que se desarrolla alrededor de las intrigas que ocurren en su gobierno. Así, un tópico literario tan frecuente en el teatro del Siglo de Oro español como es el *theatrum mundi* o “teatro del mundo”, que observamos en obras como *El gran teatro del mundo* (representada aproximadamente en los años 40 del siglo XVII y publicada en 1655) o *La vida es sueño* (representada por primera vez en 1635) de Calderón de la Barca, se convierte en el eje fundamental de la construcción de uno de los arcos principales de la historia del videojuego. La visión de la vida como un gran teatro en la que se representa un papel hasta la muerte se encuentra concentrada en la caracterización del personaje principal de esta nación, Furina, la gobernante de Fontaine. Este personaje fue creado siglos atrás por una deidad con una función concreta: fingir ser la verdadera líder de la nación como si de la protagonista de una obra teatral se tratara. Esta circunstancia causa que Furina no sepa distinguir entre la vida real y la representada, situándola frecuentemente en un estado semejante al de Segismundo en *La vida es sueño*. Es más, este personaje también sufre una crisis de identidad durante una revolución popular que

inicia el pueblo de Fontaine al descubrir que no es su verdadera gobernante, cosa que también recuerda a la pieza teatral universal calderoniana, salvando que Segismundo es la figura apoyada por la revolución en la pieza teatral. De la misma manera, siguiendo la obra calderoniana, Furina se sitúa en el centro de una profecía apocalíptica que la destinaba a una vida de eterno ostracismo tras representar su papel¹.

Esta misma compañía repite el énfasis de la influencia del teatro del siglo XVII en el videojuego *Honkai Star Rail* (2023-Actualidad). Retomando la influencia implícita de las obras calderonianas, la vida como sueño es explorada en el actual arco de la historia principal del videojuego. En este relato, los protagonistas se sitúan en Penacony (llamado Colonipenal en la versión en español), un planeta donde existen dos planos de existencia, uno real y otro situado en un sueño colectivo. Con anterioridad, el planeta funcionaba como una gran prisión, cosa que también puede relacionarse con el encarcelamiento al que es sometido Segismundo desde su nacimiento. Este planeta, como ocurría con la nación de Fontaine en *Genshin Impact* se encuentra influenciado por el mundo del espectáculo occidental, desde el teatro clásico hasta los grandes musicales norteamericanos del siglo XX. No es casualidad que Penacony combine el mundo de los sueños con el teatral, ya que hemos visto que es una relación frecuente en el teatro del Siglo de Oro español. El tema que se desarrolla durante buena parte de esta historia es la difuminación entre lo real y lo onírico, tal y como observamos en *La vida es sueño*. Se incide en la visión de los sueños como un lugar donde puede ocurrir lo absurdo, lo cómico y lo dramático simultáneamente, cosa que también recuerda a la cosmovisión de Francisco de Quevedo en sus *Sueños y discursos* (1627). Así, observamos a personajes principales como Aventurine (nombre adaptado como Aventurino en la traducción al español) manteniendo diálogos con su yo infante con la intención de discernir el camino que seguir en su vida; personajes que abrazan la mentira del sueño con el objetivo de alcanzar la felicidad como Sunday, o personajes como Misha, que descubre que su identidad se limita a ser el sueño de una persona que murió hace años.²

¹ La influencia teatral en *Genshin Impact*, especialmente a través del personaje de Furina será explorada en un futuro artículo con mayor detalle.

² Como indico en una nota anterior, un análisis de la influencia teatral áurea en este videojuego también será parte de un futuro artículo.

Este videojuego también explora la visión de la vida como un gran teatro a través de otro grupo de antagonistas, los llamados “Bufones Enmascarados”. Este grupo de personajes considera que la vida es una gran representación teatral y que, por lo tanto, deben divertirse en ella a través de grandes enredos, juegos de identidades y *deus ex machina* que preparan a través de complejas conspiraciones políticas. El peso que tiene el enredo y los malentendidos en su cosmovisión nos recuerda a la comedia nueva del Siglo de Oro español. Resulta difícil imaginar la presencia de esta agrupación si no existiera la influencia cultural del teatro español áurico. Por ejemplo, uno de los miembros de este grupo recibe el nombre de Giovanni, recordando, innegablemente, uno de los mitos literarios españoles más fértiles como es el de Don Juan. Este personaje incide en la visión de la vida como una obra de teatro en la que todo debe poseer una relación previsible de causalidad, que puede recordar a *El burlador de Sevilla* y obras derivadas posteriores, donde el castigo final de don Juan es parte de una serie lógica de causa-consecuencia. Otra integrante de esta facción, que recibe el nombre de Sparkle, es representada como una de las principales causantes de conspiraciones donde el enredo a través del juego de identidades recibe un papel protagonista. Para conseguir este enredo, Sparkle tiene el poder de disfrazarse con exactitud de cualquier personaje. Con esto, consigue confundir a los protagonistas y despertar intrigas que permitan llevar situaciones teatrales a la vida real.

Este personaje, en ciertos momentos, presenta una visión retorcida de una autora de comedias españolas áuricas ya que en sus diálogos incide en la necesidad de crear un gran espectáculo de enredo que haga disfrutar a su audiencia en un clímax de resolución final. Si bien no es posible testificar una influencia directa y explícita clara de la comedia española en estos personajes (aunque sabemos que Hoyoverse, como compañía de videojuegos, realiza estudios culturales profundos para llevar a cabo sus historias y personajes³), las coincidencias son más que suficientes para pensar que el proceso de influencia explicado con anterioridad ha causado la vinculación entre comedia, enredo y la visión de la vida como teatro gracias al teatro áurico.

Asimismo, es posible encontrar más ejemplos del tratamiento áurico del tópico *theatrum mundi* en otros videojuegos. Este es el caso de *Octopath Traveler* (Square Enix

³ Esto se puede observar en los distintos documentales sobre sus procesos de inspiración publicados en Youtube como el orientado a Furina en *Genshin Impact* https://youtu.be/cP_PnRxK-nc?si=pvngxA2FIYd2ZVhuH

2018) donde encontramos esta idea en uno de los antagonistas principales, Simeon. El primer factor que relaciona a este personaje con el mundo del teatro es que su profesión es la de un director teatral de gran éxito. Sumado a esto, Simeon es caracterizado como un personaje perturbado que percibe a los demás como personajes de una gran tragedia dirigida por él mismo. Por otro lado, *Fire Emblem: Three Houses* introduce a Dorothea, una cantante de ópera que, tras el comienzo de una guerra a escala continental, comienza a observar a los demás como actores dentro de una pieza teatral cruel donde llevan a cabo su papel y mueren tras ello. Esta visión desesperanzada de la vida como teatro recuerda sin lugar a duda a *El gran teatro del mundo* de Calderón, pero también a fragmentos de otras obras no necesariamente teatrales como el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán (Libro primero, capítulo IV).

Siguiendo esta estela de influencia implícita, hay un mito teatral español que aparece con gran frecuencia en cualquier tipo de producción cultural, no siendo los videojuegos una excepción. Este es el mito de Don Juan. Siguiendo *El burlador de Sevilla* y las teorías de Diego Marín (1982), Ignacio Arellano (2001), Eva María Álvarez (2006), Rosa Navarro Durán (2008) o Alexandra Marti (2012), podemos considerar que el mito de don Juan se compone de tres características frecuentes. La primera consiste en caracterizar un personaje como un seductor o seductora vil con intenciones claramente negativas, ya sea puramente libidinosas u otras más complejas como imponer su autoridad sobre otros personajes. La segunda implica que el personaje donjuanesco debe sufrir un castigo (divino o terrenal dependiendo de la obra) en algún punto de su relato debido a sus burlas amorosas. Con relación a esta característica es necesario destacar que, en casos posteriores, especialmente a partir del siglo XIX, el castigo puede ser evitado a través de la salvación del burlador ya sea por amor o por otro tipo de justicia, como en *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. En tercer lugar, la figura de Don Juan suele acarrear cierto grado de crítica social a través del personaje donjuanesco que abre la puerta a lecturas críticas del texto.

Sabiendo esto, podemos señalar un caso claro de influencia del mito de Don Juan en *The Sims 2* (Maxis 2004), *The Sims 3* (Maxis 2009) y *The Sims 4* (Maxis 2014). En estos juegos, especialmente *The Sims2*, encontramos a un personaje secundario llamado Don Lothario en inglés, cuyo nombre fue traducido al español como Juan Tenorio. El nombre en

inglés no muestra esta influencia de forma explícita, a pesar del uso de un nombre y apellido (adaptado al inglés, pero con pronunciación en español) que recuerdan a Don Juan, pero su versión en español, revisada por los desarrolladores, sí muestra una relación directa. Este personaje es reflejado en *The Sims 2* como un seductor sin escrúpulos que se aprovecha de las hermanas de la familia Caliente y de otras mujeres mientras mantiene un compromiso matrimonial. Sus razones son tanto lujuriosas como económicas, pues quiere obtener la riqueza de la familia de su prometida a través del matrimonio mientras satisface sus deseos carnales. En *The Sims 3*, se observa que este personaje ha sido castigado siendo teletransportado al pasado para corregir sus métodos, aunque el personaje demuestra que sigue teniendo aspiraciones lujuriosas e inmorales. La siguiente entrega de esta saga, *The Sims 4*, muestra a un Don Lothario en un universo alternativo donde sigue sus intenciones de seducir a las hermanas Caliente y aprovecharse de tantas mujeres como sea posible. Las distintas entregas de esta saga de videojuego buscan explotar lúdicamente la posible inmoralidad de las relaciones de Don Lothario, pudiendo extraer la posible crítica social contenida en las acciones de este personaje.

Sumado a esto, las primeras imágenes promocionales de *The Sims 2* presentan a este personaje asustado frente a unas llamadas. Esta reacción es típica en los personajes de esta saga de videojuegos, pero no es casual que el personaje influenciado por el mito de Don Juan sea presentado de esta forma. Como se puede observar en *El Burlador de Sevilla* y otras obras derivadas de esta, don Juan suele ser castigado mediante llamas sobrenaturales que causan su muerte y caída en el infierno. Esta conexión con el fuego también se muestra en la onomástica del apellido de las hermanas Caliente, que son sus principales objetivos sexuales, así como, si el jugador lo quiere, la causa de su desgracia. De este modo, Don Lothario aparece relacionado con el fuego o conceptos derivados de él de varias formas. Por esto, parece claro que los desarrolladores de *The Sims 2* eran plenamente conscientes de la influencia literaria detrás del personaje que estaban creando, que tratan de mostrar sin declarar explícitamente su deuda literaria a través de estas imágenes y el nombre que recibe en inglés y español. Al no señalar directamente la influencia teatral del personaje en su versión original en inglés, incluyo este caso en las influencias implícitas, pero bien podría ser considerado como un caso explícito si tenemos en cuenta la traducción al español.

En otros videojuegos podemos encontrar otros casos donde la influencia del mito de Don Juan es implícita. En el videojuego *Bravely Default* (Silicon Studio 2012), el personaje Fiore DeRosa cumple con las características atribuidas a este mito. Es un seductor malintencionado que trata de manipular a las mujeres de la ciudad de Florem con el objetivo de controlar la región. Para ello utiliza un perfume mágico obtenido a través del sacrificio de bestias sagradas que permite que las mujeres se enamoren perdidamente de él. De hecho, esta circunstancia recuerda a la novela *El Perfume* (1985) de Patrick Süskind, a la que también se le podría atribuir la influencia del mito de Don Juan. Este personaje funciona como uno de los antagonistas que se enfrentan a los personajes principales y acaba siendo duramente castigado con la muerte o la cárcel en varias líneas temporales paralelas. Así mismo, a través de las opiniones de los personajes principales se incide en una crítica social contra los seductores malintencionados.

El perfume empleado es percibido como una herramienta demoníaca que proviene de los actos heréticos de sacrificio que Fiore lleva a cabo. La relación del mito de Don Juan con la herejía o el satanismo ha sido ampliamente estudiada por académicos como Diego Marín (1982), Carmen Becerra (2006), Eva Álvarez (2006) o Claudio Felipe González (2011). Estos autores explican que la caracterización vil de un personaje como don Juan, que tradicionalmente ha desafiado el orden divino establecido, ha dado lugar a que se le atribuyan o se le relacione con una serie de acciones que podrían ser consideradas como influidas por fuerzas demoníacas. De hecho, no hay que olvidar que, en *El Burlador de Sevilla*, Catalinón vincula a don Juan con Lucifer, convirtiéndose así en el representante de este tipo de lo demoníaco: “Desdichado tú que has dado en manos de Lucifer” (Tirso de Molina, vv. 1793-1794). Por ello, según estos autores, es lógico pensar que con el paso del tiempo el mito de Don Juan empezaría a desarrollar a personajes con poderes demoníacos o mayor vinculación con las prácticas heréticas. De esta manera, el caso de Fiore DeRosa no es sino una evolución natural de esta circunstancia.

Esta misma atribución de poderes demoníacos a un personaje influenciado por el mito de Don Juan la encontramos en *Octopath Traveler II* (Square Enix 2023). En este juego, el personaje antagonista llamado Claude cumple con las características mencionadas anteriormente y actúa como un personaje donjuanesco. En primer lugar, este villano posee el

don de la inmortalidad a través de un pacto con una entidad demoníaca, reiterándose este tipo de característica vinculada con este personaje. Gracias a este poder, Claude ha diseñado un plan para controlar el continente a través de la seducción, embarazo y asesinato de múltiples mujeres con las que obtener una descendencia a la educar en las artes del subterfugio y así controlar diversos estados desde las sombras. Este estrambótico plan causa su castigo final, pues una de sus hijas lo asesina para vengarse de la muerte de su madre y la vida de torturas a la que ha sido sometida por culpa de las artes de su padre. A través de la voz de la hija de Claude y otros miembros de su descendencia podemos extraer una crítica social no solo contra los seductores y maltratadores, sino también hacia aquellos padres que roban la libertad de sus hijos.

La influencia del mito de Don Juan se vuelve a observar en el videojuego *Drakengard 3* (Access Games 2013). En este caso encontramos una “doña Juana” llamada Five que, debido nuevamente a la adquisición de unos poderes demoníacos, ha perdido el control de su lujuria. Este personaje es representado como una seductora que se acuesta indistintamente con hombres o mujeres con la intención de liberar su libido. Durante la historia de este videojuego se incide en que sus acciones inmorales no se limitan a manipular a múltiples personas para mantener relaciones sexuales con ellas, sino que ha estado violando activamente a un menor llamado Dito, que la acompaña a todas partes. Este chico será el que lleve a cabo el castigo final contra Five, pues la descuartiza cuando tiene la oportunidad para vengarse de sus acciones. Tanto este final como los frecuentes comentarios despectivos de la protagonista de esta historia hacia Five inciden en criticar las acciones de este personaje, desarrollando una crítica social dirigida especialmente hacia la situación de abuso a menores que esta doña Juana lleva a cabo. No solo esto, sino que este personaje trata de mantener relaciones incestuosas con sus hermanas, incluida la protagonista de la historia, cosa que expande la vileza de esta revisión del mito de Don Juan.

Los ejemplos anteriores demuestran la frecuencia con la que se puede encontrar la influencia implícita del teatro del Siglo de Oro en las historias desarrolladas en el medio videolúdico. Destacan especialmente la influencia de tópicos teatrales muy explorados en esta etapa literaria como la vida como teatro o como sueño y la fertilidad del mito de Don Juan que aparece con frecuencia para representar personajes videolúdicos viles. También no

debe olvidarse el papel que tiene la expresión del enredo típica de la comedia áurea en algunos de estos casos, aunque son las tragedias aquellas que reciben buena parte de la atención. Solo he puesto sobre la mesa unos pocos ejemplos de estas relaciones hipertextuales, pero son representativos de cómo se traduce la adaptación indirecta de personajes e historias teatrales en los videojuegos. Parece claro que en la enciclopedia compartida de ciertos desarrolladores de videojuegos hay un sedimento teatral áurico que ejerce su influencia indirecta a la hora de producir ciertas historias o personajes.

INFLUENCIA TEATRAL EXPLÍCITA

En otros casos, las referencias al teatro del siglo XVII son mucho más claras y juegan un papel activo protagonista en la historia o los elementos jugables de ciertos videojuegos. Si bien el caso de Don Lothario en la saga *The Sims* puede llegar a considerarse como una influencia explicitada en el texto videolúdico, hay casos donde las obras son mencionadas directamente o la tramoya teatral de este siglo es recreada con cierta exactitud en el mundo virtual.

Uno de estos juegos es el videojuego de rol japonés *Final Fantasy IX* (Square, 2000), que está protagonizado por un pícaro que es parte de una compañía teatral formada por otros pícaros. En este videojuego observamos tanto la influencia del teatro áureo⁴, como la del teatro de Shakespeare. La influencia del autor inglés es explícita en este caso a través de la pieza teatral protagonista del texto videolúdico llamada “I want to be your canary” (Quiero ser tu canario), que recrea los versos de despedida de Romeo en el segundo acto de *Romeo y Julieta*: “I would I were thy bird” (Shakespeare, *Romeo and Juliet* 1483). Esta pieza teatral representa una historia de amor trágico que recrea parte de la obra de Shakespeare, pero también se encuentra repleta de momentos de enredo amoroso y duelos de honor que recuerdan al teatro áureo español, aunque su final nunca es especificado en el texto videolúdico. En esta representación teatral enmarcada se representan escenas de conflicto entre el amante del personaje femenino protagonista y el hombre que trata de aprovecharse de ella, así como diálogos entre los amantes donde declaran su amor y exponen sus cuitas

⁴ He analizado este videojuego con anterioridad (Matencio 2024) como muestra de un claro caso de influencia de la picaresca española en un videojuego, por lo que la influencia del teatro español es también lógica debido a su cercanía con la ficción picaresca.

derivadas de sus conflictos familiares. Como en *Romeo y Julieta*, ambos amantes acaban muriendo por error ante la incredulidad de su familia.

Como elemento que complementa esta inmersión teatral en *Final Fantasy IX* a través de “I want to be your canary”, se recrean escenarios teatrales y decoraciones parecidas a aquellas observadas en el espectáculo teatral del teatro del siglo XVII. Los jugadores pueden participar en estos escenarios a través de un pequeño minijuego (o juego enmarcado) en el que pueden participar como actores en uno de los duelos de honor que componen la pieza teatral. Este duelo está acompañado por la composición musical llamada “Vamo’alla flamenco”, cuyo título deja poco a la imaginación sobre la posible influencia teatral española de este videojuego⁵.

Como ejemplo adicional dentro de esta saga de videojuegos, *Final Fantasy VI* (Square, 1994) incluye la representación de una ópera, llamada la “Ópera de María y Draco”, que recrea otra tragedia amorosa propia de los dramas de Shakespeare. En ella, María y Draco aspiran al matrimonio, pero esta es obligada a casarse con el príncipe del país enemigo, lo que pone barreras familiares y políticas a su amor. Esta situación es resuelta a través de un duelo de honor entre Draco y el príncipe malintencionado del reino vecino. En esta pieza teatral el jugador observa y participa en el desarrollo de las escenas, mientras experimenta una obra con influencias del teatro del siglo XVII. No obstante, este no es un caso de influencia explícita clara de este teatro, pero es destacable mencionarla como semilla de lo que después se verá en *Final Fantasy IX*.

Uno de los casos más claros de influencia directa y explícita del teatro del siglo XVII en los videojuegos, es el videojuego de aventuras *Elsinore* (Golden Glitch, 2019). Como su nombre indica, está ambientado en el castillo de Elsinore durante los eventos ocurridos en *Hamlet* (1599-1601). En este texto videolúdico se recrean las escenas y momentos de *Hamlet* desde el punto de vista de Ophelia, que debe de evitar que sucedan las tragedias de la obra original mientras que asegura su supervivencia y la posición política de su familia. Para ello, Ophelia debe investigar las distintas intrigas que acontecen entre los muros de Elsinore a través de la exploración de distintos escenarios y el diálogo con otros personajes de la obra

⁵ Sumado a la patente influencia de la literatura española áurea que existe en este juego, como se indica en la nota anterior.

original. En este videojuego se puede interactuar con Polonio, Claudio, Gertrudis o el propio Hamlet, quiénes no solo usan extractos de la pieza teatral original, sino que expanden sus razonamientos y argumentaciones ante Ophelia. De esta manera, estamos ante un caso claro de uso explícito de una obra de teatro del siglo XVII que es adaptada y expandida en el medio videolúdico con el objetivo de crear un producto nuevo que revisa un texto clásico. Las posibilidades interactivas de este medio permiten que los jugadores puedan establecer una comunicación con cualquier personaje de la obra para entender sus motivaciones, aprendiendo su rol en la obra original y el nuevo que adquiere en esta adaptación. Incluso se incluyen y expanden personajes de otras obras populares de Shakespeare como Otelo para crear una red de conexiones temporales entre textos teatrales y contentar al público que sea admirador del dramaturgo inglés. Esta adaptación, además, explora una figura que acaba siendo dejada de lado en la obra original como es Ophelia y la dota de varias capas de complejidad psicológica, representándola como un personaje activo y preocupado por el devenir de los acontecimientos que la rodean. De esta manera, el texto videolúdico no es solo una adaptación explícita de una obra teatral del siglo XVII, sino que se apropia de esta y la expande hacia nuevos confines, demostrando las posibilidades de la relación entre ambos medios culturales de las que tanto hablaba Murray.

Algo semejante ocurre en el videojuego *NieR: Automata* (Platinum Games 2016), que incluye una representación enmarcada de *Romeo y Julieta*. Esta representación es llevada a cabo por robots que intentan imitar el comportamiento humano en un contexto postapocalíptico bélico entre androides humanoides y robots no-humanoides en el que la humanidad dejó de existir hace miles de años. Los versos shakespearianos divergen de la pieza teatral original al acabar la representación enmarcada, pues aparecen múltiples romeos y julietas que acaban asesinándose unos a otros. Este giro dramático tiene un sentido dentro de la narrativa del videojuego, que no es otro que servir de presagio para los distintos finales que componen el texto videolúdico.

NieR: Automata es extremadamente interesante en términos de inspiración teatral porque cada uno de sus personajes principales representan una o varias obras del dramaturgo inglés. La historia está protagonizada por tres androides humanoides llamados 2B, 9S y A2. El primero de ellos, 2B, es un androide femenino cuya historia está influida por *Hamlet* y

Romeo y Julieta. La influencia de *Hamlet* es clara desde su nombre, pronunciado como el verbo en inglés *to be*, que recuerda al famoso soliloquio del acto 3 de esta obra: “To be or not to be [...]” (Shakespeare, *Hamlet* 2586). De hecho, uno de los finales que pueden alcanzarse se titula “...or not to be”, dejando claro la deuda explícita con la obra del dramaturgo inglés. Su historia está entrelazada con 9S, un androide de aspecto masculino cuya caracterización también está influenciada por las mismas obras. Tanto 2B como 9S recrean el drama amoroso de *Romeo y Julieta*, pero con una inversión de género. La androide femenina representa a Romeo. Esta relación se observa en el relato que la acompaña, pues durante años ha estado matando a 9S en un ciclo continuo de reparación, enamoramiento y asesinato. Este personaje carga una culpabilidad semejante a la de Romeo al descubrir la supuesta muerte de Julieta. Por otro lado, el androide masculino representa a Julieta, pues cuando 2B muere en uno de los puntos clave de texto videolúdico, se considera culpable de su muerte y decide vengarse entregándose a una agresión suicida contra sus asesinos; cosa que recuerda, salvando las distancias, a la reacción de Julieta tras enterarse de la muerte de Romeo. El razonamiento de 9S es el mismo que el de Julieta: no tiene sentido vivir tras la muerte de su ser amado. La representación enmarcada anterior de *Romeo y Julieta* también referencia el ciclo de muerte y resurrección en el que se encontraban inmersos 2B y 9S, quienes durante cientos de años acababan su relación amorosa en una tragedia fatídica debido a una conspiración oculta.

Ambos androides, especialmente 2B, cuestionan el ciclo de destrucción y guerra en el que se encuentran, las razones de su existencia o las diferencias entre la vida y la muerte. Es en esta profundidad psicológica y filosófica donde se encuentra buena parte de la influencia de *Hamlet*. De hecho, cada capítulo comienza con un soliloquio de alguno de los personajes protagonistas reflexionando sobre estas preguntas. No obstante, también es posible percibir esta influencia en la tragedia final que implica la muerte de todos los protagonistas vivos en un duelo sangriento por culpa de diversos malentendidos y ansias de venganza.

El personaje protagonista final, A2, es un androide femenino que representa la tragedia clásica de Shakespeare *Julio César* (1599). Frente a 2B y 9S, A2 fue traicionada por sus aliados durante una campaña militar. Este androide era miembro de un destacamento de soldados que iba a ser utilizado como señuelo para alimentar las llamas de la guerra con los robots. Tras la

muerte agónica de cada una de sus compañeras, A2 consigue salvarse no sin antes descubrir que era parte de una misión suicida dirigida por alguien a quien consideraba una amiga. Por estas razones, este androide se considera traicionado por los suyos y dirige todos sus esfuerzos en vengarse de aquellos que mataron a sus compañeras y trataron de acabar con ella. A2 es otro de los personajes cuyo nombre contiene un verso de una obra de Shakespeare, pues debe ser pronunciado como *et tu*, pese a que su pronunciación en inglés sea distinta. Esto se debe a que hace referencia al verso “et tu, Brute?” (Shakespeare, *Julius Caesar* 2379) del tercer acto de *Julio César*, justo antes de ser apuñalado por Bruto, el mejor amigo de César.

A partir de estos ejemplos podemos observar que, en el caso de las influencias explícitas del teatro del siglo XVII en los videojuegos, Shakespeare aparece como su principal representante. Esto tiene sentido si tenemos en cuenta la importante influencia que tiene este autor en la literatura universal, así como en la literatura inglesa que, al fin y al cabo, como indico en otro texto (Matencio 663-665), es una de las principales influencias literarias de los videojuegos actuales. El dramaturgo inglés es empleado en algunas ocasiones en estas referencias explícitas para despertar en el jugador una conexión entre el videojuego en el que está participando y cuestiones complejas de identidad, tragedia y amor. Sirve como un elemento literario adicional que refuerza las interpretaciones que se pueden extraer de los diversos acontecimientos que suceden en los textos videolúdicos. En otros casos, como *Elsinore*, el juego al completo es un homenaje y adaptación a la obra del dramaturgo inglés que trata de expandir y preservar la misma explorando una pieza teatral desde el punto de vista de otro personaje combinado con las posibilidades lúdicas del medio.

Sin embargo, no es nada desdeñable la posibilidad de localizar en algunos de los videojuegos seleccionados referencias directas al mito de Don Juan, que entroncan con el teatro del Siglo de Oro español, o llamadas de atención al jugador a través de piezas musicales como “Vamo’alla flamenco” que señalan una influencia literaria española en sus obras que está al mismo nivel que la del dramaturgo inglés.

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto, se ha podido demostrar que la influencia del teatro del siglo XVII en los videojuegos es frecuente ya sea de forma implícita o explícita. En el caso del teatro del

Siglo de Oro español, esta influencia suele aparecer de forma velada a través de mitos teatrales o tópicos literarios muy desarrollados durante esta época que tuvieron una marcada expansión internacional, sobre todo en el caso del mito de Don Juan. Destaca este mito en videojuegos como la saga *The Sims* u *Octopath Traveler II*, mientras que el tópico del *theatrum mundi* se repite a lo largo de *Genshin Impact* o *Honkai: Star Rail*. También es posible observar acercamientos semejantes al enredo y los dramas de honor que observamos en las producciones teatrales áuricas. Así podemos observar la presencia de la comedia nueva en el juego de identidades observable en el videojuego *Honkai: Star Rail* o la tragedia amorosa combinada con el enredo de la comedia en *Final Fantasy IX*. Parece ser que el Siglo de Oro español ha influido en aspectos temáticos a través de mitos y exploraciones de ciertos tópicos, lo que explicaría que su influencia se haya difuminado a través de las relaciones hipertextuales y el uso de los mitos literarios contenidos en la enciclopedia compartida.

En el caso de las referencias explícitas, estas suelen hacer referencia clara a los nombres de personajes u obras de las piezas teatrales o bien recrean la tramoya teatral de la época. En los primeros casos encontramos la discutible influencia explícita del mito de Don Juan en el personaje de Don Lothario, pero sobre todo la inclusión de fragmentos de las obras de Shakespeare en *NieR: Automata* o la adaptación de una obra completa como es el caso de *Elsinore*. Bajo nuestro punto de vista, la inclusión explícita de estos textos teatrales se debe a un intento de traer a colación las discusiones filosóficas y morales de las obras elegidas, así como la intención de realizar un homenaje a clásicos teatrales que han inspirado la producción videolúdica. Videojuegos como *NieR: Automata* utilizan explícitamente las obras shakesperianas con la intención de dotar de mayor complejidad a la posible interpretación que se pueda extraer de su historia, así como para dotar de capas de profundidad a la narrativa desarrollada. *Elsinore* en cambio, homenajea y expande obras clásicas populares del dramaturgo inglés. Por otro lado, videojuegos como *Final Fantasy IX* utilizan el montaje teatral propio del siglo XVII para desarrollar una obra enmarcada que recuerde a este tipo de representaciones.

De este modo, los videojuegos seleccionados se muestran como sucesores a nivel temático y narrativo de las obras teatrales clásicas del siglo XVII tanto español, como inglés. Por supuesto, sería posible encontrar otras influencias internacionales por medio de un

análisis más pormenorizado, pero esto será parte de futuras investigaciones. El objetivo de este texto no ha sido otro que el de traer a colación la existencia de esta influencia, muchas veces indirecta u oculta, y destacarla como un caso claro de comunicación entre dos medios culturales distintos separados por el tiempo, pero con numerosos puntos en común que pueden y deben explotarse en beneficio mutuo. El teatro del siglo XVII sigue expandiéndose, más vivo que nunca, a través de medios culturales que recogen el testigo de las obras que cambiaron el destino de la literatura para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

ACCESS GAMES (2013): *Drakengard 3*. Square Enix.

ALEMÁN, Mateo (2012): *Guzmán de Alfarache*, editado por Luis Gómez Canseco. Real Academia Española.

ÁLVAREZ, Eva María (2006): “Hacia una nueva (re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones”. *Actas del XLI Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)*.

ARELLANO, Ignacio (2001): “Las raíces del mito: Don Juan, de Tirso a Zorrilla”. *Don Juan, genio y figura*, editado por Gonzalo Santonja. España: Nuevo Milenio, pp. 25-47.

BARTHES, Roland (2006): *Mythologies*. Traducido por Annette Lavers, The Noonday Press, 1972.

BECERRA, Carmen. “Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán”. *Anales de la literatura española contemporánea* 31, no. 3, pp. 721-739.

CAUSEY, Matthew (1999): “Postorganic Performance: The Appearance of Theater in Virtual Spaces”. *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, editado por Marie-Laure Ryan. Indiana University Press, pp. 182-205.

DE LA BARCA, Calderón. *El gran teatro del mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (original aproximadamente 1640-1650). [Acceso en 03/04/2024: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-teatro-del-mundo--0/>].

— (2006): *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra (original aproximadamente 1635).

- DE MOLINA, Tirso. (1996): *El burlador de Sevilla*. Barcelona: Austral(original de 1630).
- DE QUEVEDO, Francisco (2005): *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (original de 1627). [Acceso en 03/04/2024 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/suenos-y-discursos-de-verdades-descubridoras-de-abusos-vicios-y-enganos-en-todos-los-oficios-y-estados-del-mundo--0/>].
- ECO, Umberto (1995): *Lector in Fabula*. Traducido por Ricardo Potchar. Lumen (original de 1979).
- FERNANDEZ-VARA, Clara (2009): “Play's the Thing: A Framework to Study Videogames as Performance.”. *2009 DiGRA International Conference: Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*.
- FRASCA, Gonzalo. (2001): “Rethinking agency and immersion: video games as a means of consciousness-raising.”. *Digital Creativity* 12, no. 3, pp. 167-174.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus.
- GENSHIN IMPACT. (2019): “Whispering Waters: Behind the Scenes of the Making of ‘La Vaguelette’ | Genshin Impact.” *YouTube*, 29 Nov. 2023, www.youtube.com/watch?v=cP_PnRxK-nc.
- GOLDEN GLITCH. *Elsinore*. Golden Glitch.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Claudio Felipe (2011): ““El elixir larga vida” de Honoré de Balzac, otra vuelta de tuerca al mito de Don Juan.”. *Revista Cálamo FASPE*, no. 58, pp. 81-90.
- HOYOVERSE (2020a): *Genshin Impact*. Hoyoverse.
- (2020b): *Honkai: Star Rail*. Hoyoverse.
- IGLESIAS, Borja Manero, Clara Fernández-Vara y Baltasar Fernández-Manjón (2013): “E-learning takes the stage: From La Dama Boba to a serious game.” *IEEE Revista Iberoamericana de Tecnologías del Aprendizaje* 8, no. 4, pp. 197-204.

- KELLY, Craig, y Adam Lynes. (2022): “Grand Theft Heutagogy: A reflection on the utilization of video games as a teaching tool in the lecture theatre.” *Journal of Criminal Justice Education* 34, no. 4, pp. 617-633.
- KLICH, Rosemary (2016): “Playing a Punchdrunk game: Immersive theatre and videogaming.” *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, editado por James Frieze, Palgrave Macmillan, pp. 221-228.
- LAUREL, Brenda (1993): *Computers as Theatre*. Addison-Wesley.
- MANERO, Borja, et al. (2015): “Can educational video games increase high school students' interest in theatre?”. *Computers & education*, no. 87, pp. 182-191.
- MARÍN, Diego (1982): “La versatilidad del mito de Don Juan”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6, no. 3, pp. 389-403.
- MARTI, Alexandra (2012): “Aproximaciones culturales al mito de Don Juan en las obras de Tirso de Molina, Molière y Zorrilla.”. *Océanide* 4.
- MATENCIO DURÁN, David (2024) *La picaresca española como referente literario en los videojuegos*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- MAXIS (2000): *The Sims*. Electronic Arts.
- (2004): *The Sims 2*. Electronic Arts.
- (2009): *The Sims 3*. Electronic Arts.
- (2014): *The Sims 4*. Electronic Arts.
- MURRAY, Janet (2016): *Hamlet in the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. The Free Press (original 1997).
- NAVARRO DURÁN, Rosa María (2008): “El mito de Don Juan.”. *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, no. 78, pp. 6-9.
- PAOLUCCI, Claudio (2021): “The Notion of System in the Work of Umberto Eco: Summa, Structure, Code, Encyclopaedia and Rhizome”. *Estetica*, no. 76, pp. 39-60.
- PLATINUM GAMES (2017): *NieR: Automata*. Square Enix.
- ROCKSTAR NORTH (2013): *Grand Theft Auto V*. Rockstar Games.

- RYAN, Marie-Laure (2000): *Narrative as Virtual Reality*. The John Hopkins University Press.
- (1999): “Cyberspace, Virtuality and the Text”. *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, editado por Marie-Laure Ryan, Indiana University Press, pp. 78-111.
- (2006): *Avatar of Story*. The University of Minnesota Press.
- SHAKESPEARE, William (2005a): *Hamlet. William Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press (original 1986), pp. 2525-2665.
- (2005b): *Julius Caesar. William Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press (original 1986), pp. 2332-2434.
- (2005c): *Romeo and Juliet. William Shakespeare: The Complete Works*, editado por Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford University Press (original 1986), pp. 1442-1564.
- SILICON STUDIO (2012): *Bravely Default*. Square Enix.
- SQUARE ENIX (2023): *Octopath Traveler II*. Square Enix.
- (2018): *Octopath Traveler*. Square Enix.
- (2000): *Final Fantasy IX*. Square.
- (1994): *Final Fantasy VI*. Square.
- SÜSKIND, Patrick (2011): *El Perfume: Historia de un asesino*. Booket, traducción de Pilar Giralt Gorina (original de 1985).

***Presentación del libro «Las cartas sobre las tablas.
El recurso de la carta en el teatro de Lope de Vega»,
editado por la editorial de la Universidad de Almería***

MONTSERRAT FERNÁNDEZ CRESPO

Universidad Autónoma de Barcelona

Las cartas sobre las tablas es una adaptación de mi tesis doctoral, defendida hace un par de años en la Universidad Autónoma de Barcelona, aunque el libro fue publicado el año pasado en la Universidad de Almería. En la Universidad Autónoma de Barcelona, donde estudié la Filología Hispánica mientras trabajaba, tuve ocasión de acercarme a las comedias de Lope a través de mis colaboraciones con el grupo de investigación *Prolope*, grupo dedicado principalmente a la edición crítica del teatro de Lope que se publicó en las *Partes de Comedias*. Más tarde, en mi trabajo de final de máster, titulado *La epístola de tono humorístico en el Renacimiento español*, tuve ocasión de acercarme a la epistolografía. Y de esa conjunción —el estudio del teatro de Lope y el estudio de la epistolografía del Renacimiento— surgió la idea de profundizar en el uso que hace Lope de la carta en sus comedias. Y es que, al leer la obra dramática de Lope, uno de los aspectos que destacan es la gran cantidad de *cartas* que aparecen en ella.

Hay que decir que el empleo de la carta — «esa media conversación entre personas ausentes» como se la define tradicionalmente— es un recurso que se remonta a muchos siglos atrás en el teatro europeo, pues tenemos constancia de su aplicación en composiciones de la Antigüedad clásica. Por ejemplo, en ciertas obras del comediógrafo latino Plauto (s. III y II a. C.). Como curiosidad, quisiera señalar que en esas comedias el soporte de la escritura no era el papel, sino que eran unas tablillas —seguramente de madera— que se ataban y sellaban con cera, pues el papel es un invento chino del siglo I d. C. Lope, sin embargo, en su comedia *Las grandezas de Alejandro*, ambientada en la época de Alejandro Magno (s. IV a.C.), «habla» del *papel*. Estamos, por tanto, ante un anacronismo, del que seguramente era consciente Lope, pues era habitual que los autores del Siglo de Oro se permitieran ciertas licencias al tratar hechos históricos.

En cualquier caso, el recurso de la carta fue una técnica muy utilizada por los dramaturgos de la época áurea. Pero, curiosamente, en torno a este asunto los investigadores y filólogos se han detenido poco, pues durante el tiempo que duró mi trabajo de investigación tan solo encontré unos pocos artículos, siendo el primero y, por ello, el más importante, el de hispanista francés Henri Recoules, titulado *Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro*, que se publicó en 1974 en el Boletín de la Real Academia. Recoules, mediante un extenso listado de preguntas, proponía cuáles podrían ser algunos de los puntos de los que podían partir los futuros investigadores. Algunas de esas preguntas son las siguientes: ¿va firmada la carta?, ¿quién recibe la carta?, ¿cuántas personas están presentes cuando se lee?, ¿cómo se lee?, ¿cuál es el tema central, amor, honor, política...? ¿se pueden comparar estas cartas con las que se encuentran en las novelas, por ejemplo?, ...etc.

Recogiendo aquel guante que lanzó Recoules en los años setenta del pasado siglo, con este libro he pretendido suplir esa ausencia de ensayos dedicados al uso del género epistolar en el teatro de los siglos XVI y XVII. En mi caso, centrándome en Lope de Vega por su indiscutible calidad literaria.

La obra de Lope, sin embargo, siempre plantea un mismo problema, que es a la vez virtud: su casi inabarcable producción literaria, siempre rayana en la excelencia, que le valió las apelaciones de «Monstruo de la naturaleza» y «Fénix de los ingenios». El mismo Lope afirmó que escribió su primera comedia, *El verdadero amante*, cuando contaba doce años. Aunque este hecho hoy se pone en duda, lo cierto es que la primera comedia en copia manuscrita que se conserva, *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, es de en torno a 1580, fecha en la que él tendría tan solo dieciocho años.

En otra ocasión, Lope, ya casi al final de su vida, en su *Égloga a Claudio*, presumía de haber escrito nada más y nada menos que mil quinientas comedias. Sea como fuere, lo que sí sabemos a ciencia cierta es que escribió al menos unas trescientas catorce o trescientas quince, pues ese es el número de comedias, de atribución segura o fiable, que nos han llegado hasta nuestros días. Además, por supuesto, de novelas y colecciones de poemas, muchas de ellos dedicadas a sus amores, tan prolíficos como sus comedias.

Uno de estos grandes y primeros amores fue Elena Osorio, mujer casada con un actor e hija de un empresario teatral. Lope se enamoró de ella con veinte o veintiún años y fue la

«Filis», la «Zaida» o la «Dorotea» de algunas de sus obras. Para disgusto del poeta, cuando Elena enviudó prefirió irse con un acaudalado hombre de negocios, lo que provocó que Lope, despechado, escribiera algunos versos contra ella y su familia. Este hecho le valió que le hicieran preso durante una representación teatral en el *Corral de la Cruz* de Madrid y que, más tarde, le desterraran de la Corte y del Reino de Castilla por unos años. Marchó entonces a Valencia al lado de Isabel de Urbina —su «Belisa»—, otro de sus grandes amores, que murió al dar a luz a una de sus hijas. En Valencia sabemos que participó activamente de la vida literaria de la ciudad, que en aquel tiempo servía de puente de unión con la comedia italiana. Cuando era ya un autor codiciado y quizás el mejor poeta dramático de España, conoció a la actriz Micaela de Luján —la «Lucinda» o «Camila Lucinda» en sus textos—, amor que simultaneó con Juana de Guardo, hija de un rico abastecedor de carne y pescado con la que dicen que se casó por conveniencia. A Quevedo se le atribuyen, de hecho, unos maliciosos versos que decían: «casó con carne y pescado». En *La Dorotea*, considerada por muchos la obra maestra de Lope, él mismo cuenta sus amores juveniles con Elena Osorio para establecer el vínculo con la última pasión de su vida, Marta de Nevares —la «Marcia Leonarda» de sus novelas y la «Amarilis» de sus poesías y cartas— que murió totalmente ciega.

Lope tuvo, en definitiva, una vida variada, polémica e intensa, llegando incluso a ordenarse sacerdote a los cincuenta y dos años. Con Miguel de Cervantes tuvo una memorable pelea, pero fue quien le puso uno de los sobrenombres por los que el mundo entero lo conoce: «Monstruo de la Naturaleza»; por todo eso que se ha comentado, porque fue un autor precoz y abundante, pues a lo largo de sus setenta y tres años compuso, como dijimos, más de trescientas comedias, de las cuales he podido comprobar que al menos doscientos diecisiete títulos contienen cartas. Un corpus, por tanto, de gran magnitud.

Pero si el elevado número de comedias ha dificultado, por lo que a mi labor de investigación se refiere, seleccionar aquellas que contienen cartas, la gran cantidad de obras con papeles ha dificultado, a su vez, la ordenación de todo ese material bajo criterios rígidos. Con todo, tras haber leído y considerado numerosas de estas cartas, pude comprobar que su estudio admitía dos grandes bloques: uno dedicado a los personajes que intervienen en el intercambio epistolar, y otro dedicado al texto y a la función que cumple la carta dentro de la obra.

De esas más de doscientas obras que contienen cartas, en el libro se mencionan noventa y nueve, con un equilibrio entre el número de comedias y el número de dramas. Por otro lado, el hecho de que en este *corpus* aparezcan más obras de materia palatina, histórica o urbana que de cualquier otro género tiene que ver con la circunstancia de que son, con diferencia, los tipos de comedia que más cultivó Lope. Hay que aclarar, de todas maneras, que la agrupación de las comedias por géneros es una convención de la crítica posterior a Lope, pues en la época barroca las piezas teatrales eran o bien una tragedia, o bien a una comedia, o a una mezcla de ambas: la tragicomedia. Pese a ello, el espectador de entonces identificaba perfectamente ante qué tipo de comedia o drama estaba: si, por ejemplo, los protagonistas eran pastores, sabían que se iba a encontrar irremediamente con desencuentros amorosos entre ellos; si el protagonista era un caballero de épocas pretéritas, el espectador sabía que iba a asistir a historias de lo que se ha dado en llamar «materia carolingia» o de «Francia» por girar alrededor del emperador Carlomagno, aunque estos relatos tenían conexiones muchas veces con el mundo épico-legendario de la historia de España. En consecuencia, aunque no existía en la época esa división en géneros y subgéneros, de los que he mencionado tan solo unos ejemplos, estos estaban de alguna manera en la mente del público del Siglo de Oro.

Me gustaría hacer un alto aquí para explicar también que, a lo largo de los años de composición de *Las cartas sobre las tablas*, no solo me he aproximado a Lope a través de la lectura de sus comedias o leyendo artículos sobre ellas, sino también como espectadora de algunas de sus representaciones teatrales. *La discreta enamorada*, por ejemplo, tuve ocasión de verla en el corral de comedias de Almagro, del s. XVII y el único íntegramente conservado. Tiene una estructura original de los corrales de comedias del Siglo de Oro y fue declarado Monumento Nacional en el 1955. Así, hoy en día no solo se siguen representando obras de Lope, sino que además es posible hacerlo en uno de uno de aquellos corrales donde hace más de cuatrocientos años el público contemporáneo a Lope reía, se apenaba, aplaudía o se quejaba, según fuera el espectáculo.

Fuera de Almagro, una pieza que la Fundación UNIR de la Universidad Internacional de La Rioja presentó en toda España con éxito y que vi en Roquetas hace unos años fue *Mujeres y criados*. Una obra que se sabía que existía, porque Lope la incluyó en una lista de

sus obras, pero que estuvo perdida hasta 2010, año en que el estudioso Alejandro García Reidy descubrió una copia manuscrita en la Biblioteca Nacional de España.

Las comedias de Lope han sido además llevadas, como sabemos, al cine. La primera adaptación de la que se tiene constancia es *Fuenteovejuna*, dirigida por Antonio Román en 1947. Aunque la primera representación filmica de una comedia del Siglo de Oro es de una obra de Calderón: *El alcalde de Zalamea*, de 1914 y dirigida por Adrià Gual. De ella se conservan algunos fragmentos. Tras unas pocas cintas más de adaptaciones de obras de Calderón, Lope y Zorrilla entre la década de los años cuarenta y setenta, llegamos en 1996 a la más exitosa: *El perro del hortelano*, de la directora Pilar Miró. En la película Emma Suárez interpretaba a Diana, la condesa de Belflor, y el actor Carmelo Gómez a Teodoro, su secretario.

A Carmelo Gómez tuve la oportunidad de conocerlo y hacerle una entrevista en el verano de 2017. Fue en Olmedo, durante unas Jornadas sobre teatro clásico y cine. La entrevista se publicó en noviembre de ese mismo año en la revista *Quimera*. Carmelo Gómez asistía a esas Jornadas como invitado en un diálogo sobre *El perro del hortelano* de Pilar Miró y, por suerte, no solo participó en ese diálogo, sino que estuvo también presente en otras actividades. De este modo, en uno de los descansos, aproveché para pedirle si podía concederme una breve entrevista. Y al día siguiente nos encontrábamos ya charlando largamente sobre Pilar Miró, *La Regenta* de Clarín, Zorrilla o Cervantes.

Una de las escenas más memorables, a mi entender, de *El perro del hortelano* es justamente aquella en la que Carmelo Gómez-Teodoro lee la carta que su señora la condesa ha escrito. Así se lo hice saber a Carmelo Gómez, quien se puso a recitar el poema que, para mi sorpresa, aún tenía grabado en su memoria. Como muchos sabréis, el argumento de *El perro del hortelano* no es otro que los celos y la envidia que ha despertado en Diana —la condesa Belflor— la relación amorosa de su secretario Teodoro con una doncella. La condición social del secretario, inferior a la de la condesa Diana, impide a esta mostrarle abiertamente sus sentimientos. La carta será entonces una estrategia de gran ayuda para Diana, pues le permite hacerle a su secretario una declaración velada. Con la excusa de que la ha escrito para una amiga, Diana ordena a Teodoro que lea la carta y que, como secretario, la mejore si puede. Todo ello antes de hacérsela llegar a su supuesta amiga. El texto es el siguiente:

TEODORO [...]
Lea. «Amar por ver amar, envidia ha sido,
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.
De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidio merecido.
Estoy sin ocasión desconfiada,
celosa sin amor, aunque sintiendo;
debo de amar, pues quiero ser amada.
Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;
entiéndame quien puede; yo me entiendo» (vv. 551-564)

Después de esta carta, en forma de soneto, vendrán otras. La segunda que Diana, ya impaciente, le dicta a Teodoro es esta del acto segundo:

DIANA. «Cuando una mujer principal se ha declarado con un hombre humilde, eslo mucho el término de volver a hablar con otra; mas quien no estima su fortuna, quédese para necio» (2025*Carta*)

Tal y como podemos comprobar, Lope ha dejado a un lado los primores del verso para recurrir a la prosa, un tipo de comunicación más directa, más apropiada para este contexto en el que Diana pretende ser más clara. Aunque la condesa no abandona nunca el lenguaje anfibológico, máxime cuando Teodoro le pregunta a quién debe dirigir la carta y ella le responde que, en el *sobreescrito* (lo que para nosotros hoy en día sería el *sobre*), como destinatario, debe poner: «para ti».

La figura del secretario que escribe cartas dará mucho juego a Lope para urdir sus historias. Este oficio lo conoció muy bien por su labor como secretario, entre otros, del duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba, descendiente del Gran Capitán. Desde que Lope tenía cuarenta y tres años estuvo con él, y no solo le escribió cartas políticas sino también amorosas, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días y están siendo objeto de estudio.

Pero en las comedias de Lope, la carta además de escribirse en escena puede salir ante el público de muy diversas formas. La más usual es de la mano de un personaje: ya sea su autor, su destinatario —que sale al estrado leyéndola o comentándola con otras personas—, o de la mano de quien hace en un momento dado de mensajero. Fuera de esto, Lope supo aprovecharse de un sinfín de opciones.

Las cartas pueden asimismo ir acompañadas de una caja con joyas y otros regalos que pertenecen a una dama. No es infrecuente tampoco que una carta de amor vaya con un retrato, unos cabellos u otras prendas que los enamorados acostumbran a darse como recuerdo. Y que estos mismos enamorados devuelven, queman o rompen cuando ponen fin a la relación. Este es un medio eficaz para dramatizar el amor o el desamor de la pareja.

Los propios amantes han de ingeniárselas de mil maneras cuando han de hacer llegar un papel amoroso al otro salvaguardándose de miradas ajenas. Una de estas maneras es meterlo dentro de otro objeto. Por ejemplo, en la comedia *El acero de Madrid*, Belisa lo mete dentro de un guante que, mientras va paseando con su recelosa tía, deja caer, a propósito, cerca del criado de su enamorado. En otra comedia, *El abanillo*, el papel va ingeniosamente dentro de un abanico que el criado de la dama, disfrazado de mercader, simula vender al galán del cual está enamorado la dama. Y en la conocida tragicomedia *El Caballero de Olmedo*, por poner un ejemplo más, la carta va dentro de una canastilla —llena de jabones, pastillas, polvos de dientes y otros cosméticos— que cuelga del brazo de una vieja, de nombre Fabia, que hace de alcahueta. De este modo, Fabia, haciéndose pasar por vendedora, podrá entrar en la honorable casa donde vive doña Inés con su padre, para entregarle con disimulo el papel de don Alonso, caballero de la ciudad de Olmedo que durante la feria de Medina se ha enamorado de Inés nada más verla. Para la feria doña Inés eligió el disfraz de labradora, por ello el contenido de la carta, que lee Inés a solas, dice así:

«Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.
Una chinela de color, que dora
de una coluna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.
Que una chinela fuese vitoriosa,
siendo los ojos del amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.
Pero díjele, dando los despojos:
“Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejarás para el fuego de tus ojos”» (vv. 503-516)

Como bien expresa la hispanista italiana Maria Profeti, «el soneto evoca el momento del encuentro» de los jóvenes y es una alabanza de la belleza de la dama. Don Alonso se centra eróticamente en las «chinelas», para seguir con la «breve basa» (es decir, el pie) y la

«columna» (o sea, la pierna), haciendo «estallar los sentidos, más que los sentimientos, del caballero». Lope inserta esta carta en el primer acto de la comedia como resorte para que se inicie el romance de la pareja. Y es que, después del encuentro, se hace necesario el cortejo que, en la mayoría de los casos, tiene lugar a través de la palabra escrita (Profeti 2003: 144-147). Cortejo que *El perro del hortelano* conduce a un final feliz y aquí, en *El caballero de Olmedo*, a un desenlace trágico.

La comedia de *El caballero de Olmedo* está basada en un hecho histórico, la muerte de don Juan de Vivero, en 1521, a manos de su vecino y rival amoroso. De ahí surgió la famosa seguidilla que dice: «*Que de noche le mataron/ al caballero, /la gala de medina, /la flor de Olmedo*». Esta letrilla la conocía muy bien el público de la época. Por tanto, desde la primera escena, sabía que se enfrentaba a una comedia de amor y muerte. Sin embargo, este hecho no resta interés a la obra, que comienza con «episodios cómicos, alegres, primaverales» que chocan emocionalmente con un final trágico, que Lope avanza «con gran sutileza desde el principio» (Arellano 1998:55).

Otros utensilios escénicos que Lope vincula a la carta son la *flecha* y la *lanza*. Al ser armas propias de la época Antigua, contribuyen a ilustrarla y son útiles para arrojar el mensaje a sitios inaccesible para el enamorado, como puede ser una torre o el interior de una ciudad amurallada. Tampoco falta la *espada*, unida a sucesos bélicos. Por ejemplo, en la comedia *El rey sin reino*, ambientada en el s. XVI en Centroeuropa, un capitán turco levanta su espada con un documento clavado en su punta. Este documento son unas paces, una tregua por diez años que turcos y cristianos firmaron y que el rey de Hungría acaba de quebrantar. Con ese hecho, Lope escenifica el ánimo de venganza del turco, quien, quejándose al dios de los cristianos de la traición sufrida, saca de su pecho el papel que muestra como estandarte de la deslealtad.

Pero más recurrente es un papel —que desvela una traición política o amorosa— trasgado por una *daga*: otra imagen plástica de la que sin duda Lope se vale por su poderoso efecto visual y gran carga trágica.

En esta presentación quisiera hablar también, aunque sea escuetamente, sobre quiénes intervienen en el intercambio epistolar y sobre el texto de la carta. Hay que decir que la multitud de temas que puede tratar una carta y la pluralidad de fines que persigue hace que

cualquier persona sea susceptible de participar en ese intercambio. Así, entre quienes las escriben o reciben podemos encontrar desde héroes legendarios como Bernardo del Carpio hasta papas, reyes, sultanes, duques (como el mismo duque de *Sessa*) o un poeta que escribe las gestas de Alejandro Magno, entre otros muchos.

La entrega de la carta la puede hacer su propio autor u otros personajes. Un caso peculiar es el del indígena americano, de nombre Auté, que hace de correo entre marinero español Pinzón y Fray Buyl en la comedia histórica *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. En el acto tercero, Pinzón entrega a Auté una carta y una cesta con naranjas traídas de Valencia y Sevilla para que se las dé a Fray Buyl, quien se halla en esos momentos en Haití. El problema es que durante el camino Auté no puede vencer las ganas de probar la mercancía que acompaña al mensaje, una fruta inexistente en aquellas latitudes. Cuando el fraile recibe y lee la carta que le manda Pinzón se percata de que le faltan cuatro de las doce naranjas que, según dice el papel, este le envía:

FRAY BUYL	«Doce naranjas te envío de dos docenas». ¡A ver! Aquéstan doce han de ser. ¿Cómo es aquesto, hijo mío? Las cuatro faltan aquí.
AUTÉ	¿Quién te lo dice?
FRAY BUYL	El papel
[...]	
FRAY BUYL	¿Comístelas?
AUTÉ	Sí (vv. 2338-2345)

Con tal proceder Lope revela al público, de manera ingeniosa y humorística, que Auté desconoce la escritura. La risa se produce por la ingenuidad infantil —y quizás un tanto irreal— del indígena, quien maravillado atribuye al papel cualidades humanas cuando dice: «¡Por el sol, que el papel habla!» (v. 2326); «Bien digo yo que éste [el fraile] es dios / y que hace hablar a quien quiere» (vv. 2334-2335). Auté cree que el papel le ha delatado y que, por tanto, es un «traidor» (v. 2352): «¿Calláis cuando lo comía [a las naranjas se refiere] / y habláis cuando acá las doy?» (vv. 2354-2355), le recrimina sorprendido al papel.

A pesar de las advertencias que Fray Buyl le lanza a Auté por lo ocurrido, una situación análoga se origina con un tarro con doce aceitunas que, junto a una segunda carta, Pinzón remite al religioso. Eso sí, ahora el indio tendrá la cautela de esconderse de «este

diablo o papel» (v. 2447) mientras se lleva a la boca cuatro piezas de esta fruta «estraña» (v. 2443) de «alma tan dura» (v. 2459) que, por «gusto y curiosidad» (v. 2469), se muere por comer. El público, que en esta ocasión ha presenciado la hilarante escena en que se come las aceitunas, es de suponer que espera con una sonrisa la reacción que tendrá Auté en el instante en que Fray Buyl, al leer este segundo documento, eche en falta algunas de ellas:

	Lea
FRAY BUYL	«La canoa va aprestada Para que la vuelta des. Dice nuestro general que vengan contigo aquí todos los indios de Haití...»
AUTÉ	(No me ha sucedido mal, De la fruta no le avisa como no la vio comer.) Vuelva a leer
FRAY BUYL	«...que en Guanahamí puede ser que oigan todos juntos misa».
AUTÉ	Aun no ha acabado de hablar; alguna cosa recelo. Vuelva a leer
FRAY BUYL	«Y por hace lo que suelo, en ese estéril lugar para que hagas colación, doce aceitunas te envío».
	Muestra, a ver. ¿Qué desvarío te ha dado tal turbación? ¡Cómo! ¿Cuatro te has comido? (¿Que aun lo vio estando tapado?)
AUTÉ	Como en el agua han estado, hanse deshecho y podrido, y echélas, buen padre, a mal por no dañar las que quedan.
FRAY BUYL	Cuando tus yerros excedan, te daré castigo igual.
	Esto ya sé lo que ha sido.
AUTÉ	No más fiar de papel. (vv. 2484-2511)

Estas escenas ponen de relieve la diferencia cultural que media entre los amerindios y los españoles. Además, unas cartas que son meramente informativas terminan provocando, por obra y gracia de Lope, una situación que hace reír al público.

Pero más atípico es que el mensajero sea un águila real, si bien no debe extrañarnos si estamos en una comedia pastoril con tintes mágicos, como es el caso de *El ganso de oro*. Para ello será necesario, por cierto, una tramoya escénica con un hilo que vaya desplazando el águila mensajera —hecha seguramente de cartón o de madera— por el escenario. Otro

emisario atípico es un ángel que baja para entregarle a San Agustín las epístolas de San Pablo en el drama hagiográfico *El divino africano*.

Si reducimos los personajes que intervienen en el intercambio epistolar a los personaje-tipo, habría que mencionar a la *dama*, el *galán*, los *criados* y el *rey*. Los *monarcas* están presentes en numerosas comedias, de ahí que las cartas de autoría real sean también abundantes, sobre todo en el género histórico y palatino. El *padre* y la *reina* también aparecen, pero en menor medida.

En cuanto al texto, he de resaltar que las cartas en verso superan en cantidad a las que están en prosa; circunstancia esperable, dado el carácter polimétrico de la *Comedia Nueva*, si bien el porcentaje no es excesivamente superior.

Por otra parte, aunque Lope acostumbra a seguir lo enunciado en su *Arte nuevo* en lo que se refiere a que se «acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» —detallando en qué asuntos es idóneo usar las décimas, el soneto, el romance, la octava, el terceto o las redondillas—, en las cartas que he estudiado he podido comprobar que, en materia de versificación, no todo tiene por qué encajar a la perfección como si fuera un sistema mecánico y cerrado.

Para concluir esta presentación, quisiera subrayar que solo he querido tocar, por cuestión de tiempo, unos pocos aspectos de los muchos en torno al uso de la carta en la dramaturgia lopesca que se comentan en el libro. De todos modos, espero que lo hasta aquí expuesto haya servido para acercarnos, aunque haya sido de manera general, a algunos de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio, «Introducción», en Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. I. Arellano y J.M. Escudero, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 55.

PROFETI, Maria Grazia, «Ronda, cortejo y galanteo: tipologías de Lope», en Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro (Actas del I Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, Granada, 2002), ed. R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, 2003, pp. 144-147.

RECOULES, Henri, *Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro*, Boletín de la Real Academia Española, Real Academia Española, 1974, Tomo LIV, Cuaderno CCIII, pp.479-496.

VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. digital de ARTELOPE.

VEGA CARPIO, Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., I, pp. 175-287.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, 2 vol., I, pp. 53-262.

Los festivales de teatro clásico desde el prisma de la gestión cultural

SERGIO GARCÍA ROSSI

Universidad de Huelva

Los festivales de teatro clásico han servido como estandarte de difusión de un patrimonio cultural fundamental para nuestro país. En la actualidad, disfrutamos de varios ejemplos de éxito. El objetivo de estas páginas es hacer una reflexión general sobre la situación en la que se encuentra el teatro clásico y las razones de esa encrucijada permanente en la que parece vivir en las últimas décadas. Ante la tesitura de apostar o no por este tipo de eventos se hace necesario entender el papel que tiene en estos una correcta planificación y funcionamiento de estos. Para ello, describiremos las particularidades que tiene la gestión cultural como profesión, su relación con las artes escénicas y la importancia que posee para que un evento tenga éxito.

A lo largo de las siguientes páginas estableceremos conceptos básicos acerca de la gestión cultural y su relación con las artes escénicas. Se realizará luego un recorrido por los festivales, describiendo sus características para entender las particularidades que poseen los relativos al teatro clásico. Por último, analizaremos brevemente dos casos: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Festival de Teatro Clásico en la Villa del Caballero.

DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL PROFESIONAL DE LA GESTIÓN CULTURAL

La gestión cultural responde a un proceso complejo de herramientas y metodologías que establecen relaciones análogas en torno a la cultura y el contexto en el que se desarrolla la misma. En este sentido, la profesión y sus particularidades ha sido revisada y reinterpretada esencialmente por asociaciones profesionales como FEAGC (Federación Estatal de Profesionales de la Gestión Cultural), GECA (Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Andalucía) o APGCC (Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya), entre otras. Rausell (2009) plantea una idea muy interesante en torno a sus características definiendo esta como la *mediación entre los procesos artísticos, territoriales y las dinámicas del mercado; entre las organizaciones de pertenencia, los creadores, la*

demanda cultural (los públicos) y los ciudadanos organizados en movimientos culturales. La representación de la figura del gestor cultural como mediador responde a la adaptabilidad del profesional a numerosas situaciones y contextos tan diferentes como amplias son las políticas culturales sobre las que trabaja. Es complicado establecer una hoja de ruta que acapare todas las herramientas, metodologías, conocimientos y casuísticas que un profesional de la gestión cultural encontrará a lo largo de su carrera. La formación continua es un elemento fundamental que cobra una significancia especial en esta profesión, en la que los contextos cambian constantemente. Desde las transformaciones legislativas (contrataciones en el sector público, cambios en la propiedad intelectual, Estatuto del Artista, etc.) hasta el análisis de la realidad socioeconómica de un entorno requieren de una visión holística capaz de aunar numerosas capacidades. Las dificultades que encuentra el sector se impregnan de esta situación, aumentando su fragilidad y con escasas posibilidades de convertir los conocimientos en una aplicación práctica propia que desarrolle el sector (Marcé, 2010). Todo ello ha generado una praxis de intrusismo profesional que pervive con la compleja tarea de ofrecer una vertebración coherente, incluso con el trabajo de asociaciones profesionales y la creación de un código deontológico o la existencia de grados en varias universidades públicas (Huelva o Córdoba) con numerosas deficiencias en sus planes docentes y la ausencia de docentes profesionales. En este contexto, es importante mencionar los resultados positivos que arrojan estas iniciativas y permiten, poco a poco, configurar y establecer un horizonte esperanzador. Además de las titulaciones oficiales (grados y Másteres) existe un esfuerzo denodado de profesionales que persiguen resolver las problemáticas actuales. Uno de estos fue el éxito alcanzado por FEAGC en 2010 para el reconocimiento de la profesión en la clasificación nacional de ocupaciones, así como disponer de un epígrafe propio en Hacienda para la facturación como profesionales. La consecución del Grado en Gestión Cultural ha implicado que numerosas administraciones públicas requieran de una titulación específica para el acceso a determinados puestos de trabajo, y lo mismo sucede en el ámbito privado. Con ello, establecer una categorización profesional sigue siendo un trabajo complejo. Cabañés (2017) recopila los documentos de trabajo de FEAGC y otras entidades clasificando cuatro perfiles diferentes y sus funciones:

- Técnico superior de cultura. Diseña y planifica políticas culturales. Normalmente, responden a la dirección de una institución cultural, desarrollando

labores de control y elaboración de directrices económicas y de recursos humanos.

- Técnico medio de cultura. Responde a la elaboración y coordinación de proyectos culturales. Produce y ejecuta proyectos, dirigiendo determinados equipamientos culturales.
- Técnico auxiliar de cultura. Se encarga de la ejecución de los proyectos, gestiona diariamente los equipamientos y responde a las necesidades eventuales y problemáticas de las actividades que lleva a cabo.
- Auxiliar de cultura. Apoya la producción de eventos y la ejecución de tareas relativas a los servicios culturales básicos.

La clasificación, si bien es funcional, no responde a las numerosas puntualizaciones y movimientos que un profesional realizará durante su ejercicio laboral, en el que una sola persona tendrá que responder, en muchos casos, a funciones que aquí diferenciamos. Nos sirve como base, pero sigue resultando complejo establecer unos límites que consoliden ámbitos de actuación y funciones concretas.

EL PAPEL DE LA GESTIÓN CULTURAL EN LOS EVENTOS DE ARTES ESCÉNICAS

Actualmente, uno de los baluartes de las políticas culturales es ofrecer una programación de eventos amplia que responda a las necesidades de un público complejo. Aunque se profundizará en esto más adelante cuando hablemos de las particularidades de los festivales de teatro clásico, es importante destacar la conceptualización de evento como señala Jijena (2003), incidiendo en que este tipo de actividades *estimulan la creación, difusión y reproducción de actos que permiten un reconocimiento y fortalecimiento de la identidad cultural de los individuos y comunidades. En estos eventos la comunicación se da en forma de transmisión de mensajes que tienden a enriquecer el aspecto cultural de los participantes.* Siguiendo esta línea, el profesional de la gestión cultural debe aplicar una serie de herramientas que configuren una vertebración coherente del evento en sí, resultando esta una de sus funciones trascendentales. Así pues, el evento debe responder a una necesidad no cubierta, implicando un diálogo continuo con las necesidades del público al que va dirigido. Cobra esto especial relevancia en el contexto de las artes escénicas, en el que la programación de los espectáculos cobra una significancia notoria cuando planteamos una negociación *sui*

generis entre nuestras necesidades como coordinadores del evento y las posibilidades de facto que disponemos de hacer realidad dichas necesidades. Este resultado conlleva siempre un ejercicio de tensión entre el deseo y la realidad. Algo tan prosaico podría resultar estéril si no somos capaces de usar nuestros recursos de una forma eficiente, resultando la gestión de nuestras posibilidades una herramienta fundamental. En este sentido, la capacidad de dialogar con las necesidades de nuestro evento implica irremediablemente un conocimiento total de nuestra realidad económica y material. Siguiendo esta línea, Graig y Hening (2002) aluden a esa metamorfosis de los recursos en productos de objetos de consumo en los eventos culturales. La principal tarea del profesional de la gestión cultural va encaminada a desarrollar dicha transformación de la mejor forma posible a través de una serie de herramientas y un proceso controlado que parte de una planificación sistemática y pautada de todos los pasos a dar. La planificación deberá contar con una serie de agentes que pivotan en torno a la figura del gestor cultural: consumidor, administraciones públicas y financiadores privados. Estos tres elementos centralizan todas las acciones que se realizan en la producción, programación y ejecución de cualquier evento cultural.

Planificar un evento cultural implica la construcción de un análisis riguroso sobre la realidad que perseguimos con el mismo, resaltando las implicaciones sociales, económicas (rentabilidad) y jurídico-administrativas que haremos frente. Un diagnóstico previo nos ofrecerá posibilidades para la construcción de un proyecto consistente que tenga en cuenta una gestión adecuada de los recursos a nuestra disposición. En dichos recursos encontraremos las posibilidades financieras con las que contaremos para su ejecución. Es un paso fundamental ser conscientes de nuestros recursos económicos para construir todo el relato de nuestro proyecto y, especialmente, para la elección de los espectáculos que podremos desarrollar; esto es, la programación del mismo, que consiste en una elección reflexionada y argumentada de las acciones que llevaremos a cabo en nuestro evento (Baltá y Portolés, 2010) La programación dependerá de dos cuestiones: la primera, el tipo de evento que queramos construir; la segunda, el asesoramiento y equipo humano con el que contemos para su ejecución (producción)

Respecto a la primera cuestión, las tipologías de los eventos transforman completamente la naturaleza del mismo y las acciones del profesional de la gestión cultural para hacer frente a esta. No se estructura una estrategia financiera y una programación si el

evento se organiza desde una administración pública o una privada, por citar un ejemplo sencillo. En este caso, la programación se ejecuta desde una pura lógica del beneficio (de la que hablaremos posteriormente) si hay una iniciativa empresarial que actúa como promotora, mientras que en el segundo caso la programación se trabaja a través de un modelo consensuado en el que hay una intencionalidad de captación de público importante sin que por ello medie la búsqueda de un acervo cualitativo que persiga la difusión de géneros minoritarios. Aunque la fórmula actual tiende a ser mixta (financiación público-privada), siempre habrá una tendencia manifiesta hacia un lado u otro. El profesional de la gestión cultural tendrá que ser consciente de esta situación y desarrollar una planificación coherente al respecto.

Respecto a lo segundo, el equipo humano entendido como recurso es imprescindible para gestionar el volumen de trabajo y la calidad de este a la hora de desarrollar un evento cultural (Turbau, 2011) Disponer de un equipo técnico que se especialice en diferentes áreas y transferir competencias permite al coordinador del evento, en general el propio gestor cultural, disponer de una visión holística que permita una resolución de problemas específica que compense las posibles divergencias que surjan tanto en la planificación (falta de recursos programados) como en la producción (cambio en las negociaciones de los pagos, injerencias con los permisos administrativos, etc.) Si vamos a nuestro caso de trabajo, los Festivales de Teatro Clásico, cobra mucha relevancia la incorporación de un grupo de personas expertas en los contenidos que abordará el evento para que la programación sea coherente con sus objetivos. En numerosos casos el gestor cultural no dispone de conocimientos explícitos sobre la materia que abordará el evento. Es importante contar con un grupo de asesores, en muchos casos personas procedentes del mundo académico, que describan el interés de ciertos contenidos para la posterior selección de las acciones más adecuadas. Mantener unos estándares de calidad mínimos pasa, precisamente, por ser muy meticuloso a la hora de saber qué buscamos para una programación factible.

LOS FESTIVALES. DEFINICIÓN, ESTRATEGIAS Y TIPOLOGÍAS

Es importante plantear una serie de cuestiones previas antes de indagar en la situación que viven los festivales de teatro clásico en la actualidad. La primera pregunta que nos haremos es qué distingue un festival del resto de eventos culturales. Baltá y Portolés (2010) definen una serie de rasgos particulares que lo diferencian:

- Temporalidad definida.
- Especialización temática.
- Acento en la difusión artística, es decir, en la difusión de una serie de obras al público.
- Voluntad de democratizar el acceso a la cultura.
- Programación distintiva por su temática y/o interés.

Por otro lado, Bonet (2011) acerca más las características particulares de este tipo de eventos:

- Ofrece una programación artística singular de forma intensiva.
- Es un acontecimiento público (no acotado a un determinado sector y/o colectivo)
- Tiene un carácter periódico y continuo, así como una duración limitada.
- Posee un nombre y/o marca específica por el que es reconocido.

Ambas explicaciones ofrecen una serie de elementos comunes. La duración limitada y marcada en el tiempo resulta fundamental para entender un evento. Aquí obviaremos cualquier tipo de programación genérica que plantea una entidad privada o administración pública. Además, los contenidos tendrán un marcado carácter artístico y serán determinados por la propia naturaleza del festival en sí. La presencia de una actividad pública se hace fundamental, tanto por su misión de democratizar la cultura como el hecho de no ser excluyente hacia cualquier persona interesada. Todo ello nos conduce a plantear la concepción de un evento como cualquier actividad programada con un carácter no excluyente, delimitada en el tiempo con antelación, acotada a una serie de contenidos planificados relacionados entre ellos y con una naturaleza exclusiva que parte de la identificación del propio evento con su definición como tal. Esto se relaciona, a su vez, con el mundo artístico. Si fijamos estos ítems a la gran mayoría de festivales que pueblan nuestra programación cultural, cumplirán en mayor o menor medida los mismos.

Los festivales de artes escénicas encuentran, igualmente, una serie de elementos identitarios que conforman el evento en su singularidad. Siguiendo con Bonet (2011), se plantean cuatro espacios en los que se conceptualiza la naturaleza de estos.

En primer lugar, se plantea el territorio, entendiendo este no solo como un elemento físico tangible. Las nociones económicas, sociales y culturales del espacio en el que tiene lugar el festival configuran innegablemente su identidad. ¿Existen entidades locales que promuevan manifestaciones similares a las que se programan? ¿Hay receptividad por parte del público local? ¿Disponemos de instalaciones y músculo económico local (hostelería, por citar un ejemplo) suficiente? Es fundamental plantearse estas cuestiones para valorar un diagnóstico acertado cuando planteamos iniciar un nuevo proyecto.

En segundo lugar, la valoración del proyecto artístico debe ser lo suficientemente consistente para generar un enriquecimiento en dicho territorio. Dejando a un lado la visión meramente mercantilista, es preciso plantearse que no existan eventos similares cerca, unas temáticas cohesionadas, complementar las ofertas del propio territorio y concebir un discurso acorde a los elementos definitorios donde se inserta. Por ejemplo, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro cobra sentido, entre muchas otras cuestiones, porque en la localidad pervive con relativas transformaciones un corral de comedia, manteniendo buenas partes de sus estructuras originales de primera mitad del siglo XVII. Hay una relación directa entre el espacio patrimonial, la configuración identitaria de la localidad y la propuesta planteada.

En tercer lugar, determinar la institucionalidad ofrece un acervo real de las limitaciones y posibilidades del festival. Modelos de gobernanza, existencia de entidades privadas (con o sin ánimo de lucro) con peso económico y/o interés en lo planteado son dos actores con los que conviviremos para reforzar nuestro evento y ofrecer todo un abanico de posibilidades económicas y burocráticas capaces de facilitar la gestión y generar un impacto mediático consistente. Involucrar a los agentes públicos y privados destacados del territorio es una necesidad imperante para habilitar la consolidación y éxito del festival.

Por último, y en línea con lo ya planteado, la lógica del beneficio es un factor necesario. Los festivales se plantean como una estrategia para difundir proyectos culturales, así como comunicaciones culturales con el principal objetivo de crear una imagen positiva en sus mercados (Amado & Bongiovanni, 2005) Siguiendo esta idea, es preciso ser conscientes de la necesidad de contar siempre con la búsqueda de la rentabilidad. La cuestión del beneficio cero en cultura genera debate en relación a la concepción pública de la

protección de nuestra identidad cultural en torno a la gratuidad, entendiendo esta erróneamente como accesibilidad. Hay un distanciamiento conceptual en torno a lo que entendemos como accesible y universal, entendiendo este como cierta obligación de las administraciones públicas a ser garantes de que todo el mundo pueda disfrutar sin límites y aplicando políticas culturales y proyectos en torno a esta idea. Sin entrar en profundidad en esta cuestión, es importante entender que los esfuerzos de la administración pública deben ir encaminados, en todo caso, a facilitar el acceso a los procesos de democratización cultural, auspiciando con sus políticas una búsqueda del bien común en torno a elementos como la proyección de eventos gratuitos cuando resulte posible, la implicación del sector privado en la cofinanciación de eventos culturales, la búsqueda de precios competitivos, etc. Pero todo ello valorando que la contraprestación económica (y no) es necesaria para establecer una línea de actuaciones coherente que no se adentre en el espacio de las acciones desnaturalizadas en relación con la realidad que vivimos. Con esto queremos decir que es importante entender que los presupuestos son limitados y que la implicación pública tiene límites razonables. Todo esto plantea una cuestión muy importante para entender el contexto actual de los festivales de teatro clásico. Cualquier festival está condicionado financieramente en base a los ingresos que perciba de la celebración de este. Dicho condicionamiento se ve reflejado en todas las áreas del festival. ¿Cuántas personas podemos contratar? ¿Qué contenidos podemos traer? ¿Qué calidad artística podemos ofrecer? ¿Cuánto podemos cobrar y qué implicaciones tendrá esto? Las posibilidades del festival varían muchísimo en base a los apoyos que podamos conseguir entre agentes públicos y privados. La misión y visión del festival se conciben siempre desde una lógica del beneficio, entendiendo este como los límites de los que se disponen a nivel presupuestario.

LOS FESTIVALES DE TEATRO CLÁSICO Y SUS PARTICULARIDADES EN EL CONTEXTO ACTUAL

Recorrido las tipologías y planteamientos generales en torno a los festivales y su implicación en la programación cultural de un territorio, es preciso detenerse a estudiar pormenorizadamente las peculiaridades de los festivales de teatro clásico.

El teatro clásico puede definirse como aquellas obras teatrales que, por su repercusión e importancia, han dejado un legado imperecedero en las generaciones posteriores a su publicación. Una herencia cultural que identifica nuestro pasado y se conforma como parte

viva de nuestro presente. Dentro de este concepto se engloban diferentes etapas diferenciadas por su recorrido histórico. El teatro clásico griego o el teatro del Siglo de Oro son matices necesarios para entender las diferencias creativas, artísticas o lingüísticas, entre otras.

La primera tesitura a la que hace frente el teatro clásico en la actualidad es la dificultad de movilizar y conectar con una oferta atractiva para el público general. Autores como Mascarell (2017) refrendan el buen momento que vive el teatro clásico actual, aludiendo a que *nunca en la historia moderna del teatro español se constata un conjunto tan plural de grupos teatrales, directores e instituciones públicas con la preocupación común de mantener el drama barroco sobre los escenarios actuales*. Si bien es cierto que la preocupación pública por mantener los clásicos es evidente, Jiménez (2016) apunta que *la simple participación de los organismos públicos en los programas de teatro se ha convertido, hoy más que nunca, en un garante de la presencia. Frente a los imperativos de la industria cultural y del libre mercado, la ley de la oferta y la demanda, o la necesidad de rentabilizar los espacios escénicos a través de la taquilla, que en numerosas ocasiones terminan convergiendo en un cierto grado de frivolidad, el respaldo institucional permite una determinada flexibilidad en la programación*. Esta afirmación casa más con la realidad actual, alejada de optimismos que no revelan una situación compleja en la que la pervivencia del teatro clásico depende, cada vez más, del poder público. Y es preciso señalar que ello puede conducir a vaivenes ideológicos que transformen o enmascaren una apuesta más o menos segura por estas creaciones. Una tesitura que cualquier profesional de la gestión cultural que trabaje en una administración pública vive hoy en día. En este sentido, existen dos grandes tendencias dentro de la representación del teatro clásico actual (Mascarell, 2017) La primera responde a la recreación fidedigna de la obra para su disfrute como producto de su momento. Los rasgos estéticos persiguen fortalecer la fuerza de las imágenes visuales y sonoras del clásico, especialmente presente en el teatro del Siglo de Oro. La Compañía Nacional de Teatro Clásico representa esta tendencia, aunque trabaje con interpretaciones de obras clásicas igualmente. La segunda responde, precisamente, a esa adaptación de obras a otros espacios más o menos análogos en lo discursivo, técnico e incluso actoral, encontrando numerosas obras que, desde la base del texto original, entroncan con un montaje que puede derivar hacia la crítica social y política o, simplemente, a la búsqueda de una mayor permeabilidad con el público al que va dirigido. Ambas opciones conviven en el ámbito de la programación

cultural de los teatros públicos y privados, así como en los eventos que tienen relación con la temática. Respecto a lo segundo, existen una serie de festivales que, por trayectoria y montaje, gozan de un éxito destacable en nuestro país, pero también identifican claramente la problemática que atañe a la situación actual.

El estudio de Folgado-Fernández et. al. (2014) realizado en el Festival de Teatro Clásico de Mérida persiguió identificar el perfil de público. Los resultados arrojan que caracteriza al visitante lo siguiente: mujer de mediana edad (cuarenta a cincuenta años), estudios superiores, ingresos por encima de la media, viaja en grupo y mantiene una lealtad al evento en cuestión a través de una imagen global positiva de su experiencia. En este sentido, hay una dialéctica clara que manifiesta cierto sesgo social sobre el público objetivo del teatro clásico. Si pervive en un espacio de actuación tan delimitado, hay un problema importante a la hora de garantizar una pervivencia fuera de la apuesta pública, siendo precisamente esto un problema cuando hablamos de la existencia de una ambivalencia ideológica en los puestos de dirección y elaboración de políticas y programaciones culturales que ajustan su vaivén a los intereses del momento. Aunque esto no suele tener un impacto importante sobre eventos y/o empresas consolidadas que han demostrado, precisamente, ser garantes de esa lógica del beneficio, dificulta sobremanera la difusión y expansión de este tipo de obras en otros contextos.

El apoyo público a las creaciones teatrales también provoca una paradoja significativa. Dichas ayudas financieras contemplan la posibilidad de que entidades privadas puedan acceder a montajes y producciones que luego no tienen un impacto consabido en la programación de los espacios públicos debido a la falta de compromiso vinculante. En este sentido, se está ofreciendo ayudas que luego no solapan los cachés de las compañías para hacerlos accesibles al propio presupuesto de numerosas administraciones públicas, especialmente la municipal. Y es que hay que tener en cuenta que la red de teatros municipales de España son uno de los espacios claves para la pervivencia de las compañías teatrales. Es preciso señalar que existen programas como PLATEA o la Red Andaluza de Teatros Públicos, entre tantas otras, pero la cofinanciación puede llegar a ser demasiado exigente o escasa. Se llevan a cabo iniciativas dentro de los propios programas para discriminar ciertos sectores en la dotación financiera. Por ejemplo, la Red Andaluza de Teatros Públicos obliga a la programación, mínimo, de un

espectáculo de danza y otro de circo. No sucede lo mismo con el teatro, y mucho menos con el teatro clásico, lo cual resta oportunidades si tenemos en cuenta que los presupuestos municipales para la programación cultural ya son, por norma general, estrechos. La tendencia del técnico municipal será a optar por espectáculos que se abran a un público mayor. Sucede esto no solo por una cuestión técnica; también hay interés del espacio meramente político en que suceda así. Solo los musicales perviven con un aura mediática de masas en la red escénica actual (Mascarell, 2017). Las tendencias del público son consistentes y definen el éxito del teatro clásico en la programación actual. Ello no debe darnos una visión negativa de la situación, pero sí ser conscientes de las fortalezas que posee la realización de este tipo de producciones. El objetivo artístico es fundamental para comprender la necesidad de apostar por teatro clásico. La dotación de obras de calidad en una programación estable (por ejemplo, un festival) debería centrarse en crear audiencias a través de una oferta en el contexto del binomio diversificación frente a especialización.

Los festivales son eventos, como ya hemos visto, de gran interés para la difusión de determinadas manifestaciones artísticas. Las programaciones de festivales de éxito abarcan diferentes ámbitos en busca de un público mayor, en el que exista una oferta variada en la que podamos encontrar diferentes tipos de producciones. Optar por este tipo de proyección en la programación del evento debe ser consecuente con la contratación de obras y/o compañías de mayor calado con otras que tengan menos impacto. Actualmente, los festivales de teatro clásico disponen de una programación basada en grandes éxitos y otros más noveles. La programación –aspecto clave de la línea artística– es una cuestión de equilibrio entre espectáculos caros y baratos, más minoritarios y masivos, espectáculos en vivo y otras actividades paralelas, productos e intérpretes locales y obras y artistas internacionales (Jiménez, 2016)

La reinención de formatos, creación de actividades paralelas ajenas al sentido propio del festival o acercamiento a diferentes públicos son tres ejes fundamentales para entender el éxito (o no) de un evento de este tipo. Dentro de las dificultades de producir este tipo de eventos hay que ser conscientes de que la misión debe ser consolidar y fidelizar al público asistente mientras se persigue la creación de nuevas personas interesadas en estas manifestaciones artísticas. La producción teatral clásica no debe asentarse en los márgenes asumiendo un rol secundario y encorsetado por ciertos valores intelectuales. La consolidación de una continuidad

debe pasar por apostar firmemente, desde creadores a programadores, a la creación de nuevos públicos, utilizando para ello todas las herramientas a su disposición. Lejos de esa visión de mantener los clásicos en su pura esencia para comprender su naturaleza y ekemplaridad en el momento en que fueron creadas, la reinención y reinterpretación de estas obras son capaces de movilizar mucho más público, lo que implica hacer más atractivas dichas obras para la programación y, por ende, para su difusión y éxito.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO Y FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE OLMEDO: DOS CASOS DE REINVENCIÓN Y ÉXITO

Seleccionamos dos festivales de teatro clásico que se han convertido en un referente tanto en la producción teatral de una época determinada como en su concepción como gran evento capaz de atraer un público amplio.

El Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro es uno de los eventos teatrales de carácter anual más importantes de nuestro país y del mundo latinoamericano. El festival se ubica en la localidad de Almagro, que cuenta con aproximadamente nueve mil habitantes. Las fechas se sitúan en las tres primeras semanas de julio, entroncando con la llegada del verano e inicio de la época estival. En la edición anterior (2023) acudieron cincuenta y cinco mil personas al evento, resultando este un número en tendencia ascendente a excepción de los años previos debido a la crisis del COVID-19, ocupándose además más del 90% de las localidades en más de la mitad de los espectáculos del evento. Números importantes que refrendan su éxito. El festival cuenta con una programación amplísima que trasciende al mismo, encontrándonos dos espacios complementarios: el certamen Internacional Almagro OFF, que recoge obras con elementos vanguardistas de directores noveles, y el Certamen Familiar Barroco Infantil, dedicado a espectáculos de teatro familiar con un lenguaje accesible y que involucra a los centros educativos del municipio. Ambos elementos definen perfectamente lo ya analizado: ampliar públicos y servir como plataforma de lanzamiento de nuevas visiones en la creación de obras relacionadas con el teatro barroco, apostando por la diversidad.

El festival tiene una programación amplísima en la convergen numerosas actividades. Además de un cartel con obras de gran calado a nivel nacional e internacional desarrolladas en espacios como el excelentemente conservado Corral de Comedia, centro neurálgico, simbólico

y esencia misma del evento, hay lugar para el teatro en espacios complementarios, música, multitud de exposiciones, visitas teatralizadas por los espacios patrimoniales más destacados del municipio, itinerarios gastronómicos, encuentro de profesionales del sector cultural con temáticas diversas, talleres formativos, homenajes, premios a artistas consagrados, ludoteca para el público infantil, cine y clases magistrales. Decenas de posibilidades que complementan la programación principal para convertir las tres semanas en un calendario repleto de opciones que permiten generar externalidades positivas en la localidad con la convergencia de patrimonio, identidad y teatro. La gestión del festival trasciende al propio municipio, creándose en 2011 la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, representada en su Patronato por el INAEM, Ministerio de Cultura, Junta de Castilla La Mancha, Ayuntamiento de Almagro, Diputación de Ciudad Real como patronos fundacionales y la Universidad de Castilla La Mancha y el Museo Nacional del Teatro, que se incorporarían posteriormente. Además de este órgano de dirección, existen la Comisión Ejecutiva y la Dirección del Festival. Todo un conjunto de administraciones públicas que intervienen como principales financiadoras y plantean los recursos disponibles para que la parte técnica trabaje en la ejecución de los presupuestos y programación de cada edición. Dicha gestión no ha estado exenta de problemas, especialmente en lo económico. El Festival arrastró en consonancia con la crisis de 2010 una deuda heredada que supuso un recorte amplísimo en el presupuesto, como citaba Natalia Menéndez, directora entre los años 2010 y 2017 (Llorente,2014) Con la deuda saldada en 2016, han coexistido otra serie de problemáticas. En 2022 Ignacio García presentaba su dimisión como director del Festival, aludiendo a recortes de presupuesto y externalización de varios servicios. También hacía referencia a la reducción sostenida de la participación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, uno de los principales referentes en la programación del evento anual (Caruana, 2022)

Las problemáticas que atraviesa el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro refuerzan los planteamientos de páginas anteriores. El vínculo inefable con las administraciones públicas refuerza la inversión en determinados momentos y exige un compromiso de diversidad y calidad artística incuestionable, pero la ambivalencia de las motivaciones políticas en muchas ocasiones puede resultar perjudicial para la pervivencia del propio evento. Esto no se redescubre como algo innecesariamente negativo; los cambios de modelo de gestión pueden entroncar con una eficiencia manifiesta en muchas ocasiones, pero no deja de resultar complejo a la hora de

establecer límites entre la lógica del beneficio y la inversión pública coherente como evento singular de gran relevancia. En ambas situaciones, la confrontación es innegable.

El Festival de Teatro Clásico en la Villa del Caballero (Olmedo Clásico) cuenta con diecisiete ediciones, teniendo lugar en la localidad vallisoletana de Olmedo. En un espacio de cinco mil metros cuadrados en el patio del castillo se levanta una corrala, que sirve como referente escénico del festival. Se celebra la última semana de julio, en consonancia con Almagro. Durante diez días aproximadamente se celebran alrededor de una quincena de obras clásicas, además de contar con varias actividades complementarias que van en relación a lo ya descrito. Se desarrollan unas jornadas paralelas esos mismos días sobre teatro clásico, siendo una reunión de profesionales, académicos y personas interesadas, así como cursos formativos y una pequeña adenda de teatro clásico familiar que tiene lugar el último fin de semana del festival. En esta ocasión, y con un volumen de asistentes que rondó los siete mil espectadores en 2023, ha recibido un incremento gradual de asistentes interpelado, igualmente, por los años del COVID 19. Organizado completamente desde el propio Ayuntamiento de Olmedo, cuenta con la financiación de otras administraciones públicas y entidades privadas en forma de colaboración y/o subvenciones, cediendo la gestión al propio equipo técnico encargado de ejecutar el evento. Resultando un evento de una magnitud más reducida, la iniciativa funciona sin problemáticas mediáticas y ha gestionado un presupuesto que se ha ido incrementando en las últimas ediciones.

CONCLUSIÓN

La gestión cultural ha demostrado ser la herramienta idónea para una dirección profesional y eficiente de eventos culturales, especialmente de los relacionados con las artes escénicas. Se ha descrito la importancia de sus metodologías y campos de actuación para desarrollar y producir eventos y/o actividades que permitan ampliar públicos, establecer estrategias coherentes con la visión y misión de estos, así como coordinar una producción acorde a la planificación y programación de estos. En manifestaciones artísticas como el teatro clásico, en una permanente encrucijada, se hace más preciso que nunca realizar una labor minuciosa que permita identificar los cauces más factibles a la hora de mantener públicos y confirmar la importancia de su legado cultural.

La actualidad vuelca en el marco de los festivales un sinfín de eventos que se expanden por toda la geografía nacional de manera alarmante. En muchos casos, estos buscan un beneficio voraz a toda costa que no casa con los estándares de calidad que permitan extender en el tiempo el éxito de estos. Los festivales de teatro clásico deben lidiar con una administración pública garante que sea capaz de delegar el trabajo en los profesionales de la gestión cultural y mantenga su planificación económica, siendo conscientes de que la entrada de la esfera privada es un requisito imperdible en el contexto actual, aunque ello implique una vigilancia y sostén frente a esa lógica del beneficio desmesurada y mal entendida. Ejemplos como Almagro u Olmedo muestran dos casos divergentes en su gestión pero idénticos en su naturaleza: crear eventos escénicos donde la programación central se rodee de actividades paralelas que atienda diversos sectores, atraigan público familiar, involucren al territorio y ejerzan como líderes de una herencia cultural que no se puede relegar al olvido, aunque ello implique una reinterpretación de los clásicos que nos permita entender en claves actuales la importancia de su momento.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTÁ PORTOLÉS, J. (2010): Aproximación a los eventos culturales: realidad, funciones y retos. En C. Ortega y M. Izaguirre (eds.) *Los eventos: funciones y tendencias*. Documentos para el estudio del ocio. Nº 39. Deusto. Universidad de Deusto.
- BONET, LL. (2011): Tipologías y modelos de gestión de festivales. En Bonet, Ll. y Schargodorodsky, H. (dir.) *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. Cuadernos Gescénic nº 6. Barcelona. Universidad de Barcelona.
- CABAÑÉS MARTÍNEZ, F. (2017): La profesión de gestor cultural. Apuntes sobre la situación actual. *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, ISSN-e 2386-7515, Vol. 4, N.º 1, págs. 32-43.
- CARUANA HÚDER, P. (07 noviembre 2022): Ignacio García dimite como director del Festival de Teatro de Almagro. Eldiario.es https://www.eldiario.es/cultura/teatro/ignacio-garcia-dimite-director-festival-teatro-almagro_1_9689838.html [recuperado el 04 de mayo de 2024]
- GRALIA, J.E. & Heining, P.G. (2002): *La industria del tiempo libre. Una nueva visión para las oportunidades en turismo, cultura, deporte y recreación*. Córdoba, Argentina. Instituto de Ciencias de la Administración

- FOLGADO FERNÁNDEZ, J.A., Hernández Mogollón, J.M., Oliveira Duarte, P.A. (2014): El perfil del turista de eventos culturales: un análisis exploratorio. *International Journal of World of Tourism*. Vol. 1. Nº 2. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- FUNDACIÓN FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ALMAGRO (2023): *Balance Final Almagro 46*. Departamento de Comunicación Festival Internacional de Almagro. <https://www.festivaldealmagro.com/wp-content/uploads/2023/07/NdP.-25.07.23.-Almagro-46-Balance-final.pdf> [recuperado el 04 de mayo de 2024]
- (2024): *Festival Internacional de Teatro de Almagro*. <https://www.festivaldealmagro.com> [Recuperado el 05/05/2024]
- JIMÉNEZ AGUILAR, M.A. (2016): La presencia de la tragedia en la cartelera madrileña actual. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. ISSN: 2013-6986. Págs. 162-185.
- LLORENTE, J.A. (2014): Natalia Menéndez, directora del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro [entrevista] *Escritura pública*. Nº 88. ISSN 1695-6508. Págs. 58-60.
- MARCÉ, X. (2010): Gestor cultural, Una professió a la corda fluixa. En Bonet AGUSTÍ, Ll. (dir. 2010) *Perfil i reptes del gestor cultural*. Quaderns de Cultura. nº2. Barcelona: Gescènica. Generalitat de Catalunya. Universitat de Barcelona. Págs. 182-186.
- MASCARELL, P. (2017): El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual. *JANUS: estudios sobre el Siglo de Oro*. Nº 6. Págs. 32-55. Madrid. Universidad Complutense.
- RAUSELL KÖSTER, P. (2009): *El sector profesional de la cultura en la región de Murcia. Características de la Gestión Cultural y la Detección de Necesidades Formativas*. Murcia. Murcia Cultural. Región de Murcia.
- SUÁREZ, A., Bongiovanni, M. (2005): *Apuntes sobre el concepto de marketing cultural*. III Congreso Panamericano de Comunicación. Buenos Aires. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- TURBAU, I. (2011): *¿Por dónde empiezo? Guía práctica para programar, financiar y comunicar eventos culturales*. Madrid: Ariel.

Reflexiones sobre el teatro del Siglo de Oro e Hispanoamérica

CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL

Universidad de Cádiz

Hablar hoy del teatro clásico español o teatro áureo en Hispanoamérica debe hacer considerar, en primer lugar, la diferente proporción entre lo que es actualmente España, con una diversidad repartida en medio millón de km² y una población de unos 48 millones y medio de habitantes en 2024¹, frente a la dimensión de Hispanoamérica, con 11 millones y medio de km² y más de 400 millones de hispanohablantes en su territorio. Si a esta población hispanoamericana agregamos la de origen hispano en los Estados Unidos, formada mayoritariamente por personas de origen mexicano (los llamados chicanos), puertorriqueño o cubano, la cifra alcanzaría en torno a 500 millones de hispanohablantes en el mundo². Es decir, que la proporción entre la población hispana peninsular (como llaman a lo español en los estudios literarios de Estados Unidos) supone una décima parte de la población global de origen hispanoamericano. Solamente México, uno de los países más grandes de Hispanoamérica, con una superficie territorial de casi 2 millones de km² (una dimensión aproximada de 4 veces España), tenía una población, en 2020, de unos 126 millones de habitantes (más de dos veces la población española)³. Esto lo entendió muy bien la Real Academia Española con su adopción del término panhispánico y su política de mayor participación de Hispanoamérica en ella⁴, pues la población hispánica en su conjunto representa una gran potencia cultural, mientras que la importancia de España aislada o de uno solo de los países hispanoamericanos, por más grande que sea, separado de los demás, es mucho menor.

Por otra parte, solamente por ignorancia o por desinterés se puede no tener en cuenta la diversidad que hay entre los países hispanoamericanos y España, y de los países

¹ Son datos aproximados, contrastados con lo que ofrecen actualmente el Instituto Nacional de Estadística y el Instituto Geográfico Nacional de España en sus webs <https://www.ine.es> y <https://www.ign.es>

² Véase, por ejemplo, en el Instituto Cervantes https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_23/ Para ver otros datos fiables al respecto se puede consultar además la página oficial de la SEGIB <https://www.segib.org>

³ Son datos oficiales del país en <https://consulmex.sre.gob.mx> y <http://www.inegi.gob.mx>

⁴ Vuelvo a remitir a la página del Instituto Cervantes y a la propia web de la RAE <https://www.rae.es>

hispanoamericanos entre sí, pues cada una de las naciones hispanoamericanas (incluyendo Puerto Rico, Estado libre asociado de los Estados Unidos) se ha erigido sobre la base de diferentes grupos nativos indígenas. Es verdad que los dos grandes imperios prehispánicos que existían antes de la llegada de los españoles y que facilitaron la Conquista (el imperio azteca en el norte, conquistado por Hernán Cortés gracias a sus aliados indígenas, sobre el que se fundó el Virreinato de la Nueva España y el imperio incaico en el sur, conquistado por Francisco Pizarro apoyado en un bando de la guerra civil incaica, sobre el que se fundó el Virreinato del Perú) habían uniformado previamente los dos territorios, pero eso no bastó para borrar la pluralidad indígena previa. Con el paso del tiempo y por necesidades administrativas el gobierno de Hispanoamérica contó con Capitanías generales y nuevos Virreinos, como el Virreinato de Nueva Granada y el Virreinato del Río de la Plata, subdivisiones que fueron creando la conciencia regional, más adelante nacional, que poseen los países hispanoamericanos. Una vez alcanzada la Independencia política de los países hispanoamericanos frente a España, incluida la tardía independencia de Cuba, cada uno de los países hispanoamericanos ha seguido asimismo una trayectoria propia, que debe ser considerada por quien pretenda trabajar culturalmente con cualquier país hispanoamericano.

Las importantes relaciones entre España e Hispanoamérica hoy en día en el campo teatral hacen que cada vez se hable más de *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, título de un notable libro colectivo surgido de un Simposio celebrado en la Universidad de Alicante en 2013 (Aracil, Ferris, Ruiz eds., 2015), o se trate conjuntamente de *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI. Escenas en diálogo*, como se titula un excelente libro realizado por tres investigadoras (Martínez Valderas, Saura-Clares y Luque 2023), obra publicada el año pasado en una colección que dirige el profesor e investigador Julio Vélez, por poner dos ejemplos de este ir y venir de España a América y viceversa. Recordemos que, pese a la distancia geográfica, en los siglos XX y XXI contamos con mayores medios que en el pasado para superar el obstáculo del océano Atlántico, gracias a la aviación comercial y a los últimos avances tecnológicos, que han sustituido a los barcos antiguos, que fueron mejorando paulatinamente, pero eran mucho más lentos, desde las pequeñísimas carabelas a los grandes transatlánticos, medio a través del cual llegaban las noticias de uno a otro continente.

Al preparar estas consideraciones o reflexiones, donde haré referencias al pasado para entender mejor el presente y abordar un posible futuro del teatro clásico en Hispanoamérica, no he podido evitar sentir cierta melancolía, en una especie de *ubi sunt*, al recordar a tantos grandes directores, actores o investigadores que he podido conocer, escuchar, ver y leer a lo largo de los años y a los que deseo rendir homenaje ahora mencionándolos. En particular, para mí fueron muy útiles los 14 años durante los cuales envié crónicas anuales del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz a la revista norteamericana *Latin American Theatre Review*, de la Universidad de Kansas, que dirigió durante muchos años el profesor e investigador George Woodyard (1934-2010)⁵. Desde entonces he seguido viendo teatro español e hispanoamericano en Madrid, donde algunas obras relevantes que se incluyen en los festivales de teatro son presentadas también. Asimismo, deseo subrayar que hago estas reflexiones desde una formación personal española e hispanoamericana y por mi dedicación profesional a la literatura y teatro hispanoamericanos a lo largo de más de cuarenta años.

La ventaja de haber cumplido tiempo en el ejercicio profesional es que uno mismo se puede «plagiar» relejendo sus propios trabajos, en los que reiteradamente he escrito que tratar de España e Hispanoamérica en su conjunto requiere un amplio equipo de investigadores. Debería repetirse hoy para ello algo similar a la labor llevada a cabo por el Centro de Documentación Teatral, coordinado por el periodista y crítico Moisés Pérez Coterillo (1946-1997), director de la revista *El Público*, en los cuatro volúmenes de *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica* (1988).

El número de personas letradas o que saben leer y escribir en Hispanoamérica y que pueden acceder al teatro en la actualidad es mucho más alto que cuando España gobernaba América, cuando los que sabían leer y escribir eran un puñado de personas, que fue aumentando paulatinamente. Para esas personas el teatro fue la actividad de ocio más relevante de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, hasta que el cine, la televisión, los ordenadores, internet o los móviles fueron rivalizando con el teatro a partir del siglo XX. No obstante, como le oí decir en uno de los FIT de Cádiz al profesor e investigador, colombiano Santiago García (1928-2020), fundador del grupo de teatro La Candelaria y uno de los

⁵ Posteriormente ha seguido enviando esas crónicas anuales del FIT a la revista *LATR* el director, profesor e investigador argentino, que trabajó en Canadá, Miguel Ángel Giella.

iniciadores de la creación colectiva hispanoamericana, la ventaja del teatro frente a otros medios de comunicación o de ocio de masas es que el teatro puede ser más barato (por más que exista asimismo un teatro espectacular subvencionado) y eso le permite influir en la población más fácilmente. Este puede ser uno de los alicientes de la representación del teatro clásico español en cualquier lugar del mundo.

Si volvemos nuevamente la vista al pasado, la llegada de los españoles al Nuevo Mundo supuso la sustitución de una teatralidad indígena, que, por lo que sabemos, combinaba palabra, música y danza y cuyo vestigio más famoso es el *Rabinal Achí* maya de Guatemala, por una teatralidad española, que seguirá la evolución del teatro peninsular. Esta última se irá transformando, desde los autos precalderonianos y el teatro prelopista, a la fórmula del teatro clásico español a partir de Lope de Vega y sus seguidores, pasando por sus modificaciones con Calderón y los dramaturgos coetáneos, hasta los epígonos de este teatro. En el siglo XVIII se advertirán además en el teatro hispanoamericano nuevas influencias, como las de los italianos Metastasio o Goldoni y la del teatro clásico francés, que, como sabemos, tomará el testigo del teatro clásico español y el teatro isabelino, cuyo representante principal fue William Shakespeare.

Durante el gobierno español hubo una implantación en América de todo lo referente al teatro clásico, en la construcción de corrales de comedias, después convertidos en coliseos, la gestión, los tipos de obras, los modos de actuación, etc. Inicialmente se construyeron teatros de planta en las capitales de los dos grandes Virreinos, Ciudad de México y Lima, para extenderse la construcción de teatros en las principales ciudades hispanoamericanas, aumentando así la frecuencia del público asistente al teatro y el número de dramaturgos. Aunque en esos siglos coloniales se trasladó a América todo lo concerniente al teatro español, también fueron surgiendo en América variantes o tipos de teatro diferentes, como serán el teatro misionero, llamado así por haber sido escrito por los misioneros en lenguas indígenas para la evangelización de los indios, o el teatro colonial en lenguas indígenas, verdadero teatro mestizo, de factura claramente española, pero que contiene personajes y otros aspectos que proceden del mundo indígena, como sucede en su pieza más famosa, el *Ollantay*, escrita en el siglo XVIII a partir de una historia legendaria

de la época prehispánica⁶. Además de representarse en los teatros construidos específicamente para ello, en la época colonial el teatro tuvo lugar en palacios virreinales o de los gobernadores, casas señoriales, conventos, tarimas improvisadas, etc. o en los carros. Esto último sucedió con los autos sacramentales, financiados por los cabildos o ayuntamientos para celebrar la festividad del Corpus Christi y su octava, autos sacramentales que fueron cuestionados y finalmente prohibidos por la corona española durante el siglo XVIII.

Si los textos de autores españoles llegaban pronto a tierras americanas, en el período de tiempo que un barco tardaba en surcar el Atlántico, pronto surgieron nuevos dramaturgos en las tierras de ultramar, uno de ellos el español afincado en México Fernán González de Eslava, en la línea de Lope de Rueda, cuyas piezas breves reflejan lo que fue la primera sociedad novohispana⁷. Para una bibliografía en su conjunto del teatro colonial hispanoamericano puede consultarse la «Presentación» que hicimos Mercedes de los Reyes y yo a las Actas del Congreso *América y el Teatro Español del Siglo de Oro* (1998). Por supuesto, para su actualización habría que añadir trabajos posteriores, algunos de los cuales mencionaré a lo largo de esta exposición y en la bibliografía final de la misma⁸. La bibliografía sobre América en el teatro clásico español es más conocida en España⁹, recordemos las piezas en las que se trata de hechos de la Conquista de América, por ejemplo, la trilogía de los Pizarro, de Tirso de Molina, obras sobre Hernán Cortés y la Conquista de México o sobre García Hurtado de Mendoza y la Conquista del Arauco, comedias de Lope, Calderón y otros autores de teatro clásico donde aparecen indios (los españoles que vuelven ricos de América o los hispanoamericanos en España durante los Siglos de Oro), personajes históricos como la monja alférez, santa Rosa de Lima, etc. Otra cuestión

⁶ Existen otras piezas interesantes de teatro colonial vinculado al mundo indígena, sin embargo, yo destacaré su pervivencia hasta el día de hoy en obras vinculadas al ciclo de la *Tragedia del fin de Atahualpa*, en el Perú, o la Virgen de Guadalupe, en México. Sobre esto último puede verse Cristina Fiallega, «Ruptura y tradición: variaciones paradigmáticas en el teatro guadalupano del siglo XX», en Aracil, Ferris, Ruiz (eds.), 2015, pp. 121-132.

⁷ Se acaba de publicar en España Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, Edición, estudio preliminar y notas de Antonio Lorente Medina, Granada, Universidad de Granada, 2024.

⁸ Trato aquí muy brevemente de cuestiones expuestas por mí anteriormente, en trabajos como «El teatro clásico español en Hispanoamérica» (2008) o «El teatro criollo» (2017).

⁹ Aunque muy breve, puede consultarse la voz «América» (Dolfi 2002). Miguel Zugasti ha publicado «América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos», en Vega García-Luengos. Zubieta (eds.), 2014, pp. 371-410.

relacionada sería el análisis de la presencia de personajes históricos o temas coloniales hispanoamericanos en el teatro contemporáneo español, como pueden ser, por ejemplo, las obras americanas de José Sanchis Sinisterra sobre Lope de Aguirre y El Dorado o *Naufragios de Álvaro Núñez*, del mismo autor (esta última se pudo ver en el Teatro María Guerrero de Madrid a principios de 2020); *Mestiza*, de Julieta Soria, sobre Francisca Pizarro, hija del conquistador del Perú y una princesa incaica (en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, en 2019); el musical *Malinche*, con música de Nacho Cano, sobre la célebre amante de Hernán Cortés (en el IFEMA de Madrid, desde su estreno hasta la fecha)¹⁰.

Entre los dramaturgos coloniales hispanoamericanos, en general muy poco conocidos en España, destacan, sin duda alguna, dos dramaturgos novohispanos que siguen siendo escenificados hoy en día con bastante interés, como son Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, quienes pueden plantear asimismo algunas cuestiones sobre la adaptación del espectáculo a diferentes contextos.

Sobre Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Taxco, 1572-Madrid, 1639) está claro que una de las personas que conoce mejor su obra en España es Lola Josa, quien tras estudiarlo publicó el libro *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* (Kassel, Reichenberger, 2002). Yo tuve la fortuna de poder contar en Cádiz en dos ocasiones con la profesora, investigadora y escritora Margarita Peña Muñoz (Ciudad de México, 1937-2018), quien me explicó muchas cosas sobre el teatro novohispano y este dramaturgo. Para mí Juan Ruiz de Alarcón es uno de los dramaturgos que puede suscitar más interés en el tránsito de América a España y viceversa, tanto por su origen y características como autor, como por la posibilidad de referir su teatro al presente. Para quienes no sepan mucho sobre Ruiz de Alarcón y su teatro recuerdo unos pocos datos: nacido en la población minera de Taxco, en México (sabemos con certeza el lugar y año por haberse encontrado una partida de bautismo con su nombre y apellidos), procedía de una familia ilustre, pero de un linaje bastardo y de origen judío, con lo que ello podía suponer en aquella época. Tenía además un aspecto poco agraciado, al ser principalmente doblemente jorobado o «corcovado», como se decía entonces, defecto físico que, junto a su seriedad y orgullo, provocó que se burlaran de él cruelmente sus

¹⁰ En Aracil, Ferris, Ruiz (eds.), 2015, hay interesantes artículos de diversos autores sobre Hernán Cortés, el emperador azteca Moctezuma, la Malinche o el Padre las Casas y su interpretación en el teatro de las dos orillas del Atlántico, en época contemporánea.

contemporáneos, entre los que tuvo como enemigos a Lope de Vega y a Francisco de Quevedo. Educado inicialmente en Ciudad de México, hizo un primer viaje a España para continuar en Salamanca estudios de Derecho, pero por razones económicas tuvo que volver a Ciudad de México, pasando un tiempo en Sevilla antes de embarcar, donde pudo conocer a Miguel de Cervantes, con quien tiene similitudes. En México continuó sus estudios, sin embargo, no permaneció allí al no haber podido obtener un puesto en la universidad, por lo que volvió a España para ser pretendiente en la corte, teniendo que mantenerse durante unos años escribiendo comedias, oficio en el que logró bastante éxito, tanto en corrales de comedias como en representaciones de palacio. Finalmente, logrado un cargo más acorde a su condición, como fue el de Relator en el Consejo de Indias, dejó de escribir teatro y falleció en Madrid, en 1639. Entre sus amistades españolas, además de pertenecer al círculo del Conde Duque de Olivares, poderoso valido de Felipe IV hasta que cayó en desgracia y con quien había coincidido siendo estudiante en Salamanca, siempre me ha llamado la atención su amistad con el sabio de origen judío como él, que había vivido anteriormente en América, Antonio de León Pinelo, el cual llegó a ser Cronista mayor de Indias y es una de las personas mencionadas en su testamento.

Sin extenderme más en la vida de Ruiz de Alarcón, solamente deseo subrayar que es considerado uno de los autores más originales y sobresalientes del teatro áureo, puente entre el teatro clásico español y el teatro clásico francés, entre otros motivos, por su influjo en Pierre Corneille, de quien se suele decir, por ejemplo, que se sirvió de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón para su obra teatral *Le Menteur*. Alarcón se aparta en su teatro de la fórmula de Lope, pues en él los caballeros tienen vicios y son aconsejados por criados que son hombres de buen seso, como Tristán de *La verdad sospechosa*; en sus obras queda clara la supremacía del rey sobre los nobles, hay menor variedad métrica (como sucederá en el teatro francés) y, sobre todo, es un teatro que pretende moralizar, como podía corresponder a alguien noble o que se considerara como tal¹¹.

¹¹ Para algunos datos sobre este autor, además de los trabajos de Josa o Margarita Peña, pueden consultarse sus *Obras Completas*, editadas por Agustín Millares Carlo, con introducción de Alfonso Reyes (1977), otras ediciones, por ejemplo, *Comedias*, editada por Margit Frenk (1982), la importante biografía de Willard F. King (1989), el capítulo sobre el autor por José Montero Reguera, en el t. I de la *Historia del Teatro Español* dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), la Biblioteca sobre el autor, en la web Cervantes Virtual, nuevamente por Montero Reguera, etc.

Pese a haber sido muy discutida la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón¹², para mí está claro que este dramaturgo observa la corte madrileña como alguien que viene de fuera (un «outsider»), que critica vicios cortesanos: la mentira, la doblez en el comportamiento, las actuaciones de los arribistas, etc. Bien pensado, sus diálogos en verso pueden trasladarse a cualquier esfera política, donde, por ejemplo, los engaños sirven de arma arrojadiza para obtener el poder. Sin considerar referentes próximos, pensemos sin más en cuando se empezó a hablar a nivel mundial de la propagación de las «fake news» o noticias falsas, antes de la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos. Volviendo a la obra más famosa de Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, es verdad que lo que se juega en ella su protagonista, don Beltrán, de manera inmediata, es contraer o no matrimonio con la mujer de la que se ha enamorado, doña Jacinta, y lo que pierde es esto mismo por su vicio de mentir, que desmerece su condición de caballero, pero si transportamos su significación a un ámbito más general, en ella se critica el hábito de la mentira, sea cual sea el lugar donde se haga. Esto lo entendió, por ejemplo, Helena Pimenta cuando dirigió a la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España en *La verdad sospechosa*, durante la temporada 2013-2014. En ese montaje Ignacio García May adaptó la obra, que fue trasladada del siglo XVII a las postrimerías del siglo XIX e inicios del siglo XX, para que, como explicó entonces Helena Pimenta, el público pudiera acercarla mentalmente a la actualidad. Resulta muy interesante la transcripción de la mesa de debate que hubo sobre esta versión, con el título «Lo que la mentira crea», entre Germán Vega García-Luengos, José Montero Reguera, Helena Pimenta, Joan Oleza, actores principales del montaje que justificaron su interpretación de los personajes (Joaquín Notario, Rafael Castejón y Marta Poveda), el psicoanalista argentino de origen judío Arnoldo Liberman y el filósofo Javier Gomá¹³. Poniendo este ejemplo de Ruiz

¹² Por ejemplo, Alfonso Reyes, en la introducción a las *Obras Completas* mencionadas en la nota anterior, p. 17, decía: «En la obra de Alarcón apenas hay evocaciones de ambiente mexicano y americano en general, como el recuerdo del desagüe de México o la alusión a la fastuosidad de los indios. Pero es, en cambio, constante la penetración de cierta atmósfera moral y sentimental. Tal atmósfera es ya mexicana; y ello fácilmente se comprueba por la impresión de “extrañeza”, que nunca disimularon ante el teatro alarconiano los literatos de Madrid». Mientras, la también mexicana de origen alemán, Margit Frenk, en el prólogo a la edición citada de sus *Comedias*, niega su mexicanidad.

¹³ Se puede leer en el monográfico editado por Vega García-Luengos. Zubieta (eds.), 2014, *El teatro del Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, pp. 17-87. Aquí Vega recuerda, p. 12, la anterior dirección por Pilar Miró de *La verdad sospechosa*, en 1991.

En el mismo monográfico, el director, gestor, editor y dramaturgo Guillermo Heras (Madrid, 1952-Buenos Aires, 2023) explicaba en «El Laboratorio América y *Los áspides de Cleopatra*», pp. 89-101, otra iniciativa para acercar los dos continentes, durante el mismo período de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con

de Alarcón se entiende que los dramaturgos del Siglo de Oro tienen todavía mucho que decir allí donde se representen.

Al hablar de estos dramaturgos de allende el océano siempre me he cuestionado cómo será la representación de sus obras en su lugar de origen. En el caso de Ruiz de Alarcón tuve ocasión de ver durante el XI Festival Iberoamericano de Teatro, en 1996, la representación de otra de sus obras, *La amistad castigada*, interpretada por la Compañía Nacional de Teatro de México, con el importante director de teatro, dramaturgo y académico mexicano, ya fallecido, Héctor Mendoza (1932-2010), quien trasladó el tema político de esta comedia sobre la legitimidad del poder y la relación entre el monarca y sus privados al México contemporáneo, bajo el régimen del PRI y sus luchas internas. Otra de las cuestiones sobresalientes de esta puesta en escena fue la clara dicción de los versos y la modernidad al presentar ciertos elementos anacrónicos, como una escenografía con una gran mesa rodeada de sillas, a manera de gabinete ministerial o de una gran empresa. Los actores que intervinieron entonces no fueron solamente mexicanos, sino que entre ellos estaba el famoso actor peruano Ricardo Blume (1933-2020). Esta puesta en escena estaba programada mientras se desarrollaba en Cádiz el Congreso internacional *América y el Teatro Español del Siglo de Oro* y en él se invitó a los directores de teatro presentes a dar su opinión sobre cómo representar el teatro áureo. Héctor Mendoza habló del temor que había sentido por traer a Cádiz su adaptación mexicana de esta obra de Ruiz de Alarcón, con actores de acento hispanoamericano. Quiero reproducir ahora palabras suyas del final de la intervención:

Aquí están para mí las dificultades, no digamos del teatro clásico español hecho en Latinoamérica sino del teatro clásico español hecho en cualquier lado. [...]

Finalmente, el teatro sí tiene esa limitación. Hemos tratado de hacer del teatro un arte tan internacional como cualquiera otra de las artes, sin embargo no lo es. El teatro es un arte terriblemente local, se trata de una comunicación muy particular. Y esto varía de lugar a lugar. No es, digamos, como la danza. La danza va a cualquier parte del mundo y está

Helena Pimenta, mediante la puesta en escena, bajo dirección de Heras, de la obra citada de Francisco de Rojas Zorrilla, entre Buenos Aires y Madrid, con jóvenes actores argentinos, preparados en el verso clásico por el especialista peninsular Gabriel Garbisu, la cual se pudo ver en las dos capitales. Curiosamente, según reconoce Heras, la recepción del espectáculo le pareció más fría en Buenos Aires que en Madrid, lo cual achaca él al teatro donde se representó y a la continuidad en la representación de los clásicos en Argentina llevada a cabo por grandes directores, lo cual, sigue diciendo, sucede en España a partir de los años 80 del siglo XX, con la creación de la CNTC de España.

hablando en un tipo de lenguaje real y verdaderamente universal. Yo siento que el teatro no es así, y ya no me limito aquí a hablar de los clásicos. Creo que todo teatro, cuando montamos una obra, es para un lugar determinado, para que se nos entienda ahí y nada más. [...]

Para mí éste es el verdadero problema del teatro clásico hecho en América Latina, pero, a fin de cuentas, es el problema del teatro¹⁴.

Entre las comedias que se consideran recientemente escritas por Ruiz de Alarcón, anteriormente atribuida a Juan Pérez de Montalbán, está *La monja alférez*, cuya autoría reconocieron Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar después de hacer varias comprobaciones. Esta obra fue coproducida entre el Festival Clásicos en Alcalá y la Compañía Nacional de Teatro de México y estuvo en el Festival citado el año 2022, dirigida por la mexicana Zaide Silvia Gutiérrez. En el mismo Festival intervino *La culpa busca la pena y el agravio de la venganza*, asimismo atribuida a este dramaturgo novohispano y que llevó a escena la compañía mexicana Teatro UNAM, dirigida por Emma Dib¹⁵. Este año 2024, por ejemplo, se ha programado *La monja alférez*, dirigida por Daniel Alonso de Santos y producida por la compañía neoyorquina Teatro Círculo, especializada en teatro clásico, durante el Festival Iberoamericano del Siglo de Oro Clásicos en Alcalá y el Festival de Teatro Clásico de Olmedo¹⁶.

En las últimas décadas del siglo XX y ya en este siglo XXI se está recuperando cada vez más el teatro escrito por mujeres. A día de hoy contamos con un puñado de nombres de dramaturgas, que poco a poco va teniendo presencia en los escenarios. Por ejemplo, las españolas Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva y Silva, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Ana Caro de Mallén, entre otras. En 2022, Magüi Mira dirigió la obra teatral *La traición en la amistad*, de María de Zayas, que fue llevada a escena bajo el título *Adiós, dueño mío*; para esta versión Mira contó con la colaboración de Emilio Hernández y estuvo en el Festival de Olmedo del mismo año. Esta temporada 2023-2024, la Compañía

¹⁴ Reverte Bernal y Reyes Peña (eds.), 1998, pp. 574-575. En esa mesa intervinieron junto a él los relevantes directores de teatro Ricard Salvat, ya fallecido, a quien volveré a referirme en este texto, César Oliva (Murcia, 1945, que fue director del Centro de Documentación Teatral y primer director del Festival de Teatro Clásico de Almagro) y José Tamayo Rivas (Granada, 1920-Madrid, 2003).

¹⁵ Hago este comentario a partir de una información periodística (Ojeda 2022a).

¹⁶ Otro grupo especializado en teatro clásico que sobresaes es la llamada Compañía Argentina de Teatro Clásico, encabezada por el actor y director teatral Santiago Doria, que ha estado en el Festival de Teatro Clásico de Almagro en los últimos años (Ojeda 2022c).

Nacional de Teatro Clásico ha presentado la comedia *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén, con gran aceptación del público y han sido programadas obras de dramaturgas en los Festivales de teatro clásico de Alcalá de Henares, Almagro y Olmedo para el verano de 2024. En 2023, la dramaturga, directora e investigadora Juana Escabias publicó *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*, en Madrid, Ediciones Antígona¹⁷.

Sin embargo, entre estas dramaturgas del Siglo de Oro hay una que sobresale por derecho propio, por su calidad, fama y difusión, que no es otra que la novohispana sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel de Nepantla, 1648-Ciudad de México, 1695), a quien denominaron sus coetáneos décima musa. Nacida en la hacienda familiar próxima a la capital del virreinato mexicano, fue hija de una mujer indómita, que, siendo criolla, esto es hija de españoles (Schmidhuber y Peña Doria 2016a), tuvo incluyendo a sor Juana, tres hijos de un capitán español y otros tres de otro capitán, sin que sepamos que llegara a contraer matrimonio con ninguno de los dos capitanes, lo cual era inusitado para la época. La vida de sor Juana estuvo marcada por su origen ilegítimo o, como se decía entonces, por ser «hija de la Iglesia», hecho que ella misma ocultó. También la marcaron su extraordinaria inteligencia y su afán de saber, que provocaron envidias y enemigos, aunque tuviera asimismo amigos notables (Schmidhuber 2014). Si queremos conocer la personalidad de sor Juana lo mejor será leer su alegato en defensa propia en prosa titulado *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, donde ella misma declara su modo de ser desde sus primeros años, cómo fue llevada a la corte y fue apadrinada por los virreyes de México y cómo decidió entrar en un convento, pues, como expresaba ella misma (doy un pequeño fragmento):

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la

¹⁷ Ojeda 2022b. Otros trabajos sobre el tema, por ejemplo, Reyes Peña (1998) y Luciano García Lorenzo (2000). Por ejemplo, en Clásicos en Alcalá, 2024, se han podido ver *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de Ángela de Acevedo, y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén www.clasicosenalcala.net

libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros¹⁸.

Si la fama de sor Juana trasvasó regiones, llegando al virreinato del Perú y a la misma capital española para cuya corte escribió y donde gracias a una de las virreinas de México se publicaron sus obras, ella siguió siendo muy leída durante el siglo XVIII, como se puede comprobar si examinamos títulos publicados en aquel siglo en la Biblioteca Nacional de Madrid. No obstante, durante el siglo XIX sor Juana fue convertida en una figura legendaria, que no volverá a ser recuperada hasta el siglo XX. En las primeras décadas del siglo XX sor Juana volverá a ser leída y publicada con admiración y, entre otros textos, su extenso poema *El Sueño* tendrá seguidores, por la predilección que sintió el Surrealismo por este asunto por influjo de Sigmund Freud. Además, en México, como en el resto del mundo hispánico, al igual que sucedió con la llamada generación del 27 y su devoción por Góngora en España, el Barroco interesaba por sus similitudes con la escritura de los grupos vanguardistas.

En el campo teatral, sor Juana fue una seguidora de Calderón de la Barca. Escribió en torno a una veintena de obras breves, escritas en castellano, pero entre las que hay algunas que incluyen palabras en náhuatl (la lengua azteca) y temas del mundo indígena. Las obras dramáticas extensas suyas que conocemos comprenden tres comedias y tres autos sacramentales. De las comedias, dos de ellas fueron escritas en colaboración y una fue exclusivamente suya, la más famosa, titulada *Los empeños de una casa*. Los tres autos sacramentales, en cambio, le pertenecen por entero y son *El mártir del Sacramento*, *san Hermenegildo*, *El cetro de José* y, el de mayor calidad y complejidad, *El divino Narciso*¹⁹.

¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas* (1955,1957), t. IV, pp. 446-447. Esto pudo sugerir a Octavio Paz el título de su famoso libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). Hoy en día es tan abundante la bibliografía sobre sor Juana que se han publicado libros solamente sobre ella, pueden verse, por ejemplo, Alberto Pérez-Amador Adam, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid. Frankfurt am Main, Iberoamericana. Vervuert, 2007 o Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, New York, IDEA, 2021.

¹⁹ Aurelio González (1947-2022) recordaba, en Vega García-Luengos. Zubieta (eds.), 2014, pp. 103-183, cómo se representó *El divino Narciso*, bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda, con ocasión del Congreso Eucarístico mexicano celebrado en 1924, Congreso que fue suspendido por orden del presidente Álvaro Obregón. Preparando estas páginas me he enterado de que en México se llevó a cabo una versión del hermoso auto sacramental de sor Juana *El divino Narciso* y su correspondiente Loa, con dirección escénica de José Luis Ibáñez (1933-2020) y con la participación del coro de la Capilla Virreinal de la Nueva España, dirigida por Aurelio Tello. Esta versión está publicada en CD en la colección Entre Voces del Fondo de Cultura Económica.

Si alguien está interesado en sor Juana, le recomiendo leer los libros sobre este asunto del dramaturgo e investigador mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora, para mí el mejor conocedor de su teatro²⁰.

Al ser una comedia de enredo, la obra de sor Juana que se suele representar más es *Los empeños de una casa*. De esta obra se ha comentado que en su asunto son las mujeres las que urden la trama, una de ellas doña Leonor, culta y hermosa, como sabemos fue la propia sor Juana. La admiración por la autora está hoy tan extendida que la Royal Shakespeare Company llevó a las tablas esta comedia, siendo traducida previamente por la hispanista Catherine Larson, titulándose en inglés *The House of Desires*. La dirigió Nancy Meckler. Esta es la puesta en escena que se pudo ver en Madrid en 2004 y de la cual guardo muy buen recuerdo²¹. Una adaptación reciente en España de *Los empeños de una casa* es la que hizo el dramaturgo Antonio Álamo, dirigida por Pepa Gamboa y Yayo Cáceres, para la Joven Compañía de Teatro Clásico de España, en la temporada teatral 2017-2018. En esa ocasión, siguiendo una tendencia actual, en la línea de obras teatrales en las que interviene Yayo Cáceres, los versos se acortaron sustituyéndolos por interludios musicales.

Si sor Juana es vista hoy en día como un símbolo precoz del feminismo, pocos, en cambio, recuerdan que esta opinión y su fama se la debemos en su origen a la profesora universitaria norteamericana Dorothy Schons (1890-1961), de quien fue discípula Georgina Sabat de Rivers (1924-2008), gran especialista en sor Juana. Dorothy Schons fue una de las primeras feministas de los Estados Unidos y su historia trágica (se suicidó tras negársele la permanencia en su universidad como profesora) ha sido recordada por Schmidhuber en un estudio realizado con su esposa, quien asimismo fue una destacada profesora e investigadora, Olga Martha Peña Doria (1947-2022) (2012). Schmidhuber dedicó también a Schons una excelente pieza teatral, pensando en dos actrices principales que deben encarnar a sor Juana y a Schons, la cual se titula *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998), donde subraya el paralelismo entre las vidas de ambas y cómo fueron hostigadas por quienes no las comprendían.

²⁰ Acaba de aparecer, Juana Inés de Asuaje. Sor Juana Inés de la Cruz, *Teatro completo*, Edición y notas Guillermo Schmidhuber de la Mora, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2024.

²¹ Puede verse Esther Fernández, «La risa erótica de sor Juana en *Los empeños de una casa*: un eco recuperado por la Royal Shakespeare Company cuatrocientos años más tarde», en Jesús G. Maestro (ed.), 2004, pp. 271-290.

Continuando esta breve historia de Hispanoamérica en relación al teatro clásico español, con un recorrido por el pasado que pretende ayudar a entender mejor el presente, llegamos al momento de las Independencias hispanoamericanas, que se producen mayoritariamente entre 1810 y 1830, con la excepción de Cuba y Puerto Rico, ya que por la guerra de Cuba, en la que intervino los Estados Unidos, Cuba pasó a figurar como un país independiente a partir de 1898, mientras que Puerto Rico y Filipinas pasaron a vincularse políticamente desde esa fecha al país norteamericano. Como señalaron los intelectuales hispanoamericanos de aquellos años, la independencia política de España no supuso una independencia cultural, de ahí que los escritores y artistas empezaran a mirar a otros países para forjarla. La fecha que se pone como hito para la introducción del Romanticismo en Hispanoamérica es 1830, cuando un joven porteño, Esteban Echeverría, vuelve de París a Buenos Aires trayendo nuevas ideas y un estilo diferente de escribir. Hacia 1840 el drama histórico romántico se ha extendido por Hispanoamérica y la comedia de costumbres neoclásica se confundirá con este tipo de obras durante el Romanticismo y, más adelante, con los inicios del Realismo. El teatro romántico hispanoamericano imita a Francia, pero también a Inglaterra; en el caso del drama histórico, en Hispanoamérica se referirá al pasado prehispánico o colonial español. Como el teatro continúa siendo una importante actividad de ocio durante el siglo XIX, la independencia política no impidió que actores y compañías españolas se trasladasen a América en esos años. Por otra parte, si el teatro áureo influyó en el teatro romántico español, también se advertirá su huella en los autores hispanoamericanos del siglo XIX, aunque esto último esté menos estudiado²².

Por mencionar a algún autor donde se observa la continuación del influjo del teatro clásico español en este siglo, cabe citar al mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), autor de ideas liberales, cuya comedia más famosa, precozmente antirromántica, será *Contigo pan y cebolla* (1833). El mismo autor había publicado anteriormente la comedia moral *Don Dieguito* (1820), inspirada en la célebre obra de Agustín Moreto *El lindo don Diego*.

²² No lo he investigado, sin embargo, parece que hay menos bibliografía general sobre el teatro hispanoamericano de este siglo. El cubano Carlos Miguel Suárez-Radillo (1919-2002) hizo una gran labor por la difusión del teatro hispanoamericano en España; como investigador publicó, entre otros libros, *El Teatro Barroco Hispanoamericano* (1981), *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano* (1984), *El teatro romántico hispanoamericano* (1993). Pueden verse también los artículos dedicados al teatro hispanoamericano del siglo XIX por el profesor, director e investigador chileno exiliado en Venezuela Orlando Rodríguez (1929-2019) o por el notable investigador norteamericano Frank Dauster (1925-2015), en la bibliografía final de este trabajo.

Una de las principales figuras del Romanticismo hispánico será Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), nacida en Cuba, entonces dependiente de España, y fallecida en Madrid, donde pasó buena parte de su vida. Fue una autora prolífica de poesía, narrativa y teatro. Por citar alguna de sus obras, sobresale su novela antiesclavista *Sab* (1841), ligada a su experiencia americana. Entre sus obras teatrales, una de las más conocidas es *La hija de las flores* (1852), basada en la comedia que puede ser descrita como rococó, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, del cubano Santiago de Pita²³. Su drama histórico *Baltasar* (1858) posee igual asunto que *La cena del rey Baltasar*, de Pedro Calderón de la Barca; ambas están basadas en el mismo pasaje bíblico.

Un tardío imitador de Calderón de la Barca será el argentino Martín Coronado (1850-1919), cuya obra *Justicias de antaño*, estrenada en 1897, dice mucho, desde el título, de su dependencia de los dramas de honor calderonianos²⁴. Otro tanto sucede con el chileno Daniel Caldera (1852-1891), con su famosa *El tribunal del honor* (1877)²⁵.

A la espera de estudios más completos sobre la influencia del teatro clásico español en Hispanoamérica durante el siglo XIX, que recojan tanto autores como puestas en escena de sus obras en los países hispanoamericanos, cabe suponer, por varios indicios, que el teatro español debió de permanecer con mayor fuerza en los países más ligados a la tradición española, como México (antes del estallido de la Revolución mexicana de 1910), Colombia o Perú, frente a otros países menos vinculados a España y donde la fuerte inmigración de otros lugares de Europa, propiciada por sus propios gobiernos durante la segunda mitad del siglo XIX, como Argentina, Uruguay o Chile, alteraría la composición de la población.

Respecto al teatro breve, que contenía más elementos locales, tal como explicó José Juan Arrom hace muchos años (1950), iría aumentando en costumbrismo, entre otros motivos, por el influjo de los sainetes de Ramón de la Cruz y sus continuadores, llegados a Hispanoamérica desde las postrimerías del siglo XVIII. De los antiguos entremeses o nuevos sainetes se pasará a la creación de los llamados sainetes criollos.

²³ Esta observación se la debo al profesor e investigador cubano José Juan Arrom (1910-2007), quien impartió una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Cádiz, durante uno de los FIT.

²⁴ Lena Paz, «Ecos calderonianos en el Río de la Plata», en Reverte Bernal y Reyes Peña (eds.), 1998, pp. 305-314.

²⁵ Trata de esta obra María de la Luz Hurtado, en Vega García-Luengos. Zubieta (eds.), 2014, pp. 305-323.

De igual manera, avanzado el siglo XIX y ya en los siglos XX y XXI, de las antiguas zarzuelas y las óperas europeas y temas hispanoamericanos surgirán nuevas zarzuelas y óperas criollas, como algunas que hemos podido ver en España en los últimos años. Puedo citar, a modo de ejemplo: La zarzuela *Cecilia Valdés*, estrenada en La Habana en 1932, basada en la emblemática novela romántica cubana de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, cuya escritura fue transformada con el paso de los años (1ª versión 1839, 2ª versión 1882), obra que pudimos disfrutar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 2020, con la música de Gonzalo Roig y el libreto de Agustín Rodríguez y José Sánchez-Arcilla, dirección musical de Óliver Díaz y dirección escénica de Carlos Wagner. La ópera *Bomarzo*, basada en la novela homónima de Manuel Mujica Láinez, fechada en 1962, con libreto del propio Mujica Láinez y música de Alberto Ginastera, estrenada en Washington, en 1961, que se pudo ver en el Teatro Real de Madrid, en 2017, con dirección musical de David Afkham, y dirección escénica de Pierre Audi. La ópera-tango, en versión cantada y narrada, *María de Buenos Aires*, del gran compositor argentino Astor Piazzola, con un libreto muy poético de Horacio Ferrer, estrenada en Buenos Aires en 1968, que vimos en el Espacio Cultural Conde Duque de Madrid, en verano de 2022, interpretada por la Banda sinfónica de Madrid bajo la dirección del holandés Jan Cober y en la que el gran actor español Carlos Hipólito leyó los parlamentos del personaje El Duende.

Siguiendo con el siglo XIX hispanoamericano, la llegada del Realismo a Hispanoamérica tuvo como fecha inaugural la de la publicación allí de la novela *Martín Rivas* (1862), por el chileno Alberto Blest Gana (1830-1920), quien había tenido ocasión de conocer en París el realismo narrativo de Honoré de Balzac. El realismo narrativo y teatral se asocian al desarrollo de las ciudades hispanoamericanas, con una nueva mentalidad y diferentes valores sociales. Dicha mentalidad, así como la de su continuación exagerada en el Naturalismo, del francés Émile Zola, que se introduce en Buenos Aires y Ciudad de México en las décadas finales del siglo XIX, chocan con el ideario del teatro clásico español.

Hace ya bastante tiempo (1989), el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora escribió un artículo sobre la posible existencia de un teatro modernista o de fin de siglo en Hispanoamérica, concluyendo que apenas se podía hablar de él, pese a la fuerza de la poesía y la prosa hispanoamericanas del período, que influyeron tanto en España. Con

todo, el entusiasmo que sintió Rubén Darío por la obra de teatro francesa *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand (1868-1918), se plasmó en un poema recogido en su obra maestra *Cantos de vida y esperanza* (1905). Los ideales caballerescos que admiraba Darío y que alaba en ese poema y otros textos suyos, revelan que el teatro clásico español no se había olvidado y aspiraba a renacer con fuerza.

Si recordamos los períodos que abarca la historia del teatro hispanoamericano del siglo XX, el teatro realista y naturalista será sucedido, revolucionando los textos y el modo de hacer teatro, por el teatro de los autores de grupos de Vanguardia. Remito aquí a mi libro *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica* (2006), donde recojo abundante bibliografía sobre este período de España e Hispanoamérica, aunque tratase en los capítulos del libro de unos pocos autores significativos. Este nuevo teatro irrumpe primero en pequeños teatros de cámara, para ir pasando poco a poco a la escena comercial, y tiene su esplendor en las décadas de 1920 a 1940. La estrecha relación entre los grupos de Vanguardia españoles (Ultraísmo y Generación del 27) y los grupos de Vanguardia hispanoamericanos (Ultraísmo argentino, autores de *Martín Fierro*, Estridentismo, *Contemporáneos*, escritores de la *Revista de Avance* de Cuba, etc.) hará que la revalorización del teatro de Lope de Vega y de otros autores del teatro clásico español, así como la de los autos sacramentales, sea un rasgo común de las dos orillas.

La derrota del bando republicano en la Guerra Civil española producirá un gran exilio español en los países hispanoamericanos, centrándose particularmente en México, por la acogida del presidente Lázaro Cárdenas, donde se creó la Casa de España en México, que cambió más adelante el nombre por El Colegio de México. En segundo lugar, el exilio español fue muy abundante en Argentina y también en otros países como Uruguay. Por poner nombres de exiliados españoles de gran proyección teatral en cada uno de esos tres países, Cipriano Rivas Cherif, considerado el primer director teatral moderno de España antes de la Guerra Civil, cuñado del presidente Manuel Aznar, tras su paso por otros lugares, permaneció sobre todo en México, donde continuó con sus actividades teatrales²⁶. A Argentina llegó el

²⁶ Por ejemplo, Aurelio González, en «Dos momentos del teatro del Siglo de Oro en México», en Vega García-Luengos. Zubieta, 2014, pp. 103-183, se refería a otras iniciativas vinculadas al teatro clásico español en México tras la Guerra Civil, recordando al español Álvaro Custodio, quien fundó un Teatro Español de México, después llamado Teatro Clásico de México; al profesor, dramaturgo y director teatral mexicano Enrique Ruelas Espinosa, quien empezó a representar entremeses cervantinos en Guanajuato cuando se instaló allí, a partir de 1952, lo que daría origen al Festival Cervantino de Guanajuato en 1972; la experiencia «Poesía en voz alta», creada en 1956, donde intervinieron Juan José Arreola, Jaime García Terrés, Antonio

dramaturgo Alejandro Casona, vinculado en España a las Misiones Pedagógicas, como lo había sido Federico García Lorca al teatro universitario de La Barraca²⁷. Casona en Argentina siguió escribiendo y estrenando sus obras hasta que volvió a España, poco tiempo antes de su fallecer. Viajaron también a Hispanoamérica las principales actrices del momento, como fueron María Guerrero, refugiada en Argentina, y Margarita Xirgu, que acabó instalándose en Uruguay, donde dejó una fértil herencia²⁸.

El siguiente período histórico del teatro hispanoamericano es el que se califica del nuevo teatro, cuyas piezas inaugurales se consideran *El gesticulador* (escrita en 1937, pero estrenada una década más tarde, en 1947), del mexicano Rodolfo Usigli, y *El puente* (1949), del argentino Carlos Gorostiza. En este momento y hasta el presente Ciudad de México y Buenos Aires son ya claramente las dos capitales teatrales de las partes norte- centro de Hispanoamérica y de la parte sur. En estas dos grandes áreas culturales surgen nuevos dramaturgos y un quehacer teatral mucho más moderno, ligado también al desarrollo de la enseñanza teatral universitaria en Hispanoamérica, a partir de los años 40 en adelante. Además de manejar libros que expliquen este período, se puede recurrir para conocerlo a las actas del Congreso internacional *Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos* (Reverte y Oliva 1996), que transcurrió durante el FIT de Cádiz de 1994, donde los participantes explicaron de qué forma transcurrió la enseñanza en la mayor parte de las principales escuelas de teatro hispanoamericanas. Asimismo, como consta en los dos volúmenes sobre *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, de la profesora e investigadora puertorriqueña Rosalina Perales (1989 y 1993), hacia finales de los años 50, y, sobre todo a partir de los años 60, empiezan a fundarse Festivales de teatro en Hispanoamérica y Brasil, el último de los cuales,

Alatorre, Margit Frenk, Héctor Mendoza, Octavio Paz, Elena Garro; la fundación del Festival de El Chamizal, en Texas, Estados Unidos, en 1976, uno de cuyos impulsores fue Arturo Pérez- Pisonero, con el que colaboró la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, con Ysla Campbell; el director teatral mexicano Luis de Tavira y su Teatro Rocinante, etc.

²⁷ Javier Huerta Calvo, «Huellas de la Barraca en la América hispana», en Vega García-Luengos. Zubieta, 2014, pp. 355-370. Julio Vélez, en *Clásicos subversivos/ Clásicos subvertidos*, dedica un capítulo a «Primitivismo y modernidad: la clave antropológica (de La Barraca a Nao d'amores)», 2023, pp. 61-100.

²⁸ Por razón de tiempo no me extiendo más, pero puede verse, por ejemplo, el apartado sobre «Realidades compartidas a lo largo del siglo XX. Exilios, migraciones, dictaduras», con trabajos de Olga Martha Peña Doria, Guillermo Schmidhuber de la Mora, Juan de Mata Moncho Aguirre, José Luis Ferris, Manuel Aznar Soler, Isabel Marcillas Piquer, Rita Gnutzmann, Vicente Cervera Salinas, Sylvie Suréda-Cagliani, Osvaldo Obregón, José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023), Armando Partida Tayzán, en Aracil, Ferris, Ruiz (eds.), 2015, pp. 175-364. No debe olvidarse que la generación de la revista *Contemporáneos* y sus amigos, entre los que están autores tan importantes para el teatro mexicano como Rodolfo Usigli, Salvador Novo o Xavier Villaurrutia, se vinculó al grupo de los exiliados españoles en diversas iniciativas.

de especial significación cuando empezó, fue el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, inaugurado en 1986²⁹. Como sabemos, el FIT de Cádiz no es ahora el único festival de teatro iberoamericano en España, sino que en los últimos años han surgido nuevos festivales de teatro que llevan la denominación de iberoamericano. Además, los Festivales de Teatro Clásico Español que existen en España intentan integrar cada vez más a compañías hispanoamericanas en su programación, como hizo el profesor, director y dramaturgo Ignacio García durante su dirección del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Si bien el teatro clásico español no parece estar tan presente en estas décadas en la escena hispanoamericana, salvo por la labor de los exiliados españoles en América, movimientos como la creación colectiva, surgida en Hispanoamérica en los años 60, cuyos autores principales fueron los colombianos Enrique Buenaventura (1925-2003) y el citado Santiago García, sirvieron para unir la práctica teatral de las dos orillas.

Volviendo un poco atrás, para las relaciones teatrales entre los países hispanoamericanos a partir de los años 70 del siglo XX y de esos países con España, es preciso recordar la cadena de dictaduras militares que hubo en el cono sur, promovidas por la llamada operación Cóndor, la cual provocó detenciones, torturas y muertes, que produjeron el exilio de muchos integrantes del colectivo teatral de esos países a otros lugares, como Venezuela o España, que resultaban entonces más seguros³⁰. Por ejemplo, la emigración a Venezuela en esos años hizo que en ese país se creara el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), al que estuvo vinculado, por ejemplo, el director, actor y dramaturgo argentino Juan Carlos Gené (1929-2012). Otro exiliado importante en Venezuela fue, por ejemplo, el argentino Carlos Giménez, (1946-1993), fundador con la venezolana María Teresa Castillo del Festival Internacional de Teatro de Caracas y director de la célebre compañía Rajatabla. El director del CELCIT durante muchos años ha sido el español Luis Molina López, quien fundó una sede del mismo en Almagro. Varios exiliados

²⁹ Por su importancia para la historia del teatro rioplatense y porque también pasaron por el FIT de Cádiz, no quiero dejar de recordar aquí a Luis Ordaz (Barcelona, 1912- Buenos Aires, 2002), Perla Zayas de Lima, Osvaldo Pelletieri (Buenos Aires, 1945-2011) y Jorge Pignataro (Uruguay, 1927-2011).

³⁰ Es posible que muchos hayan visto en España la obra de dramaturgia colectiva *Schock 1: El cóndor y el puma*, dirigida por Andrés Lima, que tuvo mucho éxito; a la que siguió una segunda parte, titulada *Schock 2: La tormenta y la guerra*, también de dramaturgia colectiva y dirigida por dicho director, dedicada a la guerra de Irak. Ambas estuvieron en el Teatro Valle Inclán de Madrid y en festivales de teatro, como el FIT de Cádiz de 2021.

de estas dictaduras constituyen, como todos sabemos, figuras importantes del teatro español actual y el teatro peninsular no puede entenderse sin ellos. A esto hay que añadir que, tras la progresiva restauración democrática en los países del cono sur, a partir de la década de los 80 del siglo XX, han surgido nuevas dictaduras, de diferente signo, y que también están provocando exilios masivos, por razones políticas y económicas, hasta el día de hoy.

Un fenómeno nuevo que nos ha afectado a todos y también a la difusión del teatro es internet, que se convierte en una herramienta de comunicación imprescindible a partir de los años 90 del siglo XX, por lo que el profesor Romera Castillo le dedicó un Congreso, cuyas actas se publicaron en 2013, donde se trata específicamente sobre el teatro clásico español en la red. Entre los trabajos de este volumen de actas, deseo destacar el del profesor Germán Vega García-Luengos, «El gran teatro del Siglo de Oro de la Red Mundial: realidades y proyectos» (pp. 70-96), quien realiza un análisis exhaustivo de la presencia del teatro del Siglo de Oro en internet³¹. Está claro que la llegada de internet está asociada a otro aspecto en el que se insiste mucho en el análisis del teatro actual, que es el fenómeno creciente de la globalización³², la cual ha tenido un paréntesis con la crisis provocada por el COVID, de la que afortunadamente vamos saliendo, aunque nuevas crisis surgidas por las guerras que se han iniciado después asimismo la amenacen.

Se me pidió que en esta conferencia hablase sobre el teatro clásico español en Hispanoamérica en este momento, que es un tema excesivamente vasto para una sola persona y menos con poco espacio de tiempo, por eso propuse como título a esta exposición «Reflexiones sobre el teatro del Siglo de Oro e Hispanoamérica». Si alguien desea saber más sobre la presencia del teatro del Siglo de Oro en algunos países hispanoamericanos, ya en el siglo XXI, puede leer los artículos del volumen colectivo dirigido por Germán Vega García-Luengos y Mar Zubieta titulado *El teatro del Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, que apareció publicado en 2014, es decir, diez años antes del momento en que nos encontramos. Allí intervienen respondiendo a la pregunta reconocidos investigadores como

³¹ Este artículo se complementa con los de Julio Vélez Sainz y Juan Carlos Bayo Julve y con el de Ana M^a Freire, en las pp. 97-107 y 108-118, del mismo libro.

³² En relación a Hispanoamérica, de esto trataron, por ejemplo, Juan Villegas, junto con Alicia del Campo y Mario Rojas (2001) y nuevamente Villegas (2005).

Aurelio González (México), José Antonio Rodríguez Garrido (Perú), Alejandro González Puche (Colombia), María de la Luz Hurtado (Chile) y Jorge Dubatti (Argentina)³³.

Por lo que he podido leer para preparar estas páginas, la escenificación del teatro clásico en el ámbito hispánico hoy tiene aspectos similares en las dos orillas del Atlántico. En *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI. Escenas en diálogo* (Martínez Valderas, Saura-Clares y Luque 2023, p. 147) estos rasgos se resumen en el siguiente párrafo:

La tendencia en la escenificación de los clásicos a lo largo del siglo XXI tiene diferencias, pero también algunas características comunes. Respecto de las temáticas, en general, se intentan sortear vestigios ideológicos propios del contexto histórico que puedan resultar contrarios a los tiempos contemporáneos. Esto se consigue a través de la intervención dramaturgica o de la toma de decisiones escénicas respecto del tratamiento de lo femenino, el antisemitismo, el clasismo, la supremacía monárquica o religiosa, etc. En lo formal, los textos se acortan para no superar las dos horas de función y se reduce el número de personajes al mínimo necesario para la viabilidad de la trama a fin de favorecer la producción. La interpretación del verso se ha naturalizado, dándole mayor importancia al mensaje y a la expresión corporal que a lo declamatorio y a lo musical. En la plástica escénica se ha impuesto el diseño de escenografía abstracta y la iluminación expresiva y efectista, en contraste con un vestuario más realista, aunque estilizado, y, en algunos casos, con la inserción anacrónica de algunas prendas.

En mi opinión como espectadora, el éxito de la adaptación dependerá de la dedicación y el talento de los creadores, que necesitan unos conocimientos previos del tipo de teatro que están abordando. En general, en diferentes publicaciones se insiste en la importancia de la preparación en el modo de decir el verso del teatro clásico español³⁴, para lo cual las instituciones o autoridades a quienes corresponda deberán disponer medidas para que se difunda mejor nuestro teatro. En relación a los actores y al público, he advertido que es muy necesaria cierta formación cultural, para que los actores entiendan bien lo que están diciendo cuando actúan y para que los espectadores puedan seguir mejor las obras. Antiguamente los programas de mano, modernizados en los actuales códigos QR, más baratos que su impresión

³³ Para completar esta información, se puede consultar la serie de libros que el profesor e investigador argentino Gustavo Geirola ha ido publicando en los últimos años con entrevistas a directores de teatro latinoamericano, divididos por países, en la editorial de Buenos Aires Argus-a, bajo el título de general de *Arte y oficio del director teatral en América Latina*.

³⁴ Por ejemplo, en el libro de Martínez Valderas, Saura-Clares y Luque, 2023, p. 294, dentro del apartado destinado a «Técnicas de entrenamiento vocal».

en papel, permiten facilitar la comprensión de las obras. Otra posibilidad es que en España se promueva la creación de cursos temporales o «Escuelas de espectadores» específicos para el teatro clásico español, como la creada, de carácter general, en Argentina, por el profesor e investigador Jorge Dubatti, a partir de 2001, y que ha generado numerosas imitaciones en diversos lugares de América³⁵. También el gobierno español deberá pensar en otras medidas para fomentar este teatro, tanto en la península como en los diferentes lugares del mundo donde se represente, favoreciendo su programación. Hace bastantes años oí hablar durante el FIT de Cádiz al destacado director de teatro, profesor universitario y escritor Ricard Salvat (Tortosa, 1934-Barcelona, 2009) sobre la necesidad de tener en España un teatro de repertorio, donde no debería faltar el rico patrimonio cultural de nuestro teatro clásico.

En el libro de Martínez Valderas, Saura-Clares y Luque (2023, p. 331), al tratar sobre «El teatro español en Hispanoamérica», dichas investigadoras añaden:

A la luz del recorrido realizado por los diferentes festivales y programaciones, se pueden establecer algunas conclusiones en las relaciones entre Hispanoamérica y España en el siglo XXI. En primer lugar, Cádiz ostenta un lugar preferente en la llegada de compañías latinoamericanas a la península en cuanto a cantidad y extensión hacia otros festivales y teatros. A ello se suman los importantes diálogos que han establecido otras entidades en los últimos años, como el Festival Iberoamericano de Teatro de Almagro o el Festival Temporada Alta de Girona. Además, se percibe que en muchas de las programaciones en las diferentes Comunidades Autónomas españolas es cada vez más recurrente adscribirse a las giras compartidas, generando una suerte de circuito hispanoamericano cada año. Se observa, a su vez, que mayoritariamente se encumbran nombres y propuestas cuya representación será muy elevada: Veronese, Tolcachir o *Mendoza* de Los Colochos son ejemplos de ello³⁶.

Se aprecia cómo las creaciones hispanoamericanas ya no llegan en un formato único (producciones realizadas allá que resultan especialmente exitosas y viajan por ello a España), sino también a través de otros medios: coproducciones a partir de programas como Iberescena, teatristas que son invitados a dirigir en España, producciones hispanoamericanas

³⁵ Se refieren a esto las tres investigadoras mencionadas en *ibid.*, «La relación con el público», pp. 37-71.

³⁶ Entre los directores y dramaturgos hispanoamericanos que residen o han residido en España en los últimos años mencionados en este libro, cabe añadir: Jorge Eines, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Rodrigo García, Juan Diego Botto, Pablo Messiez, Gabriel Calderón, Abel González Melo, etc. Aquí falta la uruguaya Denise Despeyroux, quien estrena sola y ocasionalmente en colaboración con alguno de los anteriores.

con importantes ayudas y coproducciones españolas –y, como se verá en el siguiente capítulo, de Europa–, teatristas que participan de los sistemas de producción públicos, de instituciones como el CDN o el Lliure, o dramaturgias hispanoamericanas en producciones españolas.

Además, se advierte que la creación desde Hispanoamérica incide en diferentes circuitos, tanto en el comercial como en los teatros públicos y los espacios alternativos. En general, el panorama descrito muestra una relación más rica que nunca, con lazos y contactos cada vez más sólidos. Las fronteras se desdibujan en la profusión de una escena transnacional, como también se detallará en el próximo capítulo, sobre la relación de la escena española e hispanoamericana en Europa.

Nuevamente insisto en lo que dijo el director y dramaturgo mexicano Héctor Mendoza cuando acudió al FIT de Cádiz de 1996, que para que el teatro clásico español pueda ser recibido bien en un país hispanoamericano, como sucede con cualquier obra de teatro, hay que atender al contexto. Piensen en lo que ha ocurrido en el pasado o sigue sucediendo ahora con obras clásicas, como la *Numancia* de Cervantes, que se representa ahora menos, y, sobre todo, con *Fuenteovejuna*³⁷ o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina y sus secuelas, la comedia *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, o con figuras emblemáticas del período como la *Celestina* o don Quijote, tomadas de sus respectivas obras literarias. Esto lo explica muy bien el actual director del Instituto del Teatro de Madrid, Julio Vélez Sainz, quien es además presidente de la AITENSO (Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro), en su libro *Clásicos subversivos. Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo* (2023).

Otra opción para plantear mi exposición era elegir unos pocos países hispanoamericanos para hablar sobre ellos. Empecé consultando esto por correo electrónico a algunos investigadores de teatro y dramaturgos de larga trayectoria que conozco, los cuales me contestaron diciendo que no recordaban muchas representaciones de teatro áureo en sus respectivos países recientemente³⁸. No obstante, ante la cuestión sobre cómo hacer más viva

³⁷ Un ejemplo, Esther Fernández, «La justicia está en la mujer. De *Fuente Ovejuna* a los feminicidios de Ciudad Juárez» (2014).

³⁸ Entre las personas a quienes consulté y me respondieron están los peruanos Luis Peirano y Percy Encinas, el mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora, los venezolanos Leonardo Azparren y José Tomás Angola, la puertorriqueña Rosalina Perales. Desgraciadamente, falleció la investigadora de teatro novohispano, quien

la presencia del teatro clásico español en Hispanoamérica, deseo trasladar una pregunta a quien me escuche o lea para obligarlo a pensar en ello: ¿cómo suponen que podría ser recibido ahora mismo el teatro clásico español en naciones hispanoamericanas tan dispares hoy en día como son Perú, México, Venezuela o Puerto Rico? Dejo ahí esta cuestión.

En la mesa redonda que hubo dedicada a «Presencia del teatro áureo en España y América, a través de Jornadas de Estudio y Festivales», del Congreso internacional *América y el Teatro Español del Siglo de Oro*, celebrado durante el FIT de Cádiz de 1996 (Reverte Bernal y Reyes Peña 1998), participó el fundador de estas Jornadas, el profesor Antonio Serrano. Aunque han pasado bastantes años desde entonces y cada vez más se esté tomando conciencia sobre la necesidad de contar con Hispanoamérica, al menos en el campo teatral, puesto que sus palabras me siguen pareciendo acertadas, para terminar y a modo de homenaje, reproduzco aquí un fragmento de su exposición (p. 542):

Y un último detalle que me preocupa de la situación actual de nuestro teatro del Siglo de Oro: las relaciones con Hispanoamérica. Y no hablo de esto por estar precisamente aquí. Me preocupa el gran error que podemos estar cometiendo al no prestar la debida atención a la vigencia del teatro del Siglo de Oro al otro lado del Atlántico. Por muchas y muy variadas razones: porque allí hay unos conceptos culturales y estéticos muy diferentes y surgen propuestas teatrales nuevas y distintas. Porque no podemos estar eternamente argumentando que la fonética no estrictamente castellana hiere al texto clásico. Y porque allí tenemos una posibilidad enorme de mantener viva una cultura y un teatro, que, si no lo cuidamos vamos también a perder. Puede que, para el futuro, o contamos con Hispanoamérica, o corremos el peligro de fosilizarnos. O de difuminarnos, que quizá ser peor. Insisto en que no hablo de resultados y de calidades. He visto buenos y malos montajes de clásicos por directores hispanoamericanos; y eso no invalida la propuesta y la preocupación general de la que estoy hablando. Estoy hablando de trabajar –y trabajar bien- un mismo teatro desde las dos orillas. Eso traerá siempre buenos resultados a la larga.

fuera además docente, bailarina, actriz y directora del CITRU, Maya Ramos Smith (1944-2024), de quien no llegué a obtener respuesta. En Puerto Rico, el Ateneo Puertorriqueño ha sido un lugar clave para la defensa de lo hispano, con figuras destacadas del teatro nacional del pasado y el presente, entre estos últimos, por ejemplo, los dramaturgos Myrna Casas (1934-2022), Luis Rafael Sánchez, José Luis Ramos Escobar o Roberto Ramos-Perea. De los directores de teatro puertorriqueño que han llevado a escena el teatro clásico sobresale Dean Zayas (1938-2022). Sobre esto se puede consultar la web de la institución: <https://ateneopr.org> o Grace Dávila-López, en Luis A. Ramos-García. Beatriz J. Rizk (eds.), 2007, pp. 227-246.

BIBLIOGRAFÍA

- ARACIL, Beatriz, Ferris, José Luis, Ruiz, Mónica (eds.) (2015): *América Latina y Europa: espacios compartidos*, Madrid, VISOR.
- ARELLANO, Ignacio y Rodríguez Garrido, José Antonio (eds.) (2008): *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid. Frankfurt am Main / Iberoamericana. Vervuert.
- ARROM, José Juan (1950): «Entremeses coloniales», en sus *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, Ed. Ucar García, pp. 71-91.
- (1956): *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano.
- CRUZ, Juana Inés de la (1995): *Obras completas*. T. I-3, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), T. 4, Alberto G. Salceda (ed.), México. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955 y 1957.
- ASUAJE, Juana Inés de. Cruz, Juana Inés de la (2024): *Teatro completo*, Edición y notas Guillermo Schmidhuber de la Mora, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/obra/teatro-completo-de-juana-ines-de-asuaje--sor-juana-ines-de-la-cruz-1228969/
- DAUSTER, Frank (2006): «El teatro hispanoamericano del siglo XIX», en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Gredos, pp. 543-562.
- DOLFI, Laura (2002): «América», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia.
- FERNÁNDEZ, Esther (2014): «La justicia está en la mujer. De Fuenteovejuna a los feminicidios de Ciudad Juárez», en María Bastianes, Esther Fernández, Purificación Mascarell (eds.), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, pp. 141-153.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.) (2000): *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

- KING, Willard F. (1989): *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2004): *Teatro colonial y América Latina*, Monográfico de *Theatralia. Revista de Poética del Teatro* 6, Pontevedra.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, Saura-Clares, Alba y Luque, Diana I. (2023): *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI. Escenas en diálogo*, Madrid, Cátedra.
- MONTERO REGUERA, José (2003): «Ruiz de Alarcón», cap. 31, t. I, *Historia del teatro español*. Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, pp. 961-987.
- OJEDA, Alberto (2022a) «Escenarios. *La monja alférez*, Siglo de Oro travestido», *El Cultural, El Mundo*, 1-7, pp. 40-41.
- (2022b): Alberto, «Escenarios. Tres prodigiosas dramaturgas áureas», *El Cultural, El Mundo*, 15-7, pp. 40-42.
- (2022c): «Tirso, con acento argentino», *El Cultural, El Mundo*, 22-7, pp. 46-47.
- PAZ, Octavio (2001): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, recogido en sus *Obras Completas III* (ed. del autor), Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- PERALES, Rosalina (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, 2 vols, México, D.F., Grupo Editorial Gaceta, col. «Escenología», 1989 y 1993.
- PEÑA, Margarita (1992): *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*. Gobierno del Estado de Guerrero, Sociedad de Amigos de Alarcón.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (dir.) (1988): *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, 4 vols., Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (1995): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Editorial Ariel.
- RAMOS-GARCÍA, Luis A. Rizk, Beatriz J. (eds.). (2007): En colaboración con Nelsy Echávez-Solano, *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, Cádiz, España/ Minnesota, Estados

Unidos, Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz/ The State of Iberoamerican Studies Series.

- REVERTE BERNAL, Concepción (1987): «I Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, spring, pp.91-98.
- (1988): «II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, fall, pp. 105-116.
- (1989): Concepción, «III Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 113-120.
- (1990): «IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 99-110.
- (1991): «V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 147-158.
- (1992): «VI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en vísperas de 1992», *Latin American Theatre Review*, fall, pp. 127-142.
- (1993): «VII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1992», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 171-182.
- (1994): «VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz: La América India», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 151-160.
- (1995): «IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 113-122.
- (1996a): «X Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 183-189.
- y Oliva, César (eds.) (1996b): *I Congreso Iberoamericano de Teatro. Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos*, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro - Universidad de Cádiz, Artes Gráficas Nueva. Idea 2.
- (1997): «XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», *Latin American Theatre Review*, fall, pp. 143-150.

- (1998): Concepción y Reyes Peña, Mercedes de los (eds.), *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro - Servicio de Publicaciones. Universidad de Cádiz.
- (1999): «XII y XIII edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», con la colaboración de Joaquín Martín Perles y Mónica Yuste García, *Latin American Theatre Review*, fall, pp. 109-123.
- (2000): «XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz», con la colaboración de Mónica Yuste García, *Latin American Theatre Review*, spring, pp. 159-172.
- (2002): «Comedia en América», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 55-60.
- (2003a): «Hacia el teatro del 2000 (Balance, tendencias y perspectivas desde el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)», Actas del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguero Jimémez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (Eds.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, Colección Aquilafuente 45, CD-Rom, pp. 442-451.
- (2003b): «Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro en la América hispana», cap. 40, t. I, *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, pp. 1262-1287.
- (2006): *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert.
- (2008): «El teatro clásico español en Hispanoamérica», en *Clásicos sin Fronteras*, Javier Huerta Calvo (dir.), vol. 2, *Cuadernos de Teatro Clásico 24*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 117-165.
- (2013): «Las relaciones entre el teatro español e Hispanoamérica: El teatro clásico español en Hispanoamérica», en *25 años celebrando la cultura hispana en Estados Unidos: El Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami*, Beatriz J. Rizk y Nelsy Echávez-Solano (eds.), Miami, Ediciones Universal, pp. 279-294.

- (2017): «El teatro criollo», vol. 2: *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García- Bedoya M. (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Casa de la Literatura Peruana Ministerio de Educación del Perú, pp. 211-246.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (ed.) (1998): *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro, 23 y 24 de julio de 1997, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.
- RIZK, Beatriz J. (2001): *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid. Frankfurt am Main / Iberoamericana. Vervuert.
- RODRÍGUEZ, Orlando (1987): «Teatro del XIX», *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo II *Del neoclasicismo al modernismo*, Luis Íñigo Madrigal (Coordinador), Madrid, Cátedra, pp. 361-385.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.). (2013): Con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo, Raquel García-Pascual, *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Verbum.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1977): *Obras Completas*, Agustín Millares Carlo (ed.), Alfonso Reyes (introducción), 3 vols, México, Fondo de Cultura Económica².
- (1982): *Comedias*, Margit Frenk (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1990): *Obras completas*, Alva V. Ebersole (ed.), 2 ts., Valencia, Albatros Hispanófila.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (1989): «El Modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión», en *Revista Iberoamericana*, nº especial dedicado al Modernismo al cumplirse el centenario de la publicación de *Azul* (1888-1988), Alfredo Roggiano (ed.), vol. LV, nº. 146-147, pp. 161-171.
- (1996): *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de «falda y empeño»*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes.
- (2012): Con la colaboración de Olga Martha Peña Doria, *Dorothy Schons, la primera sorjuanista*. Buenos Aires, Editorial Dunken.

- (2014): *Amigos de sor Juana. Sexteto biográfico*, México D.F., Bonilla Artiga Editores.
- Peña Doria, Olga Martha (2016a): *Familias paterna y materna de Sor Juana Inés de la Cruz. Hallazgos documentales*. México, D.F., Centro de Estudios de Historia de México (CARSO). Escribanía.
- y Peña Doria, Olga Martha (2016b): *Sor Juana: teatro y teología*. Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores. Universidad del Claustro de Sor Juana.
- SUÁREZ-RADILLO, Carlos Miguel (1981): *El Teatro Barroco Hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica*, 3 vols., Madrid. Ed. José Porrúa Turanzas.
- (1984): *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, 2 vols., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- (1993): *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. Zubieta, Mar (eds.) (2014): *El teatro del Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, número monográfico *Cuadernos de Teatro Clásico* 30.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2023): *Clásicos subversivos/ Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo*, Kassel, Edition Reichenberger.
- VILLEGAS, Juan (2005): *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna.
- Campo, Alicia del, Rojas, Mario (eds.) (2001): *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Irvine, California, Gestos.
- ZUGASTI, Miguel (coord.) (2016): *Teatro breve virreinal*, monográfico de *América sin nombre*, Univ. de Alicante, nº 21, diciembre.

Clásicos censurados / clásicos cancelados:

Problemas ideológicos en la escenificación del teatro clásico (En otro reino extraño, Fuenteovejuna. Historia del maltrato y La villana de Getafe)¹

JULIO VÉLEZ SAINZ

ITEM & Universidad Complutense de Madrid

El presente trabajo comienza con un guiño a un libro, *Clásicos subversivos / clásicos subvertidos*, que publiqué el año pasado sobre sobre las guerras culturales y debates identitarios dispuestos alrededor del teatro clásico desde los tiempos del insigne santanderino Menéndez Pelayo a nuestros días². Aunque mantengo las líneas generales del trabajo anterior al que se puede remitir el curioso lector, en este análisis casos que quedaron fuera del libro—al menos en su versión en castellano—para incluir otros casos de clásicos que han sido cancelados o de obras censuradas que conscientemente o inconscientemente se insertan dentro de una tradición irreverente, escabrosa y abiertamente censurada.

Cancelación y censura se relacionan con los límites a la libertad de expresión y pretenden imponer un modelo de pensamiento único. No obstante, provienen de muy distintos mundos y han sido estudiados desde ámbitos distintos del conocimiento. La censura es temática de estudio desde los ámbitos de la Filología y de la Historia. Podemos citar los útiles proyectos de investigación de María José Vega sobre la censura en la sociedad moderna, el libro de esta con Eugenia Fosalba, *Textos castigados* (2023) y su magnífica exposición co-comisariada con José Luis Gonzalo, titulada *Malos libros* (2023). Asimismo, Héctor Urzáiz dirige el proyecto CLEMIT sobre la censura del libro teatral. En el muy conocido caso de la censura franquista podemos destacar los trabajos del grupo GEXEL,

¹ Este trabajo se inserta en los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, el Seminario de Estudios Teatrales (UCM, 930128) y los proyectos CONSTEMAD-CM: “Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo” (PHS-2024/PH-HUM-437) y «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)» (PID2021-124900NB-I00) de los Proyectos Generación del Conocimiento 2021.

² La RAE me ha hecho el honor de nominar el libro junto a grandes plumas del Parnaso actual a sus premios de este año (2023). Estoy en el proceso de publicar una versión en inglés del trabajo, en contrato con The Pennsylvania State University Press.

dirigido por Manuel Aznar o los muchos trabajos de Diego Santos y Berta Muñoz Cáliz, resumidos en una muy útil monografía reciente (2023). La cancelación es materia de discusión desde una variedad de ámbitos mayor. Filólogos e historiadores, sí, pero también filósofos, sociólogos, comunicólogos y una pléthora de diversos opinadores se han batido el cobre para dirimir los términos. Así se habla de «extremo centro», «asfixia», «sociedad de la intolerancia», «ofendidos» o «Generación Ofendida», o «Neorrancios³». El debate está enquistado y se muestra como uno de los más interesantes ejemplos de guerras culturales de la sociedad contemporánea. No obstante, creo sinceramente que es necesario separar el grano de la paja y separar coherentemente uno y otro. La censura se refiere a una prohibición impuesta por una instancia del poder oficial; la cancelación es una respuesta social y puede ser llevada a cabo por individuos o grupos de presión que piden retirar apoyo a una obra o persona por palabras, acciones o creencias consideradas ofensivas o inaceptables. La censura en el actual estado español tiene que ver, fundamentalmente, con los varios presupuestos legales. En primer lugar, ultraje y desórdenes públicos, la *Ley de Seguridad Ciudadana de 2015*, (Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo), conocida con el nombre coloquial de «ley mordaza», que entró en vigor el 1 de julio de 2015 y sustituyó a la anterior *Ley Orgánica sobre protección de la seguridad ciudadana* (1992), conocida como la «ley Corcuera». El de censura es un proceso *top-down*, el de la cancelación *bottom-up*. La censura puede tener lugar en estados totalitarios y, convenientemente legislada, en democráticos; la cancelación es propia de los estados democráticos pues depende intrínsecamente de las negociaciones de poder social de los mismos⁴. Son dos procesos paralelos, uno de origen legal y otro social, que, como toda fuerza centrípeta social, buscan la imposición de un pensamiento único que tiende a lo monológico.

En las últimas temporadas se han multiplicado los ejemplos de censura (y cancelación) en las artes escénicas. Paco Bezerra acusó a los Teatros del Canal de censura ideológica de su *Que muero porque no muero*. En Briviesca (Burgos) se ha retirado *El mar*,

³ Muy útil es el artículo de Babelia “¿Neorrancios contra progres?” de Berna González Harbour (2022). Se pueden citar infinidad de trabajos, entre otros, encuentro de especial interés el de Gisèle Sapiro (año) con su conocimiento profundo de las actuales guerras culturales francesas. También se pueden consultar los de Lucía Lijtmaer (2019), Caroline Fourest (2021) o Begoña Gómez Urzaiz, Pau Luque y Noelia Ramírez (2021).

⁴ En este sentido resultan esclarecedores los trabajos de Ernesto Caballero, Karina Garantivá, Ignacio Amestoy y José Gabriel López Antuñano en un especial de la revista cultural *La Pluma* (2023).

coescrita por Xavier Bobés y Alberto Conejero (Premio Nacional de Literatura Dramática). Se ha propuesto cancelar el *Orlando* de Virginia Woolf, de Pablo Huetos. El caso específico del teatro clásico resulta interesante en cuanto representa la negociación de un legado común (o de algunos aspectos de este legado) que se busca soslayar o directamente reprimir. Resulta, además, interesante verlo en el contexto de la «centenariomanía» por usar los términos de Javier Moreno Luzón (2021) o de la politización de la leyenda negra, tema indudablemente de moda en libros de divulgación histórica⁵.

Si bien en el caso de la autocensura podríamos situar las sospechosas ausencias del término «maricones» en el famoso monólogo en el que Laurencia levanta el pueblo de *Fuenteovejuna* ante los desmanes del comendador en varias producciones contemporáneas va por estos derroteros. No obstante, el culmen de las cancelaciones ocurre, creo, con *En otro reino extraño*, la única producción completa que llevó la Compañía Nacional de Teatro Clásico al festival de Almagro del pandémico año 2020. Se trata de una obra que combina la realidad escénica con fragmentos grabados previamente y con *streaming*. En él los actores de la Joven presentan unas reflexiones que han hecho en zoom sobre el amor en los tiempos del corona y las insertan con textos de Lope de Vega. Se trata, pues, de la continuación de un ejercicio que realizó la joven compañía de teatro clásico en plena pandemia en el que el conjunto de jóvenes actores reflexiona sobre lo que es para ellos el amor a partir de obras de Lope de Vega.

Aunque David Boceta logró armar la pieza en muy poco tiempo, la dramaturgia de Luis Sorolla, que estuvo correcta en algunos momentos, tuvo varios poco acertados. Especialmente desafortunadas estuvieron las reflexiones sobre la validez y vigencia del teatro clásico con respecto a la mujer. En un momento determinado las actrices de la producción (Irene, Alba, Aisa, Anna, Laura) denuncian cómo se presentan los modelos femeninos del teatro clásico de una manera simplista y maniquea:

Irene: Yo, cuerpo de mujer que habla en verso.

Alba: cuerpo de mujer en escena.

Irene: soy o virgen o puta.

Aisa: No hay más opciones. (Sorolla, 2020: 47)

⁵ Véase, con mucho tiento, el best-seller *Imperiofobia y leyenda negra* (2016) de María Elvira Roca Barea. Por lo general, son textos “reivindicativos y beligerantes” (Straehle, 2020: 45) que se han apropiado de los datos de un gran número de estudios académicos en un viaje de ida y vuelta entre la información, la academia y la política

El «o virgen o puta» que pronuncia Irene rememora la dicotomía tradicional de los tratados didácticos que presentaban dos únicos modelos (Ave/Eva), la virgen María y la Eva pecadora. Resulta palmario el desconocimiento de la realidad de la mujer en la literatura áurea y de una amplísima bibliografía sobre el tema. Los modelos femeninos en el teatro áureo van desde mujeres que no se quieren casar (el arquetipo de la mujer esquiva) a mujeres que lo están deseando (el arquetipo de la dama donaire), de la mujer que lleva la trama a la que es mero receptáculo de la acción de los galanes, de la meretriz a la virgen, de la virago a la homosexual, de la transexual a la travestida. Acto seguido, se presenta una posibilidad, esto se debe se trata de una literatura dominada por hombres:

IRENE: Soy lo que me escribe la pluma de los hombres,
o lo que me escriben los ojos de los hombres. (Sorolla, 2020: 47)

Gran parte de la tradición literaria y cultural occidental ha sido primordialmente escrita por hombres, no obstante, si destaca el teatro áureo es, precisamente por el gran número de dramaturgas, actrices y directoras («autoras») que hubo en los siglos XVI y XVII. Por poner solo ejemplos de escritoras, entre otros nombres más o menos ilustres encontramos los de Ángela de Acevedo, Ana Caro Mallén de Soto, sor Marcela de San Félix, sor María de San Alberto (1568-1640), sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646), sor Francisca de Santa Teresa, Isabel de Silva, Beatriz de Souza y Mello (c. 1650-1700), Juana Teodora de Souza—autora de *El gran prodigio de España y lealtad de un amigo*—, sor Juana Inés de la Cruz, Leonor de la Cueva, sor María do Ceo (1658-1752) –autora de *Amor es fe*, *Las lágrimas de Roma* y *Mayor fineza de amor*—, Juana Josefa de Meneses, Condesa de Ericeira (1651-1709), Bernarda Ferreira de Lacerca (1595-1644), Margarita Robles, María Igual, condesa de Castelfort (1655-1735), autora de *Los prodigios de Tesalia*, y María de Zayas y Sotomayor. Si bien algunas obtuvieron una acogida un tanto fría y sus propuestas teatrales nunca llegaron a cuajar entre el público ni entre los entendidos, como en los casos de Feliciano Enríquez o Isabel de Silva, algunas de ellas se relacionaban directamente con lo más florido del campo literario como sor Marcela de San Félix, hija del Fénix de los Ingenios, Lope de Vega Carpio, o aprovechaban ocasiones sociales cortesanas para promocionar sus obras, como María de Zayas (cuyas *Novelas ejemplares y amorosas* están significativamente divididas en «Saraos»). Finalmente, varias de ellas tuvieron un amplio éxito dentro del

sistema literario del momento, por los que se les prodigó el apelativo de décima Musa de Sevilla, como a Ana Caro o de Nueva España, como a Sor Juana.

De este modo, resulta difícil sostener que, fuera de los dramas de honor calderoniano, que no se tratan en la obra, la mujer tenga un papel supeditado, ni que haya especialmente pocas mujeres escritoras, al menos en comparación con contextos similares. Sin embargo, la dramaturgia recalca incluso la posibilidad de censurar estas obras por medio de la metáfora de que la actriz se convirtiera en un calamar cuya tinta borraría los versos con tachones:

Yo querría ser un calamar. Ojalá fuera un calamar, en serio.
Poder expulsar una nube de tinta cuando lo necesitara.
Pero yo no la utilizaría ni para esconderme ni para huir.
Yo querría ser un calamar para tener mi propia tinta que poder disparar sobre los manuscritos y los versículos y las redondillas y los anuncios de moda.
Eso serán, de momento, mis versos:
manchas de tinta disparadas con rabia,
disparadas con mi cuerpo,
tinta que sale de mis entrañas,
la que produce mi cuerpo,
tinta orgánica que sí que me escribe, porque es mía.
Yo querría ser un calamar para expulsar nubes de tinta que me escriban cavidades nuevas para mis órganos, cavidades en las que quepa todo lo que yo tengo. (Sorolla, 2020: 47)

Se trata de una metáfora que nace vieja, y que aparece ya, de manera muy parecida pero mejor expuesta (unas larvas que hacen renacer la literatura) en la *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo (112). Con todo lo interesante que es, sin duda, Goytisolo, y aun si estamos de acuerdo con su proyecto literario e incluso ideológico, resulta obvio que no es un experto en teatro clásico. Su lectura está muy influida por las visiones de Lope de Vega como representante de la España rancia (carpetovetónica en vocabulario de época) de gente como Francisco Márquez Villanueva (1988), que hace ya bastante tiempo que no se consideran en la literatura especializada. Resulta significativo que *En otro reino extraño*, una producción de 2020, recupere nociones del pensamiento contestatario del tardofranquismo. Además, si consideramos la presencia de la mujer en el teatro clásico español en comparación con otros *corpora* clásicos (teatros grecolatino, inglés, francés, etc.) resulta difícil mantener que se trate de un teatro donde la mujer no tuviera importancia por lo que la «reivindicación» de Luis Sorolla de borrar los textos con tinta no resulta demasiado justificable. Resulta, en definitiva, un juego cercano a lo que se ha dado en denominar «cultura de la cancelación» con una suerte de censura ideológica difícilmente justificable con datos objetivos.

Los clásicos también han sido atizados desde la censura del neo-nacionalcatolicismo. En los últimos tiempos, Gonzalo Babé, responsable de cultura de Vox en la Asamblea de Madrid, ha vertido comentarios al respecto de la versión de *Fuenteovejuna. Historia del maltrato* de Marianella Morena (2022). Estrenada en el Teatro de La Abadía en *Fuenteovejuna. Historia del maltrato* se produce una crítica al capitalismo, al machismo y al maltrato por medio de situar la *Fuenteovejuna* lopesca en los almacenes de un supermercado. Morena es una dramaturga uruguaya, directora de escena y docente cuyas obras se presentan en América Latina y Europa. La dramaturgia de Morena juega con la comercialización de los personajes que se colocan dentro de los estantes como comida dentro de la caja. El producto-Laurencia se queja de que tiene que ser valiente aunque no lo sea. Esteban ensaya eternamente su discurso. Frondoso, una persona del género fluido, se convierte en una denuncia del patriarcado. Fuente (el gerente-comandante) propone como estrategia de marketing aumentar las ventas un espacio que él llama: micrófono abierto, donde su personal favorito representará escenas de clásicos, *Fuenteovejuna* es el primer trabajo elegido. La dramaturgia yuxtapone las relaciones entre el fluido Frondoso y la heterosexual Laurencia. Los empleados soportan la sobrecarga de trabajo y las invectivas sexuales de Fuente, el gerente, que pone sus ojos en Laurencia (también deseada por Frondoso/a). La dramaturgia avanza sin una solución de continuidad de las situaciones tópicas planteadas en el supermercado a la representación de fragmentos del original, que termina con la muerte del gerente. El espacio escénico representa los estantes de un supermercado, abierto hacia el público, donde se colocan herramientas que se asemejan a una sala de trabajo y un dormitorio. Los actores defienden el papel con destreza, profesionalismo y evitando la consecuencia exagerada de los personajes estereotipados. Algunas canciones dan la impresión de que la obra ha sido preparada con prisa. La dramaturgia parece improvisada y juega con una serie de tópicos que trivializan un poco las situaciones. Personalmente, el texto me parece bastante endeble y su crítica bastante superficial.

El contexto de la crítica de Babé es el de una negación de la validez de la programación del Teatro de la Abadía, dirigido por Juan Mayorga. El 18 de enero de 2024 se presentó en dicho teatro *Altsasu*, una pieza de teatro documento sobre un caso en el que ocho jóvenes fueron condenados por agredir a dos agentes de la Guardia Civil y sus parejas. Es una obra con dos nominaciones a los Goya realizada por la compañía La Dramática

Errante, escrita por la bilbaína María Goiricelaya dentro de un proyecto del maestro Sanchis Sinisterra y cuya programación parece plenamente justificada por razones puramente teatrales. No obstante, Vox organizó una manifestación liderada por Rocío Monasterio y Javier Ortega-Smith a la que acudieron en torno a un centenar de personas para mostrar su [descontento](#). La comitiva iba acompañada de una petición política de Ana María Velasco, Vicesecretaria Nacional de Relaciones Institucionales del partido e hija del comandante asesinado por ETA, Jesús Ignacio Velasco, en la que solicitaban a la Comunidad de Madrid que no «subvencionara» y «retirara» la obra por justificar la agresión que sufrieron los guardias civiles en Alsasua. La obra es poliédrica a este respecto. La estrategia de Vox al respecto del teatro combina cancelación y censura. Velasco propone cancelar, Vox censurar. Ambos procesos tienen que ver con la abierta batalla que tienen en el terreno cultural y que es una de las puntas de lanza de su proyecto político.

La batalla cultural de Vox enmascara una propuesta económica que considera que las industrias culturales son un cargo público (no en vano, uno de sus referentes, el argentino Javier Milei ha cercenado el Instituto Nacional del Teatro). Babé también ha utilizado *23-F. Anatomía de un instante*, versión republicana de la novela homónima de Javier Cercas que ha realizado Àlex Rigola (2022), para avergonzar al gobernante Partido Popular por no participar abierta y francamente en las guerras culturales del país. Babé señaló que el Teatro de la Abadía, financiado con fondos públicos, albergaba varias obras con «problemas ideológicos» y abogó por que la programación de teatros públicos sirviera para elevar la batalla cultural a la izquierda. En este caso, la discusión cultural parece enmascarar un debate económico. Vox simplemente quiere desvincular las instituciones culturales de la Región y considera que el presupuesto de 1.750.000 euros para las artes escénicas en la Comunidad de Madrid es extremadamente alto y que las industrias culturales teatrales son un encargo público. Esto está lejos de ser cierto, ya que las artes escénicas representan alrededor de 0,5 del producto interno bruto de Madrid (Vélez-Sainz, 2018: 9-18), de hecho, las actuaciones oficiales ascienden a 4000 actuaciones por año⁶. Con una estimación conservadora, por cada euro de inversión se retornan cuatro. La ciudad es, indudablemente, una de las capitales

⁶ Se puede ver el vídeo en la URL oficial de la Asamblea de Madrid: <https://mediateca.asambleamadrid.es/watch?id=YzcxZDJJM2EtNjFjYy00MDJjLTg1NmItMWU3MzNkM DA3MmI3>, (mins. 26-32).

europas del teatro. En esta ocasión, la contestación del consejero de Cultura, Mariano de Paco, hombre de teatro, ha sido que el Gobierno estará «al lado de la libertad de expresión, de la libertad creativa y de la libertad del público para elegir qué quiere ir a ver». A esta misma libertad se refería Juan Mayorga en sus palabras antes de la representación: «Antes que con discursos, la libertad se defiende ejerciéndola. Antes que con discursos, la paz se defiende practicándola» (García 2024).

Otra propuesta de cancelación de clásicos por parte de Vox es el de *La villana de Getafe* de Lope de Vega dirigida por Marcos Toro realizada el 25 de junio de 2023 en el Ayuntamiento de Getafe. Vox pidió la retirada de la adaptación por cuestiones e «insinuaciones sexuales». La *villana de Getafe* de Lope de Vega de Marcos Toro había recibido una subvención de 4.400 euros por parte del Gobierno municipal socialista, liderado por Sara Hernández. A juicio del concejal de VOX, Ignacio Díaz Lanza, «existe una conexión ideológica entre esta obra teatral y las guías sexuales llamadas *Rebeldes de género*, que fueron distribuidas en colegios y contenían consignas como “¡apaga la tele, enciende tu clítoris!” o “¿Si no sabes cómo es tu cuerpo, cómo podrás compartirlo de manera consciente y plena con alguien?”» (EFE 2024). El representante de la formación ve «incomprensible el por qué se ha decidido pervertir la obra de teatro de Lope de Vega, la cual en ningún momento incluía este tipo de escenas, donde además han participado niños» (EFE 2024). El Ayuntamiento de Getafe, por su parte, explica que la obra es «una adaptación, una versión modernizada e interpretada por vecinos y entidades de la ciudad, que busca que forme parte de la identidad de Getafe», que ha incluido un espectáculo multidisciplinar y multimedia, con dramaturgia, danza, música tradicional y «algunas sorpresas». Las imágenes de la escenografía son bastante claras al respecto de qué es lo sorpresivo de la obra:



Imagen 1. Marcos Toro frente a la escenografía de *La villana de Getafe* (2023)

La escena juega con un falo y una vulva de considerable tamaño, lo que, para Vox, «ha generado incomodidad entre ciertos espectadores y transeúntes» (EFE 2024). Si bien en términos contemporáneos, podría resultar escandaloso (vistas siempre desde la mojigatería), no lo es tanto si lo vemos en el contexto de las escenografías deudora de la tradición priápica o priapea, es decir, de cualquier *carmen* dedicado a Príapo (Codoñer y González Iglesias, 2014). Por ejemplo, dentro del *Corpus Priapeorum* se puede mencionar el siguiente:

Príapo, santo padre de las cosas!
Salve, concédeme una juventud
florecente. Concédeme gustar
a los muchachos y muchachas buenos
con este miembro tan desvergonzado,
concédeme ahuyentar con diversiones
y frecuentes placeres esas penas
que nos minan el ánimo, concédeme
no temer demasiado a la agobiante
vejez y no angustiarme por el miedo
a la muerte sombría, que nos lleva
al odioso palacio de Ultratumba,
donde un rey retiene los espíritus
de los muertos, lugar del que los hados
nunca permiten retornar a nadie. (vv. 1-12; eds. Codoñer y González Iglesias, 2014: 86).

Se trata de un sentimiento vital encauzado a través de la oda al falo. La misma noción entra en las *cazzaria* renacentistas que encuentra una tradición satírico-pornográfica que

podemos remontar incluso al alto Renacimiento castellano. Así funciona, *La Carajicomedia* de fray Bugeo Montesino (pseudónimo), que presenta un espejo deformante del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, en el que en lugar de un alma que viaja por los planetas de las nueve esferas, nos encontramos con dos vergas que viajan por los anillos de los prostíbulos de Burgos⁷. La parodia es deliciosa. En el *Laberinto* se lee “Al muy prepotente don Juan el segundo” (estrofa 1) que pasa a ser “Al muy impotente carajo profundo de Diego Fajardo” (estrofa 1). Casi va punto por punto:

<i>Laberinto</i> , estrofa 13	<i>Carajicomedia</i> , estrofa 13
Non bien formadas mis bozes serían quando robada sentí mi persona, e llena de furia la madre Belona me tomó en su carro que dragos traían, e quando las alas non bien remeçían feríalos ésta con duro flagello.	Non bien formadas mis bozes serían quando muy brava sentí mi pixoná, y luego me lleva la vieja matrona a mil trincaderos, que putas tenían. Y cuando las nalgas no bien remeçían, feríalas ésta con duro flagelo.

El traspaso obsceno es obvio: de “persona robada” a “pizona brava”, la “madre Belona” es una “vieja matrona”, los dragos son putas, las alas, “nalgas”. Se trata de un magnífico ejemplo de irreverencia pornográfica que continuará en la paródica tradición posterior como *Los borbones en pelota* atribuidos a los hermanos Bécquer o el magnífico *Don Juan pornográfico* del poeta peruano Leonidas Yerovi, gran representante del grotesco criollo. La *Parodia de Don Juan en v actos* es una obra datada de 1909, inédita a día de hoy⁸. La obra parte de la consabida imagen de don Juan en los infiernos, tan tratada en la tradición, y necesita de una escenografía obscena:

(La orquesta ejecuta una marcha; los pinchos decorativos se yerguen.)

(El teatro representa un sendero sombrío, bordeado de arbustos y cardos que afectan la forma de pinchos exangües. Perspectiva triste llena de melancolía. En el fondo, a la izquierda, el purgatorio, emergiendo de la bruma.)

La escena final sugiere la utilización de llena de símbolos fálicos y genitales: «pinchos exangües», «arbustos», «cardos». La apertura de la primera escena no deja lugar a dudas sobre la pornografía de la obra pues aparece «Don Juan con la picha abatida por vago temor».

⁷ Para la parodia véase Guerry (2016). Según Frank Domínguez la obra presenta un intervención en clave pornográfica en el debate político surgido durante la regencia del Cardenal Cisneros y los primeros años de reinado del emperador Carlos, que desembocaría en la guerra de los Comuneros de 1520 (2015: 147–218).

⁸ Me encuentro en la actualidad trabajando en una edición de este texto con el profesor Marcel Velázquez de la Universidad de San Marcos. Citamos del inédito.

Como vemos, la escenificación de la obra censurara por Vox no es ningún efluvio de creatividad provocadora.

¿Se justifica textualmente la escenografía en la obra lopesca? Indudablemente. El contexto es el de amores pastoriles y serranos. Un género específico del teatro barroco donde reinan ejemplos de amores desaforados (*El amor enamorado* de Lope) y de atracción homoerótica (*La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara). Quizá un breve ejemplo sirva para ilustrar los requiebros amorosos de las zagalas pastoriles. Inés indica que mientras se dirige a Madrid cantando canciones populares oye “requiebros” de galanes. En esas, un «hidalgo noble» con «sombbrero bajo» que es «falda» que «de dosel servía /a los dos bigotes» con «puños disformes» que sirven de «lienzo de narices» (v. 245) y otras cosas que

no sé si lo nombre,
que da mal de madre,
y entre los olores
no tiene vergüenza,
pues porque la doblen
anda siempre en cueros
con agua de olores (vv. 252- 258)

El «mal de madre» es una referencia ginecológica (dolor de matriz) de gran raigambre literaria, lo que justificaría la representación de la vulva. Quizá el ejemplo más famoso sea cuando Celestina propone que Areúsa se cure de su mal de madre (*amenorrea*) por medio del coito con Pármeno. Explica la prostituta: «ha quatrohoras que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos que me quiere sacar deste mundo» (174). La vieja alcahueta intenta curar esta dolencia femenina, primero mediante tocamientos, los cuales tendrían la función de recolocar el útero («Pues dame lugar, tentaré. Que aún algo sé yo de este mal...», 175) que busca excitar sexualmente a Areúsa, dado que la manipulación, como parece reflejar el siguiente comentario de Areúsa, no se produce en la zona anatómica correcta o esperada: are. «Más arriba la siento, sobre el estómago» (175).

El parlamento de *La villana de Getafe* está lleno de símbolos fálicos, la «calza», el «zapato romo», «la espada a lo bravo, / que los valentones / de las apariencias / quieren que se asombren» (vv. 263-266). El tono es erótico, se habla de pellizcos, requiebros, bellacones que

gustan de la fruta
que nace en los montes:
cantuesos, tomillos,
mastranzo y tréboles. (vv. 293-296)

La de la fruta son imágenes inveteradas de la sexualidad femenina que tienen origen bíblico. Podrían multiplicarse los ejemplos, pero quizá con lo expuesto sirva para indicar que, si no se leen con ojos extraordinariamente pacatos, el contexto dramático de *La villana de Getafe* justifica sobradamente la escenografía erótica, más cuando se trata de una escenificación dispuesta para la educación sexual de la juventud.

Quizá sirva esto como conclusión para los casos de cancelación y censura de los clásicos. Una mejor comprensión de la tradición y una plena contextualización se presenta necesaria para combatir los excesos interpretativos que se han venido realizando de la tradición clásica y sus escándalos. Hasta hace poco, la Biblioteca Nacional no ha cultivado su propio «infierno» –la sección dedicada a publicaciones especialmente escandalosas o peligrosas desde el punto de vista político y moral. Las obras españolas de ese tipo que se encuentran en la mucho más nutrida y largamente cuidada Collection de L’Enfer de la Bibliothèque Nationale de France, o en la Private Case de la British Library, son muy escasas. El rastreo, por lo tanto, de ese material erótico y/o pornográfico remite casi siempre a bibliotecas y archivos privados, en general de difícil acceso y de donde proceden, como hemos visto, los álbumes comprados por la Biblioteca Nacional de Madrid. Es la falta de un verdadero interés en recopilar estos materiales lo que nos priva del contexto necesario para poder entender este tipo de artefactos culturales que, serán mejores o peores literariamente, pero que no nacen de la nada.

Lo mismo es aplicable a un importante número de peticiones de cancelación y censura contemporáneas: la eurovisiva «Zorra» no se entiende sin el «Quiero ser una zorra» de Las Vulpes, el cartel de Salustiano de la Semana Santa de Sevilla sin un conocimiento de la tradición cristiana y de su representación en el arte, los personajes negros de los Bridgerton fuera del ámbito de la corte de la reina Charlotte, de procedencia moruna en un momento en el que la raza no existía como la conocemos, o el pequeño escándalo del *Macbeth* de Denzel Washington sin el conocimiento de la historia de actores negros shakespearianos. Falta contexto. Falta cultura. Cuando el conocimiento abandona el espacio público, entra con fuerza la ideología y los nuevos moralistas de diverso cuño ideológico. La contextualización y la divulgación de un conocimiento de verdaderos especialistas se convierten en herramientas de futuro para construir una verdadera sociedad democrática e igualitaria, respetuosa con su tradición y con el legado de aquellos que han venido antes de nosotros; un legado, eso sí, que se ha de leer sin visor dogmático.

BIBLIOGRAFÍA

AMESTOY, Ignacio, «Que el último apague la luz, que ya es de día: Pensamiento único y escritura», *Revista La Pluma, El arte en tiempos de pensamiento único*, 2, 2023, URL: https://revistalapluma.com/lapluma_articulos/que-el-ultimo-apague-la-luz-que-ya-es-de-dia-pensamiento-unico-y-escritura/, fecha de última consulta: 17/10/2024.

CABALLERO, Ernesto, «“No quiero problemas”: Pensamiento único», *Revista La Pluma, El arte en tiempos de pensamiento único*, 2, 2023, URL: https://revistalapluma.com/lapluma_articulos/no-quiero-problemas-pensamiento-unico/, fecha de última consulta: 17/10/2024.

Carajicomedia, ed. Álvaro Alonso, Archidona, Aljibe, 1995

CODOÑER, Carmen y Juan A. González Iglesias, *Priapea*, Huelva, Universidad de Huelva [Anejos de *Exemplaria Clasica*, Journal of Classical Philology], 2014.

DOMÍNGUEZ, Frank, *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain, With an Edition and Translation of the Text*. Woodbridge, Tamesis. 2015.

EFE, «Vox pide retirar “un falo y una vulva de considerable tamaño” de la obra de teatro *La Villana de Getafe* de Lope de Vega», *El Mundo* 07/04/2023, URL: <https://www.elmundo.es/madrid/2023/07/04/64a3b66be9cf4a343d8b45a1.html>, fecha de última consulta: 17/10/2024.

FOSALBA, Eugenia, y María José Vega, eds., *Textos castigados: La censura literaria en el Siglo de Oro*. Berna, Peter Lang, 2023.

FOUREST, Caroline. *Generación ofendida, De la policía cultural a la policía del pensamiento*, Barcelona, Península, 2021.

GARANTIVÁ, Karina, «La maquinaria del conformismo: medios de producción teatral y ascensión del pensamiento único», *Revista La Pluma, El arte en tiempos de pensamiento único*, 2, 2023, URL: https://revistalapluma.com/lapluma_articulos/la-maquinaria-del-conformismo-medios-de-produccion-teatral-y-ascension-del-pensamiento-unico/, fecha de última consulta: 17/10/2024.

GARCÍA, Rocío, «*Altsasu*: así es la obra sobre la violencia en el País Vasco que Vox no quiere que se represente en Madrid», *El País*, 11/01/2024, URL: <https://elpais.com/cultura/2024-01-11/altsasu-asi-es-la-obra-sobre-la-violencia-en-el-pais-vasco-que-vox-no-quiere-que-se-represente-en-madrid.html>, fecha de última consulta: 17/10/2024.

GÓMEZ URZAIZ, Begoña, Pau Luque y Noelia Ramírez, *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*, Barcelona, Península, 2021.

GONZÁLEZ HARBOUR, Berna, «¿Neorrancios contra progres? Libros para entender la guerra cultural que ha estallado», *El País, Babelia*, 01/08/2022, URL: <https://elpais.com/babelia/2022-01-08/neorrancios-contra-progres-libros-para-entender-la-guerra-cultural-que-ha-estallado.html>, fecha de última consulta: 17/10/2024.

GOYTISOLO, Juan, *Reivindicación del conde don Julián*, ed. Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1995.

GUERRY, François-Xavier «La *Carajicomedia*. Modalidades de la parodia obscena de un gran modelo», *Atlante* [En línea], 5 | 2016 URL: <http://journals.openedition.org/atlante/17499>, fecha de última consulta: 17/10/2024.

LIJTMAR, Lucía, *Ofendidos, Sobre la criminalización de la protesta*, Madrid, Anagrama, 2019.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, “La función de la crítica ante el pensamiento único”, *Revista La Pluma, El arte en tiempos de pensamiento único*, 2, 2023, URL: https://revistalapluma.com/lapluma_articulos/la-funcion-de-la-critica-ante-el-pensamiento-unico/, fecha de última consulta: 17/10/2024

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Lope: vida y valores*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1988.

MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. John Cummins, Madrid, Cátedra, 2008.

MORENO LUZÓN, Javier, *Centenariomanía: Commemoraciones hispánicas y nacionalismo español*, Madrid, Marcial Pons, 2021.

- ROCA BAREA, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco Lobera et al, Barcelona, Crítica, 2000.
- SANTOS, Diego y Berta Muñoz Cáliz, *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XX. ESPAÑA. Una historia en tres actos*, Madrid, Cátedra, 2023.
- SAPIRO, Gisèle, *¿Se puede separar la obra del autor?*, trad. Violeta Garrido, Madrid, Clave intelectual, 2021.
- SOROLLA, Luis, *En Otro Reino Extraño a partir de textos de Lope de Vega*, texto original [(04.07.2020). Versión para Almagro], 2020.
- STRAEHLE, Edgar, «El resurgir actual de la Leyenda Negra: entre la historia, la memoria y la política», *PASAJES*, 60, 2020, págs. 43-66.
- URZÁIZ, Héctor, IP, CLEMIT, [Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales](https://clemit.uv.es/consulta/), <https://clemit.uv.es/consulta/>
- VÁZQUEZ ALONSO, Víctor J., «La libertad de expresión artística una primera aproximación», *Cuadernos de Deusto*, 62/2, 2014, 73-92.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La villana de Getafe*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Orígenes, 1990.
- VEGA, María José y José Luis Gonzalo, *Malos libros, La censura en la España moderna*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2023.
- VEGA, María José, «Oficios de la conciencia: Teoría de la censura y construcción del sujeto en el siglo XVI», *Saberes humanísticos y formas de vida: usos y abusos: actas del coloquio hispano-alemán*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, 233-240.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, “Cartografía del teatro del siglo XXI”, *Circuitos teatrales del siglo XXI*, dirs. Javier Huerta Calvo y Julio Vélez Sainz, coords. Mónica Molanes y Julia Gaytán, Madrid, Antígona, 2018, 9-16.
- *Clásicos subversivos / clásicos subvertidos: Apropiación y vigencia del teatro áureo*. Kassel, Edition Reichenberger, 2023.