

Jesús G. Maestro

*Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*

Madrid, Verbum, 2013, 316 p.

ISBN 978-84-7962-899-4

**Felipe B. Pedraza Jiménez**

Universidad de Castilla-La Mancha

felipe.pedraza@uclm.es

Calibrar con precisión el valor, el sentido y la proyección del teatro de Cervantes es materia que ha interesado de manera particularísima a la crítica. Al menos desde que Blas Nasarre en 1749 se decidió a sacar del olvido esta sección de la producción cervantina y concluyó que el príncipe de los ingenios españoles compuso sus «ocho comedias, artificiosamente malas, para motejar y castigar las comedias malas que se introducían en el teatro». Una larga tradición crítica ha considerado esta dramaturgia como una realidad estética insuficiente, poco ajustada a las exigencias de la escena y escasamente atractiva para los espectadores. Incluso cuando se ha llegado a una valoración positiva, no se ha dejado de apuntar lo que hay de desconcertante en este manojito de dramas, que han parecido inmaduros, «imperfectos» en el sentido latino del término, inacabados, en proceso de construcción. Esta es, en el fondo de su amplio y sólido discurso, la posición final de Canavaggio en su celebrado *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*.<sup>1</sup> Yo mismo, desde supuestos muy distintos a los de Canavaggio, he argumentado ante cervantistas entusiastas (no me podrán quitar este mérito) sobre las deficiencias técnicas de estos dramas.

Sin embargo, la personalidad y el arte de su autor, incluso en esta sección comúnmente considerada el fruto de su fracaso, atrae con fuerza a artistas y a críticos. Los directores de escena han sentido su fascinación. Dejando a un lado los entremeses, constantemente representados tanto por aficionados como por profesionales, a veces genialmente creativos (recordemos *Maravillas de*

1. Canavaggio (1977).

*Cervantes*, que pusieron en escena la Compañía Nacional de Teatro Clásico y «Els Comediants», o *El retablo de las maravillas* de «Els Joglars»), la mayor parte de las comedias cervantinas ha pisado también los escenarios de nuestros días. En múltiples ocasiones he tenido la posibilidad de asistir a la representación de *Pedro de Urdemalas* y *La Numancia*; en dos, he acudido a ver *La entretenida*; en una, *La gran sultana* y *Los baños de Argel*. Incluso *La casa de los celos*, que nunca soñé con que cobrara vida sobre un escenario, nos la ofreció hace unos años Juan Pastor en el teatro de la Guindalera, en Madrid. Conviene, pues, admitir que los que opinan sobre las virtualidades del teatro cervantino pueden hoy hacerlo con conocimiento de causa, tanto por la caudalosa bibliografía crítica que existe en torno a él, como por la experiencia escénica que ha podido acumular cualquier aficionado a estas cuestiones.

Desde hace años, Jesús G. Maestro viene dedicando parte de sus notables capacidades investigadoras al teatro de Cervantes. Ha intervenido en múltiples congresos y jornadas (puedo recordar una brillante conferencia sobre «Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental de Cervantes» en el encuentro almagraño de 1998), ha publicado un crecido número de artículos, y ha dado a la luz un volumen de excepcional interés: *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. El libro que es objeto de esta reseña continúa esa labor indagadora. En la «Presentación» se anuncia un nuevo estudio que cerrará, de momento, la trilogía: *El triunfo de la heterodoxia. El teatro de Cervantes en la literatura europea*. El conjunto se perfila como un viaje del interior al exterior, de los fundamentos y esencias del teatro cervantino a sus encuentros en el tiempo con otros dramaturgos y otras dramaturgias, con otros literatos y otras literaturas.

*Calipso eclipsada* es un soberbio ejercicio de comparatismo, circunscrito al mundo del teatro. Un libro apasionado y apasionante (adjetivos que rara vez se pueden aplicar juntos a un escrito). La «Presentación» dedica sus primeros párrafos a explicar el sentido y alcance del título aliterado: Calipso, la hija de Atlas, «resultó condenada a vivir en Ogigia, y a enamorarse de héroes que nunca le corresponderían. [...] La belleza y el amor de Calipso permanecían sin excepción eclipsados por el itinerario de figuras legendarias» (p. 9). Algo parecido le ha ocurrido, en opinión de Maestro, al teatro de Cervantes, «triplemente eclipsado por la supremacía histórica de la obra en prosa del autor del *Quijote*, por el éxito, no menos superlativo, de la obra dramática de Lope de Vega, y por la inercia —con frecuencia irreflexiva— de la crítica académica de todos los tiempos» (p. 9).

Como se deduce de esta última cita, Maestro se sitúa en la decidida oposición a la tradición a que aludí en los párrafos iniciales de esta reseña. Se enfrenta, incluso, a los estudios más favorables y comprensivos con el teatro de Cervantes. Por ejemplo, el de Canavaggio. No le parece que se trate de un *théâtre à naître*, en ciernes: «su teatro no es una dramaturgia a medias» (p. 13). El fenómeno que Maestro trata de esclarecer es una forma peculiar de anacronismo que siempre se ha considerado poco compatible con el imperioso *hinc et nunc* que rige la experiencia teatral: «Cervantes pretendió un imposible *para su tiempo*, pero no

para la posteridad» (p. 12). Esta afirmación precisa de varios supuestos, presentes en escritos anteriores del autor: desvincular las convicciones dramáticas de Cervantes de los principios cerradamente clasicistas y pseudoaristotélicos que pone en boca del canónigo y del cura en el cap. 48 del *Quijote* de 1605; atribuirle la «secularización de la tragedia», y poner particular énfasis en los elementos metateatrales con que, sin duda, juega su dramaturgia.

Algunas de las premisas en que se sostiene *Calipso eclipsada* se pueden ver a dos luces discrepantes. Por ejemplo, la que asegura que «Cervantes nunca quiso escribir comedias al estilo de Lope» (p. 12). Son muchos los estudiosos que no se oponen frontalmente a esta afirmación, pero ven en el interludio de *El rufián dichoso* una suerte de claudicación resignada y melancólica ante algunos de los artificios del teatro reinante. También se puede ver desde otra perspectiva la convicción de que las fórmulas del teatro de Lope «no sobrevivieron ni a la época ni a la sociedad española que las hicieron posible» (p. 20). Hay estudios —quizá no todos los necesarios— que evidencian cómo los artificios que cristalizan en la pluma del Fénix siguen vivos en el teatro popular de los siglos XVIII, XIX y XX, y en la edad de oro del cine. Al fin, el *Arte nuevo de hacer comedias* oficializa el triunfo de la literatura comercial y popular, como el *Quijote* el de la epopeya cómica dirigida a las masas (es decir, a todo tipo de públicos). Y el teatro occidental y la mejor novela, durante cuatro siglos, han nacido de esa inmediata interacción con el auditorio, enunciada paladina y provocativamente por Lope.

Las 300 páginas de *Calipso eclipsada* se dedican esencialmente al esfuerzo de establecer paralelismos (ya que el influjo directo, en la mayoría de los casos —parece reconocer Maestro—, es más que improbable) entre la dramaturgia cervantina y ensayos posteriores. Empieza contrastando dos capítulos próximos pero divergentes del teatro de su tiempo: la tragedia clasicista de fines del siglo XVI (Bermúdez, Argensola, Juan de la Cueva...), superada por el nuevo sentido secular («todo transcurre en un mundo pagano», p. 71) que confiere Cervantes a sus obras; y los entremeses que se le han atribuido (*Los habladores*, *El hospital de los podridos*, *Los mirones*...), en los que el crítico ve un humor «más explícito», una «parodia más marcada» y una abusiva presencia de lo «obsceno y escatológico» (p. 89).

Sin transición, a partir de los textos de Shakespeare, analiza el compartido gusto por lo metateatral (p. 91-116). Los dos admirados creadores, en efecto, desarrollaron con acierto las grandes metáforas complementarias del teatro del mundo y el mundo del teatro, que siguen vivas y proyectándose sobre nuestro imaginario cultural gracias a estos dos genios singulares, pero también gracias a Calderón (el más obsesivamente reincidente en el tema) o al Lope de *Lo fingido verdadero*, cuyo solo título abre la puerta a las insondables relaciones entre la teatralidad y la vida.

A continuación se contrastan el concepto y la realización de la tragedia cervantina con dos muestras del sedicente clasicismo de los siglos XVIII y XIX: *Samson agonistes* de Milton (p. 117-164), y la obra de Alfieri (p. 165-210). Del primero destaca la afirmación de la experiencia subjetiva del personaje (p. 151)

y la individuación de la experiencia trágica (p. 155), lo que establece un paralelismo con las técnicas de *La Numancia*. En cambio, con Alfieri se da, en esencia, una viva antítesis, ya que el dramaturgo italiano «representa el punto de unión entre la disolución de la tragedia clásica y el melodrama incipiente» (p. 175). Coinciden, en cambio, en el carácter marcadamente literario de sus creaciones para la escena: «Alfieri, como Cervantes, concibe su teatro, especialmente sus tragedias, como obras de arte escritas, destinadas más a la lectura que a la recitación o a la representación» (p. 199).

El universo trágico de *La Numancia* —nos propone Maestro— enlaza con dos dramaturgos posrománticos alemanes: Heinrich von Kleist y Georg Büchner, particularmente por el protagonismo que otorgan a individuos de la plebe. Según esta tesis, «las gentes humildes no tenían derecho reconocido a la compasión del sufrimiento ni a la dignidad del dolor. Solo Cervantes, en el seno de la Edad Moderna, les confiere, con toda calidad estética, este derecho a los numantinos» (p. 219).

El mismo tipo de comparación se establece, pero en este caso el veredicto es menos favorable, con el teatro de García Lorca. Tras analizar la indudable devoción del poeta vanguardista por el teatro cervantino (al menos por los entremeses), compartida con otros entusiasmos y afinidades (fundamentalmente con Calderón y Lope), subraya que, «se mire como se mire, [...] en Lorca no hay la crítica social ni la incisión política que hay en Cervantes» (p. 267). Y añade que «las heroínas de Cervantes son mucho más valientes y audaces que las lorquinas, cuyos prototipos se reducen básicamente a dos: la víctima y la verdugo» (p. 267).

Sin salirnos del mundo del teatro de entreguerras, Maestro analiza la posición de Alejandro Casona en relación con los ecos cervantinos de su *Retablo jovial*, dos formas de defensa de la dignidad y la justicia populares, paralelas y divergentes en varios aspectos, ya que Casona «ha sabido intensificar muy bien muchas de las intenciones» del episodio de Sancho Panza en la ínsula, y ha introducido palabras e imágenes cuya «valoración semántica [...] no es en absoluto inocente» (p. 244).

El recorrido histórico llega a su final con Torrente Ballester, un dramaturgo sin público, como Cervantes. El análisis de *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942) y *El retorno de Ulises* (1946) desvela una «poética de la desmitificación» (p. 290), que quizá no pueda separarse de la propia experiencia vital y literaria de sus autores, a los que el éxito y el reconocimiento tardó en llegar mucho más de lo que ellos hubieran deseado.

Como puede verse por este rápido repaso, *Calipso eclipsada* abre interesantísimas perspectivas al comparatismo dramaturgico. El volumen presenta un conjunto de capítulos penetrantes, yuxtapuestos sin argamasa, como imágenes de un retablo. No necesita una sección de conclusiones, ya que no se trata tanto de demostrar unas influencias, como de mostrar actitudes, concepciones y técnicas que están en el olvidado (al menos, durante unos siglos) teatro de Cervantes, y reaparecen (en contadas ocasiones por influjo; casi siempre por afinidad) en otros dramaturgos, a menudo también marginales y alejados de la escena.

## Bibliografía

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître* Paris, Presses Universitaires de France, 1977.



