



Finas

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE
NUMERO 5 (NOVEMBRE, 2015)

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Sezione di Iberistica

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 5
NOVEMBRE, 2015

SEZIONE DI IBERISTICA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane

Tintas si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso la Sezione di Iberistica
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
tintas@unimi.it

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

Impaginazione: Ledizioni

Immagine di copertina: autografo di Vanesa Pérez-Sauquillo

Ringraziamenti: Pietro Virtuani, Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Mariateresa Cattaneo, Elena Landone,
Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,
María del Rosario Uribe Mallarino

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Raúl Antelo (*Universidad Federal de Santa Catarina*)
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)
Jean Canavaggio (*Université de Paris X – Nanterre*)
Helena Carvalhão Buescu (*Universidad de Lisboa*)
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)

CAPOREDATTORI

Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 5, novembre 2015

ARTICOLI

- FRANCISCO SÁEZ RAPOSO, ALESSANDRO CASSOL, *Del espacio escénico al espacio dramático en la comedia áurea* 9-11
- GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, *El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega* 13-29
- ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ, *Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)* 31-46
- NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega* 47-62
- ISABEL IBÁÑEZ, *Construcción del espacio inaugural y programa dramático: el caso de La Santa Juana de Tirso de Molina* 63-76
- ALEJANDRA ULLA LORENZO, *La construcción del espacio en El mayor encanto, amor de Calderón* 77-98
- ELENA MARTÍNEZ CARRO, *La creación del espacio teatral en las comedias colaboradas de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses* 99-113

TRASBORDI

- JULIO MARTÍNEZ MESANZA, *Sei poesie* 117-130
(trad. di Giuliana Calabrese, nota di Simone Cattaneo)
- VANESA PÉREZ-SAUQUILLO, *Cuadernillo de poemas* 131-168
(trad. di Danilo Manera, nota di Giuliana Calabrese)
- JORGE ACCAME, *Venecia, Cuadro II* 169-176
(trad. e nota di Marco Ottaiano)
- JOSÉ BALZA, *Uno* (Esercizio narrativo) 177-182
(trad. e nota di Danilo Manera)

INTERVISTA

- SILVIA CERRONI, *Intervista a José Tolentino Mendonça* 185-187

RECENSIONI

- Luis Beltrán Almería, Andrés Ortiz-Osés, José Luis Rodríguez García, Fernando Romo Feito, con un prólogo de José Antonio Escrig Aparicio, *Poesía y filosofía* (Giuliana Calabrese) 191-193
- Javier Cercas, *El impostor* (Simone Cattaneo) 194-197
- Afonso Reis Cabral, *O meu irmão* (Elisa Alberani) 198-200
- Vergílio Ferreira, *Lettera al Futuro* (Rita Catania Marrone) 201-203
- Jaime Ginzburg, *Crítica em tempos de violência* (Ada Milani) 204-207
- Bernardo Kucinski, *K. Relato de uma busca* (Marianna Scaramucci) 208-211

Justo Bolekia Boleká, <i>Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis</i> (Giuliana Calabrese)	212-213
Nan Chevalier, <i>El domador de fieras y otros nanorrelatos</i> , Rafael García Romero,	214-216
<i>Soñar en el paraíso</i> (Simone Cattaneo)	
Oscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales, Alejandro Cardozo Uzcátegui (dirs.),	217-218
<i>El carrusel atlántico. Memorias y sensibilidades (1550-1950)</i> (Danilo Manera)	
Éric Taladoire, <i>D'Amérique en Europe. Quand les Indiens découvraient</i>	219-221
<i>l'Ancien Monde (1493-1892)</i> (Antonio Aimi)	

CREAZIONE

JOSÉ BALZA, «Tierra de ellas (ejercicio narrativo)»	225-227
VANESA PÉREZ-SAUQUILLO, «Invocación»	228-229

ARTICOLI

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO, ALESSANDRO CASSOL
GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER
ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
ISABEL IBÁÑEZ
ALEJANDRA ULLA LORENZO
ELENA MARTÍNEZ CARRO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 7-113.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Del espacio escénico al espacio dramático en la comedia áurea

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

Universidad Complutense de Madrid
f.saez@filol.ucm.es

ALESSANDRO CASSOL

Università degli Studi di Milano
alessandro.cassol@unimi.it

La dicotomía entre texto literario y texto espectacular, entre la propuesta del dramaturgo -revisada y adaptada por el autor de comedias- y la realización concreta de esa propuesta en el escenario, constituye desde hace unos años una de las líneas de investigación más transitadas y fructíferas en el ámbito de estudios que se centran en el teatro aurisecular. La bibliografía en torno a ese tema se ha ampliado de forma considerable, y el tiempo, junto con el consenso de la comunidad científica, han ido destacando unos estudios fundamentales, que suelen ser referencia ineludible a la hora de abordar la relación entre escritura dramática y puesta en escena. Tanto es así, que nombres como los de Pavis, Ubersfeld, Elam, Bobes Naves o García Barrientos, recorren una y otra vez los trabajos de los especialistas, con independencia del asunto concreto que tratan. Y en una perspectiva más circunscrita a la época de los Siglos de Oro, estudiosos de la talla de Hermenegildo o Rubiera han perfilado con excelentes resultados en unos trabajos ya canónicos la configuración de estas cuestiones de carácter general, ontológicamente constitutivas del género teatral, en los siglos XVI y XVII. La realización de herramientas de consulta tecnológicamente avanzadas (bases de datos, repertorios, diccionarios, etc.), ha impulsado aún más esta tendencia a no desvincular el estudio de los valores intrínsecos del texto dramático áureo de una mejor comprensión de las técnicas y recursos de puesta en escena. En efecto, es solamente a partir de esta simbiosis hermenéutica que puede surgir una aproximación eficaz al hecho teatral, que, no lo olvidemos, es un sistema de comunicación que se rige en la simultaneidad de los signos, y en la combinación y ensamblaje de elementos muy diferentes, para cuyo abordaje se impone un eclecticismo crítico, una capacidad -en definitiva, una disponibilidad- en el empleo de paradigmas interpretativos flexibles.

Es en este marco teórico donde se ubica el proyecto «Escena áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos», dirigido por Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense de Madrid), que firma, junto con Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), integrante del equipo de investigación, estas líneas prologales a la sección monográfica de la revista *Tintas*, que generosamente aceptó reservar un espacio consistente de su quinta entrega¹. Se recogen aquí seis trabajos de conocidos especialistas del teatro áureo, como son Guillermo Gómez, Esther Borrego, Natalia Fernández, Isabel Ibáñez, Alejandra Ulla y Elena Martínez Carro. El abanico de problemas que tocan constituye una buena muestra de lo mucho que se puede ahondar en el estudio de la puesta en escena en la época que nos interesa, y a la vez prueba lo mucho que queda por hacer en este campo. Unas piezas de Lope, Tirso y Calderón, no siempre de las más estudiadas por la crítica, se investigan aquí ajustándose a esa idea de analizar la compenetración de palabra y recursos escénicos, y en la misma dirección va una aportación que se encarga de acercarnos al complejo, y todavía poco conocido, mundo de las comedias escritas en colaboración entre varios dramaturgos.

El trabajo de Guillermo Gómez se centra en las implicaciones dramáticas que tiene el aposento en las comedias urbanas de Lope, destacando no solo su función concreta y verisímil de espacio interior de la casa, sino su poder evocativo de la interioridad de los sentimientos de ciertas figuras, no olvidando subrayar la importancia de su conversión en ambiente íntimo, muy apto para la lectura y el guiño a los espectadores (muchos de ellos, tarde o temprano, lectores de teatro). Las contribuciones de Esther Borrego y Natalia Fernández, en cambio, giran en torno a las comedias hagiográficas del Fénix. Si Borrego se dedica a los años que preceden el *Arte nuevo*, y estudia varios recursos de escenificación, sobre todo analizando las acotaciones explícitas, Fernández se decanta por un enfoque simbólico, centrándose en la dialéctica luz-oscuridad en las comedias de santos lopescas y en las estrategias concretas de su realización en el tablado, sin olvidar las frecuentes acotaciones implícitas que caracterizan estos textos. Isabel Ibáñez se ocupa del caso peculiar de la *Santa Juana* de Tirso, ahondando en la reconstrucción detallada de los movimientos escénicos y en sus correlativos simbólicos. Por su parte, Alejandra Ulla nos traslada al teatro cortesano de Calderón, y en concreto a la construcción del espacio dramático en su comedia mitológica *El mayor encanto, amor*. Elena Martínez Carro cierra este manojo de contribuciones dedicando su atención a dos dramaturgos que tuvieron ocasión de colaborar en varias piezas (Belmonte y Martínez de Meneses), y subraya la dificultad de inferir indicaciones útiles para reconstruir la posible puesta en escena de unas comedias suyas.

En su conjunto, se trata de trabajos que, por muy específicos que sean, vuelven una y otra vez a incidir en los presupuestos del proyecto «Escena áurea». Más allá de los versos, adquieren protagonismo el componente visual de la representación, los mecanismos de transformación de un espacio escénico determinado en espacio dramático, o sea en lugar privilegiado para la ficción y los recursos concretos de escenificación. Se trata de aspectos que se indagan desde una perspectiva interdisciplinar, teniendo en cuenta la complejidad

¹ El proyecto FFI2012-30823, de duración trienal (2013-2015), está financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos FEDER. La nómina de miembros del equipo se completa con los de Margaret R. Greer (Duke University), Javier Rubiera (Université de Montréal) y Natalia Fernández (Universität Bern), que aporta uno de los artículos aquí recogidos.

del fenómeno teatral y de la pluralidad de significados que encierra. En definitiva, el intento de este monográfico fue el de favorecer y afianzar una visión amplia de los textos analizados, conscientes de la necesidad de apostar por una interpretación abierta y atenta al hecho teatral en su conjunto y en su multiforme unidad.

El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega

GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

Universidad Complutense de Madrid

guillermo.gomez@filol.ucm.es

1. EN EL APOSENTO DE LOPE DE VEGA

No por bien conocido deja de ser relevante, para el propósito que aquí nos trae, el «Prólogo» que puso Lope de Vega al frente de la novena parte de sus comedias. En el pórtico de entrada a la que sería la primera parte de comedias controlada directamente por el Fénix, el padre de la comedia nueva asegura que:

Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías [...] me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, yo la tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses¹.

A pesar de sus palabras, la relevancia del aposento no es desdeñable, ni como lugar privilegiado en la recepción de la comedia nueva (ver Vega García-Luengos, 2010) ni mucho menos como espacio representado. De hecho, su carácter dramático tiene un peso considerable en el origen de un buen número de las más de cuatrocientas comedias del Monstruo de la Naturaleza. No seremos nosotros, con este trabajo, los primeros en destacar la versatilidad del espacio doméstico en las piezas teatrales áureas, ya que no son pocos los estudios que se han dedicado al rendimiento y el valor simbólico²

¹ Cf. Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio / UAB, 2007, p. 38.

² Hace ya muchos años que Amezcua defendió la importancia del espacio en la configuración de las obras de teatro barrocas en los siguientes términos: «La mente de los artistas es permeable a los significados axiológicos que la cultura distribuye en los diferentes espacios. La obra artística, de esta manera, se vuelve “modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial”, según afirma Yuri Lotman» (José Amezcua, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid,

de los interiores –quizá el menos «itinerante» de los espacios de la comedia barroca³– en Lope, Tirso y Calderón, sobre todo en el caso de la comedia urbana⁴. Gracias a los trabajos recién citados, de hecho, sabemos que en los hogares de los protagonistas de las comedias podemos encontrar al servicio del enredo «casas con puertas que salen a dos calles distintas; puertas internas disimuladas por alacenas o tabiques; retretes y camarines que se transforman en socorridos escondrijos; ventanas en las que el galán sorprendido por padres o hermanos de su dama puede arrojar a la calle...»⁵. La finalidad de este estudio, por tanto, no es tanto la de volver a estudiar esos interiores como la de delimitar las funciones que puede adquirir el aposento en el teatro barroco precisamente por contraposición a los otros espacios de la casa que ya han sido estudiados. Para ello, nos ocuparemos del caso en unas cuantas comedias urbanas de Lope de Vega⁶ que, sin llegar a los extremos de complejidad que tienen algunas de las más vertiginosas piezas de Calderón, demuestran concederle a los espacios domésticos una importancia particular.

Con tal fin, y ante la multiplicidad de puntos de vista desde los que podríamos acercarnos al estudio del aposento en el teatro de Lope de Vega, para el análisis que aquí nos proponemos llevar a cabo (necesariamente limitado en tiempo y espacio) constreñimos nuestra intención a dar cuenta de su importancia –ante todo– como espacio dramático; no en su adaptación al espacio escénico, que depende en buena medida del desarrollo técnico de los corrales del siglo XVII, ni menos como espacio de representación –posibilidad que cobrará relevancia, sobre todo, tras la construcción del palacio del Buen Reti-

CSIC, 1983, p. 1533). Con todo, para destacar la importancia del espacio como principio animador del drama quizá no sea necesario irse tan lejos, pues en los últimos años la noción ha cobrado especial importancia tanto desde un punto de vista teórico (como se puede comprobar en los acercamientos de Spang, Ubersfeld o García Barrientos, entre otros) como aplicada de manera específica a la comedia del Siglo de Oro (sobre todo a partir de la monografía que Javier Rubiera le ha dedicado al tema en 2005).

³ Cf. Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 99-124.

⁴ Conviene no perder la perspectiva, en este sentido, y percatarse de que la comedia urbana es el género más adecuado para desarrollarse en los interiores domésticos, razón por la que tanta atención crítica se le ha dedicado precisamente las comedias que se han incluido bajo tal membrete. Por contraste, «a los protagonistas heroicos del teatro del siglo áureo los vemos poco frecuentemente dentro del círculo familiar porque la vida del héroe es implícitamente una vida que se desarrolla en el exterior. Las grandes hazañas se realizan al aire libre [...]. Dicho de otra manera, [en los dramas históricos] la esfera de la casa, privada e interior, es el espacio de las mujeres. El espacio de los hombres [...], el verdadero espacio de los héroes, está afuera» (Donald R. Larson, «Leyendo la casa: imágenes escénicas en “Peribáñez y el comendador de Ocaña”», en Barbara Mujica y Anita K. Stoll, eds., *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia en el Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Woodbridge, Tamesis, 2000, p. 92).

⁵ Cf. Fausta Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 57.

⁶ Somos muy conscientes de que en más de un caso las comedias presentan contaminaciones (de actores, de autores, de editores...) que pueden haber influido en el uso final de los espacios en cada uno de los textos, sobre todo en su mención en las acotaciones explícitas de las comedias. Por ello, para evitar en todo lo posible caer en un estudio que falsee en parte la intención de Lope, atenderemos de manera primaria (para determinar las obras en que aparece el aposento como espacio representado) a los casos en que los personajes mencionan explícitamente el lugar en el que se encuentran.

ro—. Nuestra intención, en fin, es la de centrarnos en el aposento como noción teórica y dramática que permite el acceso al mundo ficcional de la obra dramática barroca. Dentro de esos límites, analizaremos la importancia que el Fénix le concede a dicho espacio en su poética dramática, por lo que tendremos en cuenta su dimensión extraliteraria sólo de manera secundaria.

2. EL APOSENTO EN LOPE DE VEGA

En lo que a las comedias urbanas respecta, lo primero que se puede constatar es que la acción principal se limita a dos escenarios posibles: los exteriores (calle o plaza) y los interiores (la sala general de la casa y los aposentos)⁷, que conforman «uno de los elementos que mejor definen la “escena de ciudad a la española”»⁸. Dentro de los interiores, con todo, se puede diferenciar también fácilmente entre las acciones que tienen lugar en la sala principal de la casa, estancias «que puede[n] formar parte del cuarto de la dama, o de su padre, o de algún huésped, o bien ser una especie de recibimiento del que después se pasa a los cuartos»⁹, de las que transcurren propiamente en las alcobas y retretes de los personajes. Ha sido Rubiera uno de los críticos que con más argumentos nos ha recordado que «en la comedia española la naturaleza de las acciones que se requieren escenificar obliga a los poetas a imaginarlas en los espacios en que es más verosímil que sucedieran, respetando casi siempre, y cuando es el caso, lo que recogían las fuentes en que se basaban muchas de las piezas»¹⁰. El espacio de la casa no es una excepción. Por ello, a pesar de los numerosos trabajos que analizan desde perspectivas muy diferentes los interiores domésticos en el desarrollo de la peripecia de las comedias barrocas, no son muchos los estudiosos que separan claramente lo que sucede en la sala general, que es donde suelen aparecer las escenas que tienen lugar en torno al padre de la protagonista o las acciones de carácter eminentemente público (visitas de todo tipo de pretendientes y audiencias varias incluídas), de los otros espacios del hogar, que necesariamente deben quedar relegados a funciones más específicas¹¹. Sin embargo, todas las posibilidades domésticas se pueden relacionar con personajes y circunstancias específicas. Así, por ejemplo, el jardín suele ser el lugar que la pareja de enamorados utiliza

⁷ Cf. César Oliva, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 17-22.

⁸ Cf. Stefano Arata, «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Cazal, González y Vitse (eds.), *op. cit.*, p. 102.

⁹ Antonucci, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ Rubiera, *op. cit.*, p. 42. Cf. también Arata, *op. cit.*, p. 108.

¹¹ El propio Rubiera ha señalado que en el teatro (no sólo del Siglo de Oro) «la casa está guardada por un hombre, ya sea el padre, el hermano o el marido de la dama. [...] La dama es un tesoro, una niña de plata guardada, encerrada en el cofre de la casa bajo tres o cuatro llaves. Parece situada en el centro de un laberinto de salas con puertas cerradas con una llave que, en ocasiones, tiene un claro sentido erótico en manos del hombre, intruso que va traspasando las puertas hasta conseguir “abrir” el último tesoro» [*op. cit.*, p. 155]. En el caso de las comedias lopescas y dada la habitual configuración de sus damas como mujeres resueltas y decididas, es frecuente encontrar el espacio del aposento (ese espacio íntimo de la casa) abierto a los amantes y compartido por otros personajes, como venimos analizando en este trabajo.

en sus encuentros furtivos y el aposento se constituye, en fin, como en el marco ideal para las escenas más íntimas –no necesariamente amorosas– derivadas de las tribulaciones de la dama o el galán protagonistas¹².

Desde un punto de vista dramático la diferencia no carece de importancia. La poética teatral española del Siglo de Oro se aleja con ello de lo que ocurre en otras tradiciones, como la francesa, en la que:

se establece como lugar teatral una sala, a la que conducen los aposentos de los distintos personajes, que tiene dos privilegios: por una parte, en ella los personajes pueden hablar con el mismo secreto con el que lo harían si se encontraran en su propia habitación; por otro lado, si un personaje quiere ir a buscar a otro a su habitación puede dirigirse a esta sala neutra y encontrarse allí como si estuvieran en el aposento¹³.

En el caso de la comedia nueva española, la presencia del aposento en escena permite distinguir (aun dentro del espacio doméstico) entre un lugar reservado para lo público, la sala; y un espacio dedicado en exclusiva a las confesiones amorosas, un telón de fondo para las maquinaciones de los personajes que hacen avanzar el enredo y un lugar donde se pueden materializar las inquietudes más íntimas de los personajes (principalmente del galán y la dama), el aposento. Su presencia, en tanto que espacio dramático (aunque a menudo funciona más como un espacio aludido *in absentia*), ha sido a menudo una de las menos individualizadas en su materialización escénica y, sin embargo, los funciones que hemos expuesto hasta aquí dotan al aposento de una importancia a la altura de los otros lugares (físicos o simbólicos) ya estudiados de manera específica por los hispanistas, sobre todo si consideramos su importancia dentro de la trama y en la resolución de los conflictos dramáticos de la comedia nueva. En el aposento es, en fin, donde transcurren todas las acciones que –por decoro o por problemas puramente técnicos– no se pueden mostrar en escena; es el lugar propio de lo secreto, por su misma naturaleza íntima y por la configuración, a medio camino entre lo representado y lo aludido; es el lugar propicio para el amor (sobre todo para el amor prohibido) y es el marco donde cultivar, desde la

¹² No conviene en ningún caso confundir los espacios de la casa en su función dramática ni menos considerarlos metonímicamente como representantes –cada uno en su individualidad– como trasuntos de la casa al completo, pues es frecuente en las comedias lopescas, cuando se alude al hogar (que no a las estancias que lo componen), que se haga referencia «al tema del “domus” como centro y enfoque de un matrimonio cristiano, un matrimonio que une a los dos esposos en el amor y el respeto mutuos y que funciona en armonía con la comunidad, el mundo natural circundante y las leyes de Dios» (Larson, *op. cit.*, p. 97). Además, es necesario tener en cuenta que, dentro del espacio doméstico tal y como se estructuraba en el siglo XVII, los aposentos eran –de manera general– «las piezas y apartados de cualquier casa» aunque «trae origen del nombre *posa*, que vale descanso y cesación» (Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 191; s. v. Aposentar]. En otras palabras, el aposento hace referencia a la estancia o conjunto de estancias de la casa dedicadas al descanso de sus habitantes, donde se desarrolla su faceta más «íntima y recogida» (cf. Ramón Menéndez Pidal, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1962, p. 142), aunque no por ello el término pueda «interpretarse sólo como alcoba» (p. 128), como se puede comprobar en la reconstruida casa de Lope de Vega. Más claramente todavía se puede entender su disposición al leer la detallada descripción de las casas urbanas de la época que hace Antonucci (*op. cit.*, pp. 57-58).

¹³ Rubiera Fernández, *op. cit.*, pp. 41-42.

intimidad, la propia naturaleza de los personajes. A todos esos aspectos atenderemos en las páginas que siguen en unos cuantos ejemplos¹⁴.

3. EL APOSENTO EN LAS COMEDIAS URBANAS DE LOPE DE VEGA

En algunos de los acercamientos al espacio interior de la comedia nueva, la crítica ha destacado la casa –sin hacer más distinciones– como el propio de la mujer, el laberinto en el que está encerrada la dama virginal, el espacio donde –metafóricamente– tienen lugar los aspectos más íntimos de su existencia¹⁵. Desde luego, si aceptamos tal premisa, el aposento será aún con más razón el trasunto escénico del fuero interno de las damas (reflejo de sus pensamientos y deseos más ocultos desde una perspectiva psicológica, si se quiere), el rincón más oscuro de la mente de sus dueños y, a menudo, el escenario en el que se materializan dichas pulsiones, donde pueden dar los enamorados rienda suelta a sus deseos en furtivos encuentros¹⁶. En comedias como *El galán escarmentado*¹⁷, por ejemplo, no cabe duda de que el aposento se identifica –de manera metonímica– con la propia dama que lo habita. En la pieza, Celio reniega del trato amoroso con las doncellas

¹⁴ Para el trabajo que aquí nos ocupa, y dada la extensión que podría llegar a alcanzar la comedia lopesca como objeto de estudio, limitamos nuestra intención a dar unas cuantas notas que sirvan para analizar el aposento, como espacio propio de la comedia nueva, en otros textos áureos. En consecuencia, a la hora de limitar nuestro corpus, nos centramos exclusivamente en las comedias urbanas de Lope (pues es en este subgénero –si se quiere– de las conocidas tradicionalmente como comedias «de capa y espada» donde el espacio doméstico adquiere una mayor relevancia) y no pasamos de los casos en que no sólo se puede constatar la presencia física del aposento (sea como el lugar de la acción o sea meramente como espacio intuido entre bastidores) sino que además evitamos todo lo posible los casos en donde el aposento no aparece mencionado expresamente en los parlamentos de los personajes o en las acotaciones pertinentes pues, a fin de cuentas, es el texto la única fuente fiable para acceder a los espacios que imaginó el dramaturgo en su gabinete (fuesen más tarde respetados o no en la representación). Después de todo, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos grandes géneros literarios, «el lenguaje dramático se imagina en un espacio en el que se proyecta una representación, cuya previsión afecta a veces decisivamente a los rasgos constitutivos del texto escrito» (Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 16). Con ello, en fin, nos aseguramos de que no confundimos las estancias de la casa en que tiene lugar la acción de las comedias analizadas, evitando lugares imprecisos, indeterminados o ambiguos (cf. Oliva, *op. cit.*, pp. 34-35, y Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 38). Por su parte, para determinar el grupo de comedias que pertenecen a la categoría de la comedia urbana, nos regimos principalmente por los acercamientos al género llevados a cabo por diferentes estudiosos en Pedraza Jiménez y González Cañal (eds.), *op. cit.*, y por la clasificación que aparece en la base de datos de Artelepe (Joan Oleza, dir., 2012-2014).

¹⁵ Cf. las obras citadas de Amezcua (pp. 42-43), Arata y Rubiera Fernández (pp. 155-165).

¹⁶ Justo la lectura inversa es la que plantea Juan Manuel Ramírez Ibáñez para un texto tan singular como *El castigo sin venganza*. En el universo trágico de la obra, Ramírez Ibáñez considera que «para el duque [...] la casa significa un lugar que lo priva de su libertad, o libertinaje, si nos ponemos moralistas. Es un símbolo de sujeción que constantemente rehuye» («Apuntes sobre el espacio en “El castigo sin venganza”», en José Amezcua y Serafín González, eds., *Espectáculo, texto y fiesta: trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, p. 153; cf. también Amezcua, *op. cit.*, pp. 43-44).

¹⁷ No nos damos en este trabajo a la labor de resumir el argumento de todos los textos que se mencionan, tarea que resulta imposible de abordar en el limitado espacio del que disponemos. Con el fin de contextualizar el uso del aposento en cada una de las comedias, sin embargo, se darán ciertos datos indispensables de la trama o los personajes.

y, al hacerlo, se despide simbólicamente de los «tejados, rejas y barandas, / que ya no quiero andar sin fundamento / hecho, por adorar un aposento, / majadero cruel de vuestras randas» (125)¹⁸.

No es, aun así, el único caso. Si atendemos a otras comedias lopescas, no cabe duda alguna del carácter eminentemente interior –figurada y literalmente– del aposento en relación con las damas que pueblan sus obras. En un fragmento de *Los locos de Valencia* la identificación entre el espacio privado y la intimidad de los pensamientos y deseos de los personajes se ve claramente reforzada en las palabras que pronuncia Floriano, cuando contempla a la bella Erifila y, creyendo que la dama ha perdido el juicio, se sorprende de «que en tan hermoso aposento / no haya más de voluntad / y que falte el entendimiento» (175). La identificación parece todavía más clara si tenemos en cuenta que, siguiendo las teorías aristotélicas del alma, en la loca fingida se puede comprobar que «de fuera está la beldad / y vacío el aposento» (176).

Con todo, no hace falta acudir a lecturas de carácter –casi– psicoanalítico del espacio para entender que la privacidad del cuarto de la dama de la comedia tiene mucho que ver con el enredo y las soluciones que –movidos por la pasión y regidos por una inteligencia muy aguda– los personajes buscan a la situación en la que se encuentran inmersos. Basta volver los ojos a textos bien conocidos como *La viuda valenciana*, donde el aposento es el espacio protagonista, para darnos cuenta de que es en el reducido entorno de las estancias privadas de Leonarda donde tienen lugar las maquinaciones que la osada viuda –en connivencia con sus criados Julia y Urbán– se propone llevar a cabo para conquistar a ciegas al apuesto forastero. Así, poco antes de que su aposento se convierta, definitivamente, en el lugar donde se consume su amor, la protagonista pide consejo a su criada sobre el mejor modo de preparar la llegada del extraño y, más tarde, cuando se ve sorprendida por su desconfiado amante, no faltan razones para pensar que sea el mismo aposento en el que pone en palabras sus dudas. Aun así, si por algo resulta llamativo el caso recién descrito es por la temprana fecha en que fue escrita la comedia (c. 1600), no por la situación que representa. Después de todo, la configuración del enredo en torno a la dama es característica intrínseca de las comedias de capa y espada y en estas piezas –igual que ocurrirá más tarde en las comedias urbanas de Calderón– «la utilización ingeniosa y arriesgada del espacio doméstico es un rasgo típico de la dama, porque es para proteger el honor de la dama para lo que la casa ha sido pensada y proyectada como fortaleza-cárcel»¹⁹.

Por ese mismo motivo, no debería extrañarnos que en comedias más tardías, como *La dama boba*, aparezca nuevamente el aposento como espacio de la intimidad femenina pero presentado ya en esta ocasión desde la perspectiva eminentemente burlesca que permite el desgaste del tópico literario que identifica el aposento con la dama. En esta obra, en efecto, Clara, criada y amiga de Finea, llega emocionada a contarle que «ya parió / nuestra gata la romana». Cuando su señora le pregunta si «parió en el tejado», Clara no duda en responderle que lo hizo «en el aposento; / que cierto se echó de ver / su entendimiento» (80). Se subvierte con ello, para regocijo del público, la identificación de los cuartos de la mujer con la virginal doncella que duerme en ellos, y quizá no sea el único

¹⁸ Las referencias a las piezas de Lope de Vega se realizan simplemente indicando la página de la edición citada en la bibliografía final.

¹⁹ Antonucci, *op. cit.*, p. 77.

uso del aposento que se ve trastocado, pues también otra de sus funciones más habituales –la que hace de las estancias de la dama el escondite perfecto para un galán en apuros– se desplaza hacia el atípico espacio del «desván». Esta última alteración, aun así, permite a Lope alcanzar el que probablemente fuera su objetivo: concentrar los espacios para que la mayoría de las acciones sucedan en la sala general de la casa de Otavio²⁰.

Con todo, tal y como adelantábamos apenas hace unas líneas, el aposento no es solo el lugar propio de la mujer y su intimidad. A menudo es también un espacio privilegiado –quizá por extensión de su carácter inherentemente recogido– para ocultar acciones, objetos y personas. Se convierte así en el emplazamiento perfecto para el secreto y la confidencia, y no son pocos los textos que se pueden aducir al respecto. Es allí, por ejemplo, donde se encuentran las cartas que Dinardo envió a Rosarda y que delatan su amor secreto en *El alcalde mayor*, hallazgo que provoca la denuncia de los padres de ella contra el amante y –sospechan– raptor de su hija. De igual manera, en *El maestro de danzar*, es en el aposento donde se gesta la última trama de la comedia. Es en el cuarto de Florela, en consecuencia, donde encuentra la dama, dentro del estuche donde guarda las tijeras, un papel de su enamorado Bandalino dirigido a ella y, más importante todavía, es allí donde Feliciano pone en pie un engaño para acusar falsamente de robo a Aldemaro, el fingido maestro de danzar y amante de Florela, con el fin de echarlo de la casa. Contando con la complicidad de Cornejo, le pide: «estas joyas que aquí van / llevarás a su aposento» (201), con lo que podrá acusar poco después al galán de un delito que no ha cometido que termina con el encierro del protagonista en «el más fuerte / aposento» (p. 217). Quedará, pues, Aldemaro –encubierto bajo el disfraz de Alberto– encadenado en un cuarto –casi como si de un tempranísimo Segismundo se tratase– esperando su ejecución, sirviendo la habitación para la afrenta que, ya de por sí, contaba con la salvaguarda del disfraz que encubre la identidad del personaje. En el final, no obstante, Lope no será cruel con sus criaturas y liberará al galán para que el enredo pueda terminar con las consabidas bodas finales.

Sin embargo, dentro del motivo de la ocultación de las acciones, una situación se repite sistemáticamente en las obras de Lope: la irrupción de un galán –más raramente una dama– en escena, perseguido por la justicia o por otros hombres pidiendo venganza, que termina por esconderse en el aposento de la que será su esposa al final de la obra. En los aposentos de Elisa, por ejemplo, se encuentran a Feliciano el padre y el hermano de la dama en *El ausente en el lugar*. De igual modo, en *La portuguesa y dicha del forastero* el aposento sirve al final de la primera jornada como escondite para don Félix –el forastero del título– cuando se ve sorprendido por el hermano de Celia junto a la dama en plena noche, obligando al protagonista a deambular por la casa sin saber si «por donde voy / es sala o cuadra» (348).

Aun así, más significativa todavía es la utilización del aposento en *Amor con vista*, comedia en la que es la hermosa Fenis quien se encierra en los cuartos del conde Otavio. La escena, como se puede comprobar, dista mucho de ser extraordinaria, aunque en algunos textos el juego metaliterario puede depararnos algunas sorpresas. En *Los melindres de Belisa*, de hecho, es a Felisardo a quien querrán ocultar cuando llega a casa de Eliso huyendo de la justicia para esconderlo de la vista de los alguaciles. Sin embargo, lejos de hacerlo entrar en los aposentos de la dama de la casa, terciará Fabio, el criado, para llevárselo a los

²⁰ Cf. Oliva, *op. cit.*, pp. 23-24.

suyos. Aunque la solución finalmente pasará por ocultar la identidad –no la presencia– de los personajes en peligro gracias a otra artimaña bien conocida (por medio del disfraz), no está la escena exenta de cierto tono paródico derivado del hecho de que la oferta de ocultar al galán no la haga la dama protagonista. A fin de cuentas, en torno a 1608²¹ el público debía de estar ya acostumbrado a la solución dramática y el cambio tuvo que sorprender y divertir a los primeros espectadores.

Pese a todo, aunque la importancia de los aposentos en los textos que hemos venido analizando hasta aquí es incuestionable dentro del género de la comedia urbana, se puede poner en todos los casos una gran objeción derivada de su rentabilidad escénica: la presencia del aposento, como espacio de la acción, sobre las tablas de los corrales es considerablemente escasa. Casi todas las obras recién aludidas no muestran el aposento, sino que se limitan a dar las suficientes pistas por boca de los personajes para que el espectador lo recupere siguiendo las directrices del decorado verbal. Según se puede deducir de las acotaciones –casi siempre implícitas– de estas comedias, la acción que tiene lugar en los aposentos (sea por servir de marco para las reflexiones más íntimas de los personajes o por actuar directamente como escondite de los galanes en apuros), a pesar de tener consecuencias directas sobre lo que el espectador presencia, solo se deja entrever al fondo del tablado en alguna que otra «escena interior»²². El aposento es en estos casos un lugar aludido más que representado, a pesar de su función en el desarrollo de las novelescas tramas del teatro lopesco.

Precisamente por las consideraciones que hacíamos en el punto anterior, son todavía más importantes los casos en que el aposento no es un espacio abstracto que sirve para dar cabida a ciertas acciones de los personajes una vez que salen de escena sino que se convierte en el mismo entorno en el que se desarrolla la trama, esta vez ante los ojos de los espectadores. Se aprovecha así una de las principales características del teatro barroco: su libertad, que le permite casi con igual facilidad mostrar que relatar. En estos últimos casos, aunque se mantiene la configuración íntima y secreta del espacio, el cuarto (del galán o de la dama) cobra importancia –sobre todo– como el entorno propicio para el encuentro de los amantes anónimos y para la realización del amor secreto²³. De este modo, si antes aludíamos al caso de *La portuguesa y dicha del forastero* por la presencia del aposento como escondite, más importante todavía resulta dicho rincón al comienzo de la segunda

²¹ Cf. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 362.

²² Cf. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 382-387.

²³ Dejando aparte la posible influencia celestinesca en este uso del cuarto como lugar de marcado erotismo (obvio en la escena séptima del texto de Rojas) y fuera ya de las comedias urbanas, Teresa J. Kirschner ha analizado algunos casos de transgresión sexual, a menudo de carácter ilícito y abiertamente inconfesable, situados precisamente en el espacio del aposento o la alcoba (*Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998, pp. 20-30). En comedias como *Los comendadores de Córdoba*, además, se utiliza incluso el tálamo nupcial como el telón de fondo para el amor prohibido (en este caso, de cariz adúltero y hasta incestuoso, características que desencadenarán las consecuencias trágicas de la obra). El espacio de esa primera representación de los sentimientos clandestinos, aun así, pronto derivará también hacia la burla amorosa, que aparece muy hábilmente explotada en *El burlador de Sevilla* desde sus primeros versos, o hacia los conflictos de honra, como se puede apreciar en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (cf. Rubiera Fernández, *op. cit.*, pp. 76-77).

jornada cuando el protagonista confiesa que en ese lugar se entregaron al amor, quedando para la dama «el honor forzado» (350) y dejando al galán obligado a comprometerse con la doncella a quien, «sin saber quién era o ser podía, / su marido juraba que sería» (366).

También como lugar de los amantes, primero, y como escondite, más tarde, aparece el aposento en *La gallarda toledana*. La segunda jornada de la comedia termina con una doña Ana (disfrazada de don Juan) entrando a su aposento, tras despedir a Bernarda con diversos requiebros y sugiriendo que la dama «dormís conmigo también», pues «si os llevo en mi pecho / no me lo podéis negar» (387). Es, sin embargo, en el tercer acto en el que el aposento adquiere una mayor importancia en el desarrollo de la trama. Como en otras comedias lopescas, es ese supuesto don Juan quien hará coincidir en su aposento a varios de los personajes de la pieza. No sólo conseguirá que entre Feliciano a sus cuartos tras asegurarle que Bernarda (de quien está enamorado) «esta noche ha de venir / a mi aposento en secreto» (387) sino que cita en el mismo lugar y a la misma hora a la dama para –dice la dama– «daros de esposo la mano / y firmar el casamiento» (410). Como puede esperarse, el matrimonio se acuerda entre los dos desconcertados amantes a la mañana siguiente mientras Ana, escondida en el aposento de Bernarda, pasa la noche con don Diego (su prometido y por quien partió de Toledo en galas de hombre), que sale del cuarto creyendo haber ganado a Bernarda la noche anterior.

Aun así, si hay una obra donde el espacio doméstico cobra importancia y se erige en protagonista absoluto –casi a la manera calderoniana– es en *Amor con vista*. En su caso, aunque merecería un análisis mucho más detenido que el que podemos ofrecer aquí²⁴, debe destacarse la importancia de las salas que dan paso a las alcobas de los protagonistas (Otavio, Tomé y la oculta Fenis) en las que se desarrolla casi exclusivamente toda la comedia. El aposento cobra relevancia en la obra, que comienza con una escena en que Celia, dama, pide consejo a su prima ante su inminente matrimonio con el conde, que ese mismo día «[...] ha de venir / y en este cuarto vivir / que le tengo aderezado» (598). Además, si atendemos a los versos siguientes en que la protagonista asegura haberle pedido a su prometido «que viniese / solo y secreto» (598), no cabe duda de que el espacio responde también –como venimos viendo en este trabajo– a otra de las funciones dramáticas propias del aposento: la de encubrir al galán.

Los enredos de la pieza (basados en el disfraz y la ocultación de la identidad) tienen una mayor resonancia en casos como el de esta comedia, en que suceden en un espacio tan constreñido como son las dos alcobas (con sus respectivas puertas) de Otavio y Tomé y, «a la parte / del corredor que a esa güerta / mira, [...] un camarín» (610). La comedia es, además, un ejemplo magnífico de la identificación entre el cuarto de los personajes y el lugar de lo oculto dentro de la dramaturgia de Lope, sobre todo si tenemos en cuenta la llegada de Fenis de tapada y perseguida por varios hombres que la quieren matar. A partir de ahí se inicia el conflicto que obliga al protagonista –su futuro marido– a ocultarla en sus estancias.

De cualquier modo, si el uso del espacio resulta sorprendente en la pieza, no lo es menos la conciencia que parece tener ya el propio Lope de ello. Al tratar por boca de sus

²⁴ Para un análisis modélico de un espacio muy similar al que encontramos en *Amor con vista*, véanse los trabajos que le dedican al espacio de *La dama duende* Ruano de la Haza (*op. cit.*, pp. 401-403) y Marc Vitse («Sobre los espacios en “La dama duende”: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, 12, 1996, pp. 337-356).

personajes del aposento, espacio casi único de la acción, se encuentran en la comedia una interesante contraposición con otros posibles espacios urbanos donde desarrollar la acción. Así, cuando Tomé tiene su primer encuentro con Flora, criada de Celia, le pide que lo favorezca por encima de otros hombres y, con un tono abiertamente apicarado, el gracioso pregunta si «esta ropa que he traído, / ¿tiene lugar conocido / donde estar seguramente / o ha de alojarse en posada?» (600). Tampoco tardará el criado en considerar si «¿Hallaré yo quien me dé / algún aposento a mí [...] para la voluntad?» (600), poniendo en relación –aunque indirectamente– el lugar en que se encuentra con las pulsiones amorosas en relación con el otro espacio de los amantes: el jardín. Así, al menos, parece reflejarse en la identificación que hace Tomé de Flora con el entorno idílico de los huertos, a donde considera que pertenece –por su nombre– la mujer.

Con todo, si la importancia del aposento para los amores secretos es fundamental en el caso de *Amor con vista*, todavía más elocuente resulta su presencia en el desarrollo de buena parte de la trama de *La viuda valenciana*. Es en el interior de las estancias de la dama (probablemente en un «escuro aposento» –270– similar al que aparecerá mucho más tarde en algunas escenas de *La portuguesa y dicha del forastero*) donde Leonarda cavila sobre la pasión amorosa que la invade y adonde será conducido Camilo para saciar su loco amor. El lugar sirve nuevamente para ocultar el deseo amoroso pues, estando siempre entre tinieblas, mantiene casi hasta el final el misterio de la identidad de la protagonista. Toda la obra está marcada por un constante juego basado en la ocultación de las identidades (no en vano, la acción tiene lugar durante los Carnavales de Valencia²⁵) pero es en el aposento donde, a la falta del nombre, se le añade el tono erótico propio de los encuentros furtivos de los protagonistas.

Sin embargo, a pesar de la importancia que el aposento cobra en los últimos casos aludidos, en que se convierte en el lugar de la acción, raramente se nos describen en los textos la configuración de los espacios. Si en *Amor con vista* podemos intuir la disposición de las distintas estancias por lo que los personajes dicen de ellas, separadas por un pasillo y con salida al jardín, ni en las acotaciones explícitas ni por los versos del Fénix se nos describe a conciencia el lugar. Menos todavía podemos decir del aposento de Leonarda en *La viuda valenciana*, pues de él no sabemos más que se encuentra en la parte alta de la casa (no en vano sospecha Camilo al llegar cegado la primera noche que «pues la escalera subí / yo estaré en el aposento», 194) precedido por una sala decorada con tapices y preparado con sillas para el galán. Todavía más raras son las piezas que dan en las acotaciones explícitas más información y sólo en casos extraordinarios, como en *Las bazarías de Belisa*, tenemos una descripción detallada de la decoración del aposento que se puede observar al fondo de la escena²⁶. Las notas predominantes, con todo, vuelven a ser las mismas: se trata de aposentos ricamente ornamentados que responden a la condición noble de sus habitantes, con las paredes «bien entapizad[as], un bufetillo de plata y otro

²⁵ Aunque a propósito de los nobles que aparecen frecuentemente vestidos de labradores (o labradoras) en las comedias lopescas, destaca Kirschner que: «El disfraz es otro de los elementos relacionados con el discurso sexual; connota la propuesta del mundo al revés, la alteración del orden, el carnaval. Con el disfraz entra en juego el que se altere el orden social y la relación entre los sexos» (*op. cit.*, p. 28). No cabe duda de que, más claramente todavía que en los casos que ella aduce, se ve ese desorden social y sexual en *La viuda valenciana*.

²⁶ Cf. Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 385.

con escritorios, una bujía [...]»²⁷, etc. Pese a todo, lo cierto es que, aunque no tengamos más descripciones explícitas en las comedias lopescas, probablemente no hicieran falta. Las convenciones escénicas habían determinado ya que «el descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior»²⁸. Podemos plantearnos, en todo caso, si la materialización de los interiores alternaban los elementos propios de la sala con otros más íntimos, como la cama, para el aposento, pues fuera de tal posibilidad las acciones domésticas debían de representarse siempre de un modo muy similar.

El único caso que conviene diferenciar de los anteriores, por sus peculiaridades escénicas, es el de las conocidas como «comedias de mesón». Los aposentos que aparecen en ese tipo de textos, de carácter abiertamente apicarado, son mucho más interesantes desde un punto de vista dramático que los que hemos venido analizando en las piezas anteriores por su complejidad, motivada en buena medida por la multiplicación en la posada de los cuartos. Quizá al verse en la necesidad de responder a una estructura en que la acción es mucho más coral, con la constante presencia –si no física, sí al menos por boca de los personajes– de diferentes salas y estancias en la que descansa cada uno de los viajeros²⁹, Lope no duda resolver la escena acudiendo a un espacio comunal. El aposento, por tanto, deja de ser un sitio único para convertirse en una de las posibles manifestaciones espaciales de la intimidad. De este modo, las habitaciones del mesón se erigen en el trasunto de cada uno de los personajes (hombres o mujeres), formando parte de un lugar de paso donde la anonimidad y el disfraz son las cartas de presentación de casi todos los que transitan por allí. Por eso, al final de las comedias todos los personajes confundirán a su compañero de lecho al cambiar la «dama donaire» con engaños de su lugar natural a los forasteros. Es lo que ocurre en *El mesón de la corte*, primero, y de *La noche toledana*, más tarde³⁰. En ambas obras, los aposentos funcionan, ante todo, como el lugar de lo oculto y, dado el enredo de la trama, serán el espacio propio de la confusión con que las piezas terminan. Lope construye en los dos casos una ficción llena de erotismo³¹ que respeta las unidades de tiempo

²⁷ Cf. la ed. de Enrique García Santo-Tomás, p. 165.

²⁸ Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 384.

²⁹ La diferencia entre los 'aposentos' y las 'salas' que se percibe en algunos fragmentos de *La noche toledana* parece clara en la época: mientras que el 'aposento' hacía referencia al espacio más íntimo de los hogares (aunque pudiese estar compuesto por más de una estancia), la 'sala' es una «pieza grande y donde el señor sale a negociar; y dijose así porque se sale a ella de las cuadras y cuarto secreto» (Covarrubias, *op. cit.*, p. 1422; s. v. Sala). En el caso de la comedia lopesca, además, ambos términos pueden hacer referencia a las habitaciones de los huéspedes –al menos, en lo que al alojamiento de los mesones respecta– pero con una clara diferencia por su tamaño o sus comodidades. Así se explica que en *La noche toledana* se reserve la segunda denominación para la «sala del balcón» o «la sala adonde estuvo aquel indiano» (105).

³⁰ Dentro de las «comedias de mesón» de Lope se suelen estudiar *La noche toledana* y *El mesón de la corte*. Junto a ellas, a menudo también se incluye *La ilustre fregona*, aunque la tradición crítica parece inclinada a pensar que la obra no es de autoría lopesca. Puesto que aún no se ha alcanzado un consenso suficiente como para dar por zanjado el tema, a pesar de los sólidos argumentos a favor de Lope como autor del texto (cf. los estudios de Presotto y Vaiopoulos citados en la bibliografía final), dejamos la comedia fuera del corpus de este trabajo.

³¹ En otro lugar ha destacado Joan Oleza que «La puerta de Juana a finales de la Jornada II de *El mesón de la corte*, o las llaves de los aposentos repartidas entre unos y otros en la Jornada III, son las claves simbólicas de la satisfacción prometida pero imposible del deseo» («Mesones de teatro», en Odette Gorsse y Frédéric

y espacio. En consecuencia, el aposento, nuevamente hurtado a los ojos de los espectadores, se convertirá en el único sitio donde pueden reencontrarse los amantes (también multiplicados para la ocasión) y donde las burlas de la dama pueden tener cabida. A fin de cuentas, todo ello tan sólo podría suceder en el mesón, espacio propio de los amores bajos (literatura picaresca mediante) en que los galanes se prometen satisfacer «mil deseos, a lo menos, / de mil esperanzas llenos» (11).

El dramaturgo crea en estos casos un «lugar cerrado y abierto a la vez, pero suficientemente aislado como para permitir y favorecer una atmósfera festiva y erótica»³². Si adoptamos la terminología de Arata³³, en estas comedias se puede establecer una división clara: el «principio del honor» propio de los espacios cerrados quedará reservado para los aposentos donde, a pesar de los deseos de los personajes, terminará cada galán con la dama que legítimamente le corresponde. El patio que une todas las estancias, por su parte, funcionará como espacio exterior, dando lugar al «principio del placer» que permite hacerse falsas promesas amorosas a los personajes en la primera jornada. Si en las piezas que describíamos en los puntos anteriores el aposento era el lugar más interior de las casas –con lo que ello conlleva de inexpugnable, desde una perspectiva simbólica– y sólo gracias a la inteligencia de la dama protagonista se podía transformar en el lugar de los encuentros amorosos de los jóvenes, en el mesón ocurrirá lo contrario: la atmósfera carnavalesca que se respira en las últimas comedias estudiadas terminará siendo restaurada precisamente en el espacio íntimo de los aposentos como lugar que permite tanto la ocultación de la identidad como el encuentro de los amantes y especialmente significativo resulta que sea sólo al salir los personajes de sus cuartos, con la primera luz del día, cuando caigan en la cuenta de que lo que ellos creían un amor ilícito es, en realidad, una promesa de matrimonio.

4. EL APOSENTO, LOS ESPACIOS DE LECTURA Y LA COMEDIA NUEVA: ALGO MÁS QUE UN LUGAR REPRESENTADO

Junto a las cuatro posibles funciones –todas ellas muy relacionadas entre sí– que hemos destacado en los puntos anteriores, existe un último caso, aunque minoritario, especialmente sugerente. Se trata de la importancia que adquiere el aposento como entorno propicio para la lectura (dentro y fuera de las comedias del Fénix). Su especialización como espacio para el ejercicio intelectual que ello supone se deja ver, sobre todo, en las bien conocidas escenas iniciales de *La viuda valenciana*. Así, aunque podríamos considerar que la situación que allí se describe hace tan solo un uso particular del espacio, la importancia del aposento en la construcción de las comedias que hemos estudiado en estas páginas nos permite repensar su significado cuando se inserta dentro de la ficción teatral.

Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 692).

³² Cf. Milagros Torres, «Erotismo mesonil en 'El mesón de la corte' y 'La noche toledana': de la palabra al gesto», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, Colegio de México, 1995, pp. 440.

³³ Cf. Arata, *op. cit.*, p. 104.

Desde un punto de vista extraliterario, de hecho, la relevancia de los lectores para la comedia nueva es bien conocida, pues «aparte de la representación escénica, que constituye el sentido fuerte del teatro, las comedias tuvieron una segunda recepción, también muy importante, a través de la lectura, una vez que eran publicadas [...]»³⁴. A esos «lectores de aposento», desde luego, alude frecuentemente el Fénix en los paratextos de sus *partes* y con ellos inicia un largo diálogo en que va componiendo una imagen de sí mismo como figura de autoridad que muy probablemente le permitiese aumentar el valor de sus comedias³⁵. El lector de teatro, seguramente también espectador asiduo en los corrales, es –en conjunto– un consumidor teatral³⁶ y Lope parece ir tomando conciencia de esos aficionados que buscan sus obras en las librerías de las principales ciudades españolas para «volver a disfrutar de comedias que había visto representar o que le eran completamente novedosas [...] en la tranquilidad de su aposento»³⁷. Así se entiende, por ejemplo, que en 1619 el Fénix interpele directamente a su «letor amigo» para asegurarle que:

leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma [...]. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirá que te haga ruido ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince³⁸.

Si algo queda claro a partir de las propias palabras del Fénix es que, pese a sus quejas, sabía muy bien la importancia que estaba adquiriendo el nuevo lector de textos de ficción y sus obras no eran una excepción en el incipiente mercado del libro literario. En este contexto, la presencia de cierto número de personajes lectores en las comedias de Lope de Vega (casi siempre en el entorno del aposento) resulta de especial interés, pues con ello se estaría abocando a los primeros lectores del XVII a enfrentarse a su propio reflejo –dramático–. No parece descabellado, en consecuencia, pensar que la «viuda valenciana» se entregue a la lectura de los místicos –y quizá también de algunos que otros versos de ocio como los que le ofrece Otón cuando entra en su casa disfrazado de librero³⁹– del mismo modo que los compradores de las primeras *Partes*.

Más todavía se puede decir si pensamos que Leonarda no es la única lectora que aparece en las obras de Lope. De un rápido vistazo tan solo a las comedias que hemos utilizado

³⁴ Cf. Rubiera Fernández, *op. cit.*, p. 12.

³⁵ A este respecto, cabe recordar los estudios que le han dedicado a las estrategias –autorales y comerciales– de Lope estudiosos de la talla de Profeti, García Aguilar, Sánchez Jiménez o García Reidy, cuyos trabajos se recogen al final de estas páginas. No entraremos aquí, por tanto, en la imagen que desea Lope ofrecer de sí mismo sino en sus consecuencias para el espacio del aposento, que es lo que aquí nos interesa.

³⁶ Cf. John H. Elliott, *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 147.

³⁷ Cf. Alejandro García Reidy, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, p. 311.

³⁸ Cf. José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013, p. 49.

³⁹ La nómina de libros que pretende vender a la joven viuda para conquistarla van desde las novelas pastoriles de Gálvez de Montalvo o de Cervantes hasta las canciones de Espinel (161-165).

en la realización de este trabajo, se pueden destacar también como lectores los personajes de *El maestro de danzar*, que demuestran conocer muy bien un texto tan influyente como el *Orlando furioso*, y no menos interesante resulta la ferocidad con que Nise, la bachillera hermana de *La dama boba*, parece entregarse –a pesar de la preocupación de su padre– al disfrute de la literatura con Petrarca, Silvio Piccolomini, Garcilaso, Cervantes, Mateo Alemán y hasta con las rimas de Lope de Vega y las comedias de Guillén de Castro (145-147)⁴⁰.

El aposento se convierte en estos casos, por tanto, a la vez en espacio representado y – metafóricamente, al menos– en espacio de representación, aunque los textos que se ponen en pie en ese entorno respondan a una «espacialidad primaria» y dependan de la «imaginación espacial» de los lectores del XVII⁴¹. Por todo ello, si hasta aquí hemos tratado de la presencia del aposento como una realidad dramática (estuviese desarrollada escénicamente o no), su relación extratextual con los consumidores de libros hace del aposento un lugar aún privilegiado también desde un punto de vista dramático. Conviene repensar, en consecuencia, la insistencia de Lope por dirigirse dentro y fuera de las tablas– a ese lector que se encuentra en la comodidad de sus aposentos, el único lugar donde se pueden «representar» todas sus comedias sin restricciones de ningún tipo⁴².

5. CONCLUSIÓN

Las páginas que aquí terminan no se han propuesto llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas las posibilidades dramáticas del aposento ni de las obras del Fénix en las que aparece. Con ellas hemos intentado más bien poner sobre la mesa la importancia del aposento en dos momentos bien diferenciados de la creación dramática: tanto en la *inventio* como en la recepción lectora de las comedias lopescas. No nos cabe duda de que son necesarios todavía más estudios que determinen si las tendencias que subrayamos aquí y la importancia que le concedemos al espacio del aposento en relación con la comedia nueva responden tan sólo a las peculiaridades de nuestro dramaturgo o si, en su calidad de iniciador de toda una corriente dramática imitada después hasta la saciedad (sobre todo con el subgénero más representativo de la comedia nueva: la comedia urbana), la

⁴⁰ Cf. Maria Grazia Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 38-39.

⁴¹ Aunque sin desarrollarlo, García Barrientos incluye entre las nociones de espacio dramático y espacio escénico el concepto de «especialidad primaria o elemental» que se deriva de la materialidad de la escritura» (José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 121). A tal concepción nos atenemos en este estudio, considerando que el concepto puede ser equiparable a lo que alude también Rubiera (*op. cit.*, p. 8) bajo el término «imaginación espacial». Para Rubiera, de hecho, los lectores del Barroco estaban «habituados igualmente a la contemplación de las comedias en el corral, [y] completaban con facilidad los blancos o indeterminaciones del texto escrito, pues compartían con los dramaturgos una serie de códigos y conocían una serie de convenciones que les permitían interpretar correctamente el sentido del texto dramático» (*op. cit.*, p. 12].

⁴² Desde un punto de vista teórico, podríamos considerar que lo que Lope está haciendo es asimilar el «mundo posible» de sus comedias a la realidad más cotidiana de sus consumidores, con lo que sus lectores pueden llegar a convertirse en referente para la *inventio* de sus obras, de ahí la importancia de la comedia urbana como género privilegiado dentro del teatro áureo y del aposento como espacio en que se desarrollan las mismas (cf. Keir Elam, *Semiotics of theatre and drama*, London / New York, Routledge, 2005, pp. 61-71).

presencia del aposento en los términos que aquí planteamos supone una constante también en autores posteriores.

Aun así, lo que aquí podemos destacar es que la presencia dramática del aposento como espacio de la comedia nueva es patente a lo largo de toda la producción del Monstruo de la Naturaleza. En sus manos, el más íntimo de los espacios domésticos se convierte en la recámara donde ocultar sorpresas que abarcan desde un pensamiento furtivo hasta la materialización de un amor no consentido y es muy sugerente, además, cuando los personajes se convierten en tipos móviles por establecerse un guiño de complicidad con los primeros lectores del teatro áureo, público al que no quiso desatender el Fénix en cuanto tuvo la oportunidad de ponerse al frente de las ediciones de sus propios textos. Su presencia dramática resulta especialmente elocuente por contraposición con los otros espacios de la casa (sala y jardín) pero adquiere, sobre todo, unos matices especialmente interesantes desde una perspectiva sociológica: el aposento es a la vez, en las comedias de Lope, espacio aludido, espacio representado escénicamente y –más allá de la literatura– espacio privilegiado de la lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amezcuá, José, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón: actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1533-1543.
- , «El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro», *Acta poética*, 7 (1987), pp. 37-48.
- Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- Arata, Stefano «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 91-115.
- Arellano, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001, pp. 77-106.
- Brown, Jonathan – Elliott, John H., *Un palacio para el rey*, Madrid, Taurus, 2003.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Elam, Keir, *Semiotics of theatre and drama*, London / New York, Routledge, 2005.
- Elliott, John H., *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto / Ediciones Clásicas / Universidad de Minnesota, 2006.

- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Jauralde Pou, Pablo, «El teatro en los palacios», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1(1992), pp. 33-56.
- Kirschner, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998.
- Laplana Gil, José Enrique (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013.
- Larson, Donald R., «Leyendo la casa: imágenes escénicas en “Peribáñez y el comendador de Ocaña”», en Barbara Mujica y Anita K. Stoll (eds.), *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia en el Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, Woodbridge, Tamesis, 2000, pp. 88-103.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1962.
- Morley, S. Griswold – Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Morrás, María – Pontón, Gonzalo, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la “Parte primera” de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 75-117.
- Oleza, Joan, «Mesones de teatro», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 681-694.
- Oleza, Joan (dir.), *ARTELOPE: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, 2012-2014, edición digital. <http://artelope.uv.es> (fecha de consulta: 03/10/2014).
- Oliva, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- Presotto, Marco, «La tradición textual de “La ilustre fregona” atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 697-708.
- Presotto, Marco (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio / UAB, 2007.
- Profeti, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998.
- Ramírez Ibáñez, Juan Manuel, «Apuntes sobre el espacio en “El castigo sin venganza”», en José Amezcua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta: trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 147-157.
- Rodríguez García, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita dirigida por la Dra. Inmaculada Urzainqui Miqueleiz, Universidad de Oviedo, 2014. <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/25565> (fecha de consulta: 05/10/2014).
- Ruano de la Haza, José María – Allen, John J. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Spang, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- Torres, Milagros, «Erotismo mesonil en “El mesón de la corte” y “La noche toledana”: de la palabra al gesto», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México, Colegio de México, 1995, pp. 439-459.
- Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

- Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- Vega Carpio, Lope de, «El galán escarmentado», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo I*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, pp. 117-152.
- , «Amor con vista», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo X*, ed. Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 598-634.
- , «La portuguesa y dicha del forastero», en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XIII*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 338-372.
- , *La dama boba*, ed. Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1976.
- , «El mesón de la corte», en *Tres comedias madrileñas*, ed. Rafael González Cañal, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milgaros Rodríguez Cáceres, Madrid, Comunidad de Madrid / Clásicos madrileños, 1992, pp. 1-100.
- , «La gallarda toledana», en *Comedias XII*, ed. Paloma Cuenca y Jesús Gómez, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1995, pp. 323-419.
- , *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- , «La noche toledana», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Barcelona, Milenio / Prolope, 2002, pp. 57-251.
- , *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.
- , *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *El maestro de danzar. La creación del mundo*, ed. Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo, Madrid, Gredos, 2012.
- Vega García-Luengos, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), pp. 57-78.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en “La dama duende”: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, 12 (1996), pp. 337-356.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Navarra / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- , «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos: espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, PROLOPE / UAB, 2011, pp. 73-102.

Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)

ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ

Universidad Complutense de Madrid
eborrego@filol.ucm.es

Las obras pertenecientes al subgénero dramático que la crítica ha fijado terminológicamente como «comedia de santos» fueron, empero, denominadas tempranamente comedias «divinas», comedias «a lo divino», «de santidad»¹, o «de apariencias y tramoyas». Las tres primeras expresiones aluden a la materia llevada a escena: la vida ejemplar de un hombre o una mujer –reconocida canónicamente o no– que sacrifica su existencia en pro de un ideal de santidad, reflejado por una parte en las virtudes heroicas, como santo que es, y, por otra, en los hechos sobrenaturales que por su intercesión tienen lugar. Y es en la propia representación de estos hechos donde incide la última denominación: en efecto, estas comedias se distinguieron muy pronto por el uso habitual de «apariencias y tramoyas». Quien así las denominó, Rojas Villandrando, se burla también de su proliferación, ya en 1603:

Llegó el tiempo en que se usaron
 las comedias de apariencias,
 de santos y de tramoyas,
 y entre éstas, farsas de guerras.
 Hizo Pero Díaz entonces
 la *del Rosario*, y fue buena;
San Antonio, Alonso Díaz,
 y al fin no quedó poeta
 en Sevilla que no hiciese
 de algún santo su comedia².

¹ «¿Pues, qué si venimos a las comedias divinas? ¿Qué de milagros falsos fingen en ellas! ¡Cuántas cosas apócrifas y mal entendidas!» (Miguel de Cervantes, *Quijote*, I, 48); «Gracioso anduvo un clérigo, natural de Murcia, que queriendo escribir comedia a lo divino, sacó al tablado el alma, con espada y capa» (Alonso Salas Barbadillo, *Corrección de vicios* [1615]); «el uso (antes abuso) admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón» (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* [1617]).

² Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Libro I (1603).

Unos años más tarde, en época de pleno éxito de estas comedias, Salas Barbadillo también alude, si bien tangencialmente, a las tramoyas, pero lo que me interesa es que identifica el destinatario preferente de esas comedias con el “vulgacho”: «Todo lo que ves es ficción y carantoña para el vulgacho, como comedia a lo divino, que van todos *a ver a la nube*, aunque lo escrito no tenga más misterio que, casando los consonantes, descasar las razones»³.

Es cierto que en la mayoría de estas comedias la transmisión de doctrina no es prioritaria ni se encuentran fácilmente alusiones sobrenaturales piadosas ni encaminadas a aplicarse a un crecimiento de las virtudes cristianas o de la vida devota, como sí ocurría en los autos sacramentales, verdaderos despliegues de conceptos encaminados al fin catequético que les era propio. Por el contrario, lo central de estas comedias son, por una parte, las “aventuras” del santo –muchas de ellas amorosas, en tanto que hay una resistencia al amor y la lucha contra la tentación; y, por otra, las visiones, milagros y demás suerte de hechos sobrenaturales, esperados con ansia por el público, dado que para su puesta en escena se desplegaban mecanismos que lograban ascensiones, apariciones y desapariciones y efectos especiales de todo tipo. Hasta tal punto alcanzaron estos números la centralidad en estas representaciones que en el siglo XVIII llegaron a ser muy similares a las llamadas «comedias de magia», meros encadenamientos de trucos y efectos. De hecho, la comedia de santos fue prohibida en España en 1765 por el gobierno ilustrado y con la conformidad de las autoridades eclesiásticas, no solo por sus efectos nocivos en el vulgo, sino también por su alejamiento de cualquier modelo de santidad.

Parece lugar común admitir entonces que estas comedias se fueron recargando de tramoyas y otros efectos a medida que avanzaban las décadas, hasta llegar a los despropósitos del Setecientos, del mismo modo que la comedia “profana”, en alguna de sus variantes, como la mitológica, siguió un camino progresivo de espectacularidad, favorecido por la llegada de los ingenieros italianos a la corte ya en la década de los Veinte. Sin embargo, es preciso estudiar la evolución del género en el aspecto escenográfico leyendo detenidamente las comedias de santos en su contexto temporal, y así, yo misma he podido comprobar cómo no todas las escritas a mitad de siglo, por ejemplo, eran tan espectaculares⁴. Siguiendo esta línea de investigación, en este trabajo me propongo interpretar de modo diacrónico el tratamiento escénico de las primeras comedias de santos de Lope de Vega⁵, tratando de dilucidar el peso de su espectacularidad en esta etapa, siempre teniendo en cuenta el contexto de composición y representación de las obras. He seleccionado las siete obras comprendidas

³ Alonso Jerónimo Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620).

⁴ Es el caso de las comedias de santos escritas por Agustín Moreto, todas concentradas entre 1651-1669, en las que la espectacularidad no era su eje central, sino la historia humana. Remito a Esther Borrego, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *E-humanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), p. 92.

⁵ Las comedias de santos del Fénix sí han sido estudiadas de modo particular: véanse las monografías de Aragone (1971) y Morrison (2000), citadas en la bibliografía final. Por su parte, Garasa (1960) y Dassbach (1999) proceden a un estudio de conjunto sobre las comedias de santos de los tres grandes dramaturgos: Lope, Tirso y Calderón. Por otra parte, hay que reconocer que la crítica está siendo generosa con el género teatral hagiográfico, cuyo redescubrimiento y fructífera investigación en los últimos años es patente. Citaré, entre otros estudiosos, a Germán Vega, Javier Aparicio, Jesús Menéndez Peláez, Josep Lluís Sirera y Rosana Llanos.

entre 1594, año en que se compuso y representó la primera, *San Segundo*, hasta 1609⁶, año de la publicación del *Arte nuevo*, como punto de inflexión en su dramaturgia⁷. Sorprende que desde las primeras comedias conocidas de Lope, datadas desde comienzos de la década de los Ochenta, hasta la primera comedia de santos (conocida, eso sí) pasaran casi quince años, lo que nos da idea de que quizá la fluidez con que escribía, por ejemplo, comedias de enredo, no la disfrutó para las comedias hagiográficas, o, simplemente, no fue uno de los tipos dramáticos que más le atrajeron⁸. Así, la franja en la que nos movemos comprende quince años que corresponden no precisamente a un momento vital de plena juventud, sino a las edades comprendidas entre 32 y 46 años, que en la época equivalían a un estadio de madurez. Veremos también en qué medida ciertos acontecimientos biográficos de Lope pudieron condicionar la composición de estas piezas.

*San Segundo*⁹ se inserta en la tradición de alabanza a una figura local, con motivo, por ejemplo, de una beatificación, de una fiesta patronal o del elogio a un personaje relevante oriundo de un determinado lugar. En este caso, Lope, en plena etapa de servicio al Duque de Alba, escribió esta obra en agosto de 1594 para honrar a su protector, el obispo de Ávila don Jerónimo Manrique, al que se alaba en determinados pasajes de la comedia¹⁰. Es sabido que la comedia se representó en Ávila el 18 y el 19 de septiembre de 1594 por la compañía de Alonso de Cisneros¹¹, en el marco de las fiestas por la traslación de los restos de San Segundo, que habían sido hallados en 1519. En la línea de las celebraciones religiosas del Medievo y del Quinientos, la primera representación tuvo lugar en la Catedral y la segunda en el patio de la Magdalena, ambos lugares nucleares de la ciudad, que, sin

⁶ Aunque pertenecen a esta época, excluyo *La gran columna fogosa*, *San Basilio magno*, de autoría “probable”, y *La devoción del rosario*, de autoría dudosa (<http://artelope.uv.es/baseArteLope.html>), pues solo he incluido las comedias de autoría “fiable”. Excluyo también *Lo fingido verdadero*, obra con abundantísima bibliografía crítica, pues aunque es de autoría fiable y Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968) datan su composición hacia 1608, creen que la franja “posible” de composición es entre 1608-1618, por lo que se escapa de nuestra horquilla de años, que cierro en 1609 tanto para las comedias seguras como para las posibles.

⁷ También hay que tener en cuenta el efecto que produjo en Lope la diatriba de Cervantes contra las comedias del Fénix en el *Quijote* de 1605, donde atacó específicamente las comedias de santos.

⁸ Sin embargo, una vez que comenzó, Lope escribió comedias de santos ininterrumpidamente hasta 1629, año en que compuso *La vida de San Pedro Nolasco*. Excluyendo otras temáticas religiosas, contamos en rigor con un total de veinticinco comedias hagiográficas de Lope de autoría fiable.

⁹ En *El peregrino en su patria* I y II la obra se titula *San Segundo de Ávila*. Se conserva la copia de un autógrafo perdido donde se lee: «Alba [de Tormes]. 12 de agosto de 1594», en la BNE (Ms. 14767 [7]) (ver Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934-1935, número 86).

¹⁰ Las comedias de santo por encargo, que son varias en esta etapa, muestran características especiales, como intentaré mostrar. En este sentido es iluminador el estudio de Profeti, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, textos literarios», en Pedraza, Felipe – García, Almudena (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional* (Almagro, 2006), Almagro, Ediciones de la UCLM, 2008, pp. 233-254.

¹¹ Ver Ferrer (dir.), <http://catcom.uv.es/recordlist.php>, consultado el 20/05/15. Al parecer, hay una documentación en la Catedral de Ávila de julio de 1615 en la que se pide al autor Hernán Sánchez de Vargas que lleve a la ciudad dos comedias y dos bailes; Bernardo de Quirós sugiere que una de ellas sea el «*Auto de San Segundo*» de Lope. Con bastante seguridad podemos afirmar que se trataría en todo caso de la comedia del mismo título, pero el hecho de que a la obra se le denomine «auto» da idea de la percepción del receptor, pues la excesiva espectacularidad y despliegue de medios para las escenas sobrenaturales son más propias de los autos que de las comedias de santos. Me planteo si no se usaron los carros del Corpus.

duda, no escatimó medios para la puesta en escena. Se trata, pues, de una comedia de ocasión¹², cuyo protagonista es uno de los pioneros del Cristianismo en España, cuyo afán evangelizador choca con el paganismo de los habitantes de la Península. En efecto, según la tradición, Segundo fue uno de los siete varones apostólicos ordenados por san Pedro y san Pablo en Roma y enviados a Hispania a evangelizar. La época histórica se hace coincidir con la de la visita de Santiago Apóstol («Diego» en la comedia) a España, quien, desanimado, es recompensado con la aparición de la Virgen del Pilar a orillas del Ebro. Sorprende, para ser época tan temprana, el uso continuado de tramoyas, pues abundan las escenas sobrenaturales inventadas, quizá porque prácticamente no había material sobre la vida de un santo tan lejano en el tiempo. En efecto, las noticias vitales sobre Segundo son remotas y dispersas, lo que facilitó que Lope recurriera al mero ensamblaje de escenas espectaculares. Así, contamos con descendimientos de personajes celestes mediante pescantes, como la Virgen del Pilar acompañada de dos ángeles, mientras «*tócanse chirimías*» (p. 234)¹³, música usada habitualmente para disimular el ruido de las máquinas; el del Apóstol: «*suenan música y aparece Santiago con un báculo de obispo, en una nube, y el demonio se va corriendo*» (p. 263); y, en la escena final, en la que mientras el santo duerme, «*sale una inspiración del cielo en figura de ángel*» (p. 265). El pescante también se usa para elevar a un personaje terrenal al cielo: «*Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo*» (p. 263). También las apariencias tienen una presencia determinante en la obra, y muy probablemente todas se situarían en el mismo lugar, en alto, tapadas por una cortina que se descorría: «*Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea, mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina*» (p. 250); esta mujer no es otra que la diosa Diana, que aconseja a Luparia que vaya en busca de Cristo, el único dios verdadero. En otro momento, Vandalino propone que se construya un templo cristiano en lugar del de Diana; entonces Torcato manda descorder la cortina que lo tapa para echar al demonio que está allí, «*y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz*» (p. 255). La tramoya era giratoria, pues «*En dando vuelta a la tramoya, salga el demonio*», al que vence Torcato, tras lo cual «*vase y cae el templo*» (p. 256). El demonio, figura central en esta comedia, se presenta con varias apariencias, casi todas relacionadas con el fuego; además de la cita anterior, hay una escena, típica en las comedias de santos, en las que el demonio se viste de mujer para tentar al santo, hasta que se le descubre por su composición ígnea. Así, llega «*un demonio en hábito de mujer y su manto, desenvuelta y muy tocada*» (p. 261), que pide confesión a Segundo, pero cuando se quedan a solas intenta tentarle carnalmente; ante la resistencia del santo, «*va a quererle abrazar y cáesele el manto, y queda con la ropa de llamas*» (p. 263).

¹² Parece, pues, que Lope escribió esta comedia no tanto por su voluntad como por la “ocasión”, lo que corrobora la opinión de Montesinos, aunque un tanto exagerada, pues no se puede generalizar: «[Lope de Vega] supo pocas veces escribir desinteresadamente una comedia de santos» (Fernández Montesinos, *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935, p. 209).

¹³ Para aligerar el trabajo de referencias bibliográficas, simplemente consignaré al lado de cada texto citado la página en la que se encuentra según la edición utilizada, que indico con asterisco (*) en la bibliografía. Asimismo, he evitado referir los argumentos de las comedias, que no son determinantes para el fin del trabajo, y tratar otros temas que se desviarían de su propósito (fuentes de las comedias, personajes, realidad y ficción, etc.).

Otras escenas efectistas están relacionadas con la magia, sin que se especifique en las acotaciones ni en el texto el procedimiento utilizado. Episodios de este tipo son el congelamiento de la mano del judío Hermógenes al querer clavar una daga a Diego; el báculo milagroso que Diego da a aquel una vez convertido, con el que espanta a tres demonios (p. 241); el milagro de Segundo por el que multiplica el trigo de un granero para abastecer a varias familias pobres (p. 260), etc. Llama también la atención el elevado número de personajes, un total de 39, la extensión de los hechos en los años, la variedad de ciudades (Roma, Jerusalén, Ávila, Zaragoza, Guadix), la presencia desorganizada de la música y la dispersión argumental, a lo que hay que sumar los hechos que no se llevan a escena pero que cuentan otros personajes, como el caso de martirios y conversiones. Si la finalidad de la obra, como parece, era exaltar la figura del santo abulense y congratularse con el pueblo mediante una representación grandiosa que hubo de requerir de una armada maquinaria, Lope lo consiguió, aun a costa de una obra desestructurada y dispersa.

Los locos por el cielo es la segunda comedia hagiográfica de Lope conocida, y fue escrita entre 1598 y 1603¹⁴. En cuanto a su puesta en escena, hay noticias de su representación en Lima en 1604¹⁵ y también se sabe que estuvo en posesión del autor de comedias Luis Vergara¹⁶, por lo que es muy probable su representación en un corral, que aventuro de Sevilla o Valencia, ciudades en las que representaba este autor y en las que vivió el mismo Lope en este periodo. Sigue la línea temporal de la anterior, pues se ambienta en las épocas de inicio del Cristianismo (siglos III-IV); es similar en cuanto al elevado número de personajes (aquí nada menos que 45) y en cuanto a la mayor acumulación de escenas efectistas (en la anterior ocho, aquí diez), si bien aquí se diluye aún más el supuesto protagonismo de los dos “locos por el cielo”, san Indes y santa Dona, pues forman parte de los veinte mil mártires de Nicomedia perseguidos por Maximiano, aunque el episodio en el que se fingen locos para escapar de los sicarios del emperador es el que da título a la comedia. La obra no es más que una acumulación de conversiones, martirios anhelados, muertes y humillaciones por la fe, hasta el punto de parecer más bien una obra de exaltación colectiva de la fe que una comedia de “santos”; de hecho, ni Indes ni Dona han figurado jamás en el canon, y tan solo están presentes en un *Flos Sanctorum* de Villegas de 1568¹⁷. La historia comienza cuando Dona, sacerdotisa de Apolo, se convierte a Cristo tras un sueño («Baje un ángel con un libro de las epístolas de San Pablo», p. 114) y convierte a su amado Indes, que a pesar de amarla apasionadamente, hace voto de castidad. Este descendimiento

¹⁴ Cf. Morley - Bruerton, *op. cit.*, p. 249. A partir de ahora abreviaré esta obra con «M-B». El título es citado en *El peregrino en su patria* I y II. La pieza es contenida en la *Parte VIII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 45r-66r, y conservada a su vez en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XXIX (cf. Restori, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891, p. 27).

¹⁵ M-B, p. 249.

¹⁶ Vergara fue uno de los autores de comedias más afamados en España en las dos décadas entre siglos. Se sabe que *Los locos del cielo* estuvo en su repertorio por un documento de 1616 en el que Juan Fernández vende a Francisco de Ávila doce comedias «sacadas y copiadas de sus originales», que estaban en posesión de María de la O, viuda de Vergara, entre las que se encuentra esta (ver Ferrer, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en McGrath, Michael J. (ed.), «Corónete tus hazañas». *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, p. 182).

¹⁷ El título lo dice todo: *Flos sanctorum. Historia general en que se escriben las vidas de santos extravagantes y de varones ilustres [...]*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1568.

del ángel no será el primero, pues otros dos hacen lo propio para sustentar a la beatífica pareja, con la música de fondo: «*Sacan dos ángeles una mesa puesta con dos panecillos y dos platillos de miel y muchas rosas, y detrás los músicos de ángeles cantando así*» (p. 125). En sentido inverso, se aprovecharía esta maquinaria para ascensiones, como el caso del altar que se eleva ante la aparición del tirano con la espada: «*Echa mano; el altar, velas y cruz se vayan subiendo*» (p.124), o del alma del mártir Glicerio que sube al cielo: «*Descubren a Glicerio empalado, con el Cristo en el brazo derecho levantado, y él, mirándole. [...] Indes ¿No veis el alma que va / y que Cristo la recibe?* » (p. 143). Aunque en menor medida que en la anterior, también se emplean apariencias, como la de la visión del bautizo de Dona, en la que se combinarían los dos actores con pinturas, entre otras, la de la paloma reluciente: «*[...] descúbrase una cortina, y en una pila, Dona bautizándose vestida de blanco, San Cirilo con el agua en un aguamanil, y una paloma en un resplandor sobre su cabeza*» (p. 122). Parece también factible que para representar el incendio del templo de Nicomedia mientras miles de fieles celebran la Navidad se empleara una apariencia, aunque no se indica nada al respecto; sin embargo, sí se utiliza para enmarcar un “auto del Nacimiento” en el templo, en flagrante anacronismo: «*Música. [...] Estos se entren y la cortina de descubra viéndose el José y la María y el Niño en el pesebre*» (pp. 148-149). En el cuadro final de la comedia la apariencia es una gran cruz a la que se abraza Dona mientras le dan martirio: «*Salen Atilio y Dona, abrazada a una cruz tan grande como ella, y la lanza atravesada por la cruz y el pecho, como que están clavados, y salga de la otra parte la mitad de la lanza*» (p. 161). Tampoco se prescinde de mecanismos con ruedas, como así se explicita cuando unos pescadores rescatan los cuerpos de tres mártires en el mar: «*En la red han de salir los tres cuerpos en tres tablas con ruedas*» (p. 159). Menos explícitas son las acotaciones en el caso del fuego y sus derivados, como los rayos que caen del cielo cuando el cruel Maximiano proclama que Júpiter es su dios: «*Comience una tempestad de agua y granizo y caigan sobre el teatro rayos*» (p. 136); o en el caso de una cueva donde se refugian los cristianos, donde, cuando son atacados por los paganos, simplemente se dice: «*Echen fuego*» (p. 154). Finalmente, al igual que en *San Segundo*, abundan los discursos ecfrásticos, donde se cuentan sobre todo los martirios a que han sido sometidos los cristianos.

Casi coetánea a la anterior, pues su composición data de entre 1599-1603¹⁸, es *El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, “santo” del que no tenemos ninguna noticia y que probablemente proceda de la imaginación del Fénix. A partir de esta pieza, se prescinde de la Antigüedad clásica y todas las comedias de santos se ambientarán preferentemente en el Medievo, como es el caso, o en época contemporánea. Sigue esta comedia la línea de las anteriores, pues salen a escena 41 personajes, transcurre en un periodo dilatado de tiempo –aquí 20 años–, la unidad de lugar se rompe constantemente (Argel, Libia, Etiopía y Cerdeña), aunque difiere el número de escenas que requieren aparato escénico: se reducen prácticamente a la mitad, y están concentradas en los actos segundo y tercero. El primero trata de la lucha por la sucesión del rey de Argel y por la mano de Sofonisa, la hija del rey de Etiopía, hechos que podrían pertenecer a cualquier comedia palatina de intrigas. El segundo acto transcurre veinte años después y ya aparece directamente el protagonista, el príncipe Antiobo, hijo del conspirador que se hizo al fin con el poder en

¹⁸ M-B, pp. 264-265. La única fuente primaria es un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, con signatura CC.* V. 28032/ XXXVII (Restori, *op. cit.*, pp. 27-28).

Argel, que se comporta como un hombre virtuoso, sin más, hasta que se despliega repentinamente la primera escena sobrenatural con una apariencia: primero, «*Descúbrese un retablo de la Adoración de los Reyes*» (p. 65), ante el cual los habitantes de Cerdeña piden clemencia frente a los turcos. El hecho milagroso se produce cuando, ante la voz que le dice: «Del linaje y del color / del que, en fe de su valor / y de que ayudaros piensa, / levanta el brazo y el dedo» (p. 66), «*La pintura del Rey negro levante el dedo derecho*» (p. 67). Tras una serie de hazañas protagonizadas por el valiente Antiobo, que vence a los turcos y es aclamado como rey, él se retira para llevar una vida de anacoreta. La vida de santidad de Antiobo se desarrollará íntegramente en el acto tercero, en una cueva de Cerdeña, donde ocurren dos hechos extraordinarios: la expulsión del demonio del cuerpo del pastor Lido-nio, sin indicación escénica alguna, y su muerte, rodeada de cierta parafernalia de la que sí nos podemos hacer una idea: «Belardo: En esta peña que en el mar responde. *Música. Parece arriba Antiobo, en pie, arrimado a una peña, expirado, y Alí de rodillas, a sus pies. [...] Música y expira, quedándose en pie por encima. Como que llueve rosas y confitura, caiga abajo*» (pp. 100-101). Podemos imaginar una apariencia de una peña, con un mar pintado de fondo, la imagen del santo, que queda muerto de pie, y las flores arrojadas desde la parte superior del escenario; lo que nos plantea más dudas es el modo de arrojar la confitura. Los gestos después de muerto también son milagrosos pero no tienen interés escénico, pues los haría el mismo actor: «Dice con la cabeza que no, meneándola. [...] *Alza el dedo el Santo, y quédase así*» (p. 102), «*Sube al monte y pónale [una dama] una sortija en el dedo que tiene alzado. [...] Arrójala el santo al suelo*» (p. 107). La escena final también es simple: ante el ataque de la flota mora del rey Dulimán, que viene a vengar la traición de su hijo Antiobo, «*Vuélvese a dar la batalla, y cae de arriba el Santo, trabado de la peña, con espada y una rodela que tenga una cruz roja; huyen los moros; vuélvese a subir con presteza y salen los sardos vencedores*» (p. 111). La comedia termina con el descubrimiento de la última apariencia («*Descubran al Santo en su cueva, en pie, con rodela y arrimado a la espada, como que está cansado*» [p. 112]) y el último hecho milagroso: la aceptación del anillo de la dama arrepentida y la elevación del dedo: «*Levanta el dedo el Santo, y pónale el anillo ella*» (p. 114). Como se deduce fácilmente, esta comedia no requiere apenas tramoyas, pues tan solo contamos con dos apariencias y algún que otro efecto simple en su ejecución. Por tanto, aunque no contamos con datos, sí podemos aventurar que pudo ser en un corral de comedias y que no necesitó unos medios escénicos excesivos.

Siguiendo nuestro recorrido en el tiempo, pasamos ahora a una de las comedias más controvertidas de esta primera época, datada entre 1598 y 1608, y más concretamente en 1603¹⁹. Se trata de *El niño inocente de la Guardia*, que lleva a las tablas un supuesto hecho histórico: el martirio por crucifixión de un niño cristiano a manos de unos judíos con sed de venganza por la expulsión de que fueron objeto por parte de los Reyes Católicos. Estos hechos, que no pasan de legendarios, pues jamás se halló el cuerpo del niño, jalonan una

¹⁹ M-B, p. 369. Ver también la edición de la obra realizada por Anthony J. Farrell, London, Tamesis Books, 1985, p. 11 y el estudio de Wilder, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7 (1953), p. 24. Fuentes primarias de esta comedia son un manuscrito de la BNE (Ms. 14.978), titulado *El santo Niño de la Guardia, segundo Cristo*, con letra del siglo XVII y censura en Málaga a 7 de enero de 1638 (Paz y Melia, *op. cit.*, n. 503); el manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signature CC.* V. 28032/ XXIX (Restori, *op. cit.*, p. 29) y la *Parte VIII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 247v-268r. Esta obra está citada en *Peregrino II* como *El niño inocente*.

comedia que también, al igual que la anterior, es más parca que otras en recursos escénicos, pero rica en sucesos escabrosos. Sobra decir que el tal Juan (o Cristóbal) de Pasamonte nunca ha formado parte del santoral canónico. Por otra parte, es sabido que Lope pasó largas temporadas en Toledo entre 1601 y 1604, donde la leyenda, después de más de un siglo, permanecía viva y de donde pudo tomar las fuentes; por tanto, al igual que *San Segundo*, esta pudo muy bien ser una obra de ocasión, e incluso ser representada en el mismo Toledo, como otrora fuera en Ávila la citada. Dejando a un lado la tan tratada cuestión antisemita y la no menos manida historicidad del asunto, respecto a la puesta en escena creemos que la obra bien pudo representarse por la compañía de Baltasar Pinedo, en la que actuaba su propio hijo, al parecer muy precoz y dicharachero, quien haría el papel protagonista del niño Juanico de Pasamontes²⁰; no era la primera vez que Lope escribía obras en las que da protagonismo a un niño, quizá para contentar a Pinedo, cuya compañía gozó del favor del Fénix durante varios años, quizá también porque la tercera dama era Micaela de Luján, mujer con la que estaba amancebado por aquella época.

Situada en pleno reinado de los Reyes Católicos, pues comienza en 1492, contiene un alto número de personajes, 31, pero más moderado que en las anteriores. Las escenas efectistas son cinco, pero los recursos utilizados se resumen en dos: un pescante y una apariencia en lo alto que va mutando. Así, en primer lugar vemos la aparición a Isabel la Católica de Santo Domingo de Guzmán, que predice un esplendoroso futuro imperial, no sin comunicar, antes de desaparecer, la conveniencia de desterrar a todos los judíos de España: «*Tocan chirimías y córrase una cortina, y véase santo Domingo con su ramo de azucenas e insignias, que es un perro con un hacha [...] Ciérrase*» (p. 163). Transcurre el resto de la obra en torno a la historia humana: el odio de los judíos, el secuestro del niño, dechado de virtudes y santidad, la angustia de los padres..., hasta llegar a la pasión burlesca a la que le someten los judíos, en la que se revive el Huerto de los Olivos mediante una apariencia: «*Esté hecho un encañado a modo de huerta, y metan a Juan dentro, y póngase de rodillas*» (p. 200), donde «*Aparece un ángel*» (p. 200) que vuelve a aparecer con más parafernalia durante la flagelación, consolándole: «*Vanse y córrase una cortina, y véase el niño, desnudo, con muchos cardenales, atado, y dos ángeles con él*» (p. 203). La siguiente acotación confirma que estas escenas se desarrollarían en una apariencia que se abre y se cierra, y muy posiblemente en un nivel más elevado: «*Ciérrese y vuelvan a salir Francisco, Ocaña, Quintanar, Pedro y Benito.*» (p. 204), a la que seguirán otras dos similares hasta llegar a la escena final de la crucifixión: «*Descúbrase una cortina, y véase detrás el niño en la cruz, todos los hebreos, y una escalera arrimada a un lado*» (p. 211); después de extraerle el corazón, «*Cúbranle y vanse*» (p. 212). Mediante un procedimiento muy utilizado en los autos, serán dos personajes alegóricos, el Entendimiento y la Razón, los que nos irán contando los sucesos, cruzándose sus diálogos con los de los judíos, de lo que se deduce que se situarían en un nivel más alto que los humanos, o al menos en un lugar distinto. Son ellos quienes nos dan noticia de la cuchillada en el costado, del enterramiento del niño y del final apoteósico, seguramente mediante el mismo pescante inicial, en el que ahora bajan los ángeles y sube el niño al cielo:

²⁰ Esto sugiere Wilder, *op. cit.*, que indica que en esa compañía eran niños varones los que representaban papeles de niños, no mujeres o niñas, como era habitual. Baltasar Pinedo, afamado autor de comedias, representó entre 1599 y 1606 noventa obras de Lope y fue poseedor de varias comedias del Fénix, entre las que se encuentra la presente.

RAZÓN Apenas los hebreos
 bajan del monte la falda,
 cuando el cielo se abre todo,
 y dél sus ángeles bajan
 a llevar con grandes fiestas
 el niño en cuerpo y en alma.

Sube el niño con un artificio y una nube. (p. 213)

La elección de un niño inocente o de un “simple” será la nota distintiva del resto de comedias de esta época, como es el caso de la siguiente, *El rústico del cielo*, escrita ya en 1605²¹, año en el que el Fénix comenzó su etapa como secretario del duque de Sessa y se va asentando en Madrid. La obra lleva a escena la vida del carmelita descalzo Francisco del Niño Jesús, fallecido durante la Navidad de 1604 con fama de santidad, aunque lo cierto es que la Iglesia solo le reconoció como “venerable”. La obra se representó ante los Reyes, Felipe III y Margarita de Austria²², y la protagonizó un actor llamado Salvador, de apariencia muy similar a la del santo, cuya actuación elogia Lope en la dedicatoria de la obra. Desconocemos el lugar de la puesta en escena, pues la presencia de los reyes no conllevaría necesariamente un escenario cortesano; además, aun siendo esta la comedia con un mayor número de personajes (65) es la que cuenta con menos aparatos y tramoyas. Y es que en esta pieza predomina el lirismo, las alusiones locales y la alabanza panegírica a los reyes, quedando reducidas a cuatro las escenas efectistas. El acto I transcurre entre sucesos que destacan la simplicidad y bondad de Francisco hasta llegar al descubrimiento de su vocación. Será en el acto II cuando se despliegue la primera apariencia: «*Corra una cortina y véase un montón de panes, y sobre ellos un Niño Jesús*» (p. 430). Como en casos anteriores, la música suele acompañar estos efectos, aunque aquí no se usan las chirimías ni las cajas, sino que se canta un villancico popular, que se aviene perfectamente con el tono de la comedia. El segundo milagro que se representa, aunque no se indica cómo, es la aparición repentina del santo en Alcalá para recibir las limosnas que una señora le envía por su criado; tan solo se dice que «sale» y él comenta que ha dejado una opípara comida ofrecida por el duque para aparecer milagrosamente allí (¿sería una aparición mediante el escotillón?). La última escena en la que se usa una apariencia es la de la muerte: «*Corran una cortina, y esté el hermano con un Cristo, y cuatro padres con él, sobre una tarima o alfombra, y un altarico allí junto con el Niño Jesús, peregrino*» (p. 459). El final de la comedia se extiende en la agonía, pues Francisco, acechado por el Demonio y la Soberbia, se prepara para morir durante los días del Nacimiento del Dios Niño, superando

²¹ M-B, pp. 60, 86, 596. Según los estudiosos, tuvo que ser escrita antes del 8 de abril de 1605, fecha de nacimiento de Felipe IV, pues hay referencias a la anhelada sucesión de la reina. En *Peregrino II* se cita una comedia con el título *El hermano Francisco*, muy probablemente la misma. Publicada en la *Parte XVIII* (Madrid, Juan González, 1623), hs. 257-263, y conservada en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XXXIX (Restori, *op. cit.*, p. 32).

²² En la dedicatoria a Francisco de Cuadros y Salazar, Lope, refiriéndose al hospital de Altozano, en Alcalá de Henares, dice: «donde, como sabéis, sucedieron las más de las cosas que aquí refiero, reducidas a una representación que fue tan bien recibida, no solo donde le conocieron, pero donde apenas había llegado su nombre. Honráronla con su real aplauso los señores reyes [...] don Felipe III y doña Margarita» (p. 400). Según noticias de la época y algunas hagiografías, el hermano Francisco tuvo trato directo con los reyes de España, tanto con Felipe II como con Felipe III.

todas las tentaciones hasta llegar a exasperar al Demonio, que arrastra a la Soberbia al infierno, supongo que usando el mismo escotillón antes citado:

SOBERBIA Camina.
DEMONIO Soberbia mía,
baja conmigo al infierno. (p. 461)

Aunque estamos, sin duda, ante una comedia de ocasión, tanto por la presencia de los reyes, como por las alusiones constantes que a ellos se hacen, la comedia no abusa de las tramoyas y opta por elaborar la pieza más piadosa de todas, centrada en la exaltación de las virtudes del Santo y en la superación de las tentaciones hasta el momento de la muerte.

Otra comedia escrita por la misma época y de tono popular y lírico es *San Isidro labrador de Madrid*, última de la trilogía compuesta con motivo de la canonización de Isidro en 1622, aunque fue escrita mucho antes que sus compañeras²³, entre 1604 y 1606²⁴, y muy probablemente en el entorno de la campaña propagandística de la villa y corte para lograr de la Iglesia, junto a la beatificación del labrador, el patronazgo para Madrid²⁵. Su condición de comedia de ocasión, compuesta a instancias de las autoridades, queda corroborada por la presencia de los reyes en su representación y por su puesta en escena en casas de nobles, pues el mismo Lope afirma, concretamente el 23 de agosto de 1612, día en que se le interroga para el proceso de canonización de Isidro, que

[...] sabe y ha visto que los señores Reyes de Castilla que son, han oído con mucho aplauso y gusto las comedias que públicamente se han representado de la vida, santidad e milagros del dicho siervo de Dios Isidro, y otros grandes señores desta villa, llevándolas a su palacio y casas, y esto es público y notorio²⁶.

Además de la puesta en escena en palacios nobiliarios, el adverbio «públicamente» podría aludir a su representación en corral, con la presencia de los monarcas. Otra duda

²³ Las otras dos son *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*. Dejo a un lado las representaciones de 1622 por distar bastante del lapso en el que estoy trabajando. Remito a Asensio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en Sánchez Romeralo, Antonio (coord.), *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 1, pp. 229-248.

²⁴ Aunque la franja posible es más amplia (1598-1608), M-B se inclinan por uno de esos tres años (M-B, pp. 392, 594). Citada en *Peregrino II* como *San Isidro de Madrid*, figura en la *Parte VII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617), ff. 262v-289v, y en un manuscrito de la BNE, con signatura Ms. 17.267 y letra del siglo XVIII (cf. Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del Teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 25).

²⁵ La participación de Lope en la campaña oficial en pro de la santificación de Isidro y de su patronazgo venía de atrás, pues hacia 1596 compuso el largo poema épico titulado *Isidro*, publicado en 1599, en el que se inspira directamente la comedia, sobre todo en sus pasajes líricos ambientados en el mundo rural. Asimismo, fue testigo en el proceso de canonización del labrador.

²⁶ Cf. Rojo Orcajo, Timoteo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía Católica, 1935, p. 30 y Borrego Gutiérrez, Esther, «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura», en Salvador, Nicasio - López-Ríos, Santiago - Borrego, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 91 y ss.

que se nos plantea es el término en plural «comedias», pues aunque no dudamos de que la del propio Lope está incluida, no sabemos a qué otras se puede referir. Es esta una de las comedias más “tramoyeras” del periodo que nos ocupa, pues se llevan a escena unos cuantos milagros del santo, con sus respectivos efectos especiales²⁷. El primer signo de santidad de Isidro es su levitación después de rezar a la Virgen de la Almudena: «*Levántase con una invención en alto y entra un sacristán con una vela*» (p. 408). A continuación vienen los milagros, algunos representados directamente en escena y otros contados por el Demonio o figuras alegóricas como la Envidia o la Mentira, con similar procedimiento que en las comedias anteriores²⁸. Entre los primeros, se revive el milagro por el que Isidro hace brotar agua de una peña para saciar la sed de su amo, usando su «aguijada», aunque la acotación no puede ser más simple. Lo que está claro es que se diseñó algún mecanismo para que saliera el agua de la peña:

Hace con el aguijada una fuente.

IVÁN ¡Un nuevo Moisés pareces!
 Válgame el cielo, ¿qué es esto?
 ¿Es tu vara tu aguijada
 que una seca peña helada
 te ha obedecido tan presto? (p. 427)

Otro de los milagros llevados a escena es el del paso de María de la Cabeza del río Jarama sobre su manto. Tras las calumnias de unos pastores dudando de su honestidad, «*Sale un ángel*» (p. 434), suponemos que desde lo alto, y le exhorta a pasar el río para hablar con su marido. La acotación es simple: «*Pasa el río por su invención y al llegar a la otra parte, Isidro la recibe en brazos*» (p. 435)²⁹. Sin embargo, su milagro más representativo, aquel por el que los bueyes araban su campo supliendo el tiempo que él dedicaba a la oración, se representa del modo más apoteósico. Iván de Vargas, furioso por las tardanzas de Isidro al trabajo, va al campo y ve que aunque es invierno, el prado florece, el Manzanares está ya libre del hielo, y además presencia la siguiente visión:

Vanse y sale Isidro con tres ángeles [...]

IVÁN ¡Ay Dios! Isidro está allí
 y de rodillas... ¿Qué es esto?
 ¿De luz divina compuesto
 un labrador...? ¡Ay de mí!
 Mas, cielos, ¿qué es lo que miro?

²⁷ El trabajo de Miguel Gallego Roca, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Criticón*, 45 (1989), pp. 115-129, se destina íntegramente a las tramoyas de esta comedia, por lo que procedo a una breve síntesis y a aportar algún dato y opinión personal.

²⁸ Es el caso de la resurrección de un jumento atacado por un lobo (pp. 423-424), de la obtención de trigo en el hielo para alimentar a los pájaros (pp. 420-421) y de la multiplicación de un panecillo, un trozo de carne y una fruta por comida suficiente para alimentar a una multitud de pobres (pp. 431-432).

²⁹ Podemos tener idea de cómo fue aquella “invención”, pues en la comedia *La juventud de San Isidro*, representada en 1622 para las fiestas de la canonización, se dice «*Muévase sobre una tabla de ruedas y, llegando a una escalera que bajará al teatro, con música, llegue a los brazos de Isidro*». Parece que el río estaba en un nivel alto.

Descúbrense dos puertas de yerba en alto, se vean detrás los ángeles con sus agujijadas y los bueyes como que están arando. (pp. 415-417)

Esta visión debía de tener dos niveles, el del escenario mismo, con Isidro iluminado –seguramente mediante la combinación de velas y vestiduras doradas– y la de la parte superior del tablado, en un nivel superior –en un corredor o balcón corrido, propio de los corrales–, realizada seguramente con dos puertas pintadas de verde o enramadas, que al abrirse o correrse dejaran ver la escena de los ángeles y los bueyes, siendo aquellos actores y los animales pinturas. La muerte no es efectista, y el Santo se despliega en una apariencia estática, pero sí lo es el movimiento de un ángel que mantiene su cuerpo incorrupto encendiendo cada sábado una lámpara:

Corre una cortina; véase al Santo en una cama sobre el altar, y estén los pies hacia la gente, y la cabeza alta, de manera que le puedan ver.

DEMONIO ¿Lámpara tiene?
ENVIDIA Sí.
DEMONIO Mácala presto.
ENVIDIA ¿Qué importa? Cada sábado, del cielo
un ángel baja, y de otra luz compuesto
la enciende en muestra de su santo
celo. [...]

Por un pilar baja un ángel con una vela encendida en la mano, y llegue hasta la lámpara y, habiéndola encendido, dice [...] (pp. 440-441)

Como explica Roca, esta escena pudo desarrollarse con mayor o menor grado de espectacularidad:

La acción que describe se produce en el marco de una apariencia [el féretro de Isidro], por lo que el recorrido descendente del ángel sería mayor o menor dependiendo de la altura de la apariencia y de si el ángel realizara su descenso en el plano de la apariencia, o en el plano exterior del decorado. Por tanto pudo no haberse utilizado el pescante, ya que pudo bastar un método manual³⁰.

En todo caso, aunque es patente el despliegue de personajes (50) y de recursos escénicos, al igual que en las tres comedias anteriores, las tramoyas se supeditan a la dramatización de los hechos de santidad del protagonista, introduciéndolas en los momentos oportunos, sobre todo en los milagros y la muerte, pero sin darles un especial protagonismo ni anular la fuerza del texto. Y en esta línea se inserta la última comedia, *El santo negro Rosambuco* de cuya composición solo se sabe que es anterior a 1607³¹ y de la que tampoco tenemos datos de representación. El protagonista es de origen etíope, sin embargo, frente a su fantástico

³⁰ Roca, *op. cit.*, p. 123.

³¹ M-B, p. 393. Comedia citada en *Peregrino II* e incluida en la *Parte IIII* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), ff. 299r-322r. Además, se conserva un manuscrito de la comedia con letra del siglo XIX en la Biblioteca Palatina de Parma con signatura CC.* V. 28032/ XVI (Restori, *op. cit.*, p. 32).

paisano Antiobo, no solo existió, sino que es un santo canonizado por la Iglesia, con el nombre que tomó cuando se bautizó, Benito. San Benito de Palermo, sin embargo, no fue un guerrero turco esclavizado en una batalla y convertido repentinamente, como lo pinta Lope, sino un humilde hijo de esclavos que se hizo pastor y que en su juventud se unió a un grupo de franciscanos. Los hechos se desarrollan en Palermo en el siglo XVI y tienen una duración de 40 años. Comienza la obra con una acción guerrera en un «altillo», que «*simula la popa de una galera*», donde aparece el protagonista, derrotado: «*Hace que se arroja al mar, y salga de otro altillo un niño, y téngale el brazo que no se eche [...]*» (pp. 133-134). El misterioso niño -Jesucristo- impide que Rosambuco se suicide, augurándole que Dios tiene un plan para que «asombre el mundo», tras lo cual «*Vase*». La conversión del ya esclavo Rosambuco y la elección de su nombre de religión se produce por una intervención sobrenatural a favor de una mujer inocente, mediante una apariencia: «*Descubren un oratorio, y en él está San Benito en una silla, con barba larga, con un libro en las manos como que lee. [...] Alce el Santo la mano y échele la bendición [...] Cubran a san Benito el oratorio*» (pp. 148-149).

No será esta la única visita celestial que reciba; en medio de un mar de dudas, «*Recuéstese a dormir, y aparezca San Francisco con un cordón en la mano*» (p. 150), sin que se nos diga de qué manera. Por su parte, él es capaz de levitar, quizá mediante una palanca en un escotillón: «*Quédese elevado el Santo y salga la negra con una cesta de merienda, cantando*» (p. 152); en plena levitación siguen sucediendo hechos extraordinarios, esta vez bien indicados: «*Haga que le va a besar [la negra] y por junto al santo, hacia la negra, de debajo del tablado salga una cabeza de sierpe con un cohete en la boca echando fuego, o salga el cohete solo, y espántase la negra [...]*» (p. 153).

No será la sierpe el único animal que aparece, pues cuando el envidioso compañero de religión, Pedrisco, esconde una guitarra, «*Saque un lagarto asido de los dedos en lugar de guitarra*» (p. 165); y es que en manos de Pedrisco siempre habrá peligros, como el vaso de agua con veneno destinado a Benito; sin embargo, de nuevo el prodigio: «*Vaya a beber y quiébrese el vaso*» (p. 175). El mal y el demonio están muy presentes en la pieza, y se concentran en la hija endemoniada del virrey, encomendada a Benito. La niña se burla de él con discursos absurdos en latín, y en las hablas cómicas de los negros y de los vizcaínos y, finalmente, «*dale una higa*»; sin embargo, el santo consigue expulsar al demonio que la niña lleva dentro, exorcismo que se representa así: «*Disparan dentro un arcabuzazo y cae la niña en tierra*» (p. 168). La presencia de las fuerzas diabólicas no cesa aquí, pues cuando el santo levita («*Quédase elevado*» [p. 171]), el malvado Pedrisco «*Cójale en brazos y échele hacia dentro desde la puerta; retírese presto y salgan tras él corriendo dos demonios, y apaléenle muy bien, y éntrense los demonios allá dentro*» (p. 171). Las invenciones ascendentes y descendentes se indican con mucho detalle: «*Arrimen los hombros el Santo y Lesbio, lado por lado, y levántese del suelo como una vara o lo que fuere posible, sobre una invención, y cantan dentro. [...] Canten el Salmo [...] y después vuelven a bajar por su invención, como subieron [...]*» (p. 154). Lo mismo ocurre con las apariencias: «*Tiren una cortina y descúbrase una cama adonde estará Molina acotado, con un tocador en la cabeza*» (p. 158). Sin embargo, sorprende que tras este despliegue de escenas efectistas, la muerte del protagonista sea relativamente sencilla, pues tan solo se dice que muere entre un «extraño resplandor» y que «*Tocan campanas, muere el Santo y levántase el alguacil vivo*» (p. 176), resurrección ocurrida por su intercesión. Es esta la obra en la que con más detalle se desarrollan las acotaciones escénicas.

Tras este recorrido, concluimos que las dos primeras comedias, *San Segundo* y *Los locos del cielo*, las únicas ambientadas en época apostólica o antigua, son las que exhiben una parafernalia mayor en los recursos escénicos, además de contar con un número muy elevado de personajes que lleva a diluir el protagonismo del santo a favor de la colectividad. Adolecen de dispersión y, a falta de documentación, Lope suple, con su habitual inventiva y el uso de las tramoyas, los amplios vacíos por sucesos poco sorprendentes. Ambas marcan un punto de inflexión respecto a las demás, pues a partir de la tercera comedia, *El negro del mejor amo*, muy probablemente escrita ya en el XVII, la comedia hagiográfica lopiana inaugura un camino protagonizado por santos simples, sencillos (dos negros, un niño, un rústico lego y un labrador) cuyas historias estarán jalonadas por hechos sobrenaturales ejecutados mediante las apariencias y tramoyas habituales, más o menos detallados en las acotaciones, pero en todo caso medidos, integrados en las etapas vitales del santo, como he intentado mostrar. Por otra parte, sí es significativo que de las siete comedias, cuatro sean “de ocasión”, y quizá por encargo directo de la autoridad. Excepto *San Segundo*, comedia todavía muy entroncada con las representaciones medievales y quinientistas de santos locales, tanto *San Isidro* como *El rústico del cielo* y *El niño inocente de la Guardia* son las comedias más logradas desde el punto de vista lírico, estilístico y escenográfico. Por mucho que Lope en el *Arte Nuevo* de 1609 repudiara las tramoyas³², no dejó de utilizarlas si con ello lograba el favor y el aplauso no solo de su amado vulgo, sino de las autoridades que muy probablemente le encargaban estas comedias de santos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES MODERNAS DE LAS COMEDIAS³³

San Segundo de Ávila, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.

—, ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 1.

—, ed. facsímil [BNE: Ms. 14767 (7)] de Jesús Arribas, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila, Obra social y cultural, 2002.

Los locos por el cielo, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.

—, ed. de Walter Curonisy, Lima, Capuli, 1979.

—, ed. de Carla Gola, Roma, Schena, 1990.

³² «Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencias llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo» (Lope de Vega, *Arte Nuevo*, 1609, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 133).

³³ Señalo con * la edición que he utilizado.

- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 10.
- , ed. de Enric Bassegoda, en PROLOPE. Alberto Blecuá y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss, Parte 8.3.
- El negro del mejor amo, Antiobo de Cerdeña*, ed. de Antonio Restori, en *Degli Autos di Lope de Vega*, Parma, R. Pellegrini Editore, 1898.
- , ed. de Emilio Cotarelo *et al.*, en *Obras de Lope de Vega* [nueva edición] (13 vols.), Madrid, RAE, 1916-1930, vol. 11.
- El negro del mejor amo: comedia*, ed. de José Fradejas Lebrero, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1984*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 11.
- El niño inocente de la Guardia*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 5 (BAE, 186)*.
- , ed. de Federico C. Sainz de Robles, *Lope de Vega: Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 3 vols., 1946-1955-1958, vol. 3.
- El niño inocente*, Madrid, Escelicer, 1972.
- , ed. de Anthony J. Farrell, London, Tamesis Books, 1985.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 15.
- , ed. de Fernando Baños, en PROLOPE. Alberto Blecuá y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 8.12.
- El rústico del cielo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 5 (BAE, 186)*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 13.
- San Isidro labrador de Madrid*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.
- , ed. de Federico C. Sainz de Robles, *Lope de Vega: Obras escogidas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1946-1955-1958, vol. 3.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 14.
- , ed. de María Morrás, en PROLOPE. Alberto Blecuá y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 7.12.
- , Dueñas (Palencia), Simancas Ediciones, 2006.
- El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1890-1913, vol. 4 (BAE, 178)*.
- , ed. de Paloma Cuenca y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación Castro, 1993 y ss., vol. 14.

—, ed. de Luigi Giuliani, en PROLOPE. Alberto Blecu y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias*, Lleida, Milenio, 1997 y ss., Parte 3.4.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Asensio, Eugenio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en Sánchez Romeralo, Antonio (coord.), *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. 1, pp. 229-248.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura», en Salvador, Nicasio - López-Ríos, Santiago - Borrego, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 81-119.
- , «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *E-humanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), pp. 61-98.
- Fernández Montesinos, José, *Teatro antiguo español. Textos y estudios*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Accesible en línea: <http://catcom.uv.es>.
- , «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en McGrath, Michael J. (ed.), «Corónete tus hazañas». *Studies in Honor of John Jay Allen*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 165-184.
- Gallego Roca, Miguel, «Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía», *Críticón*, 45 (1989), pp. 115-129.
- Garasa, Delfin Leocadio, *Santos en escena (Estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega)*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960.
- Morley, S. Griswold - Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 [ed. original en inglés: 1940].
- Morrison, Robert R., *Lope de Vega and the "Comedia de Santos"*, New York, Peter Lang, 2000.
- Oleza, Joan (dir.), *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE, accesible en línea: <http://artelope.uv.es>
- Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 1934-1935.
- Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del Teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1973 (*Cuadernos Bibliográficos*, 29).
- Profeti, Maria Grazia, «La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, textos literarios», en Pedraza, Felipe - García, Almudena (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional (Almagro, 2006)*, Almagro, Ediciones de la UCLM, 2008, pp. 233-254.
- Restori, Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio* (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense), Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891.
- Rojo Orcajo, Timoteo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía Católica, 1935.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *El peregrino en su patria* [I: 1603, II: 1618], ed. de J. Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Wilder, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7 (1953), pp. 19-25

Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universität Bern

natalia.fernandez@rom.unibe.ch

LUZ EN EL TEXTO, LUZ EN EL TABLADO: LO RETÓRICO Y LO VISUAL

Frente a otras formas artístico-literarias, la verdadera peculiaridad de la expresión dramático-teatral es la dualidad, indisociable, texto-representación –la *literatura y espectáculo* de Kowzan¹; esa conjunción de un texto literario –poesía– y un texto espectacular –imagen– que apela, con más intensidad que nunca, a la capacidad interpretativa del receptor para completar su sentido.

Esa participación activa del espectador, imprescindible siempre, se reveló decisiva cuando tuvo que suplir a fuerza de imaginación las limitaciones técnicas de los espacios de representación. La comedia nueva, como tantas veces se ha dicho, era un *teatro para escuchar*. Es cierto que, según avanzó el siglo y, sobre todo, con la eclosión del teatro cortesano, las cosas cambiaron y fue justamente desde las tablas desde donde se dieron los pasos más firmes hacia el arte total. Pero, en las primeras décadas del Seiscientos, los corrales no permitían demasiados alardes más allá de vuelos, hundimientos, apariencias y algún efecto sonoro. El texto espectacular estaba muchas veces subsumido en lo literario, de tal modo que parte de la proyección escénica de la comedia debía reconstruirse imaginativamente en la mente del público, algo que sabían los dramaturgos y tuvieron muy en cuenta a la hora de concebir sus obras. Algunos sucesos no podían recrearse en detalle sobre las tablas, y se recurría con frecuencia al relato ticoscópico². Otras veces, el espacio dramático no contaba con una proyección adecuada a nivel escénico y aparecían los decorados verbales. En ambos casos, era el público quien, como en una radionovela –y

¹ *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1991.

² Sobre la funcionalidad de la ticoscopia son interesantes los trabajos de Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 259-275; y González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.

la comparación con el medio radiofónico es de Javier J. González Martínez³— debía suplir mentalmente lo que no podía ver a partir de su conocimiento del mundo y de una cultura visual y simbólica relativamente homogénea. Durante algunas horas, mientras tenía lugar la representación, las coordenadas reales se suspendían para dejar paso a la ilusión, a ese *y si mágico*, como lo denominó Alonso de Santos⁴, que permitía ver y sentir lo que, en rigor, no existía. Sugestivo en todos los casos, este artificio pragmático podía resultar especialmente aprovechable en un género como la comedia de santos cuya interpretación conjugaba la facultad imaginativa de los receptores y su conocimiento del sustrato devocional privativo de unas piezas que, por definición, tenían que mostrar —y demostrar— la comunión sobrenatural de un personaje. En este contexto, el juego luz-oscuridad, que aúna dimensión material y sentido simbólico, se revela ejemplar.

A propósito de la fiesta teatral en el Seiscientos, decía en 1660 Juan de Zabaleta: «Come atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en comedia aquella tarde»⁵. Y es que, tal como se estipulaba en los *Reglamentos de teatros* de Madrid y recuerda Díez Borque⁶, las representaciones comenzaban a las dos de la tarde en otoño e invierno, a las tres en primavera y a las cuatro en verano, y finalizaban antes de que se pusiese el sol. El deseo de las autoridades de «que no se representara con antorchas y para que no hubiera oscurecido cuando las mujeres salieran de la cazuela»⁷ explica este celoso cuidado por que la comedia se desarrollase a plena luz del día. En la práctica, la consecuencia más inmediata de todo esto fue, por un lado, que una representación realista de la noche resultaba imposible y, por otro, que los artefactos luminosos eran prescindibles, al menos en su función primaria de iluminar el tablado. Ahora bien: las marcas temporales como mecanismo estructurador de la acción dramática son una constante en la comedia, y, aunque ni los medios técnicos ni las circunstancias permitieran mostrar la oscuridad, los dramaturgos tenían maneras de sugerirla. Asimismo, más allá del uso de la luz —o de su ausencia— como índice del momento temporal, existe todo un sustrato simbólico que remite a varios frentes vinculados con la espiritualidad y la trascendencia. Y, en todos los casos, bajo el funcionamiento, retórico o visual, del contraste luz-oscuridad, latía el prisma del claroscuro, esa clave estética que ponía en juego nociones tan barrocas como el engaño a los ojos, el choque apariencia-realidad o la vaguedad de contornos.

Básicamente, los valores simbólicos de la luz —y, sobre todo, del contraste luz-oscuridad— parten de tres ejes de pensamiento que terminan interrelacionándose en el plano artístico. En todos los casos subyace un planteamiento valorativo que opone, desde diversos puntos de vista, lo bueno, la luz, a lo malo, las tinieblas. En la epistemología platónica, la luz y las sombras se vinculan respectivamente con el conocimiento y la ignorancia, tal como demuestra de manera ejemplar la alegoría contenida en el mito de la caverna y su interpretación:

³ González Martínez, *op. cit.* p. 78.

⁴ *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.

⁵ *El día de la fiesta por la tarde*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1977, p. 13.

⁶ *Ibidem*, n. 18.

⁷ *Ibidem*.

Antes bien –dije–, toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una vida más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de esta; y así considerará dichosa a la primera alma, que de tal manera se conduce y vive, y compadecerá a la otra, o bien, si quiere reírse de ella, esa su risa será menos ridícula que si se burlara del alma que desciende de la luz⁸.

La adecuación de este pensamiento platónico, que identificaba la luz con el acceso a la verdad, a los parámetros de la teología cristiana es obvia, como recuerda Ignacio Javier Castillo Martínez⁹ y se desprende enseguida de las palabras del propio Platón:

En cuanto a la subida al mundo de arriba y a la contemplación de las cosas de este, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible no errarás con respecto a mi vislumbre, que es lo que tú deseas conocer y que solo la Divinidad sabe si por acaso está en lo cierto. En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas, que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de esta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública¹⁰.

Ya en el Antiguo Testamento, el choque luz-oscuridad con matices axiológicos se hacía explícito desde el *Génesis*: «Dios vio que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas» (*Génesis*, 1:4). En *Salmos* XXVI, 1, aparece la identificación Dios-luz: «Yahvé es mi luz»; y en *Salmos* XXXV, 10, el sustrato platónico luz-verdad se recubre de tintes espirituales con un juego conceptista en el que converge un haz de sentidos: «Por tu luz veremos luz». Esto se mantiene en el Nuevo Testamento. En el *Evangelio de San Juan* se insiste: «El Verbo era la verdadera luz que ilumina a todo hombre» (1: 9). Y de ahí a la activación de la dialéctica pecado-gracia, esencial al cristianismo, hay solo un paso. En la *Epístola a los Efesios*, la llegada de la luz se percibe como el pilar de la nueva alianza, marcándose el enlace con lo moral: «Antaño erais tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor; obrad como hijos de luz, pues el fruto de la luz consiste en toda bondad, justicia y verdad» (5: 8-9). Esta proyección moral aparece aún de forma más obvia en el *Evangelio de San Mateo*: «Tu ojo es la lámpara de tu cuerpo. Si tus ojos están sanos, todo tu cuerpo tendrá luz, pero si

⁸ Platón, *La República*, introducción, traducción y notas de R. Ma Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009, Libro VII, p. 460.

⁹ *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, 2006, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, p. 85. Accesible en línea <http://www.tdx.cat/handle/10803/1378> (fecha de consulta: 24/09/2014).

¹⁰ Platón, *La República*, cit., p. 459.

tus ojos están malos, todo tu cuerpo estará en oscuridad. Y si tu fuente de luz se ha oscurecido, ¡cuánto más tenebrosas serán tus tinieblas» (6: 22-23). El símil fisiológico hace inmediatamente comprensible la lectura espiritual¹¹. Un tercer nivel simbólico parte del dualismo maniqueo e identifica la luz con el Bien-Dios y la oscuridad con el Mal-Mundo y, en última instancia, con el Demonio. Este planteamiento, que confiere la misma entidad ontológica a ambos polos del espectro, es, ya lo sabemos, herética e incompatible con la ortodoxia cristiana. Pero el aprovechamiento de su superficie formal podía resultar muy útil en la esfera artística¹²; especialmente en el dominio de la expresión dramática donde el conflicto entre dos impulsos opuestos era el resorte imprescindible de la acción. Precisamente en la comedia hagiográfica las vidas cotidianas de los personajes remitían, *stricto sensu*, a esa lucha cósmica y eterna entre el Bien y el Mal, la *psicomaquia* o *bellum virtutum vitiorumque*. Porque la proyección trascendente de lo mundano era, en rigor, la clave compositiva del género y lo que aseguraba su alcance piadoso.

La matriz simbólica de la luz-oscuridad se organiza, en definitiva, según esa tríada de oposiciones Conocimiento-Ignorancia, Gracia-Pecado, Bien-Mal que, aunque procedentes de tradiciones distintas, terminan subsumiéndose en conceptos complementarios; una amalgama de sentidos que formaba parte del conocimiento colectivo y que, cuando era preciso, se activaba en el proceso de interpretación artística. Pero además, en el caso concreto de la comedia, ese haz de conocimientos compartidos se actualizaba en el texto a fuerza de metáforas. En la *Comedia de San Segundo*, aparecen referencias a la «luz de la razón» (240a) o a la fórmula «alumbró tu entendimiento» (233a), mientras que los demonios se caracterizan como «sombras de espíritus» (241a). «Alumbradme si estoy ciega» (v. 290), dice Dona en *Los locos por el cielo* cuando, todavía gentil, recibe la llamada de la gracia en forma de ángel que le muestra las epístolas de San Pablo. La propia Dona, escenas más adelante, hace un juego de palabras con el introito «Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis», donde la *lux perpetua* es la expresión metafórica de la vida eterna:

INDES	Luego <i>In Deo</i> soy si estoy en Dios, porque de Dios soy; esta caridad me abona.
DONA	Y yo <i>Requiem eis dona</i> , que a <i>Lux perpetua</i> me voy. (vv. 1515-1519)

En *La gran columna fogosa*, Patricio, ya arrepentido de haber cometido el mayor de los pecados, pactar con el diablo por gozar a una mujer, implora a San Basilio, que le ayuda en su penitencia, en términos que nos recuerdan aquel «por tu luz veremos luz» de la tradición salmódica:

¡Ay mi padre amado!
Por tu luz, que luz me ha dado
en mis tinieblas me rijo. (302a)

¹¹ Sobre estos y otros ejemplos de referencias a la luz en las Sagradas Escrituras, véase Castillo Martínez, *op. cit.* pp. 86-87.

¹² Esto lo recuerda Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1994.

En *El divino africano*, se multiplican las referencias a la «lumbre clara» (318b), «lumbre santa» (356a), «luz tan divina y pura» (359a) en relación, sobre todo, con el conocimiento y la razón. El propio San Agustín es explícito:

¿No ves que ya la luz de tu ingenio toca,
y vence la razón tu entendimiento? (333b)

Son solo unos pocos ejemplos. Las metáforas lumínicas son constantes en un contexto en el que el conflicto dramático se fundamenta justamente sobre el triple choque conocimiento-ignorancia, gracia-pecado, bien-mal. El dramaturgo empleaba, a nivel textual, todo un sustrato simbólico que contribuía a mediatizar la interpretación de la pieza. Pero ya sabemos que el teatro no era únicamente poesía, sino, además –y tal vez sobre todo–, imagen. El análisis de los modos en los que el dramaturgo representa, visual o imaginativamente, la presencia de la luz y la oscuridad sobre las tablas, y los valores simbólicos que logra activar con ello, constituye el eje primordial de este trabajo. El corpus seleccionado incluye ocho comedias de santos compuestas durante la última década del siglo XVI y las primeras dos del siglo XVII: *Comedia de San Segundo* (1594), *La gran columna fogosa* (1596-1603), *Los locos por el cielo* (1598-1603), *El niño inocente de La Guardia* (1603), *Lo fingido verdadero* (1608), *El divino africano* (1610), *El serafín humano* (1610-1612) y *San Nicolás de Tolentino* (1614). En virtud de esa dualidad texto-representación que comentaba al principio, la sugerencia lumínica podía conseguirse mediante la presencia física de objetos sobre el tablado; otras veces, era la palabra la que apelaba a la imaginación de espectador a través de la «luminotecnia verbal» que Felipe Pedraza percibió en Rojas Zorrilla. Y, desde luego, no era infrecuente una conjunción literario-espectacular. Pero vayamos por partes.

LOS ARTEFACTOS LUMINOSOS

Abel Alonso Mateos¹³ hace una lista de los vocablos relacionados con aparatos luminosos que, frecuentemente, aparecen mencionados en las acotaciones de la comedia nueva. Son, por citar algunas: bujía, luminarias, faroles, antorchas, velas, hachas, luces, candelas, lámparas, linternas, blandones, candeleros y candelabros. En el corpus de hagiográficas de Lope, la nómina no es tan extensa. La fecha de composición de la mayor parte de las piezas nos sitúa en los primeros quince años del siglo XVII –incluso en la última década del siglo XVI en el caso de la *Comedia de San Segundo*–, cuando los medios técnicos eran relativamente limitados, y los dramaturgos se centraron en intensificar la dimensión retórica más que el impacto visual. Ya sabemos además que, en rigor, no hacía falta ningún tipo de iluminación artificial en un tablado expuesto a la luz del día y perfectamente visible para todos. Cualquier tipo de aparato luminoso que se subiera a las tablas era, técnicamente, prescindible, pero eso no niega que, en virtud de la capacidad semiotizadora de

¹³ «El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), p. 31.

la escena¹⁴, su pertinencia se situara a otro nivel. A veces la propia tradición iconográfica del santo preveía una utilería lumínica, como le sucede al Santo Domingo de *El niño inocente de La Guardia*, que aparece «con el perro con hacha» (85 *acot*), un tributo a la imaginería que, por medio de la apelación directa a la cultura visual del auditorio, convertía el atributo lumínico en una confirmación inmediata de su santidad. Pero, dejando el sustrato iconográfico al margen, estos artefactos poseían una doble función: por un lado, representaban metonímicamente un contexto nocturno, devocional o ambos. Y, por otro, remitían al entramado simbólico asociado a la díada luz-oscuridad estableciendo sugestivas conexiones con la propia estructura dramática.

Parece evidente que una de las funciones más obvias de los aparatos luminosos sobre el tablado fuera la de indicar que la escena tenía lugar durante la noche. Es precisamente lo que sucede al comienzo de *San Nicolás de Tolentino*. El joven Ursino quiere irse a celebrar las fiestas en lugar de retirarse a casa con su tío Nicolás. Súbitamente aparecen «máscaras con hachas y los músicos» (74b). Evidentemente, las hachas constituyen la marca escénica de la noche. Pero, además, se convierten en un indicio de la identidad del enmascarado que se dirige a Ursino para sugerirle que vaya a visitar a una dama. La inquietud de Nicolás es manifiesta:

Mal entre aqueste rumor,
máscaras y hachas, estamos. (75a)

Porque la Máscara *portadora de la luz* es, como se descubre poco después, el Demonio, que llega al *summum* de la ironía utilizando como disfraz un recuerdo de su prehistoria luciferina. Más adelante en la misma obra, se deja clara esa filiación lumínica del maligno:

NICOLÁS Fue una luz, más que el sol bella,
que quiso igualarse a Dios;
mas costóle la soberbia
echarle a palos del cielo
otra luz de mayor fuerza. (115a)

Como adelantaba arriba, en el contexto de las comedias de santos es también muy frecuente que los artefactos luminosos se empleasen para recrear metonímicamente un lugar de oración. Es emblemático el caso de las velas encendidas que, como parte de la utilería escénica, contribuían a remarcar el alcance piadoso del contexto. Aparecen velas, por ejemplo, en *Los locos por el cielo*, *La gran columna fogosa* y *Lo fingido verdadero*, tres comedias en las que la acción dramática se estructura a partir de un conflicto entre la verdad-gracia de Dios y la herejía-pecado. Aparte de convertirse en un indicio escénico de la devoción, las velas se convierten simbólicamente en estandarte de la verdad cristiana o católica. Esto es muy evidente en *La gran columna fogosa*, donde San Basilio llega al templo para demostrar a los arrianos que son ellos, los católicos, quienes están en posesión

¹⁴ El término está tomado de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Routledge, 1994.

de la verdad: «Salen los arrianos y Valente con música por una parte, por otra San Basilio y Heraclio y los católicos; traigan todos velas encendidas, y veráse un templo cerradas las puertas» (264b). La vela casi se perfila como la insignia de uno de los bandos en lucha. De manera similar, en *Los locos por el cielo* aparece «gente de rodillas a un altar con una imagen y velas» (1731 *acot*), una escena que, en sí misma, oponía la adoración cristiana al paganismo de los gentiles. Poco antes se había descubierto «un altar con una cruz y dos velas» (846 *acot*), e Indes dejaba claro cómo el acto de encenderlas se vincula directamente con la devoción y con el acceso a la verdad cristiana:

DONA	Bien está puesto el altar con aquesta cruz y velas.
INDES	Pues aguarda, encenderélas si la habemos de adorar. Y advierte, Dona querida, que has de enseñarme el estilo de orar, pues que de Cirilo fuiste tan bien instruida. (vv. 847-854)

En *Lo fingido verdadero*, la metacomedia de Ginés incluye una apariencia simbólica en la que se representa el bautismo: «Descúbrase con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo» (100a). La vela enfatiza esta vez, por medio de las nociones de blancura y luminosidad, la connotación purificadora inherente al sacramento. Algo que, de nuevo, se opone a la ceguedad de los gentiles.

Resulta muy sugestivo, en relación con todo esto, el ejemplo de *San Nicolás de Tolentino*. Ya en las últimas escenas del tercer acto, San Nicolás está rezando y «descúbrese un oratorio con una lamparita» (122b). Aquí no son las velas, sino la lámpara la que recrea metonímicamente ese ámbito piadoso en el que se sitúa el protagonista. Pero, una vez más, se revela enseguida un sentido simbólico:

NICOLÁS	Dulce Jesús, ya que vi...
DEMONIO	Dale a la lámpara, dale.
NICOLÁS	Jesús, cuando el nombre sale de mi boca, y está en mí, ¿osan estas bestias fieras cercarme y matar la luz? Pues válgame vuestra cruz.
DEMONIO	¿En la oración perseveras?
IRA	La lámpara levantó, hecha pedazos, del suelo, encendida y sana.
INOBEDIENCIA	El cielo se la juntó y encendió. (122b)

La escena está cargada de sentidos. La lámpara se convierte de forma muy explícita en un símbolo de la fe y de la gracia divina frente al pecado, encarnado esta vez por el Demonio y los dos personajes alegóricos. Aquí la luz tiene una proyección obvia hacia lo sobrenatural y

se convierte en manifestación visible del milagro. Esto no es extraño, si tenemos en cuenta esa correspondencia simbólica tradicional entre la luz y todo lo que Dios representa. Y, de hecho, la vinculación de las referencias lumínicas con la eclosión milagrosa es una constante en las comedias de santos, aunque no mediase siempre un objeto concreto.

LA LUZ SOBRENATURAL

Esa frontera entre lo humano y lo sobrenatural en la que se sitúa siempre la clave de las comedias hagiográficas se marcaba muchas veces mediante el filtro del sueño. La posibilidad de acceso al otro mundo a través del *pasadizo* onírico se enraizaba en una tradición de orígenes remotos que, en el Barroco, se fusionaba con todo un mosaico de nociones estéticas y epistemológicas características del espíritu de la época y que tenían que ver precisamente con el engaño, la inconsistencia de lo humano, la confusión... El sueño, en su dimensión física, connotaba oscuridad, pero esta se superaba en nombre de la claridad que permitía su conexión con lo espiritual. De ahí el desasosiego de algunos personajes, que no comprenden de forma inmediata esa ambivalencia. Es lo que le sucede a Francisco en *El serafín humano*:

FRANCISCO	¿Dormía o con claros ojos he visto manifestarse a los del cuerpo una sala a la del sol semejante? (21a)
-----------	--

Y, todavía con unos tintes más intensamente barrocos, o prebarrocos, a Simpliciano en *El divino africano*:

SIMPLICIANO	Fuéseme la visión, y en sombra oscura dejó la vista que en el rayo ardía; ¿dijo Agustín? Sí dijo, o me procura burlar con ilusiones el deseo; mas no puede engañarme luz tan pura: despierto estoy, conozco, siento y veo. (332b)
-------------	--

Simpliciano utiliza, en un mecanismo muy cartesiano, parámetros sensibles de interpretación para entender lo sobrenatural. En ambas escenas, conectadas por el motivo del sueño, la luz, además de remarcar la procedencia sobrenatural de las visiones, se convierte en un rasero de realidad, un haz de sentidos que, en rigor, encierra las claves compositivas de las comedias hagiográficas.

La asociación tradicional de la luz con lo divino tenía una proyección visual que podía realizarse naturalmente en el campo de las artes plásticas. Con mucha frecuencia, la pintura religiosa representaba efectos lumínicos de valor eminentemente espiritual: desde la aureola del santo hasta los rayos o destellos de luz en las representaciones de Dios, Cristo, el Espíritu Santo, la Virgen o los ángeles. Eran imágenes grabadas en la retina de los fie-

les y formaban parte de su cultura visual y simbólica¹⁵; una iconosfera que se activa, por ejemplo, en *La gran columna fogosa*:

BASILIO [...] donde vi
 el sacro Espíritu Santo
 que cual paloma bajó
 después de un rayo que abrió
 del cielo el dorado manto. (283b)

Este sustrato podía adquirir valores dramáticos en sí mismo contribuyendo a incrementar la tensión dramática cuando la luz se convierte testimonio de algo cuya magnitud no todos son capaces de comprender. Es lo que sucede en *Los locos por el cielo* cuando la santidad de Dona se manifiesta mediante un *resplandor* ininteligible para quienes están anclados en lo mundano:

DOROTEO Tiéneme amor ciego y mudo.
LICINIO Llegá, no temas; que amor
 en ningún daño repara.
DOROTEO ¿A quién no dará temor
 ver de su divina cara
 salir tan gran resplandor?
LICINIO Ese de la religión
 con que la miras se causa. (vv. 1099-1106)

Y en *El niño inocente de La Guardia* cuando, en medio de su sacrificio, Juanillo recibe la visita de un ángel que le ilumina. Obviamente sus captores ni siquiera vislumbran el alcance sobrenatural de lo que tienen ante sus ojos:

Parece que sale luz
de su persona desnuda.
es que viene desde lejos
la del cirio, y como da
en sus carnes, vuelve acá
de sus rayos los reflejos. (vv. 2225-2230)

Es verosímil que el recuerdo de la luz presente en las representaciones iconográficas se hiciese efectivo cuando, sobre las tablas, se dejaba clara la proyección trascendente de la acción a través del milagro o de la aparición de personajes sobrenaturales. Pero, además, el dramaturgo se encargaba, muchas veces, de resaltarlo escénicamente.

En *Los locos por el cielo*, el bautismo de Dona se enmarca en un contexto a medio camino entre el suelo y el cielo, una proyección trascendente que se enfatiza por medio de la sugerencia lumínica: «Descúbrase una cortina, y en una pila Dona bautizándose, vestida de blanco, San Cirilo con el agua en un aguamanil, y una paloma en un resplandor sobre

¹⁵ Véase a propósito Díez Borque, José María, «Calderón y el ‘imaginario visual’: teatro y pintura», en Díez Borque José María (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 321-345.

su cabeza» (757 *acot*). En la *Comedia de San Segundo*, el alcance sobrenatural de una súbita aparición mariana se señala mediante la luminotecnia verbal:

SEGUNDO ¿Qué repentino fuego
 abierto al cielo a tu cabeza asiste?
DIEGO Sosiégate, Segundo:
 ¡Oh, Reina de los cielos y del mundo!

Tócanse chirimías y baja Nuestra Señora con dos ángeles. (234a)

En *El divino africano*, la aureola de santidad que envuelve a San Agustín se concreta en un milagro en el que, de nuevo por la vía retórica, se hacen referencias a la luz:

MUJER ¡Oh, visión divina y santa!
 ¡Oh resplandor celestial!

Va subiendo y descubriéndose una cortina; se ve San Agustín elevado, con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima Trinidad. (353a)

En *Los locos por el cielo* y *Lo fingido verdadero*, los rayos se convierten en la manifestación visible de la ira de Dios, en el primer caso, y de Júpiter en el segundo. Sobre todo en *Lo fingido*, la ticoscopia permite reconstruir lo que la acotación limitaba a un «finjase un trueno y él caiga en el suelo como que le hubiese dado el rayo» (60a):

AURELIO Júpiter, si pensara
 que las nubes sin ti mostrar podrían
 esta tremenda cara,
 creyera que ignorabas que rompían
 contra Roma los senos,
 preñados de relámpagos y truenos. (59b)

Podrían multiplicarse los ejemplos. Luces, destellos, brillos, resplandores, fuego... acompañan de forma recurrente las eclosiones sobrenaturales sobre las tablas. En algunos casos, puede suponerse el empleo de algún artificio material que sugiriese esa presencia lumínica. Lo cierto es que es la palabra de los personajes, unida seguramente a la iconosfera del auditorio, la que completaba el cuadro escénico.

Pero no todo se quedaba ahí. El sentido de la luz en el contexto de las comedias de santos presenta una nota de ambivalencia cuyas claves hay que situarlas, como siempre, en el entramado simbólico subyacente. No sólo las eclosiones sobrenaturales de filiación divina se enmarcaban en un contexto luminoso, sino que, a veces, también las irrupciones infernales se enfatizaban con efectos de luz. Esto hay que relacionarlo, básicamente, con dos frentes. Por un lado, la prehistoria lumínica del diablo, Lucifer, permitía correspondencias simbólicas muy sugestivas, como la que encontramos en *El serafín humano*:

Descúbrese en lo alto una silla con grandes luces y resplandor.

GIL ¿Qué silla es esta donde el sol, cubierto
de mayor luz está a sus pies? En vano
buscan mis ojos en su lumbre puerto.
Voz Esta silla perdió Luzbel tirano
por su soberbia y la ganó FRANCISCO
por humildad. (45a)

Los ejes del conflicto esencial a todas las comedias de santos quedan trazados aquí a través de la ambivalencia divino-diabólica de la luz. En segundo lugar, ya sabemos que, desde el folclore hasta la predicación, la iconografía y la literatura ascético-moral, han convertido el fuego en el emblema del infierno. El «húndese entre llamas» como *reverencia* de despedida al demonio es muy habitual en la comedia nueva. No hay casos tan explícitos en nuestro corpus, pero sí encontramos, por ejemplo, un «Demonio con fuego» (255b) en la *Comedia de San Segundo*. En *San Nicolás de Tolentino*, el fuego también se convierte en una metonimia visible de las penas infernales:

*Echando fuego por cuatro partes del teatro, salgan por los escotillones cuatro
almas, padre y madre de San Nicolás, Floro y Ursino.*

PADRE ¿Cuándo será aquel día,
¡oh, patria celestial! Que te gocemos?
MADRE ¡Oh, reino de alegría!
 ¿Cuándo, tras tantas penas, te veremos?
URSINO ¡Ay, esperanzas santas,
 que en este ardor templáis prisiones tantas!
FLORO ¿Cuándo, Señor divino,
 tendrá descanso mi abrasado pecho?
URSINO ¿Cuándo, Señor, Ursino
 verá este muro de dolor deshecho?
PADRE ¿Cuándo de aqueste fuego
 me sacará de Nicolás el ruego? (120b)

Poco más adelante en la misma comedia se vuelve a confirmar el simbolismo infernal del fuego cuando unos campesinos gritan pidiendo ayuda contra el incendio que asuela su casa. La interpretación de Refitolero no deja lugar a dudas:

Acudid presto, señores,
que tan extraños ardores
de infierno deben de ser. (126b)

Y todo se confirma enseguida con el ruego del prior y el consiguiente milagro:

PRIOR Fuego, en virtud del poder
de Dios, tu Rey soberano,
y la gracia concedida
a su Santo Nicolás,

ni quemes, ni crezcas más.
RUPERTO Templó la llama encendida
luego que en ella cayó.
AURELIO ¡Milagro! (127a)

La intervención divina se convierte en un agente neutralizador de una luz que, esta vez, tenía un origen maléfico.

LA NEGACIÓN DE LA LUZ: SENTIDOS DE LA OSCURIDAD

Y junto a la luz, y contribuyendo siempre a perfilar su sentido, la oscuridad. No es casual que, en *El divino africano*, la ignorancia asociada a la herejía se represente por medio de una escena en la que se ponen en juego los valores simbólicos de la ausencia de luz:

Salen Agustino, vendados los ojos, y la Herejía [...]

AGUSTINO Al camino de mi muerte
Pienso que voy por aquí.
HEREJÍA Engañaste, que yo soy
La misma luz que te guía.
[...]
AGUSTINO Dame mi vista, Herejía.
HEREJÍA ¿Ya no miras con la mía?
AGUSTINO No, que es toda escuridad. (335b)

La representación de la noche, o de la no-luz, siendo técnicamente imposible como sabemos, requería más que nunca de la participación imaginativa del público. Bien mediante objetos luminosos con valor metonímico, como veíamos arriba, bien por medio de la luminotecnia o el decorado verbales, el dramaturgo se esforzaba por dejar claro que determinadas escenas tenían lugar durante la noche. Esa sugerencia de un espacio nocturno no era únicamente un indicio temporal, sino que se ponía al servicio de la acción haciendo verosímiles determinadas situaciones inviables a plena luz del día. Decía Antonio Carreira que la noche era la «síntesis de la concepción barroca del otro gran vivir»¹⁶, algo que, aplicable a todos los subgéneros de la comedia nueva –y a todas las manifestaciones artísticas de la época, se podría decir–, enlaza de manera inmediata con esa proyección trascendente consustancial a la comedia de santos. El propio Lope definió a la noche como «fabricadora de embelecos, loca, imaginativa, quimerista» y le atribuyó «la sombra, el miedo, el mal». De la lectura estético-filosófica a la connotación moral no hay una gran distancia. La noche es la morada de la confusión, del engaño, de la mentira, del pecado, en definitiva. Porque, no en vano, el demonio ostenta tradicionalmente el título de príncipe de las tinieblas. Si, como se ha dicho, el conflicto de la comedia de santos se libra entre la gracia y el pecado, el bien y el mal, la verdad y la mentira, la sugerencia de la oscuridad era una manera obvia de conferirle forma plástica.

¹⁶ Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 1998, p. 300.

Como acto desordenado¹⁷, el pecado era un germen de desarmonía y era ahí, como ya desarrollé en otro lugar¹⁸, donde residían sus intensas virtualidades dramáticas. Sobre las tablas, la transgresión cósmica y moral implicada por el pecado se concretaba en acciones que testimoniaban esa inestabilidad. Y la noche, semilla de confusión, era el contexto propicio. Ya veíamos arriba que en *San Nicolás de Tolentino*, la tentación y el pecado tienen lugar precisamente durante la noche, cuando la máscara portadora de la luz conmina a Urbino a visitar los aposentos de una dama. Esa asociación de la oscuridad y la transgresión la encontramos también en *Los locos por el cielo*, aunque con otro sentido. Un Indes desasosegado por el desdén de Dona y, ante todo, por no comprender su actitud, afirma el vínculo entre la confusión, la deshonra –que tantas veces se relaciona con el pecado– y la noche:

Duro amor, tiempo enemigo,
¿qué es lo que a mis ojos pasa?
¡De noche y fuera de casa,
y desdeñosa conmigo! (vv. 620-623)

Pero un ejemplo obvio de cómo el espacio nocturno se convierte en aliado del pecado lo encontramos en *La gran columna fogosa*. Las palabras de Patricio son elocuentes:

Oscura noche, capa de traidores,
máscara de la luz del claro día,
centro de la cruel melancolía,
tercera de secretos y de amores;
aumento de las quejas y dolores,
cueva de pensamientos, donde cría
la enamorada o triste fantasía
del parto de su pena los errores;
cuán bien sabe que en malos pasos ando,
pues por vuestras tinieblas me gobierno
y voy al día el claro rostro hurtando;
mirad lo que ha podido un amor tierno;
que al cielo con mis lágrimas cansando,
vengo a mover las puertas del infierno. (269b)

Se emplean los mismos tópicos que el propio Lope recogería en el soneto a la noche que mencionaba al inicio de este epígrafe. Pero aquí se produce un giro moral en los tercetos que termina haciendo explícita la conexión de la oscuridad con el infierno. Y es que Patricio se dispone nada menos que a pactar con el diablo para lograr el amor de Antonia. El decorado-luminotecnia verbal es un ingrediente esencial para intensificar el valor ritualista del episodio e incrementar su efectismo. Patricio, cuando se encamina a reunirse con Satán, insiste:

¹⁷ *Suma Teológica*, I-IIae, q. 75, a.1.

¹⁸ Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 61 y ss.

¡Oh noche, gran secretaria
de tantos malos sucesos,
pues no es tu luz necesaria,
ten esos diamantes presos,
detén la luna voltaria! (270a)

Porque ni siquiera la luz de la luna puede ser testigo de su incursión en el reino de las tinieblas. Este mismo celo por mantener la oscuridad es el que encontramos en *El niño inocente de La Guardia* cuando los hebreos se disponen a sacrificar a Juanillo. Varios elementos entran en juego para sugerir la ausencia de luz: desde la mención a una «cueva oscura y solitaria» (v. 1957) como enclave espacial en que tendrá lugar la ejecución, hasta la preocupación para que no haya un resquicio de luz que pueda delatar el crimen:

BENITO Mirad bien
 si está la cueva cerrada
 antes que golpes le den.
QUINTANAR Cerrada está, y bien tapada
 la luz del cirio también. (vv. 2096-2100)

El objetivo de los hebreos, como ellos mismos constatan y corrobora el ángel, es imitar la pasión de Cristo en la persona de Juanillo. Pero esta *Imitatio Christi* se revela milagrosa, y la oscuridad, cómplice del delito, se convierte en un indicio más de la gloria del niño. Son primero explícitas las palabras del ángel:

Ya pide licencia el sol
para eclipsarse en tu muerte. (vv. 2066-2067)

Y la Razón, una vez consumado el crimen, corrobora lo que, en rigor, es la culminación de la *Imitatio*, pues la referencia a las tinieblas que acompañaron a la muerte de Jesús está registrada en los *Evangelios sinópticos*¹⁹:

¡Parece que está eclipsada
la hermosa cara del sol! (vv. 2677-2678)

La poesía, a través del *contrafactum*, logra que la luminotecnia verbal se convierta en una expresión lograda de la ironía cósmica y se ponga al servicio de la significación global de la pieza tal vez con más eficacia que nunca.

¹⁹ En concreto, Marcos, 15:33; Mateo, 27:45; y Lucas, 23:44.

CONCLUSIONES

Decía Pavel Campeanu²⁰ que, en el teatro, la presencia del espectador es imperativa no sólo en su dimensión de observador, sino como constructor activo de sentido. El público de la comedia nueva re-creaba mentalmente las condiciones materiales del espectáculo y, al mismo tiempo, activaba todos los parámetros simbólicos que coadyuvaban a su interpretación. El dramaturgo sabía que así funcionaban las cosas, y modelaba su obra en consecuencia. Más allá de su dimensión material –que, dadas las circunstancias específicas de representación, quedaba prácticamente anulada– la diada luz-oscuridad poseía un alcance simbólico que se proyectaba hacia el entramado trascendente consustancial a las comedias de santos. Lope supo integrar en una acción dramática que ponía en juego un conflicto moral esos múltiples frentes simbólicos conjugando lo imaginativo-visual con el sentido profundo de la trama. Las referencias a la luz-oscuridad apuntalaban esa dialéctica bien-mal y pecado-virtud que daba forma dramática a la hagiografía; y la ambivalencia esencial al símbolo permitía expresar sus sentidos a fuerza de poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.
- Alonso Mateos, Abel, «El teatro barroco por dentro. Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2 (2007), pp. 7-46.
- Aquino, Tomás de, *Suma Teológica*, I, ed. R. Suárez y F. Muñiz, Madrid, Editorial Católica, 1964.
- Campeanu, Pavel, «Un papel secundario: el espectador», en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 107-120.
- Castillo Martínez, Ignacio Javier, *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*, 2006, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Accesible on-line <http://www.tdx.cat/handle/10803/1378> (fecha de consulta: 24/09/2014).
- Díez Borque, José María, «Calderón y el “imaginario visual”: teatro y pintura», en Díez Borque José María (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 321-345.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 259-275.
- Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- Keir, Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Routledge, 1994.

²⁰ «Un papel secundario: el espectador», en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 107.

- Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1991.
- Platón, *La República*, introducción, traducción y notas de R. M^a Mariño Sánchez-Elvira, Salvador Mas Torres y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2009.
- Russell, Jeffrey Burton, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1994.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Lo fingido verdadero*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 51-107.
- , *La gran columna fogosa*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 253-310.
- , *El divino africano*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega IX*, Madrid, Atlas, 1964, pp. 312-362.
- , *El serafín humano*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 7-68.
- , *San Nicolás de Tolentino*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 71-129.
- , *Comedia de San Segundo*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega X*, Madrid, Atlas, 1965, pp. 225-270.
- , *Los locos por el cielo*, ed. Enric Bassegoda i Pineda, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.1*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, pp. 305-427.
- , *El niño inocente de La Guardia*, ed. Fernando Baños Vallejo, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.3*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, 2009, pp. 1503-1627.
- Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1977.

Construcción del espacio inaugural y programa dramático: el caso de *La Santa Juana* de Tirso de Molina

ISABEL IBÁÑEZ

Université de Pau et des Pays de l'Adour
isabel.ibanez@univ-pau.fr

1. INTRODUCCIÓN

La semiotización dramática de un tablado y una utilería más o menos perfeccionada ya desde los inicios de una representación teatral y su fluctuante semantización, han recibido por parte de la crítica una atención esencialmente teórica (Pavis, Ubersfeld, Bobes Naves)¹ aunque no faltan estudios dedicados a obras concretas (Hermenegildo)² o a la comedia del Siglo de Oro (Rubiera)³. En la configuración del espacio dramático de una comedia existen varios conjuntos espacio-temporales (ya que la categoría espacial se desvincula difícilmente de la temporal) de especial relevancia. Son los espacios dramáticos inaugurales⁴, por estar situados en los umbrales de la ficción, los que asumen la primordial tarea de instaurar el universo dramático de la obra como universo ficcional, en todas sus componentes, más allá del marco espacio-temporal de la acción cuya fijación es, por supuesto, su misión más evidente. Este trabajo se dedicaba en un principio a la construcción de los espacios inaugurales de *La Santa Juana* de Tirso de Molina⁵, que pueden considerarse

¹ Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor-Editions Sociales, 1987; Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Editions sociales, 1991; y María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

² Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras*, Leida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.

³ Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.

⁴ Rubiera señala como línea de investigación sistemática que llevar a cabo con el fin de determinar la habilidad de un dramaturgo para construir un espacio dramático, el estudio de los comienzos de sus obras relacionándolos con el género o el tema (Rubiera, *op. cit.*, pp. 131-132).

⁵ Primeras representaciones documentadas en 1613-1614. La obra escenifica la vida de Juana Vázquez, monja franciscana mística (1481-1534) que fue párroco de Cubas, abadesa del convento de la Cruz de Cubas. Sus cuentas milagrosas tenían fama de redimir años de purgatorio. Coincide la salida de las comedias con los primeros procesos con vistas a su canonización.

como uno solo si se contempla la trilogía en su conjunto o como tres si se contempla cada comedia por separado. Sin embargo, por no dar cabida para ello este trabajo, sólo nos centraremos en el de la primera escena de la *Primera Parte*, reservando para otra publicación el estudio de las aperturas de las dos partes siguientes, la relación que mantienen entre sí, así como con los tres espacios de cierre de las comedias que integran el tríptico.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Recordaremos rápidamente la diferencia entre espacio escénico, o sea el espacio material con sus decorados por donde se mueven los actores, que mediante su actuación lo estructuran y semiotizan; espacio lúdico configurado por esta actuación; y espacio dramático, un espacio ficcional, imaginado por el lector o el espectador a partir del texto o de su representación, tres categorías que en realidad interactúan ya que la percepción de dichos espacios es simultánea (incluso para el lector que se apoya en los elementos didascálicos del texto escrito) ayudando la aprehensión de unos a construir la de los otros⁶.

El espacio inaugural de *La Santa Juana I* será estudiado aquí a través de un análisis literal⁷ del texto dramático, entendiendo por letra del texto los signos verbales del texto escrito y los signos no-verbales, tales como los escénicos, que pueden deducirse del texto escrito, pero también signos derivados de los signos verbales mediante su realización escénica, como pueden ser la declamación, inferida por el texto verbal escrito (ya que nos situamos como lector y no como espectador) y por la espacialización del verso y de la estrofa en su realización escénica⁸.

Desde aquí cabe advertir que nos tendremos que apoyar en un doble texto escrito: el de la edición príncipe de 1636 que consta de las dos primeras partes, y el del manuscrito (fechado en 1613-1614), texto que es una reescritura del anterior y la única versión conocida en tres partes⁹.

⁶ Véase sobre este punto Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 146-147. Rubiera matiza el concepto de espacio lúdico de Pavis que según el estudioso, al descartarse los aspectos verbales, es poco operativo en la comedia aurisecular. Rubiera propone valerse de este término para «caracterizar ese tipo de escenas, nada raro en la comedia barroca, en que dos o más grupos (normalmente parejas) representan a la vez acciones dialogadas que vamos leyendo/escuchando alternativamente, en ocasiones entrecruzando sus réplicas» (*op. cit.*, p. 127).

⁷ Nos situamos en la línea crítica desarrollada por el grupo *Littéralité* encabezado por Nadine Ly. Cf. Nadine Ly, «La littéralité», *Les langues néo-latines*, 262, 1987, pp. 5-30.

⁸ Rubiera, apoyándose en un estudio de Dámaso Alonso, hace hincapié en la especificidad de la palabra poética en escena, debida al «hecho de que cuando el lenguaje verbal funciona dentro del marco dramático debe sufrir una transformación, que procede fundamentalmente de su carácter o condición espacial» (*op. cit.*, p. 15).

⁹ Más en Isabel Ibáñez, *La Santa Juana* de Tirso de Molina. *Étude monographique*, Lille, ANRT, 1997. Para más comodidad cf. Miguel Zugasti, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La Santa Juana* (1613-1614)», *Teatro de palabras*, 6 (2012) pp. 31-81. Abreviaremos por Ms (Ms I, II, y III) la versión manuscrita (Téllez, Fr. Gabriel, *La Santa Juana*, Ms Res 249, Biblioteca Nacional) y por Pr (Pr I, II, y III) la de la príncipe (Tirso de Molina, *Quinta Parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Avila,...] Año 1636, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon, Mercader de libros).

3. LA ESCENA INAUGURAL DE *SJ*: DENSIDAD TEXTUAL, DENSIDAD ESPACIAL, DENSIDAD DRAMÁTICA

Cabe puntualizar que, siguiendo a Ruano de la Haza, estructuramos la acción de la comedia en cuadros que corresponden a lo que los dramaturgos llamaban escenas, casi siempre marcadas en los manuscritos autógrafos por una partición del texto dispuesto en columna mediante una o varias líneas horizontales y cuyos signos canónicos de delimitación son: homogeneidad de acción y espacio-temporal, cambio estrófico y escenario vacío entre dos escenas¹⁰.

La escena de apertura de *SJ* (de ahora en adelante las tres partes se mencionarán de manera abreviada por *SJI*, *SJII*, *SJIII*) escenifica una boda campesina entre los pastores Gil y Elvira, cuya madrina de bodas es precisamente Juana Vázquez (la futura Santa Juana) que asiste a la ceremonia acompañada de su padre Juan Vázquez. Un grupo de tres pastores tiene cierto protagonismo en este bloque: Toribio (pastor “culto”), Crespo (pastor “rústico”) y Llorente (pastor “sentimental” de tipo pastoril). Efectivamente, después del baile inaugural de pastores, éstos participan en un ameno intercambio satírico sobre las costumbres livianas de las mujeres, sátira vinculada a la de la poesía de corte gongorino. La segunda parte de la escena viene determinada por la llegada de Francisco Loarte, un caballero que pasaba por casualidad cazando cerca del festejo. Éste se queda con la comitiva el tiempo suficiente para quedar prendado de Juana. La escena concluye con otro baile cuya letra exalta la belleza de Juana, la madrina. Todos los personajes salen del escenario después de que Juan Vázquez ha invitado a Loarte a trasnochar en su casa. Las redondillas, única estrofa englobante (ya que cabe considerar de manera separada las estrofas cantadas o las de las piezas poéticas de la príncipe) del bloque inaugural son sustituidas por los sextetos-lira en el cuadro siguiente.

Aunque la estructura y el contenido son semejantes, *MsI* y *PrI* presentan una diferencia de 198 versos que se explica sobre todo, además de pasajes más cortos de importancia secundaria, por la desaparición en *MsI* de los 158 versos dedicados en *PrI* a la justa poética entre pastores sobre el amor. La escena de *MsI* se rige por una tonalidad “a lo villano”, cuando en *PrI* la tonalidad se desliza hacia lo pastoril. Compárense las réplicas de Toribio en *MsI* y de Crespo en *PrI* invitando a los pastores a bailar para agasajar a sus huéspedes: «[...] Tor.: oíd / lo que nos manda, advertid / Cres.: Bailemos, pues nos convida / este viento lisonjero / y ya la tarde declina» (*PrI*, fol. 218v), con la réplica correspondiente de Llorente (*MsI*, fol. 8r): «[...] Bailad hasta / que reventéis, pues convida / la sombra»¹¹.

De momento baste observar como una canción cantada a coro (bailada en el segundo caso) es lo que circunscribe esta primera escena, lo cual tiene sus consecuencias para la configuración del espacio escénico-lúdico y dramático.

¹⁰ Más en Ruano de la Haza, José María - Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294. Ruano añade entre los criterios de cambio de cuadro un cambio frecuente de decorado, criterio que no nos parece tan relevante como los demás.

¹¹ Para más comodidad, en lo que sigue citaremos por la edición de Blanca de los Ríos, que sigue *PrI* y *II* (*Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969). Abreviaremos esta edición por BR (I, II, III). El pasaje corresponde a BR I, pp. 773b-775a. De aquí en adelante será nuestra la grafía modernizada de las citas de *Ms* y de *Pr* que se lean.

3.1. EL VILLANCICO INAUGURAL

La comedia empieza por la salida al escenario de una comitiva multitudinaria pero rigurosamente estructurada en torno a Gil y Elvira, la pareja de novios, y a Juana y su padre, los padrinos de la boda. Aunque la didascalía de PrI es más explícita, esa jerarquía se sigue en ambas versiones¹². El grupo entra cantando en homenaje a la pareja de novios y ya se instaura una estructura tripartita entre el grupo de los novios y los padrinos que escuchan el villancico, el conjunto de los pastores que contestan a dúo a las réplicas de Toribio en PrI (de un pastor anónimo en MsI) permaneciendo todos de pie, según se deduce de la réplica de Juan Vázquez que sigue inmediatamente a la canción (BR, p. 771a): «Aquí los novios se asienten / mientras se pasa la siesta». Para resumir, visualmente hablando, tenemos un grupo que probablemente saldría al escenario frontalmente en columna formada por filas de tres o cuatro personas: los novios y padrinos, seguidos de los tres pastores individualizados, seguidos por los pastores “músicos”. Luego esa columna se fraccionaría ocupando el escenario en su anchura entre los tres grupos, o sea que dibujaría un movimiento de despliegue y de apertura como en una toma de posesión de un espacio aún “cerrado” en los umbrales de la ficción.

Esta configuración y ocupación tripartita del espacio escénico mediante las del espacio lúdico, se confirma en el resto de la escena:

- los juegos literarios de los campesinos constan de un doble público interno (los padrinos y la novia *vs* los pastores anónimos) y de un grupo que protagoniza los intercambios (Toribio, Crespo, Llorente, aunque según modalidades diferentes en PrI y en MsI);
- cuando llega Francisco Loarte, éste se agrega con su séquito al grupo de honor y el espacio se estructura según el espectáculo central (la justa poética en PrI y el baile final en PrI y en MsI) *vs* público destacado distinto del público formado por los personajes anónimos¹³.

La salida del escenario al final de la escena, reproduce de modo inverso el movimiento inicial de ocupación del espacio. Los personajes reconstituyen la columna para salir (se “recogen”) aunque según un esquema diferente, pues cierran la comitiva Juan Vázquez y sus huéspedes Loarte y Don Juan (Loarte solo en MsI), saliendo estos dos personajes los últimos, lo cual permite a Francisco Loarte expresar en un aparte su incipiente pasión por Juana. Este final inicia así el primer conflicto amoroso en el que Juana va a tener que luchar para imponer su amor a Cristo en contra del amor profano del joven hidalgo.

Por otra parte cabe subrayar que Juan Vázquez se reparte con los campesinos destacados que son Gil y Toribio (Crespo en MsI) la ordenación del espacio escénico-lúdico: él es el que decide dónde y cuándo sentarse, él propone en PrI la justa poética sobre el amor, y él lleva la primera conversación con Loarte después de que el novio le ha invitado a sentarse a su lado; él decide el momento de volver a casa o sea de dejar el escenario, o

¹² BR, p. 770a: «Salen Elvira y Gil, de las manos; la Santa al lado de Elvira, como su madrina; Juan Vázquez, su padre, padrino; Crespo, Toribio y Llorente; músicos, cantando todos, de pastores con mucha grita». Ms, fol 4r: «Elvira y Gil de las manos. La santa y Juan Vázquez su padre a los lados. Músicos y Llorente y Crespo y Toribio, pastores con mucha grita».

¹³ PrI, fol. 218v explícita: «Cantan y bailan tres o cuatro», lo cual significa que los pastores anónimos y probablemente, con ellos, los lacayos de Francisco Loarte y de su amigo don Juan, forman otro grupo-público.

sea del “fin de juego”. Paralelamente, Gil, Crespo y Toribio se reparten las iniciativas de los espectáculos internos, que son la primera canción, los parabienes, los juegos literarios, la última canción bailada. En el inicio de la ficción dramática la protagonista (identificada como tal por el conocimiento que tenía el público de su biografía) sorprendentemente no tiene papel activo en la instauración del espacio-marco, aspecto sobre el que se volverá adelante.

Tenemos, pues, a dos tipos de personajes ordenadores del espacio (y de la acción): por una parte a Juan Vázquez, personaje de protagonismo importante en el primer conflicto dramático de la obra; por otra, a unos personajes vinculados al juego en el sentido amplio de la palabra, como son las canciones, juegos poéticos, o el baile, o sea al juego teatral en general, ya que todas esas actividades constituyen espectáculos internos. Un detalle que tiene su importancia ya que esta escena tiene por misión instaurar precisamente el universo dramático, o sea un universo de “juego”.

Estos aspectos vienen potenciados, en su dimensión verbal, por los diversos textos poéticos declamados en tanto que estrofas (a diferencia de la redondilla englobante que funciona aquí como mimesis del lenguaje corriente) por los personajes pastores. Entre ellos es notable el texto de la canción inaugural.

3.1.1. Aspectos verbales

La canción de bodas inaugural es, como a menudo en la comedia, una canción de circunstancias, ya que habla precisamente de Elvira y Gil, los dos personajes novios. Aunque esta pareja no tiene porvenir dramático relevante, la canción que celebra sus bodas fija el matrimonio como motivo recurrente y estructurante de la comedia y de la trilogía, la cual concluye con la muerte en olor de santidad de Juana tratada a modo de matrimonio “a lo divino”. La boda profana de la apertura textual es, pues, promesa de futuras bodas divinas (como serán las numerosas escenas de raptos que, antes del final apoteósico, van salpicando las tres comedias): recordemos que “boda” es un vocablo que viene del latín *vota*, plural de *votum*, que significa promesa, voto. En el contexto hagiográfico de la obra, las bodas de Elvira y Gil, *vota* desamentizados, se erigen en signo anunciador de otros *vota*, los de la futura santa. El villancico es perfectamente adecuado para expresar esta desamentización ya que, en tanto que género poético menor, expresa adecuadamente un rebajamiento del nivel denotativo de esas bodas de dos personajes sin relieve dramático, rebajamiento contradicho sin embargo por el despliegue connotativo producido por la espacialización espectacular de su texto verbal. En su aspecto formal, lo que relaciona este texto con el villancico es la presencia de un estribillo de cuatro octosílabos asonantados en pareados (-í -í, -ó -ó) y retomados al final. El cuerpo lo constituye un romancillo de hexasílabos asonantados en -í, asonancia que unifica el conjunto textual.

MÚSICOS (cantando)	Novios son <u>Elvira</u> y <u>Gil</u> él es <u>Mayo</u> y ella <u>Abril</u> ; para en uno son los dos, ella es <u>luna</u> y él es <u>sol</u> .
TORIBIO	Elvira es tan bella.
TODOS	Como un serafín.

TORIBIO	Labios de amapola.
TODOS	Pechos de jazmín.
TORIBIO	Carrillos de rosa.
TODOS	Hebras de alhelís.
TORIBIO	Dientes de piñones.
TODOS	Y aliento de anís.
TORIBIO	<i>Gil</i> es más dispuesto.
TODOS	Que álamo <i>gentil</i> .
TORIBIO	Tieso como un ajo.
TODOS	Fuerte como un <i>Cid</i> .
TORIBIO	Ella es hierbabuena.
TODOS	Y él es <i>perejil</i> .
TORIBIO	Ella es la altemisa.
TODOS	Y él el <i>torongil</i> .
	Novios son Elvira y <i>Gil</i> ,
	él es Mayo y ella <i>Abril</i> ;
	para uno, etc. ¹⁴

La canción es un pastiche de poema laudatorio inspirado en la poesía culta trasladada al ambiente villanesco (los dientes de Elvira no son perlas sino piñones, sus labios no son rosas sino amapolas etc.). El pastiche toma un giro paródico con el retrato de Gil, no tanto por su contenido sino por la manipulación lúdica a la que se ve sometido el significante [gil], cuyos fonemas constitutivos se esparcen por el texto para reagruparse luego en un *crescendo* rítmico final (ver *supra* las letras en cursiva). Por otra parte los nombres de la pareja pronunciados desde el primer verso («Novios son Elvira y Gil») remiten de entrada al universo villanesco tal y como lo puso de moda la comedia en su escenas de género¹⁵. De resultas los novios presentados por el villancico se nos aparecen más como unos seres literarios que cumplen la misión de abrir mediante su existencia verbal (en la canción) y no verbal (al ser representados por actores) el texto implícito de la canción (el tema del amor y del matrimonio), cuyo texto verbal se percibe entonces más bien como un programa poético y metapoético. La versión de PrI (resultado probable de una reescritura tardía) confirma el objetivo metadiscursivo de la escena y canción inaugurales al intercalar, antes de la llegada de Loarte, la justa poética precisamente sobre el tema del amor, justa que es una ocasión de satirizar las prácticas gongorinas o preciosistas que empezaban a dominar por aquellos años¹⁶.

Retrospectivamente el receptor se da cuenta de que el estribillo, repetido al final, más allá de su función denotativa, es un programa literario para la obra naciente. Efectivamente la pareja Elvira-Gil tiene por equivalentes a otras dos “parejas” pertenecientes a la tradición popular y literaria a la vez: «mayo/abril» y «luna/sol», principio masculino

¹⁴ BR, pp. 770a-771a.

¹⁵ «Gil: este nombre en lengua castellana, es muy apropiado a los zagales y pastores en la poesía» (cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995, p. 459).

¹⁶ Tanto en PrI como en MsI podemos leer (BR p. 772a-b): «Crespo: [...] ¡La necesidad en que ha dado / nuestro lenguaje español! / No hay estrellas, luna o sol, / plata, oro o cristal helado, / que luego no dé con ello / en la cara de su dama [...]».

(«mayo», «sol») vs principio femenino («abril», «luna»)¹⁷. La alternancia de los significados dispuestos en un doble quiasmo repartido en tres versos (o sea 1-2 y 2-4, véase el subrayado *supra*) sugiere la unión íntima como promesa de fecundación y de fruto. Por otra parte, la asociación de estos dos meses recuerda el dicho citado por Correas: «Abril y mayo, la llave de todo el año»¹⁸, relación que remotiva la analogía de los significantes «abril» y «abrir» con tanta más potencia cuanto que viene confortada por la etimología recogida por Covarrubias en la entrada «abril»: «Del latino Aprilis, sic dictus quasi aperilis, quod terram aperiat¹⁹, nam verna temperie plantarum germina apperiuntur [...]».

Y es que el villancico que trata de los amores de Elvira y Gil tiene por encima de todas, una función, que es abrir el texto dramático, es el mismo acto de apertura y esto es lo que dicen bajo diversas formas sus significantes.

Para empezar, la estructura binaria exhibida por el estribillo introductorio («Elvira y Gil [...] mayo [...] abril [...] luna [...] sol») viene desarrollada en una descripción bipartita de las cualidades de los dos esposos (cuerpo de Elvira, vigor de Gil), descripción que cual libro expone a la mirada de los lectores sus dos tapas abiertas, llenando la escena con sus imágenes (concretizándose esto en el plano no-verbal por la ocupación del espacio escénico por la tropa variopinta de los personajes-pastores). Dicha estructura binaria viene reforzada por un juego de oposiciones y complementariedades:

- principio masculino vs principio femenino
- principio diurno vs principio nocturno
- singularidad vs pluralidad
- verticalidad vs horizontalidad
- sabor vs perfume
- gusto vs olfato.

Los sustantivos que se refieren a la belleza de Elvira son casi todos plurales: «labios», «pechos», «carrillos», «hebras». Hasta la misma voz «serafín» es etimológicamente hablando un plural²⁰. Estos plurales generan una visión horizontal que contrasta con la visión vertical asociada a Gil. Todos los singulares que se refieren a él nombran vegetales contemplados en su unicidad, o sea irguiéndose en el espacio de cuya dimensión vertical toman posesión. Así pues:

¹⁷ Los refranes vinculados a las estaciones y a la labor del campo asocian, oponiéndolos, los meses de abril y mayo: aquél se desea húmedo y éste soleado. La asociación ideal viene resumida por el refrán: «Mayo ha las apuestas y abril se las lleva a cuestras», comentado por Correas «Que abril con sus aguas da tempero a las flores y hierbas de Mayo» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 305). También por «Marzo ventoso y abril lluvioso sacan a mayo hermoso», citado por Covarrubias (*op. cit.*, p. 742b). Mediante la oposición agua vs sol y la interacción fecundadora de esos dos meses de primavera, es como el mes de abril se relaciona con el principio femenino y lunar, relacionándose el mes de mayo con el principio masculino y solar.

¹⁸ Correas, *op. cit.* p. 6a.

¹⁹ Covarrubias, *op. cit.* p. 7b: el subrayado es nuestro.

²⁰ Covarrubias, *op. cit.* p.891a.

- «álamo» convoca la imagen de un árbol aislado irguiéndose solo, representación confortada por el cotexto²¹ («tieso como un ajo» en el verso siguiente);
- «ajo», «torongil» precedidos del indefinido «un» funcionan visualmente sobre el mismo modo;
- «perejil» parece contradecir el principio de la unicidad-verticalidad asociado al personaje; sin embargo esta palabra puede leerse (y oírse) como el parónimo del nombre compuesto Pero-Gil, interpretación autorizada por el cotexto de tonalidad villanesca. Lo primero por la manipulación lúdica antes señalada que sufre el significante «Gil», lo segundo por la reificación sufrida en el verso inmediatamente anterior por el nombre «Cid» («fuerte como un Cid», verso que es un aforismo en realidad), reificación que de manera provisional anula la frontera entre las categorías de sustantivos (nombre propio *vs* nombre común) y autoriza la lectura paronomástica de «perejil», con lo cual la asimilación del vocablo «peregil» al nombre propio «Pero Gil» lo vierte en la red anterior de unicidades y en la visualización vertical.

Para resumir: ocupación espacial total en sus dos dimensiones, horizontal y vertical, como si se recorriera la superficie de una plana escrita, y bipartición espacial a modo de libro abriéndose, acompañan la emergencia del texto dramático desde los limbos de su forma escrita a la luz del día teatral.

Por otra parte, señalaremos, sin detenernos, la densidad semántica de dicho texto generada por la asociación del vigor de Gil con el mes de mayo, vinculado al amor y al matrimonio (el mes de mayo era el mes de las velaciones) dentro de una tradición literaria recogida por el teatro de ambiente villanesco en torno a las festividades de la primavera y del verano (hasta San Juan). De hecho tal densidad semántica instauro, más allá de una atmósfera de exuberancia erótica, una promesa de densidad semántica para la obra en devenir. El fruto de los amores de Elvira y Gil, inscrito en el discurso implícito de la canción, es también el fruto por venir de la actividad dramática en la cual colaboran el texto verbal escrito, su realización verbal y no verbal, y el receptor. Y ya que de texto de apertura se trata, lógicamente éste proporciona algunas llaves programáticas como son la comparación de Elvira con un «serafín» que remite al serafín franciscano, y la asociación «luna» y «sol» que deja asomar las letanías de la Inmaculada Concepción. No cabe duda de que estas referencias fuesen perfectamente entendidas por el público de una comedia escrita en un contexto polémico, en el cual la escenificación de la vida de una monja franciscana cuya orden fue la abanderada del inmaculismo y sirvió la campaña de promoción inmaculista en la cual se vieron involucrados los más altos estratos de la sociedad, empezando por el mismo rey Felipe III²².

²¹ Por «cotexto» entendemos el entorno textual de tal o cual vocablo, un concepto diferente del contexto que se refiere a las circunstancias o sea al universo referencial de la creación de la obra.

²² Más en Isabel Ibáñez, *La Santa Juana...*, op. cit., pp. 28-55. Por otra parte cabe apuntar que la causa de Juana Vázquez agitó lo que hoy llamaríamos la opinión pública y los estratos del poder no sólo en España sino en Europa. Vinculada a la causa inmaculista, la promoción de su santidad ocasionó apasionados debates y textos polémicos. Su biografía, escrita por su correligionario Daza (fuente de la obra de Tirso) fue censurada, enmendada, traducida al francés, al italiano, al alemán, al inglés, y difundida por toda Europa bajo influencia hispana o blanco de sus acciones de propaganda (caso de Inglaterra). La polémica en torno a su figura rebrota de modo regular durante el siglo XVII y hasta el siglo XVIII en que José de Cañizares

El villancico de apertura cumple pues la misión de abrir la obra en tanto que ficción, desde el punto de vista temático (el amor) y desde el punto de vista ideológico (inmaculismo y misticismo franciscanos), pero sobre todo la de decretar la existencia de la obra en tanto que actividad espectacular: de hecho es su estatuto de espectáculo interno el que erige de entrada su discurso en metadiscurso. El espacio así desplegado y abierto no es un mero marco espacio-temporal para la acción, sino también un espacio mental ideológico y literario-lúdico.

3.2. EL ORDENAMIENTO JERÁRQUICO DEL ESPACIO INAUGURAL

Aunque, como se ha visto, el villancico inicial se rige por la binaridad vinculada a la pareja de novios, el resto de la escena se desarrolla según un principio de zum orientado alternativamente hacia la protagonista real de la fábula (Juana) y hacia elementos espectaculares encargados de significar tanto la temática del amor declarada como central de la comedia por la canción inaugural, como la reflexión metaliteraria que la trilogía desarrollará ampliamente.

En respuesta al parabién convencional que le dirige Crespo, Gil emprende una alabanza a su madrina de bodas, Juana, y a su padre, Juan Vázquez, a los que configura como pareja protectora, regida por la virtud (las cursivas son nuestras):

GIL [...]
que ya mi Elvira imagina
que, con favores sin tasa,
Dios bendice nuesa casa
por virtud de la madrina.
Pues si en tales regocijos,
porque más dicha nos cuadre,
la madrina es casi madre
y los novios son los hijos,
el bien que el cielo la ofrece
es bien que a los novios caya,
porque nos digan, «Bien haya
quien a los suyos parece.»
Juana es la vertú de España
tan buena como el buen pan.
Juan Vázquez, su padre, es Juan,
que basta, y aquí en Hazaña,
nueso pueblo, es tan amado
del poderoso y del chico,
que con ser hombre tan rico
de ninguno es envidiado.
Quien los conoce, los llama

compuso la última reescritura conocida de la comedia en 1723. El público de 1613-1614 y más tarde el lector de 1636 estaban perfectamente enterados de lo que estaba en juego en la comedia. Para más detalles, ver Isabel Ibáñez, «La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia», en *Persona y personaje: el Homo historicus y su 'puesta en discurso(s)' en el Siglo de Oro*, (en prensa).

de toda esta Sagra espejos;
él es dechado de viejos
y ella de doncellas fama.
Y así padrinos los nombra
por participar su estima;
que al que buen árbol se arrima
le cobija buena sombra. (BR, p. 771b)

Pero el zum sobre la pareja padre-hija se centra inmediatamente después en Juana, cuya breve intervención (y por eso mismo, de peso y enjundia), cierra la etapa de los parabienes:

JUAN Hablad, Juana, a vuestra ahijada.
SANTA Vos, padre, habláis por los dos.
 Hágaos sierva suya Dios,
 Elvira, y muy bien casada.
LLORENTE Propia bendición de santa;
 breve, en fin, y compendiosa. (BR, p. 771b-772a)

Aunque con variantes entre PrI y MsI, la llegada de Francisco Loarte proporciona en varios apartes la ocasión de iluminar al personaje de la santa exaltando su belleza y el respeto que infunde la virtud que emana de su persona. Muy lógicamente esta estrategia viene confirmada por la canción cantada en el final de la escena, que remata la configuración de Juana como protagonista de la fábula, como su “dama” (aunque “a lo divino”). Aquí también observamos variantes entre PrI y MsI, aunque ambas versiones coinciden en desviar el tema del parabién a los esposos hacia la alabanza de la madrina de bodas:

Y después de haber cantado,
viendo a la madrina al lado,
que es para alabar a Dios,
bailaron de dos en dos
los zagales de la villa,
que si linda era la madrina
por mi fe que la novia es linda. (BR, p. 777b)

A partir de ahí PrI se orienta hacia un desarrollo de tonalidad pastoril sobre los amores de Gil y de Elvira. Sospechamos que la lección de PrI es una reescritura tardía concebida para un lector culto que sería el receptor potencial del texto impreso²³. De hecho el texto de MsI guarda cierta coherencia de tonalidad (villanesca) y simplemente textual, ya que sigue glosando los dos versos «que si linda era la madrina / por mi fe que la novia es linda» erigidos en estribillo, rematándose la canción con dos versos que celebran a Juana por encima de la novia: «¡Viva la novia, viva, viva! / ¡Viva la novia y la madrina!» (MsI, fol. 8v). Por otra parte, el baile ejecutado sobre esta canción se inicia con la pareja Elvira-Gil y justo cuando empieza el primer estribillo (en Ms solamente) reza una didascalia «salen otros dos». En el momento preciso en que se encarece la belleza de Juana por encima de la de la novia, esta segunda pareja anónima alude a la futura pareja que formará Juana no

²³ Cf. Ibáñez, *La Santa Juana...*, op. cit., Parte I.

se sabe si con el galán Francisco Loarte presente en la escena o, como incita a pensarlo el horizonte de expectativas del público que conoce la historia de Juana Vázquez, con un galán “a lo divino”, o sea Cristo.

Por otra parte es de notar el “espacio especial” que ocupa Juana desde el principio, más allá del puesto de honor que se le atribuye: y es que se señala respecto a los demás por un mutismo, una voluntad de no hablar que la sitúa al margen de los demás, especialmente en un universo teatral cuya base es en principio el intercambio de palabras. Buen ejemplo es la «bendición» de «santa» antes citada y su deseo de no hablar más de lo que dice su padre. Este rasgo viene reforzado en PrI en el que Juana se opone a la justa poética sobre el amor que le parece «ocioso disparate» (BR p. 773b), proponiendo como alternativa un «ejemplo o suceso / en que dos buenos casados / y santos nos entretengan»²⁴. De manera general, fuera de las escenas de visiones y raptos en las que queda aislada del mundo material corriente, cuando ella se relaciona con los personajes que no son sus familiares, o se queda callada, o lo hace desde el punto de vista de la predicación o del consejo espiritual, lo cual es un rasgo hagiográfico de la Juana Vázquez histórica cuyos partidarios propugnaban que se la canonizara como doctora por sus escritos, inspirados según los testimonios por el Espíritu Santo cuando ella estaba arrobada²⁵. Lo que sí se perfila ya desde esta escena inaugural es que el espacio habitado por Juana es un espacio aislado, separado del de los demás, o sea, etimológicamente hablando, sagrado.

Resumiendo: si el zum sobre Juan Vázquez y su hija aislaba un espacio de la virtud, a tono con el espacio villanesco tratado convencionalmente en la comedia como espacio de inocencia²⁶, dentro del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, el zum sobre Juana configura un núcleo de espacio sagrado, llevado por el personaje, adherido a él, en espera de desarrollos ulteriores. Al fin y al cabo, desde el punto de vista de la acción principal en *SJI*, el conflicto que se plantea entre amor profano y amor sagrado sufre una dilación, ya que apenas viene sugerido aquí por el final de la escena, aunque de manera clara para el público que ya conocía este episodio de la vida de la Juana Vázquez histórica. Es más, entre esta primera escena y la escena en que Loarte le pide la mano de su hija a Juan Vázquez, median dos escenas de 119 y 108 versos en torno a los amores adúlteros de Melchor, el primo de Juana. La razón estriba en que, como queda dicho, el espacio dramático inaugurado aquí es sobre todo un espacio ideológico y estético (siendo solidarios ambos aspectos), de ahí que la primera escena haga hincapié de manera variada sobre la temática del amor, la cual será explorada en esta primera parte.

Efectivamente, alternando con estos enfoques sobre Juana, se explayan los espectáculos internos sobre el tema del amor, o sea:

- la glosa satírica de los versos que Gil dedica a Elvira («Mi bien / no sale el sol tan bizarro / cuando en su lucido carro / alumbra el mundo», BR, p. 772a), protagonizada por

²⁴ Es decir: se queda voluntariamente al margen de los discursos pronunciados por los demás, fuera del espacio configurado por sus intercambios sobre el tema.

²⁵ Más en María V. Triviño, *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, BAC, 1999, pp. 94-135.

²⁶ Sobre este tema sigue imprescindible la lectura de Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1985.

Crespo, Toribio, Llorente y Gil según proporciones diferentes entre PrI y MsI;

- la justa poética sobre el amor en PrI, protagonizada por igual parte por los cuatro villanos siendo Toribio quien lleva la dirección de la justa.

El sesgo metaliterario de estos pasajes subrayado anteriormente tiene su interés en la configuración del espacio dramático, ya que éste se constituirá de este modo a la vez en referencia al espacio “imitado” de la Sagra toledana (espacio de la Juana Vázquez histórica) y a espacios literarios hipotextuales, principalmente los de la poesía cortesana culta renacentista, del universo pastoril y de la comedia villanesca con sus formas, coloridos, tonalidades propios, convencionales y codificados.

4. CONCLUSIÓN

Además de la instauración de un espacio de ficción como tal y de un acto de lectura (se “abre el libro” iniciando la comunicación escenario / público), el espacio en construcción en la escena I se apoya en un cuádruple andamiaje que formatea la percepción del espacio dramático *in fieri* de la comedia:

- el referencial de la sagra toledana²⁷, que al fin y al cabo es el que interesa la fábula biográfica-hagiográfica, un espacio con el que, por otra parte, el público madrileño, el primero en oír la comedia en su versión Ms, estaría de una manera u otra familiarizado;
- el hagiográfico que exalta la figura de la futura santa, aunque ésta ocupa desde el principio un espacio aparentemente reducido pero sobre todo diferente por naturaleza del de los demás;
- el ideológico franciscano e inmaculista;
- el metaliterario rico y variopinto que abarca tanto la poesía amorosa de tipo culto o gongorino como los géneros convencionales de la comedia, un rasgo que se intensificará a partir de *SJII*.

Este espacio inaugural, de gran densidad semántica y rentabilidad dramática de cara al desarrollo ulterior de la ficción, es la resultante de estos tipos de espacio instaurados tanto por el texto verbal como por el texto no-verbal que cooperan en esta tarea. La densidad semántica que se impone avasalladoramente desde estos inicios se explica por el hecho de que la comedia propone un discurso que rebasa el discurso hagiográfico de exaltación de las excelencias de Juana Vázquez, un aspecto confirmado por el sesgo teológico que cobró el conjunto al pasar de dilogía a trilogía²⁸.

Por fin, aunque no se le ha dedicado atención exclusiva a este punto, cabe tener en cuenta el contexto particular de recepción de la comedia (una apasionada campaña de canoniza-

²⁷ No nos hemos detenido en este punto por obvio pero el texto viene salpicado de referencias toponímicas precisas: Azaña, Illescas, Añover, Sagra de Toledo, que unidas a las referencias a la jerarquía entre villanos (Gil es criado de Juan Vázquez, labrador rico) y a la vida del campo configura un marco genérico (ya que los villanos son villanos “de comedia”) y denotativo a la vez.

²⁸ Cf. Ibáñez, *La Santa Juana...*, *op. cit.*, especialmente pp. 446-450.

ción vinculada a la campaña inmaculista) en el que circulaban textos y discursos de diversas índoles sobre el personaje. Cada espectador llegaría al corral con un universo “biográfico” ya pre-formateado que tenía que poder encajar con el universo dramático y su espacio propuesto por una obra “a noticia”, o sea no ficcional (siguiendo los criterios de la época).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, rev. por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.
- Daza, Fr. Antonio, *Historia, vida, y milagros, éxtasis, y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Santa Juana de la Cruz, de la Tercera Orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco*, compuesta por F. Antonio Daça, indigno frayle Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista general de la Orden, En Madrid, Por Luis Sánchez, Año 1610 (Biblioteca Nacional, 2/46171).
- , *Historia, vida, y milagros, éxtasis, y revelaciones de la Bienaventurada Virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco*, compuesta de nuevo corregida y enmendada por fray Antonio Daça, indigno frayle Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista de la Orden, Dirigida a la Católica Magestad del Rey don Felipe III nuestro señor. - Año 1613. Con privilegio de Castilla y Aragón. En Madrid, por Luis Sánchez impressor del Rey N. S. (Bibliothèque Nationale de France, 4-00-682).
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras*, Lleida, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2001.
- Ibáñez, Isabel, *La Santa Juana de Tirso de Molina. Etude monographique*, Lille, ANRT, 1997.
- , «La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia», en *Persona y personaje: el Homo historicus y su ‘puesta en discurso(s)’ en el Siglo de oro*, New York, Idea (en prensa).
- Ly, Nadine, «La littéralité», *Les langues néo-latines*, 262 (1987), pp. 5-30.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor-Editions Sociales, 1987.
- Ruano de la Haza, José María - Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rubiera Fernández, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco libros, 2005.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- Téllez, Fr. Gabriel, *La Santa Juana*, Ms Res 249, Biblioteca Nacional.
- Tirso de Molina, *Quinta Parte de Comedias del Maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Avila, sobrino del autor, [...] Año 1636, En Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Gabriel de Leon, Mercader de libros.
- , *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, tomo 1, pp. 725-909.
- Triviño, María Victoria, *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, BAC, 1999.
- Übersfeld, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Editions sociales, 1991.

Zugasti, Miguel, «Compañías, autores y actores en torno al estreno de la trilogía de *La santa Juana* (1613-1614)», *Teatro de palabras*, 6 (2012) pp. 31-81.

La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón¹

ALEJANDRA ULLA LORENZO

University College Dublin
alejandra.ullalorenzo@ucd.ie

La variación y multiplicidad de espacios en los que se desarrolla la acción dramática constituye, tal y como ha indicado Rubiera², una de las características fundamentales de la Comedia nueva. En este sentido *El mayor encanto, amor* de Calderón, la primera comedia mitológica que escribe el dramaturgo para la corte madrileña, no será una excepción como a continuación se analizará, pues la pieza es ejemplo paradigmático del «despliegue de espacios ideales que acogen a la acción y que amplían extraordinariamente las dimensiones del espacio estrictamente escénico»³, una característica que, tal y como apunta Arellano, es propia de toda la obra calderoniana. A ello debe sumarse el género de la pieza, pues, como ha señalado el mismo autor, «los dramas mitológicos suponen una apertura a todos los efectos maravillosos –incluidos los espaciales– del gran espectáculo en el teatro de corte»⁴. En efecto, la flexibilidad del espacio⁵ y los distintos significados simbólicos que este adquiere en *El mayor encanto, amor*, probablemente bien conocidos por el receptor, son posibles únicamente por su condición de comedia cortesana de tipo mitológico.

La construcción del espacio dramático de la comedia, entendido este como «el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...]»⁶, estará, pues,

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre *Patrimonio teatral clásico español* TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder.

² Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 29.

³ Ignacio Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Pedraza Jiménez, F. B., R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 2000, p. 79.

⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵ Rubiera, *op. cit.*, p. 120.

⁶ Marc Vitse, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 8-9.

en gran medida supeditada al género al que se adscribe la pieza en su concepción original y, por tanto, parte de los lugares de la acción están concebidos en el texto de acuerdo con el ámbito escénico construido *ad hoc* para la representación de esta comedia, la isla artificial situada en el Estanque grande del Buen Retiro, así como con las indicaciones que Cosimo Lotti ofrece en su *Memoria de apariencias*⁷ compuesta con anterioridad a la comedia; además de condicionada por la propia historia mitológica que es fuente del texto⁸, en la que se ofrecía el espacio principal que servirá de marco para los distintos episodios del argumento: la isla de Circe, cuyo nombre, Tinacria, no conoceremos hasta bien avanzada la comedia. Este espacio presenta, en su interior, multiplicidad de lugares en los que se desarrollará la fábula. El objetivo del presente artículo consiste, precisamente, en estudiar los mecanismos que emplea Calderón para construir el espacio dramático de esta comedia a partir de las revelaciones que ofrece el texto.

La acotación que abre la primera jornada nos sitúa, a través de la música del clarín y un accesorio escénico (el navío), en el primer espacio de la acción: el mar, del que conocemos su estado tormentoso a través de las primeras intervenciones de los hombres que acompañan a Ulises. Según señala Ruano de la Haza, «el clarín sirve para anunciar la salida no solo de personajes reales o sobrenaturales sino también ordinarios, con tal de que se hallen en circunstancias extraordinarias o espectaculares, como, por ejemplo, subidos a una galera o montados a caballo»⁹. Así se cumple en esta escena inicial de *El mayor encanto*, en la que aparecen Ulises y los griegos en el barco que arriba a la isla de Circe:

*Tocan un clarín, y descúbrese un navío y en él Ulises, Antistes, Arquelao,
Lebrel, Polidoro, Timantes, Floro y Clarín.*

ANTISTES En vano forcejamos,
 cuando rendidos a la suerte estamos
 contra dos elementos.

ARQUELAO Homicidas los mares y los vientos,
 hoy serán nuestra ruina¹⁰.

Este espacio marítimo se transmuta inmediatamente después, y sin cambio de cuadro, en la llegada a «tierra» y, más concretamente, a una «playa», en la que desembarcan los hombres de Ulises, según se indica en la acotación, y desde la cual caminan, a juzgar por las palabras de los personajes, hacia un monte poblado de árboles.

⁷ Fue publicada por primera vez por Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progressos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, pp. 146-166.

⁸ Calderón toma el mito de Ulises y Circe, motivo fundamental sobre el que se construye la comedia, de la tradición clásica: concretamente de la *Odisea* (Cantos X, XI y XII) y las *Metamorfosis* (Libro XIV) ovidianas.

⁹ José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 117.

¹⁰ Citaré siempre por la edición de la comedia preparada por Alejandra Ulla Lorenzo: P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2013. Este fragmento corresponde a los versos 1-4.

POLIDORO Ya el espolón toca la playa.
ANTISTES Vaya toda la gente a tierra.
TODOS Vaya.
ANTISTES Del mar cesó la guerra.
ULISES Vencimos el naufragio.
TODOS ¡A tierra, a tierra!

Llega el bajel y desembarcan todos.

ULISES Saluda el peregrino
que en salado cristal abrió camino
la tierra donde llega,
[...]
POLIDORO Pues no nuestras desdichas han cesado,
que el monte donde agora has arribado
no parece habitable
en lo inculto, intrincado y formidable.
[...]
ULISES Pues ya que aquí llegamos
su centro piedra a piedra discurramos,
y para que volvamos a esta parte
a vernos juntos otra vez, con arte
divididos en tropas,
vamos descabellando verdes copas
a estos caducos troncos
que de quejarse al céfiro están roncoss¹¹.

Se trata, pues, de una escena de gran dinamismo espacial en la que quizás la playa pueda entenderse como espacio de transición entre el mar y el monte al que llegan a continuación. El empleo de este tipo de espacio, denominado espacio itinerante por Rubiera¹², «es el procedimiento dramático que mejor ilustra la extraordinaria capacidad de movilidad en la Comedia»¹³ y sirve, como en efecto sucede aquí entre la escena del mar y la posterior desarrollada en el monte, para «enlazar escenas cuya acción se desarrolla en espacios dramáticos distintos»¹⁴.

El monte será el espacio en el que tenga lugar el resto de la acción dramática durante toda la primera jornada, sin que la escena quede nunca vacía a pesar de las entradas y salidas de distintos personajes; con lo que la primera jornada consta de un solo cuadro y en ella sigue Calderón la conocida recomendación de Lope recogida en el *Arte nuevo*: «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta»¹⁵.

¹¹ vv. 35-90.

¹² Rubiera, *op. cit.*, p. 107.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 109.

¹⁵ vv. 240-242. Cito por la edición preparada por Enrique García Santo-Tomás: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.

Tal y como ha explicado Arellano en la obra calderoniana el monte

constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín [...], enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. [...] Independientemente de su concreta realización escénica las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa o la violencia brutal¹⁶.

En efecto, en *El mayor encanto* se cumplirá, al menos en esta primera jornada, dicha premisa, por cuanto el bosque será el lugar en el que Circe ejerce el mal al convertir en árboles a los seres humanos a los que desea castigar, tal y como anuncia Ulises:

ULISES ¿Qué bosque es este, cielos soberanos,
 adonde son los árboles humanos?¹⁷

A este tercer espacio conviene añadir un cuarto introducido a través de un relato ticsópico puesto en boca de Arsidas, mediante el cual se narra un acontecimiento simultáneo que se desarrolla en el palacio de Circe. Cuando Ulises y sus hombres llegan al monte se separan en dos grupos: el primero, formado por Ulises y Clarín, permanece en este lugar; mientras que el segundo, capitaneado por Arsidas, se adentra en el bosque y descubre el palacio en el que Circe y sus damas convierten a los hombres de Ulises en fieras con la excepción de Arsidas, quien consigue escapar a estos encantos y relatar lo sucedido a Ulises.

Sale huyendo Antistes.

ULISES Dioses, ¿qué tierra es esta?
ANTISTES Atiende, escucha:
 entramos en ese monte,
 Ulises, tus compañeros
 a examinar sus entrañas,
 a solicitar su centro,
 [...]
 discurrimos ese monte
 hasta que, hallándonos dentro,
 vimos un rico palacio
 [...]
 Saludamos sus umbrales
 cortesantemente atentos,
 y apenas de nuestras voces
 la mitad nos hurtó el eco
 cuando de ninfas hermosas
 un tejido coro bello
 las puertas abrió, mostrando
 apacible y lisonjera,

¹⁶ Arellano, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ vv. 119-120.

que había de ser su agasajo
de nuestros males consuelo,
[...]
Detrás de todas venía,
[...]
una mujer tan hermosa
que nos persuadimos ciegos
[...]
Esta, pues, nos preguntó
quiénes éramos y, habiendo
informádose de paso
de los infortunios nuestros,
cautelosamente humana,
mandó servir al momento
a sus damas las bebidas
más generosas, haciendo
con urbanas ceremonias
político el cumplimiento.
Apenas de sus licores
el veneno admitió el pecho,
cuando corrió al corazón
y en un instante, un momento,
[...]
los proporcionados miembros,
fueron mudando las formas.
[...]
Esto en fin me ha sucedido
y vengo a avisarte desto
porque desta esfinge huyamos¹⁸.

No parece que, dada la riqueza de medios disponibles para la representación de la comedia, el uso del relato ticoscópico –un recurso que se repite más adelante– se deba a la dificultad de representar un nuevo espacio sino más bien, como explica Fernández Mosquera, al referirse al uso de esta estrategia en una fiesta palaciega calderoniana, este obedece a «los valores estéticos, dramáticos y literarios de dicho recurso»¹⁹. Interesa señalar, en este sentido, que el empleo de la ticoscopia constituye una novedad calderoniana con respecto al diseño del espacio dramático frente a la propuesta de Lotti quien, tras la escena que tiene lugar en el bosque, sitúa la acción en el palacio; de modo que en el texto de Lotti se detectan dos acciones y espacios sucesivos mientras que Calderón logra trazar dos acciones y espacios simultáneos. El espacio del palacio, en el que a partir de la segunda jornada se desarrollará parte de la acción, aparece anunciado en el relato ticoscópico pero, además, se reitera mediante distintas intervenciones de la música –unos versos siempre en romance que se repetirán, con variantes, a lo largo de la comedia– y de la intervención de la propia Circe.

¹⁸ vv. 162-283.

¹⁹ Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, p. 264.

MÚSICA	En hora dichosa venga a los palacios de Circe el siempre invencible griego, el nunca vencible Ulises.
CIRCE	En hora dichosa venga hoy a este palacio hermoso el griego más generoso [...] ²⁰

Por último, conviene mencionar un ejemplo de espacio divino²¹ ocasionado con motivo de la llegada de la ninfa enviada por Juno para ayudar a Ulises frente a los hechizos de Circe. Este nuevo espacio aparece señalado en el texto mediante la acotación en la que se indica la aparición del arco y el sonido de las chirimías. Al igual que sucedía en el ejemplo anterior, de nuevo se emplea este instrumento en un sentido tradicional, pues habitualmente en las comedias de corral el uso de las chirimías anunciaba la llegada de un mensajero:

Tocan chirimías, y sale en un arco Iris, ninfa, y canta la música.

MÚSICA	Iris, ninfa de los aires, el arco despliega bello y, mensajera de Juno, rasga los azules velos.
IRIS	Ya la obedezco, y batiendo las alas rompo los vientos ²² .

A estos cinco espacios, cuatro patentes (mar, playa, monte y espacio divino) y uno latente (palacio), en los que se desarrolla la acción dramática de la primera jornada, pueden, acaso, añadirse, como ejemplo precisamente de la multiplicidad de espacios y de la capacidad de Calderón por ampliar los límites del espacio escénico, varios espacios ausentes²³ relacionados en sendas intervenciones pronunciadas por Ulises y Circe en su primer encuentro. En este sentido vale la pena mencionar el nacimiento de Circe en Tesalia y paso de Ulises por Grecia, su participación en la guerra de Troya y su navegación sin rumbo por el mar en cuyo transcurso lucha contra Caribdis y Escila, arriba al golfo de las Sirenas y, más tarde, al monte Lilibeo.

El espacio de la acción con el que comienza la segunda jornada se anuncia en primera instancia, tal y como sucedía en la primera, mediante la acotación inicial.

Descúbrese un palacio muy suntuoso, y van saliendo todas las damas por diferentes partes y llegan a la puerta y sale Circe²⁴.

²⁰ vv. 377-383.

²¹ Arellano, *op. cit.*, p. 101.

²² vv. 315-321.

²³ Con respecto a la clasificación de espacios patentes, latentes y ausentes, cf. Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 404-406.

²⁴ v. 995a.

Será el palacio el lugar en el que Circe conversa con sus damas y también donde la maga pide a Flérída que finja amor hacia Ulises durante el día para que, encubierta tras su nombre, sea Circe, sin embargo, quien acuda por la noche a enamorar a Ulises. Desconocemos si dicha plática se produce en el exterior o el interior del palacio, pues la única indicación con la que contamos es la de la acotación, que se refiere a la puerta del palacio. La conversación de Circe y Flérída se verá interrumpida por la aparición de los dos graciosos, Clarín y Lebrel, quienes, sin embargo, quedan solos en escena pues Circe y Flérída se esconden en un lugar impreciso o ambiguo para escuchar las palabras de los graciosos.

CIRCE Retírate, que no quiero
 que a todas horas me vean,
 y escuchemos desde aquí
 lo que tratan en mi ausencia.

*Retíranse y salen Lebrel y Clarín*²⁵.

De nuevo en este caso se trata de una escena muy dinámica en cuanto a los espacios: de la estancia del palacio pasan Circe y Flérída al escondite; de aquí la acción se traslada a la estancia del palacio, a continuación otra vez al escondite y, finalmente, a la estancia del palacio a donde regresan la maga y su dama. Una vez más se detecta en este lugar el recurso de los espacios futuros avanzados: si por una parte durante la conversación entre Clarín y Lebrel, que espían Circe y Flérída, se mencionan los jardines del palacio en los que más tarde se desarrollará la acción; por otra, cuando Circe sale de su escondite, con la firme decisión de castigar a Clarín y lo engaña prometiéndole que lo premiará cuando en realidad lo castigará, menciona el monte, al que deberá subir Clarín y llamar al gigante que guarda dicho espacio que, más adelante, cobrará protagonismo. Una vez que Clarín abandona la escena en ella quedan Circe y Flérída; entra entonces Astrea, quien indica a la maga la llegada de Ulises a su cuarto:

Sale Astrea.

ASTREA Ulises desde su cuarto
 al tuyo pasa²⁶.

Parece, pues, que la conversación entre Circe y Flérída se ha desarrollado en una estancia imprecisa del palacio; después ambas pasan al cuarto, o conjunto de habitaciones²⁷ –que funciona como espacio de transición solo mencionado–, movidas por la llegada de Ulises y sus compañeros e, inmediatamente después, todos deben trasladarse al jardín, invitados por Circe, en donde se sitúa la siguiente acción:

²⁵ vv. 1140-1143a.

²⁶ vv. 1128-1229.

²⁷ Fausta Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en González, Christophe y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 57.

CIRCE En este hermoso jardín,
[...]
con músicas y festines
te espero, porque la ausencia
y memorias de tu patria
entretenido diviertas.

El jardín es uno de los espacios más recurrentes, y también mejor estudiados²⁸, en el teatro de Calderón. En *El mayor encanto, amor* se mencionan distintos jardines con funciones diferentes, aunque todos ellos pueden identificarse, como ha explicado Arellano, con «el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y al seguridad»²⁹.

El primero, al que acabamos de referirnos, funciona como *locus amoenus* en el que los personajes pasan el ardor de la siesta mientras inician, impulsados por Circe, un juego típicamente cortesano como es la academia de amores³⁰, en la que cada personaje plantea una cuestión relacionada con el amor que los restantes deben contestar.

CIRCE [...]
En esta tejida alfombra
que de colores diversas
labró el abril, a quien sirve
de dosel la copa amena
de un laurel, al sol hagamos
apacible resistencia;
vayan tomando lugares
[...]

Van tomando lugares las damas y los galanes, y Ulises se sienta en medio de Circe y Flérída.

[...]
CIRCE Pues habemos de pasar
aquí el ardor de la siesta,

²⁸ Ver José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954; Tatiana Alvarado Teodorika, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en Civil, Pierre y Françoise Crémoux (eds.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010; Noelia Iglesias Iglesias, «El jardín minado de “El galán fantasma” de Calderón», *Revista Atalanta*, 1/2 (2013), pp. 53-76. La funcionalidad de este espacio ha sido también tratada en la obra de otros dramaturgos. Ver al respecto Miguel Zugasti, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en González, Christophe y Marc Vitse (eds.), *op. cit.*, pp. 583-619 y María Luisa Lobato, «‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacio para el amor en el teatro barroco», en Serrano, Antonio (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.

²⁹ Arellano, *op. cit.*, p. 88. Ver también Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 945-946.

³⁰ Cf. Lara Garrido, *op. cit.*, p. 949, quien menciona ejemplos de otras comedias calderonianas en las que se localizan este tipo de juegos cortesanos desarrollados en el espacio de un jardín.

porque una aguda cuestión
más a todos entretenga,
haz, Flérída, una pregunta
y cada uno la defienda³¹.

Se trata de un treta fingida por la propia Circe para determinar el amor que Ulises siente por ella que también tratará de probar pidiendo a Flérída que finja amor hacia él y lo cite en un segundo jardín, como antes avanzábamos, que de nuevo sería un espacio identificado con el amor aunque solo referido por las palabras de la dama de Circe, pues se trata de una acción que, sin embargo, nunca llega a producirse.

FLÉRIDA Estaré, como te digo,
de noche en ese jardín,
que cae sobre el mar,³².

Tras esta acción y la salida de Flérída, Lísidas y Circe, todos los personajes que habitaban la escena, se produce un cambio de cuadro, y solo después sale Clarín, a quien podemos situar en el monte anteriormente anunciado por Circe. Será en este espacio en el que se produzca la primera escena cómica que aparece en la obra protagonizada por Clarín y Lebrel. En este caso se trata de nuevo de un espacio identificado con el mal, por cuanto Clarín acude al monte mediante un castigo que Circe le proporciona.

CLARÍN Engañada Circe bella,
 [...]
 agradecida me dijo
 que a este monte me viniese
 y que en hallándome solo
 a Brutamonte le diese
 voces³³,
LEBREL [...]
 Huyendo vengo a este monte,
 donde a los dioses pluguiese
 que, al castigo que me espera,
 hallara donde esconderme³⁴.

La siguiente acción, protagonizada de nuevo por Ulises y Circe, tendrá lugar en un subespacio dentro del monte, en el que todavía se encuentra Clarín, poblado por «álamos verdes».

³¹ vv. 1284-1329.

³² vv. 1502-1504.

³³ vv. 1592-1600.

³⁴ vv. 1731-1736.

CIRCE Por ver si Ulises me sigue
 me he perdido de mi gente
 y, dejando a un tronco atado
 ese céfiro obediente
 que fatigué, he de esperar
 entre estos álamos verdes.
 ¿Quién está aquí?
CLARÍN Un mentecato,
 un sucio, un impertinente,
 un necio, un loco, un menguado,
 y un cuanto vusted quisiere³⁵.

Este lugar será, primero, espacio para los encantos de Circe, pues la maga aprovechará esta ocasión para alargar el castigo a Clarín convirtiéndolo en mona:

CIRCE Un punto no esperes.
 (Hasta mirarse a un espejo
 ya en su forma no ha de verse³⁶.)

Después, espacio de descanso para la maga y el griego.

ULISES Por más que te he seguido,
 corto el aliento dese bruto ha sido,
 si bien con harto rastro te seguía,
 pues llevabas por señas todo el día.
CIRCE De la caza cansada,
 a este apacible sitio retirada
 me vine. ¿Qué has volado?³⁷

A continuación, el lugar donde todos celebrarán una apacible cena:

ARSIDAS [...]
 Siguiéndote, señora, con tu gente
 por la florida margen desta fuente
 vine, que ella, pautada de colores,
 las señas de tu pie daba con flores.
CIRCE Hacia esta parte vine
 porque es donde la cena ahora previne³⁸.

Y, finalmente, el espacio que acogerá la batalla entre Arsidas y las fieras de un lado y Ulises y sus hombres de otro con la que finaliza la jornada:

³⁵ vv. 1862-1871.

³⁶ vv. 1883-1885.

³⁷ vv. 1892-1898.

³⁸ vv. 2020-2025.

*Húndese la mesa y los dos graciosos sobre ella, y con la batalla a oscuras se van todos*³⁹.

En esta segunda jornada encontramos una alternancia perfecta entre los espacios patentes (tres en este caso: el palacio, el jardín y el monte) y los latentes (dos: el cuarto de Circe y el segundo jardín), que contribuyen, sin duda, a ampliar los límites del espacio escénico que se muestra a los ojos del receptor.

La multiplicación de los espacios llega a su grado extremo en la tercera jornada, en la que se localizan hasta nueve espacios patentes que, en muchas ocasiones, se amplían gracias a los espacios latentes, hasta cuatro en esta jornada, y los ausentes, narrados por Aquiles.

El cuadro primero de la tercera jornada se inaugura con un espacio, que en un primer momento resulta ambiguo, en el que los hombres de Ulises planean la huida de la isla. Solo unos versos más adelante sabremos que se encuentran de nuevo en la playa o cerca de ella.

ANTISTES [...]
Siempre a la cólera expuestos,
[...]
después de fortunas varias
arrastrados del destino
dimos en aquesta playa
del Flegra⁴⁰,

Desde este lugar algunos prevén dirigirse a los jardines del palacio de Circe para rescatar a Ulises de los encantos de la maga, mientras que Arquelao permanecerá en el barco para hacer sonar la alarma que hará despertar a Ulises.

TIMANTES Pues agora
es tiempo, que Ulises anda
estos jardines que hermosos
narcisos son de esmeralda
[...]
ARQUELAO Yo seré el que desde el mar
haré que toquen al arma.
Antistes aquí se quede
para prevenir que es salva
que a Circe hace nuestra gente⁴¹.

Los hombres de Ulises parten hacia el jardín en el que duerme Ulises, un espacio avanzado por la intervención, en este caso, de los griegos; pero Lebel se adentra de nuevo en el monte en busca de un animal para llevar a Grecia. Obsérvese que, una vez más, se produce

³⁹ v. 2226a.

⁴⁰ vv. 2234-2240.

⁴¹ vv. 2312-2317.

una transición entre un espacio y otro sin cambio de cuadro. Por segunda vez Calderón reserva el espacio del monte solo para una escena cómica, que podría tener plena autonomía con respecto a la comedia, protagonizada por Lebrel, Astrea, Libia y Clarín, quien todavía se encuentran bajo los encantos de Circe y, por tanto, bajo el mal y castigo que esta proporciona.

ARQUELAO	Dejalde, no le creáis nada y vamos a nuestro intento.
TODOS	Vamos.

Vanse todos y quédase Lebrel.

LEBREL	Vuesarcedes vayan, que yo me quedo a tratar cosas de más importancia. De todos los animales que por estos campos andan quisiera coger alguno ⁴²
--------	---

Tras esta escena los graciosos abandonan el escenario y se produce un cambio de cuadro, que se inaugura con la aparición de Ulises y Circe en el espacio campestre, florido y propicio para el amor entre ambos.

CIRCE	En esta florida margen desde cuya verde estancia se juzgan de tierra y mar las dos vistosas campañas [...] puedes descansar, Ulises, las fatigas de la caza en mis brazos ⁴³ .
-------	--

Las características que hasta ahora predominan en este espacio comienzan a mudar repentinamente ante el sonido de la alarma que determina el comienzo de la guerra. Como antes se avanzaba, el espacio desde el cual los griegos tocan alarma será el mar, pero la acción no se mueve del jardín apacible en el que hasta ahora reposaban los amantes y el mar se convierte así en un lugar sugerido y latente aunque paralelo al del espacio campestre. Una acotación y las palabras de Ulises darán cuenta de la situación bélica, que ocasiona en el héroe griego un debate entre el amor y la guerra:

Dentro ¡Guerra, guerra!
Tocan cajas dentro a un lado.

CIRCE	¿Qué es esto? ¿Cuando pretendo
-------	--------------------------------

⁴² vv. 2335-2342.

⁴³ vv. 2422-2438.

ULISES

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 77-98. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Llegaron a nuestro puerto,
donde sin faenas baten
las blancas alas de lino,
[...]
Sin salva a tierra saltaron
y fueron en un instante
griegos caballos preñados
de aparatos militares,
pues abortaron sus vientres,
siendo del agua volcanes,
iras y rayos que luego
fueron poblando la margen⁴⁶.

Una vez más Calderón logra situar al espectador ante dos espacios paralelos, uno patente y otro latente: de un lado el campo en el que se encuentran Ulises durmiendo, Circe, sus damas y Flérída, quienes anuncian ya su participación en la guerra; y, de otro, el mar y el puerto al que arriba la flota de Arsidas y Lísidas.

CIRCE ¡Calla, calla, no prosigas
ni lleguen ecos marciales
a los oídos de Ulises!
Aquí tengo de dejarle
sepultado en blando sueño,
porque el belicoso alarde
no pueda de mi amor nunca
divertirle o olvidarle,
que yo con vosotras solas
saldré a vencer arrogante⁴⁷.

Circe y sus damas saldrán de escena y se produce, entonces, un nuevo cuadro cuya acción, situada en la cumbre del monte, estará protagonizada primero por Arsidas, Lísidas y sus soldados a los que más tarde, y concretamente en la sierra, se unirán Circe y sus damas.

Salen por otra puerta Arsidas y Lísidas y soldados.

ARSIDAS Desde esta excelsa cumbre,
que del sol se atrevió a tocar la lumbre
y altiva y eminente,
coronada de rayos la alta frente,
es inmensa coluna
de ese cóncavo alcázar de la luna,
entre celajes de rubí y topacio
de Circe se descubre el real palacio⁴⁸.
[...]

⁴⁶ vv. 2670-2705.

⁴⁷ vv. 2722-2731.

⁴⁸ vv. 2773a.-2781.

ARSIDAS Yo he de ser el primero
 que ese pavor os quite; altivo y fiero,
 penetraré la sierra.
LÍSIDAS Todos te seguiremos.
TODOS ¡Guerra, guerra!
ARSIDAS ¡Ah, cauteloso griego,
 sal a apagar retórico este fuego!

Sale Circe y las mujeres con espadas.

CIRCE No saldré sino yo, que la memoria
 no le ha de embarazar tan breve gloria.
ASTREA Ninguno quede vivo⁴⁹.

El siguiente cuadro, también con una acción y espacio único, está protagonizado de nuevo por los graciosos Clarín, todavía convertido en mona, y Lebel, para los que Calderón reserva esta vez un espacio interior indeterminado dentro del palacio, lugar en el que se produce la tercera y última escena cómica de carácter entremesil.

Dase la batalla y retíranse los hombres, y luego sale Lebel y Clarín de mona.

LEBEL Pues nos dejó Circe y pues
 a puerta cerrada estamos
 y tan solos nos hallamos,
 tiempo, doña Marta, es
 de tomar una lición⁵⁰.

A este mismo espacio llega Antistes pocos versos después y pregunta por Ulises, cuya localización –probablemente el espacio campestre retirado en el que Circe lo ha dejado anteriormente– le indicará Clarín a través del deíctico «allí». A dicho lugar llegarán los hombres del griego para dejar a sus pies las armas de Aquiles, que deberán recordarle sus glorias pasadas y ser acicate para que abandone la isla de Circe:

Sale Antistes y los demás con unas armas.

ANTISTES ¿Quién está aquí?
CLARÍN Los dos.
LEBEL ¡Que porque viniese
 Clarín la mona se fuese!
 Tiempo y trabajo perdí.
ANTISTES Dime, Lebel, ¿dónde está...?
LEBEL ¿La mona? No sé, ¡ay de mí!
ANTISTES Ulises te digo.
CLARÍN Allí.

⁴⁹ vv. 2854-2862.

⁵⁰ vv. 2871a.-2876.

Sube un trono donde está durmiendo Ulises.

ANTISTES Entrar podéis todos ya,
que, pues aquí retirado
a Ulises Circe dejó
cuando al mar a ver salió
las naves que habían llegado,
este es el tiempo mejor
para vencer sus extremos,
y puesto que no podemos
avisarle con rumor
de armas, hoy de Aquiles sea
el arnés su trompa. Aquí
le dejemos, porque así
cuando despierte le vea.
[...]

*Hanle puesto a los pies las armas*⁵¹.

Tras haber abandonado la escena los hombres de Ulises, este cree despertar pero, como después él mismo reconoce, se encuentra todavía en un estado de duermevela, pues entre sus sueños aparece el cadáver de Aquiles, quien lo insta a retomar las armas y huir de la isla. Esta aparición produce un nuevo espacio, un espacio onírico o del sueño⁵² protagonizado por Aquiles, quien emerge, según anuncia la acotación y la música de cajas roncadas y una sordina, sobre un sepulcro y traslada al receptor a los espacios ausentes de los Campos Elíseos y el río Aqueronte.

Vanse y despierta Ulises.

ULISES Pesado letargo ha sido
este a que rendido estuve,
[...]
¡Qué mal tanta ausencia suple
tu memoria! Mas ¿qué veo?
El grabado arnés ilustre
de Aquiles a mis pies yace
torpe, olvidado y inútil.
[...]

Dentro Aquiles.

AQUILES ¡No le ofendas, no le injurieras!

⁵¹ vv. 2908-2935a.

⁵² Arellano, *op. cit.*, p. 102. Agustín de la Granja («Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *op. cit.*, pp. 259-311) se ha referido a este tipo de espacios como «espacio abstracto interior» (p. 259).

ULISES ¿Qué voz es esta que en mí
tan nuevo pavor infunde

Suenan cajas destempladas y una sordina.

 a quien destempladas trompas
 exequias siguen lugubres?
 ¿Quién causa este efeto?
AQUILES Quien
 a sus venganzas acude.
ULISES [...]

Va subiendo un sepulcro y en él Aquiles cubierto con un velo.

 ¡Oh, tú!, que en leves cenizas
 que aun el viento no sacude
 en ese sepulcro yaces,
 ¿quién eres?
AQUILES Porque no dudes
 quién soy, este negro velo
 corre y mi aspecto descubre.
 ¿Conócesme?
ULISES Si me deja
 especies con que te juzgue
 lo pálido de tu faz
 –que no hay vista que no turbe–,
 lo yerto de tu esqueleto
 –que aun desfigurado luce–,
 Aquiles, Aquiles eres.
 [...]
AQUILES Su espíritu soy ilustre,
 que de los Elíseos campos,
 donde eterna mansión tuve,
 volví a pasar de Aqueronte
 las verdinegras y azules
 ondas, derretidas gomas
 del salitre y del azufre.
 A cobrar vengo mis armas,
 porque el amor no las juzgue
 ya de su templo despojo
 torpe, olvidado y inútil,
 porque no quieren los dioses
 que otro dueño las injurie,
 sino que en mi sepultura
 a par de los siglos duren.
 [...]

*Húndese*⁵³.

⁵³ vv. 2943a.-3049a.

Tras este sueño Ulises despierta decidido a abandonar la isla con sus compañeros en el esquife por los acantilados de la isla no sin antes informarse sobre dónde está Circe, cuya situación en la ribera de la isla, espacio latente, relata Antistes:

Salen los griegos.

	[...]
ULISES	Nada tengo, mucho tuve. ¡Ay, amigos!, tiempo es ya que a los engaños me usurpe del mayor encanto; hoy el valor del amor triunfe. ¿Dónde está, dónde se ha ido Circe?
ANTISTES	A esa ribera acude después que aquí nos dejó a ver qué bajeles surgen a este golfo.
ULISES	Pues en tanto que descuidada presume que los encantos de amor firmes en mi pecho duren, por esta parte que el mar siempre repetido surte altas montañas, de quien turbante han sido las nubes, salgamos y, por no hacer ruido y que ella nos escuche, no el bajel, sino el esquife tomemos y en él...
ANTISTES	No dudes.
ULISES	... huyamos de aquí, ⁵⁴ .

Con la salida de los griegos se produce un cambio de cuadro y la siguiente acción, que se inaugura a continuación con la entrada de Circe y sus damas, se localiza en el palacio de la maga:

Vanse y salen marchando todas las damas y traen presos a Arsidas y Lísidas.

CIRCE	Hagan salva a mis palacios los animados clarines ⁵⁵ ,
-------	---

Circe cree que Ulises la espera durmiendo en su jardín pero es entonces cuando suena la «trompeta» que indica la salida de un barco, concretamente el de Ulises y sus hombres que

⁵⁴ vv. 3057a.-3088.

⁵⁵ vv. 3099a.-3101.

huyen de la isla ante los lamentos de Circe. Una vez más Calderón logra crear dos espacios paralelos: de un lado el palacio de Circe, el espacio patente, al que asiste el espectador; de otro el mar por el que huye Ulises, quien interviene desde «Dentro», por lo que se trata de un espacio latente y escondido a los ojos del público que adivinamos gracias a la intervención de Ulises:

CIRCE Pues si preso estás por ella,
 también por ella estás libre.
 Ulises, invicto griego,
 sal desos ricos jardines,
 [...]

Suena una trompeta.

 ¿Qué bastarda trompa es esta,
 áspid de metal, que gime
 el aire?
FLÉRIDA En el mar, señora,
 sonó la voz.
LIBIA Y el eskuife
 dese griego bajel, hecho
 al mar, sus campañas mide.
ASTREA Ulises desde él te habla;
 escucha lo que te dice.

Dentro Ulises.

ULISES Ásperos montes del Flegra,
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos
 triunfador, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre,
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
TODOS ¡Buen viaje!
FLÉRIDA Buen viaje
 todos los vientos repiten.

La maga, presa de la ira ante la huida de Ulises, decide incendiar las aguas por las que navega Ulises y solo la aparición de Galatea en un suntuoso carro logra apaciguar el mar que, en este momento, se convierte en espacio dramático patente paralelo al del palacio. De este modo la comedia tiene una estructura circular en lo que al espacio se refiere, pues con el mar se abre la comedia y con el mismo espacio se clausura; si bien el mar inicial, de acuerdo con el juego de oposiciones propio de Calderón y que caracteriza esta comedia,

era un mar tormentoso que tenía atrapado a Ulises y el mar calmado del final será un espacio de libertad para el griego.

CIRCE [...]
Fuego las aguas espiren!
¡Arda el azul pavimento
y sus campañas turquíes
mieses de rayos parezcan
que cañas de fuego vibren,
a ver si hay deidad que tanta
tormenta le facilite!

*Serénese el mar y sale por él en un carro triunfal Galatea; tíranle dos sirenas
y alrededor muchos tritones con instrumentos.*

GALATEA Sí habrá y quien, sereno el mar,
manso, quieto y apacible,
le dé paso en sus esferas.

CIRCE ¿Quién eres tú que saliste
desas húmidas alcobas
en triunfal carro sublime
a serenar de mis iras
hoy la cólera, apacible?

GALATEA Yo, que en este hermoso carro
a quien tiran dos delfines
de sirenas y tritones
tan acompañada vine,
Galatea soy,
[...]

Circe Si deidad eres del mar,
cuando en él mis fuerzas quites,
no en la tierra; y, si no puedo
vengarme en quien huye libre,
en mí podré. Estos palacios,
que mágico el arte finge,
desvanecidos en polvo
sola una voz los derribe.
Su hermosa fábrica caiga
deshecha, rota y humilde,
y sean páramo de nieve
sus montes y sus jardines.
Un Mongibelo suceda
en su lugar que vomite
fuego, que a la luna abraze
entre humo que al sol eclipse.

*Húndese el palacio o como mejor pareciere*⁵⁶.

⁵⁶ vv. 3207-3275 *acot.*

No cabe duda de que *El mayor encanto, amor* se caracteriza, como al comienzo avanzábamos, por la proliferación y multiplicidad de espacios de la ficción –algunos de los cuales, como el divino o el onírico, solo posibles gracias al género mitológico–, que Calderón construye hábilmente mediante el uso de distintos recursos entre los que predomina el decorado verbal. Las intervenciones de los distintos personajes sitúan al receptor en el espacio patente donde se desarrolla la acción, avanzan espacios futuros y relatan, además, espacios latentes, que contribuyen a crear espacios simultáneos así como a ampliar significativamente el espacio escénico, y ausentes. En este sentido resulta especialmente significativo el uso del relato ticscópico que se repite hasta en dos ocasiones a lo largo de la comedia y que, tal y como se explicaba, responde al gusto de Calderón por dicho recurso literario. Parece, pues, que aun disponiendo de una extraordinaria maquinaria teatral Calderón se mantiene fiel al uso de la palabra y será este el recurso más empleado para trazar los distintos espacios al menos en sus primeras comedias mitológicas, como son la aquí analizada y la compuesta para la fiesta de san Juan de 1636: *Los tres mayores prodigios*.

Las acotaciones jugarán también un papel fundamental en la comedia analizada y, en muchos casos, aportarán datos muy precisos sobre los espacios de la acción. No obstante parece importante señalar también en lo que se refiere a este recurso que *El mayor encanto, amor* será la primera comedia escrita para la corte, por lo que Calderón no hace uso todavía en esta comedia de las extensísimas acotaciones explícitas en las que se precisan con todo detalle los espacios que, sin embargo, comienzan a aparecer a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*, compuesta en 1652, y llegan a su punto álgido en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, escrita en 1680.

También la música, bien a través los distintos estribillos referidos al palacio de Circe, lugar central de la acción en la segunda y tercera jornada, bien mediante el empleo de distintos instrumentos simbólicamente identificados con distintos espacios, como sucede en el caso del clarín que suena al comienzo de la comedia, se convertirá en recurso fundamental para el trazado de los distintos espacios en los que se desarrolla la fábula.

A través de estos recursos Calderón crea los distintos espacios en los que se desarrolla la acción mitológica a los que, con frecuencia, dota de valores suplementarios que, como ha explicado Rubiera, «permiten su interpretación simbólica, sobre todo cuando son repetidos y confrontados en varias piezas distintas, normalmente pertenecientes a un mismo género⁵⁷». Se trata, en muchas ocasiones, de significados opuestos que consiguen agrupar los distintos espacios en estructuras binarias perfectas: así sucede con el escarpado monte frente al jardín. El primero identificado con el mal; el segundo, espacio propicio para el amor. Dos ejes temáticos sobre los que, en definitiva, se construye la comedia.

⁵⁷ Rubiera, *op. cit.*, p. 95.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- Alvarado Teodorika, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en Civil, Pierre – Crémoux, Françoise (eds.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Arellano, Ignacio, «Espacio dramáticos en los dramas de Calderón», en Pedraza Jiménez, Felipe B. – González Cañal, Rafael – Marcello, Elena (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 2000, pp. 77-106.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María – Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.
- Granja, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «El jardín minado de “El galán fantasma” de Calderón», *Revista Atalanta*, 1/2 (2013), pp. 53-76.
- Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954.
- Lobato, María Luisa, «‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacio para el amor en el teatro barroco», en Serrano, Antonio (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas Reales Resoluciones y Providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas así antiguos como modernos. Con algunos retratos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.

La creación del espacio teatral en las comedias colaboradas de Luis de Belmonte y Antonio Martínez de Meneses¹

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Universidad Internacional de la Rioja
elena.martinez@unir.net

1. LAS COMEDIAS EN COLABORACIÓN

La escritura de comedias en colaboración entre dos, tres o más ingenios fue costumbre consolidada a partir de 1630, último período de Lope y momento de gran demanda teatral. Sin embargo, como señalaba Ann Mackenzie en su ya clásico estudio sobre la escuela de Calderón, la cuantiosa demanda de comedias no fue la única causa por la que los dramaturgos comenzaron a componer obras entre varios autores:

Tenemos que buscar una motivación mucho más profunda y compleja que la de la prisa y la demanda de comedias, si queremos entender y explicar adecuadamente la cooperación dramática practicada con tanto entusiasmo y frecuencia por los ingenios del ciclo de Calderón².

El proceso de elaboración de las comedias colaboradas ha dado lugar a múltiples teorías, pero hasta el momento ni los manuscritos originales, ni los testimonios de dramaturgos nos han llevado a un estado de la cuestión cerrado. Es difícil dilucidar si los poetas tenían un plan anticipado y consensuado, o trabajaban sobre estructuras anteriores. Como

¹ Contemplamos aquí el término de “espacio teatral” entendiendo y asumiendo la tipología de Javier Rubiera, quien incorpora los estudios semióticos a las polémicas más actuales sobre escenografía. «El espacio teatral es el término más general y se emplea para referirse al espacio del teatro considerado genéricamente, para distinguirlo del espacio de la novela o de la lírica, por ejemplo. Por lo tanto, es el término que engloba todo lo referente a la espacialidad del teatro». Distinción que hace frente a «espacios escenográficos: variedad de espacios escénicos el dramaturgo del Siglo de Oro podía elegir dónde situar a los actores y trataba de representar el lugar de la acción con la ayuda de diferentes elementos escenográficos (verbales y no verbales) bien diversos también, que en muchas ocasiones aparecen en combinación. Distinguimos así un espacio escenográfico verbal de otro no verbal que frecuentemente son complementarios» (Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, 2005, pp. 84 y 90).

² Cf. Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993, p. 32.

señala Abraham Madroñal: «Se ve claramente en la obra que los dramaturgos trabajaban con un plan preconcebido, muy probablemente en prosa, independientemente unos de otros, y que después ensamblarían las diferentes partes»³.

Sin embargo, creemos que realmente en muchos casos no existía ese plan en prosa, sino más bien una comedia base o antigua propicia para la refundición:

Esta notable relación entre los dos procesos de creación, o sea de recreación, nos deja convencidos de que los discípulos calderonianos componían comedias en colaboración fundamentalmente a impulsos del mismo motivo y con la idéntica intención que les conducía a explotar comedias antiguas⁴.

No cabe duda de que el proceso de colaboración en las comedias corría parejo al de refundición. Gracias al conocimiento que se tenía de la comedia base y de la historia original, era posible establecer un argumento no discutible y sobre el que reelaborar el drama con distintas plumas.

Si las comedias en colaboración fueron una necesidad de la demanda de las compañías teatrales o fruto de la mentalidad barroca, es un asunto difícil de dilucidar, pero no cabe duda de que ningún dramaturgo áureo descuidó esta faceta de composición que requería una habilidad de ensamblaje –argumental y métrico– y una compenetración entre los escritores que llevaban a cabo la pieza teatral.

Los más destacados dramaturgos en este arte fueron Jerónimo de Cáncer, máximo cultivador de esta modalidad, seguido por Moreto con 16 obras o Martínez de Meneses con 12 obras compartidas⁵.

Unos de los casos más significativos de dramaturgos que colaboraron en numerosas ocasiones es el de Luis Belmonte y Antonio Martínez de Meneses. La mayor parte de las veces lo hicieron en compañía de otros ingenios para establecer el reparto más clásico y lógico de las jornadas. Tres ingenios para tres jornadas. Como señaló Cubillo (1654) en su retrato del poeta cómico:

Y si algo nuevo se encomienda al arte
en tres ingenios nuevos se reparte,
que como el poema consta de jornadas,
para andarlas mejor ponen paradas.
Corre la primera pluma a lo tudesco,
entra luego la otra de refresco,
corre veloz, y cuando está cansada,
se arrima, y corre la tercera parada⁶.

³ Cf. «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en Granja, Agustín de la - Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad, 1996, vol. 1, p. 342.

⁴ Mackenzie, *op. cit.*, p. 36.

⁵ Cf. González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en Navarro, Olivia - Serrano Agulló, Antonio (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro. XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 34.

⁶ Cf. Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, 1654, p. 390.

El reparto tripartito –aunque común– se vio superado en unas ocasiones por seis ingenios y hasta nueve como en el caso de *La luna africana*.

La colaboración entre dos ingenios no fue la forma más frecuente de trabajo, aunque en el caso que nos ocupa debió ser habitual. Es el propio Martínez de Meneses quien lo señalaba:

Yo los [Maestro Felices y don Juan de Veroaga] dejé pasar por quedarme a ver los restantes del tûmulo que ocupaba el camino; y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio Martínez me sacó esta redondilla: “Con esta duda me enfadas. / ¿Quién el vernos extrañó? / Porque siempre hago yo / con Belmonte las jornadas”⁷.

Coincidimos con Madroñal cuando apuntaba a Belmonte Bermúdez como primer dramaturgo en realizar comedias en colaboración.

Yo creo que tal modo de componer lo inaugura Belmonte Bermúdez cuando en 1622 desea exaltar la figura de García Hurtado de Mendoza, pacificador del Arauco, de cuyo hijo había sido y era amigo desde su estancia en aquellas regiones. Fue Belmonte quien al parecer solicitó la colaboración a los diferentes dramaturgos y quien dirigió la puesta en escena de la obra (que se estrenó en las habitaciones reales y después ante el pueblo con gran aplauso), y también quien en el mismo año 1622 firmaba la dedicatoria del ejemplar impreso de la misma.⁸

Al igual que Martínez de Meneses, los dos escribieron comedias de forma individual y de forma colaborada, pero indudablemente es Martínez quien se incorpora a la iniciativa de Belmonte, seguramente a partir de 1635, fecha en la que coinciden en la corte. El trabajo entre ambos se puede datar entre 1635⁹ y 1650¹⁰, año en que fallece Belmonte, aunque prosigue el trabajo de Martínez con otros dramaturgos.

2. TRES COMEDIAS DE DOS AUTORES

Son tres las obras de autoría definitiva en las que colaboraron los dos ingenios: *La campana de Aragón*, *Fiar de Dios* y *El Hamete de Toledo*. La fecha de composición de cada una de las comedias es incierta, así como los testimonios autógrafos, con marcas temporales o datación de censuras, que nos llevarán a fijar un período.

Se conserva un manuscrito de *La campana de Aragón*, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de gran claridad, y letra del siglo XVII. Mantiene rasgos de tal uniformidad, que

⁷ Saco la cita de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 92.

⁸ Madroñal Durán, *op. cit.*, p. 330.

⁹ El testimonio de Cáncer en el *Vejamen* del 28 de agosto de 1640 muestra de manera clara que la colaboración entre ambos era ya madura.

¹⁰ Seguimos aquí la fecha que William Kincaid («Life and work of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74, 1928, pp. 1-260) aporta para fijar el fallecimiento del dramaturgo en 1650.

—en absoluto— parece de ninguno de nuestros dramaturgos, sino más bien de algún copista. La copia está rubricada en cada una de las hojas. Al comienzo de la obra se dice que es de «D. Antonio Martínez de Meneses» y con otra letra distinta y añadida «es diferente de una antigua». En la portada de la segunda jornada y con igual letra figura: «es de Luis Belmonte». La crítica posterior ha considerado la comedia solo de Martínez de Meneses, por lo que Kincaid no la incluyó entre las comedias de Belmonte. Rubio San Román indicó la posible autoría de Belmonte Bermúdez en colaboración con Martínez de Meneses, debido especialmente a los versos finales de la obra donde se dice claramente que la terminaron dos plumas¹¹.

No se conoce ningún impreso —hasta el momento— de la comedia, aunque La Barrera la atribuye a Antonio Martínez entre las «comedias sueltas». Creemos que debió de existir una impresa, ya que Durán, en su relación de «comedias sueltas que no tiene, y desea encontrar»¹², nombra *La campana de Aragón* como comedia sin adquirir. La atribuye solo a Martínez de Meneses y añade que sí tiene la homónima de Lope como suelta¹³.

Fiar de Dios, en cambio, es una comedia sin problemas bibliográficos. El argumento basado en la leyenda de San Estacio fue recogido también por Martínez de Meneses en su comedia *San Estacio*, con la que guarda casi idénticas similitudes¹⁴. Simón Palmer afirmaba que esta comedia debió ser escrita en 1600 por Belmonte y Martínez¹⁵, pero se trata de un error, pues seguramente Martínez de Meneses ni siquiera había nacido¹⁶. Kincaid resume su argumento¹⁷, analiza su métrica¹⁸, y señala las coincidencias temáticas con otras obras de la época¹⁹. De la comedia existe solo un manuscrito que no tiene rasgos autógrafos y al que le falta la tercera jornada²⁰. Fue publicada en la *Parte veinte y seis de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* en 1666 (fols. 106r-127r).

Solamente *El Hamete de Toledo*, de las tres comedias que nos ocupan, no presenta problema alguno de autoría. De hecho, Kincaid resume su argumento, analiza su métrica y señala algunas cuestiones relacionadas con otros dramas de igual título y con el mismo

¹¹ Cf. Rubio San Román, Alejandro, «Aproximación a la Bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, 1988, pp. 111-112.

¹² Agustín Durán, «Catálogo de las comedias que faltan a la colección», Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17.283.

¹³ Existe una comedia de Lope de Vega que, aunque homónima, no sigue el argumento en su totalidad, aunque tienen una base común. Otra de las obras con argumento similar es *La corona en tres hermanos*, de Juan Vera y Villarroel. Cada uno de los actos tiene un título y solo el tercero hace referencia a la leyenda de nuestro autor: *El rey D. Ramiro el Monje y la campana de Huesca*.

¹⁴ Existe otra comedia atribuida a Martínez de Meneses, *La dicha en el precipicio*, todavía sin localizar, que al parecer seguía el argumento de *San Estacio*. En caso de que este dato fuera certero, serían tres las comedias que Martínez de Meneses dedicara a este santo.

¹⁵ Cf. *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977, p. 4.

¹⁶ En nuestro estudio sobre el autor demostramos el error que supone esta fecha sobre su nacimiento (cf. Martínez Carro, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 18).

¹⁷ Kincaid, *op. cit.*, pp. 100-103.

¹⁸ Kincaid, *op. cit.*, pp. 221-222.

¹⁹ Kincaid, *op. cit.*, pp. 170-172.

²⁰ El manuscrito perteneció a la Biblioteca de Arturo Sedó y se encuentra en el Instituto del Teatro de Barcelona, Ms. 82.654.

argumento²¹. La obra es una refundición de la comedia de Lope, impresa en *Doce comedias de Lope de Vega*. Cotarelo señaló que Belmonte y Martínez de Meneses introdujeron grandes modificaciones en el texto de Lope²², y, años más tarde, otros tres ingenios hicieron una parodia de la comedia de Belmonte y Martínez de Meneses. Recientemente se ha realizado una edición de la comedia burlesca de los tres ingenios, con una introducción que señala las diferencias argumentales entre ambas²³.

3. LA CREACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LAS COMEDIAS COLABORADAS

Las peculiaridades de las comedias colaboradas, tanto en su génesis como en su evolución, plantean numerosos interrogantes sobre su puesta en escena y representación.

Si bien es cierto que la teatralidad parte del origen mismo del texto dramático, como ya señaló Ruiz Ramón, no siempre es posible distinguir en este tipo de obras los elementos claves que constituyen su espacio escénico²⁴.

Coincidimos con Aurelio González cuando señala al respecto:

Creo que la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito, ni la representación son “medios” de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación signica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción²⁵.

Desde esta perspectiva entendemos que acercarnos a la teatralidad de las comedias que estudiamos, es intentar ver cuáles son sus mecanismos internos que configuran su espacio escénico desde el «texto teatral», entendido como la simbiosis entre el «texto literario»

²¹ Kincaid, *op. cit.*, pp. 104-107 y 223.

²² Cf. Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, vol. VI, 1928, p. 15. Aquí se reseñan las diferencias entre ambas piezas: «Esta obra [la de Lope de Vega] produjo efecto en el público español, y algunos años más tarde se compuso, representó e imprimió un nuevo *Hamete de Toledo*, obra del sevillano Luis de Belmonte y de don Antonio Martínez de Meneses, los cuales introdujeron grandes modificaciones en la de Lope. Suprimieron buen número de personajes, que como se ven en esta son cerca de cuarenta, dando los asesinatos posteriores al de doña Leonor en relación, y no en acción; ampliando lo que se refiere a los amores de Hamete y Argelina, a la cual se supone esclava de los mismos dueños de Hamete y circunscribiendo la acción en Toledo y sus cercanías. Pero si la obra gana en sencillez y regularidad, pierde en la salvaje grandeza que respira el drama de Lope».

²³ Remito al volumen editado por Arellano, Ignacio - García Valdés, Celsa - Mata, Carlos - Pinillos, María del Carmen, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, y concretamente a las pp. 45-112.

²⁴ Cf. Ruiz Ramón, Francisco, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en Campbell, Ysla (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.

²⁵ Cf. González, Aurelio, «La creación del espacio escénico. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, p. 63.

y el «texto espectacular»²⁶. Si bien es cierto que, como apuntaba Hermenegildo, Bobes no señala el «texto dramático» como «texto espectacular», pues la «escenificación sólo se realizará cuando el diálogo complete sus enunciados con los signos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos que le hacen potencialmente vivo y vinculado a un espacio y un tiempo, que es el teatro»²⁷. Entendemos que la obra teatral responde a una totalidad que no deja ningún elemento de la comunicación fuera del estudio del texto teatral. La misma Carmen Bobes reconocía a propósito de las teorías de la escuela polaca de semiótica:

La semiología teatral parte del reconocimiento de dos realidades del teatro y se propone estudiar todos los signos, de cualquier sistema que sean que se actualicen en la representación [...]. Mukarovski insiste en que el teatro cobra sentido no por el lenguaje sino de otros principios semióticos también, cuyo conjunto sería: a) el texto dramático, b) el espacio, c) el actor, d) el público. [...] El objetivo de la semiología teatral consiste en descubrir el significado de la obra como totalidad y no solo el significado y el sentido del texto²⁸.

El ideal de la semiología se encuentra con muchas dificultades a la hora de analizar los textos literarios del teatro barroco que han llegado hasta nosotros. Los testimonios sobre las comedias en colaboración son escasos y las referencias escenográficas casi nulas. Las limitadas representaciones de esta tipología de comedias, que en raras ocasiones han perdurado hasta nuestros días, impiden que podamos analizar con detenimiento los elementos semióticos del espacio escénico.

De las comedias estudiadas, no conocemos ninguna representación de *La campana de Aragón*. Tan solo una de *Fiar de Dios* por la compañía de Simón Aguado, en 1687, representada en palacio²⁹; y una del *Hamete de Toledo*, en 1653 representada en palacio por la compañía de Adrián López³⁰. Ambas comedias se representaron posteriormente en 1763 y 1726³¹.

No dudamos de que se representaran en más ocasiones, aunque tan escasos testimonios sobre su puesta en escena nos lleven a pensar más en comedias construidas para la lectura de los aficionados del momento, que en obras para las tablas. En estos casos, solo a través de las marcas textuales internas podemos entrever su espacio escénico. En palabras de Hermenegildo, «El texto escrito lleva integrados, de modo implícito o explícito, esos signos que le animarán y le actualizarán en las tablas del escenario»³².

²⁶ Para estas cuestiones, remito a María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.

²⁷ Cf. Alfredo Hermenegildo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en González del Valle, Luis - Baena, Julio (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, 1991, p. 122.

²⁸ Bobes, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Cf. Varey, John - Shergold, Nicholas, *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989, p. 117, y la base de datos DICAT.

³⁰ Cf. Cruzada Villamil, Gregorio, «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV[...]», *El Averiguador*, 1, 1871, p. 171 y DICAT.

³¹ Cf. Andioc, René - Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, Toulouse, 1996, pp. 720 y 734.

³² Hermenegildo, *op. cit.*, p. 122.

A su vez, el texto teatral debe estudiarse dentro de un contexto temporal que marca – en gran medida – las posibilidades representativas. Las comedias de Belmonte y Martínez de Meneses debieron interpretarse en la década de los Cuarenta, cuando los elementos teatrales utilizados por Lope habían dejado paso a la escenografía calderoniana, cada vez más elaborada y suntuosa.

Sin embargo, un estudio detenido de las didascalias implícitas y explícitas nos lleva a concluir que nuestros dramaturgos, a pesar de ser contemporáneos de Calderón, no trabajan la escenografía como muchos de sus coetáneos. Casi ninguna de sus obras requiere decorados de gran calidad y la escena se organiza al estilo de Lope³³. Sus decorados generalmente no necesitan de tramoyas ni elementos decorativos extraordinarios.

Comentaba José Lara Garrido a este respecto algunos de los elementos esenciales que imitan nuestros dramaturgos:

Junto a la espacialidad expresamente denotada en las acotaciones y el diálogo remitentes a los dispositivos escenográficos, discurre otra que se organiza sobre el código de los accesorios (objetos y vestidos). [...] el primer grado lo constituye la ostensión mimética, es decir la mostración de un accesorio referencial que completa y especifica el espacio dramático previamente conformado por otros dispositivos escénicos. [...] Lope organiza el espacio dramático a partir de los actores utilizando, además de la expresión deíctica (con medios verbales y paraverbales) y el movimiento, una rica ostensión icónica e indicial. La lectura de cualquier comedia nos posibilita una estimación del intenso papel de configuración topológica que juega el vestuario en su dramaturgia y que resulta tan determinante al menos como sus funciones de categorización estamental³⁴.

Son los valores visuales de la palabra y no los escenográficos los que marcan las necesidades representativas de estas comedias en colaboración. En estas obras las acotaciones son muy escasas y solo aparecen cuando se hacen imprescindibles para la comprensión de la escena. Belmonte y Martínez trabajan el texto dramático como unidad, donde las didascalias explícitas se vuelcan en las implícitas³⁵ dando autonomía al texto escrito. De hecho, es posible seguir la lectura de estas obras sin las acotaciones explícitas, puesto que en los parlamentos se suelen encontrar todos los indicios necesarios para seguir la representación del texto sin necesidad de elementos escenográficos de ningún tipo.

³³ Cf. Oliva, *op. cit.*

³⁴ Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 117-18.

³⁵ Alfredo Hermenegildo también ha planteado para la obra de teatro del Siglo de Oro, a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld, el concepto de «didascalias» entendiendo éstas como las «marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático». Siguiendo sus argumentaciones, entendemos que «el concepto de didascalia engloba por lo tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente consideradas como teatrales (didascalias explícitas) y aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). [...] La noción de didascalia engloba el nombre de los personajes en la nómina inicial, al frente del diálogo y dentro del diálogo mismo, y las indicaciones de lugar, de acción, etc. En las didascalias no hablan los personajes. Es el autor mismo quien interviene directamente para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno un tiempo y un lugar para hablar, así como una parte del discurso. Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura su presencia» (*op. cit.*, *passim*).

Cuando la trama requiere un escenario más elaborado, la descripción suple el decorado. Pintar con palabras es una de las características de los dramas de Martínez de Meneses que perdura en las comedias colaboradas. La señalización se lleva a cabo a través del lenguaje y de las descripciones paisajísticas. Siempre que las dificultades escenográficas van a ser grandes, Belmonte y Martínez recurren a las didascalias implícitas enmarcadas en magníficas descripciones. Pintan los paisajes y situaciones como si de un cuadro se tratara. La acumulación de recursos literarios nunca impide ver el escenario imaginado como principal objetivo de la descripción.

Entre otras cosas los medios escenográficos para realizar la imitación eran un elemento aún imperfecto para lograr este objetivo. Si la acción se desarrolla en los jardines de Babilonia, no se trata de mostrar en escena una fiel imitación de tales jardines, tras una reconstrucción historiográfica por parte de los escenógrafos, sino de evocarlos mediante una representación convencional y esquemática que podía ser completada con la creación de un decorado verbal [...]. Se requiere entonces un esfuerzo por parte de un auditorio que, sobre lo que ve en escena, debe de completar imaginativamente la situación dramática en un marco espacial determinado³⁶.

Los paisajes necesarios para enmarcar la representación, no aparecen nunca en las acotaciones sino en las descripciones integradas en largos parlamentos que narran escenas bucólicas, países remotos, situaciones pasadas..., evitando así la creación de espacios abiertos en el escenario.

HAMETE: Porque turbada la confusa aurora,
llore cenizas cuando perlas llora
si es del Bautista el día
hasta el ocaso desde el alba fría,
le hacen fiestas el cristiano y el moro,
yo sin alivio mis desdichas lloro.
Estos campos de Oran, estas riberas,
como la Libia fieras.

Cabría señalar algunas excepciones en la comedia hagiográfica *Fiar de Dios*, que por sus características “sobrenaturales” necesita de elementos tramoyísticos, desde luego menos utilizados que por la mayoría de los dramaturgos del momento. Dentro de su línea de sobriedad, utilizan el pescante en contadas ocasiones y solo cuando la leyenda lo impone.

Un claro ejemplo figura en la primera jornada:

Sale Emperador con venablo, y cazadores con arcos y flechas.

EMPERADOR: Desde la región de un risco
todo el bosque penetra
el bruto rayo [...]

³⁶ Cf. Rubiera, *op. cit.*, p. 33.

Entre unas enramadas que habrá en el primer corredor se vea un ciervo de grande proporción con un crucifijo en los ganchos y retírese Plácido como admirado.

mas viendo un ciervo enramado
de puntas, me elevo en el
vegetativo bajel [...]

En acabándose esta décima tercera, del cuerpo subirá el ciervo hasta el segundo corredor, por una canal como despeñadero, y se encubrirá en un bosquecillo. Sube al monte. Sale por el tablado un león y llevase al mayor. Por arriba se lleva un oso al niño pequeño.

[...]
NIÑO: Padre, ¡que me lleva el lobo!

Sube el monte.

Vuela Teodora por una canal a lo alto, y el corsario asido a un peñasco a la otra parte del tablado

Los elementos utilizados en las acotaciones son los propios de los corrales de comedias –«vase», «al paño», «salga por el corredor»–, que vuelven a repetirse desde las didascalias implícitas en el texto. Es difícil dilucidar si en estos casos los autores realmente utilizaron estas acotaciones, que solo podemos apreciar en impresos y no en manuscritos, cuando suponen una redundancia sobre las didascalias integradas en el verso.

Los lugares más comunes en los que se desarrolla la acción están plenamente unidos a la tipología de las comedias, en estos casos hagiográficas e históricas. La ciudad en las que se desarrolla la acción suele estar determinada desde los primeros versos (*Fiar de Dios*):

EMPERADOR: Ve al instante
a esa villa que distante
tengo de Roma una milla.

PLÁCIDO: Llevar fuera de Roma a Teodora.

Torres y prisiones, quintas y salas, aparecen junto a escenarios que no requieren ningún decorado. Conocemos estos lugares por las referencias del lenguaje, que sustenta el “texto espectacular” en estas comedias colaboradas. Las descripciones señalan los lugares que debemos imaginarnos, sin necesidad de acotaciones, ni elementos imprescindibles en el tablado. En ellos el verso actúa como deíctico:

PLÁCIDO: En vez de augustos honores,
con rústicas alegrías
reina de estas praderías
te aclaman mis labradores

[...] Las vides atiende allí
[...] Mira el ganado que marcha
tan espeso, que no en vano
piensa equívoco el verano.

Los deícticos para indicar el cambio de lugar o para suscribir una acotación son múltiples y como siempre son implícitos e integrados en el propio diálogo:

Sale Hamete con una caña con su raíz.

ARGELINA: Pues Hamete ¿con qué intento
traes esta caña en la mano?

Tiéntale el seno, donde trae un pepino grande.

GONZALO: ¿Qué bulto tenéis aquí?
Mas si el secreto guardáis...

Saca un pepino grande del seno.

BATO: Quisiera con este pepino
daros un cirio pascual.

Otro de los recursos más utilizados por nuestros comediógrafos son las escuchas al paño, que resuelven en gran medida problemas escenográficos, además de crear intriga y enredo.

Plácido al paño.
Dentro Plácido: Tenedme el caballo.

John J. Allen aclaraba que esta situación era tan frecuente en los corrales de comedias que «el Diccionario de Autoridades, que se publicó cuando todavía funcionaban los corrales de Madrid, comenta la expresión *al paño* así: “Phrase usada en los theatros de Comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha”³⁷.

Junto a este elemento “el aparte” es un recurso imprescindible en las comedias que tratamos. Los últimos versos de la primera y segunda jornada suelen incorporar este recurso para conseguir que el espectador mantenga la atención de cara a la próxima jornada.

El recurso a la oscuridad es otro de los elementos utilizado por nuestros comediógrafos. Algunos críticos, como Arróniz, afirman que las comedias que necesariamente se desarrollan en la oscuridad debían representarse en palacio, para producir luz artificial³⁸. Sin embargo, creemos con Shergold «que queda claro por una serie de acotaciones y por la naturaleza misma de los corrales que las escenas que tienen lugar en la oscuridad [...] sólo

³⁷ Cf. Allen, John, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Egidio, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, p. 16.

³⁸ Remito a Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, *passim*.

requieren que los actores finjan andar por lo oscuro, y en nada implica luz artificial»³⁹. Desde esta perspectiva es fácil imaginar la escena en que Argelina oculta a Hamete:

LEONOR: Saca la luz, Argelina.
ARGELINA: Ves como vienes no salgas.
HAMETE: ¿Pues qué he de hacer, que no es nuevo
el peligrar en las aguas?
ARGELINA: Entra, que yo sé qué haremos.
LEONOR: ¿No me alumbras?
ARGELINA: ¡Ah tirana!
Entra en este tocador.
Mientras que alumbro pasa
al cuarto de su marido.
[...]
LEONOR: Lleva esa luz, ¿a qué aguardas?
ARGELINA: Ya la llevo, yo estoy muerta...

El vestuario es una de las grandes necesidades escenográficas en las comedias de Martínez de Meneses y lo es también en las comedias que lleva a cabo con Belmonte. El disfraz es objeto del mayor número de acotaciones explícitas.

Sale Plácido en traje villano.

Salen delante tres soldados con tres fuentes, en que irán la espada, y el sombrero, y el bastón y Plácido en calzones, y en jubón de gala, para que se acabe de vestir en el tablao.

De ello podríamos deducir que la mayoría de los personajes y el desarrollo del drama son cortesanos. Sin embargo, después de las últimas investigaciones acerca de las compañías teatrales, así como de los enseres que poseían, está claro que el vestuario constituía el principal y a veces el único elemento decorativo del tablao.

Por último, cabría señalar la música como uno de los elementos permanentes en las acotaciones o didascalias explícitas de estas comedias. Es cierto que los instrumentos musicales son siempre los mismos:

Tocan cajas. Tocan clarines.

Vanse tocando clarines y cajas y marchando en orden.

Con todo, el acompañamiento marca un ritmo en la escena fácil de imaginar.

³⁹ Cf. Shergold, Nicholas - Varey, John, *Representaciones palaciegas: 1603-1699 estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, p. 18.

4. EL ESPECTADOR EN EL ESPACIO ESCÉNICO DE LAS COMEDIAS COLABORADAS

Los estudios sobre escenografía teatral, y las numerosas aportaciones sobre este aspecto siguen siendo uno de los temas más recurrentes que se sustenta sobre escasos testimonios, si lo comparamos con las múltiples temáticas estudiadas sobre el teatro áureo.

Informaciones de gran valor nos han llevado a reconstruir la escenografía teatral del Siglo de Oro que para el espectador del siglo XXI es común para todas las comedias de la época. Los recursos escenográficos se repiten y en raras ocasiones contamos con representaciones atemporales de las comedias de Lope, Calderón, Rojas... El marco teatral es el que espera al espectador y el que le hace introducirse –bien a través de los escenarios, bien a través del vestuario–, en un mundo pretérito con valores pasados. La actual cartelera muestra comedias áureas que en su momento fueron de gran calidad y que han perdurado hasta nuestros días, no solo por sus personajes, argumentos y calidad literaria, sino también porque su construcción en la escena ha permitido que cualquier espectador pudiera incorporarse al drama sin necesidad de otros referentes que los del propio argumento y los señalados obligatoriamente por las acotaciones.

Junto a las grandes obras maestras, la mayor parte del teatro que se produjo en su momento quedó relegado a la lectura y se alejó de los escenarios a lo largo del tiempo. Evidentemente cada época tiene su propia axiología y el teatro barroco no siempre respondía a los nuevos valores, pero la mayoría de las comedias afectadas fueron las realizadas entre varios ingenios. Son muy pocas las comedias colaboradas que se representaron a partir de finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Su perdurabilidad en el escenario ha sido casi nula. En muchos casos la razón es clara, la falta de solidez en los personajes y en los argumentos hace que no sean atractivas para el público. Sin embargo, creemos entender que existen otras razones que pueden estudiarse desde la perspectiva de la semiótica.

La reconstrucción del espacio dramático de una comedia áurea no es exclusivamente la reproducción de un espacio escénico, sino la comprensión signica de todos los elementos que se dan en la comedia. El espectador de cualquier época debe reconocer los códigos del drama en gran medida. En caso contrario la obra carece de sentido y no cumple su finalidad.

Las comedias colaboradas se crearon para un espectador que conocía unos códigos no perdurables, lo que las diferencia de las grandes obras donde los temas trascienden a los seres de todos los tiempos. Pensemos en los grandes dramas como *El castigo sin venganza* o *La vida es sueño*. Sin embargo la mayoría de las comedias en colaboración se crearon sobre argumentos que ya conocía el espectador, capaz de suplir todas las fallas de los autores. El espectador recreaba mentalmente la comedia que estaba viendo, pues conocía la historia. La había visto en otras ocasiones y en otras “versiones”. El espectador era el elemento esencial en este tipo de comedias, pues suplía todo lo que la elaboración de varias manos “había abandonado por el camino”.

No cabe duda de que la colaboración entre varios ingenios está basada –generalmente– en la refundición. Las tres obras comentadas tienen sus antecedentes en versiones anteriores de leyendas y santos que el espectador conoce como símbolos de una época, de ahí que –tanto a los autores como al espectador– la escenografía les venga impuesta. El hecho de que exista un argumento conocido por el público permite que se pueda suprimir todo tipo de elementos escenográficos. Los referentes contextuales no están en el escenario,

pero simbólicamente figuran en el acto comunicativo. Como comentaba Ruiz Ramón, esta es una de las claves de nuestro teatro clásico:

Una de las grandes maravillas de nuestro teatro clásico es su capacidad para representar cualquier espacio físico o metafísico, exterior o interior, único o múltiple, tanto a nivel textual como escénico, ya que la creación de los espacios dramáticos no está condicionada o limitada como ocurrirá en el teatro posterior, por su realización en el espacio escénico, el cual, semántica o semiológicamente, como un Proteo se transforma en un ininterrumpido proceso en el que no importa qué espacio, dada su ilimitada potencia de simbolización, la cual a su vez viene posibilitada por la activa y rica energía simbolizante de la acción de los espectadores. Gracias a esa dinámica relación entre la imaginación del público, el espacio escénico y el juego de los actores, la acción dramática y su representación escénica fluyen sin interrupción llevando al espectador [...]⁴⁰

El hecho de que los dramaturgos de las comedias colaboradas dejaran tanto margen a la interpretación del espectador por su conocimiento de las leyendas, ha hecho que en gran medida – con la pérdida del contexto histórico o religioso – se olvide el espacio dramático de la comedia y sea muy difícil llevarla a la escena. Resulta complejo trabajar un texto teatral que no tiene las suficientes didascalias explícitas e implícitas necesarias como para llegar a ser un texto dramático autónomo. Si cualquier adaptación actual de una comedia áurea requiere un trabajo de dramaturgia amplio, parece imposible añadir los símbolos descontextualizados de una época.

Creemos que en muchos casos autores como Belmonte o Martínez hicieron un “producto de época” conscientes de su escasa calidad. La existencia de un texto dramático, pero la falta de un espacio escénico trabajado y delimitado, nos lleva a pensar no solo en el papel del espectador como elemento imprescindible de la comunicación teatral, sino en el objetivo final de estas comedias, posiblemente elaboradas para la lectura o como ejercicio de versificación e imitación.

Carmen Bobes especificaba en su clásico estudio la diferencia entre el texto dramático y el texto narrativo:

La recepción del texto dramático y del texto narrativo se realiza de modo muy diferente y esto da lugar a que se fijen determinadas formas en los dos géneros [...]. El espectador de un drama recibe de un modo simultáneo los signos no lingüísticos (acústicos y visuales) que están en el escenario, y no tienen por tanto una labor de “composición”, sino de “observación”. El autor dramático prepara su texto para esa forma de recepción y separa los diálogos que crearán la historia, de las informaciones sobre apariencias, objetos y circunstancias que rodean a los personajes. De este modo el drama, ya desde el texto, pero sobre todo en la representación, orienta al lector hacia una forma de recepción determinada que se caracteriza por ofrecer en simultaneidad signos de varios sistemas sémicos⁴¹.

⁴⁰ Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Bobes Navas, *op. cit.*, p. 49.

Ideas que lógicamente suscribimos. Sin embargo, una lectura atenta de los aspectos escenográficos de las comedias colaboradas nos lleva a pensar en una frontera entre el texto dramático para ser leído y las formas narrativas. No cabe duda de que las comedias colaboradas tienen todos los principios teatrales para ser representadas, pero los elementos implícitos narrativos en el texto son tan abundantes, que junto a la falta de espacio escénico, nos llevan a pensar en un teatro para ser leído. De hecho, en las comedias colaboradas de Belmonte y Martínez el lector podrá seguir estas comedias sin necesidad de acotaciones, que poco aportan a la creación de un espacio escénico.

Las comedias colaboradas siguen planteando nuevos retos de investigación. Su forma de composición y su producto final son elementos de indudable interés, aunque alejados del ideal de la comedia áurea. El estudio de la creación del espacio escénico de estas obras es un paso más para la comprensión de su génesis y puesta en escena que creemos ineludible hacer desde el espectador del Siglo de Oro, en la medida de las limitaciones actuales. Un análisis del texto dramático que evite la contextualización llevará a entender de forma fragmentada este tipo de dramas. Solo una aproximación a los textos como refundiciones nos llevará al análisis completo de los códigos que conoce el espectador de la época, como paso imprescindible para seguir avanzando en la interpretación del espacio escénico de las comedias colaboradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, John J., «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Egido, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 13-23.
- Andioc, René - Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, Toulouse, 1996, 2 vols.
- Arellano, Ignacio - García Valdés, Celsa - Mata, Carlos - Pinillos, María del Carmen, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo. El caballero de Olmedo, Darlo todo y no dar nada, Céfalo y Pocris*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, La Avispa, 1988.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, vol. VI, 1928.
- Cruzada Villaamil, Gregorio, «Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV, en los Sitios Reales, en Alcázar de Madrid, Buen Retiro, y otras partes, sacados de los libros de gastos y cuadernos de nóminas de aquellas épocas que se conservan en el Archivo del Palacio de Madrid», *El Averiguador*, 1, 1871, pp. 7-11; 25-27; 73-75; 106-108; 123-125; 170-172; 201-202.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Madrid, 1654.
- Durán, Agustín, *Catálogo de las comedias que faltan a la colección*, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 17.283.

- Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- González Cañal, Rafael, «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en Navarro, Olivia - Serrano Agulló, Antonio (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 29-44.
- González, Aurelio, «La creación del espacio escénico. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 61-75.
- Hermenegildo, Alfredo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en González del Valle, Luis - Baena, Julio (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 121-131.
- Kincaid, William A., «Life and work of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74, 1928, pp. 1-260.
- Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)», en Egidio, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 117-118.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, 1993.
- Madroñal Durán, Abraham, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en La Granja, Agustín de - Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 329-346.
- Martínez Carro, Elena, *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- Oliva César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Pedraza, Felipe - González Cañal, Rafael (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Cuenca, Universidad Castilla La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco Libros, 2005.
- Rubio San Román, Alejandro, «Aproximación a la Bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez», en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, FUE, 1988, pp. 101-163.
- Ruiz Ramón, Francisco, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en Campbell, Ysla (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario. Ensayo sinóptico*, Madrid, Castalia, 2000.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- Shergold, Nicholas D. - Varey, John E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699 estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- Simón Palmer, María del Carmen, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977 (*Cuadernos Bibliográficos*, 34).
- Varey, John E. - Shergold, Nicholas D., *Comedias en Madrid: 1603-1709; repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.

TRASBORDI

JULIO MARTÍNEZ MESANZA (*traduzione di Giuliana Calabrese*) ♦ VANESA PÉREZ-SAUQUILLO (*traduzione di Danilo Manera*) ♦ JORGE ACCAME (*traduzione di Marco Ottaiano*) ♦ JOSÉ BALZA (*traduzione di Danilo Manera*)

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 115-182.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp 117-130 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JULIO MARTÍNEZ

MESANZA

Sei poesie tradotte da Giuliana Calabrese

JUECES 4,8

Iré al combate sólo si tú vienes;
sólo si me acompañas al combate.
Por el mayo paciente y demorado,
iré al combate sólo si tú vienes.
Pues no hay Jerusalén si tú no vienes;
sin ti, sin la mitad de luz del alma,
sin la mitad aún viva de mi alma,
sin la mitad que salvas de mi alma.
Has sido recaída reiterada
y también mi insistencia en la pureza;
si esa fidelidad se tiene en cuenta,
si es pureza insistir en la caída.
Eva la reiterada, mi derrota.
Porque en Jerusalén nada más puro,
nada que tú no seas, nada mío,
porque en Jerusalén nada me vale
de todos los errores que no fuiste.
Eva la reiterada, mi alegría,
nada podía protegerme, nada.
Avasallaste la mitad del alma
y la mitad del alma ardió en la culpa
mientras la otra mitad se iluminaba
reflejando las llamas de ese incendio.
Esa luz era pura y era tuya,
venía de esas llamas y era pura;
aunque viniera de ellas era pura,
porque al menos allí faltó mi orgullo.
Eva de la derrota y la alegría,
tú serás quien me lleve a la victoria,
si en estas condiciones hay combate,
si hay para la victoria condiciones.

GIUDICI 4,8

Andrò in battaglia solo se tu vieni,
solo se mi accompagnerai in battaglia.
Nel maggio tollerante e rallentato,
andrò in battaglia solo se tu vieni.
Non c'è Gerusalemme se non vieni;
senza la metà di luce dell'anima,
senza la metà in vita dell'anima
senza la metà che salvi dell'anima.
Sei stata una caduta reiterata
e anche la mia insistenza di purezza;
se tale fedeltà si tiene in conto,
se la purezza è insistere a cadere.
Eva la reiterata, mia sconfitta.
Niente di più puro a Gerusalemme,
niente che non sia tu, niente di mio,
niente che mi serva a Gerusalemme
tra tutti gli errori che non sei stata.
Eva la reiterata, mia allegria,
niente poteva proteggermi, niente.
Hai avassallato la metà dell'anima
e la metà si è arsa nella colpa
mentre l'altra metà si illuminava
riflettendo le fiamme dell'incendio.
Quella luce era pura ed era tua,
veniva dalle fiamme ed era pura;
pur provenendo da esse era pura,
perché almeno lì è mancato il mio orgoglio.
Eva della sconfitta e di allegria
a condurmi alla vittoria sarai tu,
se c'è battaglia in queste condizioni
se abbiamo condizioni di vittoria.

LOS SÍMBOLOS CANSADOS

Me visitan los símbolos cansados,
las tormentas que ya no significan,
el futuro que falta y es pasado.
El fango de Crécy y el del catorce.
Ella en Bérgamo la Alta y en las Dueñas.
La carga irracional de Balaclava.
Ella en una placita de Bolonia.
Las cenizas voraces de Iwo Jima.
Ella en Santa María la Gloriosa.
Me visitan los símbolos cansados,
los días de desinterés intenso,
el no del que no puedo decir nada.

I SIMBOLI STANCHI

Mi fanno visita i simboli stanchi,
le tormente che oramai non significano,
il futuro che manca ed è passato.
Il fango di Crecy e del quattordici.
Lei a las Dueñas e a Bergamo alta.
La carica folle di Balaclava.
E lei in una piazzetta di Bologna.
Le ceneri voraci di Iwo Jima.
Lei a Santa Maria Gloriosa dei Frari.
Mi fanno visita i simboli stanchi,
i giorni di disinteresse intenso,
il no di cui non posso dire nulla.

LES OMBRELLES

Si yo supiera, como Luis Alberto,
hacer poemas con los nombres propios
y que cada uno de esos nombres propios
evocara con fuerza a quien lo lleva,
escribiría aquí Virginia y Silvia,
y pondría Santiago en este verso,
para evocar con ellas la hermosura,
para evocar con él la gentileza.
Si la noche no hubiera sido extraña
y tuviese en el alma a Leopardi,
diría de las luces de las barcas
como vagas estrellas en las olas,
de las barcas lejanas y perdidas
en el inmenso mar sin nombre propio,
para evocar con ellas la tristeza,
para evocar con ellas la esperanza.
Si la noche no hubiese terminado
en un jardín cerrado y con insectos,
si frente al mar hubiese terminado,
junto al ladrido fiel del oleaje;
si Europa me dejara indiferente,
si al corazón me hubiese hablado Horacio
para salvar el tiempo que no vuelve,
para salvar los nombres y los rostros.

LES OMBRELLES

Se io sapessi, come Luis Alberto,
scrivere poesie coi nomi propri
e che ognuno di questi nomi propri
evocasse con forza il possessore,
adesso scriverei Virginia e Silvia,
e metterei Santiago in questo verso,
per evocar con loro la bellezza,
per evocar con lui la gentilezza.
Se la notte non fosse stata strana
e avessi dentro l'anima Leopardi,
parlerei delle luci delle barche
come di stelle vaghe sulle onde,
delle barche smarrite in lontananza
nel mare immenso senza nome proprio,
per evocar con loro la tristezza,
per evocar con loro la speranza.
Se la notte non fosse terminata
in un giardino chiuso con gli insetti
se fosse finita davanti al mare
col leale latrato delle onde;
se l'Europa non mi fosse indifferente,
se Orazio mi avesse parlato al cuore
per salvare il tempo che non ritorna,
per salvare coi nomi propri i volti.

LA MERECIÁN

La lluvia que ha lavado las naranjas,
las últimas naranjas perezosas,
la limpia, la que viene ya sin barro.
Y esas naranjas que la merecían
sólo por esperar hasta el invierno,
como merecen todos los que esperan.

LA MERITAVANO

La pioggia che ha lavato quelle arance,
quelle ultime arance più indolenti,
quella pulita, ormai priva di fango.
E quelle arance che la meritavano
solo per aver atteso l'inverno,
così come merita chiunque attenda.

LA HERMOSURA PARA QUÉ

En el ala del miedo. En eso vienes
pensando. En el extremo sin escudo.
Porque siempre has pensado en cosas raras,
y la tarde oscurece desvalida.
En tres mujeres que no tienen hijos
ni los tendrán jamás. En ellas vienes
pensando. En el extremo sin escudo,
porque la vida está desprotegida.
La fiesta de la luces en las torres
que nunca duermen. En las torres vienes
pensando. En la tristeza de las torres.
En el hermoso orgullo desvalido.
En la hermosura para qué. En el ala
del miedo. En el extremo sin escudo.
Porque siempre has pensado en cosas raras
y se acerca la noche desvalida.

LA BELLEZZA A CHE SCOPO

All'ala della paura. A questo
pensi. Al punto più estremo senza scudo.
Perché hai sempre pensato a cose strane,
e la sera si oscura vulnerabile.
E poi a tre donne che non hanno figli
e che nemmeno mai ne avranno. A questo
pensi. Al punto più estremo senza scudo,
perché la vita è senza protezione.
La festa delle luci nelle torri
che non dormono mai. Alle torri
pensi. Alla tristezza delle torri.
A quell'orgoglio bello e vulnerabile.
Alla bellezza a che scopo. All'ala
della paura. Estremo senza scudo.
Perché hai sempre pensato a cose strane
e si appressa la notte vulnerabile.

PORQUE NO APRECIAS

no está en jerusalén ni en la vasija
cuyos fragmentos infinitos juntas
y ya no se parece y llamas grecia.
está en lo que no sabes qué es y escapa;
llámalo música que vuelve y vuelve
para decirte siempre que no vales,
que no tienes valor porque no aprecias.
y está en lo extenso, en la ansiedad extensa,
no en el lugar exacto en que te duele;
y en la amplitud de las llanuras tristes
y en el pasado de los ríos lentos.
devorador de dones, ¿qué te queda?

PERCHÉ NON APPREZZI

non è a gerusalemme né nel vaso
i cui cocci infiniti metti insieme
e che non sembra più e chiami grecia.
si trova in ciò che non conosci e sfugge;
chiamalo musica che torna e torna
per dirti sempre che non hai valore,
che tu non vali perché non apprezzi.
ed è nell'estensione, in ansia estesa
e non nel luogo in cui senti dolore;
e nell'ampiezza dei pianali tristi
e nel passato dei fiumi più lenti.
a te che sbrani i doni, cosa resta?

JULIO MARTÍNEZ MESANZA (Madrid, 1955) è un poeta e traduttore che nel corso degli anni ha ricoperto vari incarichi ufficiali nell'ambito della cultura spagnola, dirigendo le sedi di Lisbona, Milano, Tunisi e Tel Aviv dell'Instituto Cervantes, istituzione di cui è attualmente direttore accademico. È laureato in filologia italiana e ha tradotto la *Vita nova* di Dante Alighieri, l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, opere di Eugenio Montale e Alberto Moravia. La sua traiettoria poetica si articola a partire dall'ambizioso progetto di *Europa*, un libro che dal 1983 (Madrid, El Crotalón) in poi si è ampliato nel tempo con nuove riedizioni (Sevilla, Renacimiento, 1986; Valencia, Ojuebuey, 1988; Málaga, Diputación Provincial, 1990), seguito da *Las trincheras* (Sevilla, Renacimiento, 1996), *Entre el muro y el foso* (Valencia, Pre-Textos, 2007) e dal volumetto *Elogio del desierto* (Sevilla, La Isla de Siltolá, 2009), dove i suoi versi si combinano con le fotografie di José del Río Mons. Vari testi delle prime raccolte sono stati riuniti nell'antologia *Soy en mayo (1982-2006)* (Sevilla, Renacimiento, 2007).

Nell'affrontare la poesia di Martínez Mesanza, la critica troppo spesso si è lasciata abbagliare dai simboli usati – vincolati a un orizzonte guerresco: carri da combattimento, spade, torrioni, ecc. – e dall'impiego rigorosissimo di un endecasillabo dalla cadenza epigrammatica e di chiara tradizione italianeggiante, finendo per considerare la sua voce “epica”. Eppure, lo stesso autore ha insistito più volte sull'essenza lirica della sua scrittura che utilizza un tono “alto” e immagini belliche come mezzo, e non come fine, per indagare le pieghe morali dell'anima umana. In effetti, dalla profondità delle impeccabili “torri” poetiche che erige con una precisione da fine artigiano della parola, si elevano riflessioni di individui marginali o sconfitti, uomini soli o traditori codardi che impugnano le armi o abbandonano lo scudo, consci della crudeltà della Storia e dilaniati dal sapersi insieme carnefici e vittime. L'incedere solenne del ritmo dei componimenti, si rivela dunque un controcanto etico all'epica del potere: la penna dice il bianco dei libri di storia, riempie le pause dei discorsi di generali e dittatori, rivela l'orrore, le bassezze e il sangue nascosti dietro a ognuno di quei silenzi, svela il dubbio dell'uomo intrappolato nella trincea di gelo e fango che separa la luce della speranza dall'oscura banalità del male. (Simone Cattaneo)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 131-168 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

VANESA PÉREZ-SAUQUILLO

Cuadernillo de poemas
para la Universidad de Milán (2015)
antologia tradotta da Danilo Manera

De LA ISLA QUE PREFIEREN LOS PÁJAROS

Nunca le tomes
la palabra
a la noche.
Es palabra de agua
y tú conoces las mareas.

Da L'ISOLA PREFERITA DAGLI UCCELLI

Non prendere mai
in parola
la notte.
È parola d'acqua
e tu conosci le maree.

Llega un punto
en que solo somos libres
para saltar –o no–
de un tren en marcha.

Ese tren que cogimos
demasiado temprano.

Arriva un punto
in cui siamo liberi solo
di saltare – o no –
da un treno in corsa.

Quel treno che abbiamo preso
troppo presto.

Bajo la cáscara de una nuez
que se comió un pato
que duerme en un pozo
en lo más profundo de un bosque.

Bajo la cáscara de esa nuez,
todo lo que deseas.

En un bosque
del que a nadie han visto salir.

Sotto il guscio di una noce
che s'è mangiata un'anatra
che dorme in un pozzo
nel più fitto d'un bosco.

Sotto il guscio di quella noce,
tutto quel che desideri.

In un bosco
da cui nessuno è stato visto uscire.

Imagina una silla.

Una silla para estar
sin comer, sin moverte,
tan solo para estar.

Si esa silla te fuera concedida,
si ocuparas la silla,
sin comer, sin moverte,

sabrías que alguien está
sin comer, sin moverse,
mirándote
de pie,
esperando
la silla.

Universo que busca y se devora.
Universo que espera.

Immagina una sedia.

Una sedia per rimanere
senza mangiare, senza muoverti,
solo per stare lì.

Se quella sedia ti venisse concessa,
se occupassi la sedia,
senza mangiare, senza muoverti,

sapresti che qualcuno
ti sta guardando
in piedi,
senza mangiare, senza muoversi,
in attesa
della sedia.

Universo che cerca e si divora.
Universo che aspetta.

Hijos de un tiempo quebradizo.
Tiempo pata de araña
en el estanque circular
de otro tiempo.

Figli di un tempo fragile.
Tempo zampa di ragno
nello stagno circolare
di un altro tempo.

Cómo sabemos
—pero lo sabemos—.
Extensión de gaviota
suspendida en el aire.
Lo hemos vivido, ahí,
prácticamente inmóviles.
Lo hemos sido, sabemos
qué apertura
—pájaro al viento,
corriente
que se entrega—.
Lo hemos sabido
—pluma sobre el agua—.
Hemos sido, vivido,
ese volar.

Mamíferos que sueñan que recuerdan.

Com'è che sappiamo
(eppure lo sappiamo)?
Estensione di gabbiano
sospeso nell'aria.
Lo abbiamo vissuto, lassù,
praticamente immobili.
Lo siamo stati, conosciamo
quell'apertura:
uccello nel vento,
corrente
che si abbandona.
Lo abbiamo vissuto:
piuma sull'acqua.
Siamo stati
quel volare.

Mammiferi che sognano di ricordare.

Vendrá un desfiladero.
Vendrá.
Vértigo, bruma, luz.
Y pondrá aire
donde solo había roca.
Un principio y un fin
donde solo había cuerpo
ensimismado.

Verrá un varco.
Verrá.
Vertigine, bruma, luce.
E porterà aria
dove c'era solo roccia.
Un principio e una fine
dove c'era solo un corpo
concentrato su di sé.

A veces, todo lo que uno busca
cabe en un solo cuerpo.
Cada sentido cobra su sentido.
Cada extremo halla el fin.
Y aunque todo parece que se rompe,
uno es más fuerte de lo que pensaba.
Y uno descubre.
Y uno sabe que a lo lejos no hay tierra
pero ya nada importa.

A volte, tutto quel che cerchiamo
è racchiuso in un corpo.
Ogni senso acquista senso.
Ogni estremo trova la sua meta.
E anche se tutto sembra spezzarsi,
siamo più forti di quel che pensavamo.
E scopriamo.
Consci che non c'è terra in lontananza,
ma nulla più importa.

Piedra limpia de barro.
Desde la rama
el muro es un camino.

Pietra monda di fango.
Dal ramo
il muro è un sentiero.

En campos de silencio
las estrellas que caen
siempre germinan.

Todo nos reconoce.
Todo inclina su gesto generoso
hacia donde la vida
nos cubre y nos concreta.

Hay un cuenco de asombro
en el umbral
de los que saben esperar milagros,
susurra una verdad.

Hay música, también,
bajo las cuerdas.

In campi di silenzio
le stelle che cadono
germogliano sempre.

Tutto ci riconosce.
Tutto orienta il suo generoso gesto
verso dove la vita
ci copre e ci precisa.

C'è una ciotola di stupore
sulla soglia
di chi sa attendere i miracoli,
sussurra una verità.

C'è musica anche
sotto le corde.

Seremos isla, algunos días,
pero la isla que prefieren los pájaros.

Saremo isola, certe volte,
ma l'isola preferita dagli uccelli.

De CLIMAX ROAD

XXIV

Los ambulantes han sido expulsados.

Los que ven en la niebla de las uvas
los caminos secretos de la luz.

Los que encienden las cabezas de paja
y enredan las aldeas
donde la muerte se pasea y susurra.

Los que viven de lo que no se toca
y tocan todo aquello que dice
«no tocar».

Los que adornan con lazos
los carromatos de miseria.

Los que plantan espirales de humo
por los nidos vacíos de los bosques.

Los ambulantes.

Viven en el anillo
que solo las urracas ambicionan.

Cantan la madrugada de madera.

Lloran por las plantas que mueren,
lloran por las plantas que nacen,
todo lo que está vivo
que duele y vive cerca o lejos
de ellos.

Ellos, los ambulantes,
los mismos, los diferentes
han sido expulsados.

Da CLIMAX ROAD

XXIV

I nomadi sono stati espulsi.

Quelli che scorgono nelle nebbie dei grappoli
i viottoli segreti della luce.

Quelli che incendiano le teste di paglia
e arruffano le borgate
dove la morte va a spasso bisbigliando.

Quelli che vivono di quel che non si tocca
e toccano dovunque c'è scritto
«non toccare».

Quelli che decorano con fiocchi
i carretti carichi di miseria.

Quelli che seminano spirali di fumo
nei nidi vuoti dei boschi.

I girovaghi.

Vivono nell'anello
che fa gola solo alle gazze.

Cantano l'aurora di legno.

Piangono per le piante che muoiono,
piangono per le piante che nascono,
per tutto quanto è vivo
e soffre e vive vicino o lontano
da loro.

Loro, gli ambulanti,
gli stessi, i diversi
sono stati espulsi.

De BAJO LA LLUVIA EQUIVOCADA

Escucho los ladridos, distintamente,
pero nada sé de ese perro que arde
ni del dibujo de su huella por la tierra abrasada.

Reconozco a los que lo han mirado
frente a frente. Escucho sus historias.
He pasado varias veces la mano
ante sus ojos blancos desde entonces
y he sentido una llama calentarme
los dedos.

Pero yo solo escucho los ladridos.
Incluso cuando salen de mi boca.

Nada sé de poesía.

Da SOTTO LA PIOGGIA SBAGLIATA

Ascolto i latrati, nitidamente,
ma non so nulla di quel cane che brucia
né del tracciato delle sue orme
sulla terra riarsa.

Riconosco quelli che lo hanno guardato
dritto negli occhi. Ascolto le loro storie.
Ho passato più volte la mano
davanti ai suoi occhi, da allora vuoti,
e ho sentito una fiamma scaldarmi
le dita.

Ma io ascolto solo i latrati.
Perfino quando escono dalla mia bocca.

Non so nulla di poesia.

Atrévete conmigo.
Soy joven.
Tengo mucho deseo que perder.

Rischia con me.
Sono giovane.
Ho molto desiderio da perdere.

*Caía fatalmente en la trampa del teléfono
que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean*
Nicanor Parra

Este es mi contestador automático.
Para herir, simplemente, marque 1.
Para contar mentiras que me crea, marque 2.
Para las confesiones trasnochadas, marque 4.
Para interpretaciones literarias
producto del alcohol, marque 6.
Para poemas, marque almohadilla.
Para cortar definitivamente la comunicación,
no marque nada, pero tampoco cuelgue,
titubee en el teléfono
(a ser posible durante varios meses)
hasta que note que voy abandonando el aparato
a intervalos de tiempo cada vez más largos.
No desespere. Aguante.
Espere a que sea yo la que se rinda.
Le evitará cualquier remordimiento.
Gracias.

*Cadevo fatalmente nella trappola del telefono
che attrae come un abisso gli oggetti che lo circondano*

Nicanor Parra

Questa è la mia segreteria telefonica.
Per ferire semplicemente, prema 1.
Per raccontare bugie da farmi credere, prema 2.
Per le confessioni stantie, prema 4.
Per interpretazioni letterarie
generate dall'alcol, prema 6.
Per poesie, prema cancelletto.
Per chiudere definitivamente la comunicazione,
non prema nessun tasto, ma non riattacchi nemmeno,
indugi al telefono
(se possibile per vari mesi)
finché noterà che lascio l'apparecchio
per intervalli di tempo sempre più lunghi.
Non si scoraggi. Tenga duro.
Aspetti che sia io a capitolare.
Le eviterà qualunque rimorso.
Grazie.

EPÍLOGO

Desde entonces, el día en que descubrí
el secreto de los vasos canopes
y fui vaso canope para ti,
y carne de gata disparada contra mujeres
con las que tú duermes y yo sueño
(amor, me confieso una rabia
de XIX dinastía. He masticado pelos
yo que fui flor de loto), dirás,
mucho ha llovido desde entonces,
pájaro de tormenta.
Y sin embargo no hay cobijo interior,
estoy mojada todavía
de aquel tiempo de furia extraordinaria,
de amor imperdonable,
bajo la lluvia equivocada.

EPILOGO

Dal giorno che ho scoperto
il segreto dei vasi canopi
e sono diventata un vaso canopo per te,
e carne di gatta sparata in sogno
contro le donne con cui dormi
(amore, mi confesso una rabbia
da XIX dinastia: ho masticato capelli
io che ero stata fiore di loto), dirai,
ne è caduta di pioggia da allora,
uccello di tormenta.
E tuttavia non c'è rifugio interiore,
sono ancora bagnata
da quel tempo di furia straordinaria,
di amore imperdonabile,
sotto la pioggia sbagliata.

De INVENCIÓN DE GATO

En el cuarto amarillo
los amantes encienden las palabras.
Qué importa lo que duren, si prenden rápido,
si se tiñe la cama de reflejos de plata, azul, rojo,
naranja, si no suena otra cosa, si los miedos
se escapan y florecen
las quemaduras de la sábana.
Las palabras se afilan
con fuego de palabras.
Los amantes ensayan.

Da INVENZIONE DI GATTO

Nella stanza gialla
gli amanti accendono le parole.
Che importa quanto durano, se avvampano veloci,
se il letto si tinge di riflessi argentei, azzurri, rossi,
arancio, se non crepita nient'altro, se le paure
battono in ritirata e fioriscono
le bruciature delle lenzuola.
Le parole si affilano
con fuoco di parole.
Gli amanti sperimentano.

De ESTRELLAS POR LA ALFOMBRA

Esta mañana supe
mi extraña rendición a tus palabras,
mi irrevocable voluntad de naufrago
de sílabas,
de filóloga ahorcada en complementos
directos o indirectos
pero tuyos.
Esta mañana supe
que me visto en tus verbos,
desayuno tu nombre
y me quedo perdida, como tonta,
si me encuentro algún “no”
camino de la tarde,
camino de la noche.
Esta mañana supe
que muy frecuentemente
me vuelvo monosílabo
de sombra
agarrado al tobillo de tus frases,
que muy frecuentemente
quisiera ser prendida en tu nevera
como “nota importante”.
Esta mañana comprendí, aturdida.
Esta mañana supe, por fin vi
que me confundo en viento
cuando gritas mi nombre
y que basta un susurro,
un susurro de nada,
para dormirme en ti.

Da STELLE SUL TAPPETO

Stamattina ho constatato
il mio strano arrendermi alle tue parole
la mia irrevocabile volontà di naufraga
di sillabe,
di filologa impiccata a complementi
diretti o indiretti
ma tuoi.
Stamattina ho appurato
che mi vesto con i tuoi verbi,
mi alimento del tuo nome
e rimango perduta, inebetita,
se mi imbatto in qualche “no”
andando verso la sera,
andando verso la notte.
Stamattina ho assodato
che spessissimo
divento un monosillabo
d’ombra
aggrappato alla caviglia delle tue frasi,
che spessissimo
vorrei essere appiccicata al tuo frigo
come “nota importante”.
Stamattina ho capito, stordita.
Stamattina ho saputo, finalmente ho visto
che mi confondo in vento
quando gridi il mio nome
e che basta un sussurro,
un sussurro minimo,
per addormentarmi in te.

VANESA PÉREZ-SAUQUILLO, poetessa e narratrice, è nata a Madrid nel 1978. Filologa di formazione, è stata editor della madrilenia Alfaguara Infantil y Juvenil e fa ancora parte del mondo della letteratura per l'infanzia come autrice, peraltro tradotta in diversi paesi, è inoltre traduttrice e docente di scrittura creativa. Le sue traduzioni sono la voce castigliana di autori come Dylan Thomas (*Muertes y entradas, 1934-1953*), Roald Dahl o Immanuel Mifsud e la sua traduzione di *Las ventajas de un ser marginado* di Stephen Chbosky è stata inclusa nel 2013 nella lista d'onore della International Board on Books for Young People.

Queste pagine la vedono protagonista in veste di poeta, e non di “poetisa”, come specifica il documentario di Sofía Castañón *Se dice poeta. Una mirada de género al panorama poético contemporáneo*, in cui, tra le altre esponenti della poesia spagnola attuale, anche Vanesa offre il suo punto di vista sui molti pregiudizi di genere che popolano ancora il mondo della creazione letteraria. Oltre a essere presente in numerose antologie, Pérez-Sauquillo è autrice delle raccolte *Estrellas por la alfombra*, premio “Antonio Carvajal” (Hiperión, 2001), *Vocación de rabia*, accésit del premio “Federico García Lorca” (Universidad de Granada, 2002), *Invención de gato* (Calambur, 2006), *Bajo la lluvia equivocada*, insignito del Premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (Hiperión, 2006), *Climax Road*, accésit del Premio Adonais e Premio Ojo Crítico de Radio Nacional (Rialp, 2012) e *La isla que prefieren los pájaros* (Calambur, 2014), che a giudizio dei critici delle pagine culturali del quotidiano *El Mundo* è tra i dieci migliori libri di poesia del 2014. La sua famosa poesia *del contestador automático*, peraltro, è stata da poco inclusa nei libri di testo per le scuole superiori spagnole.

La voce poetica di Vanesa è tra le più solide della lirica spagnola attuale. Le sue sono immagini potenti ed evocative e, secondo il poeta e critico Luis Bagué, sui suoi libri un'insegna luminosa dovrebbe avvertire dell'alto voltaggio emozionale. Nelle sue raccolte ha saputo combinare alla perfezione un realismo dai toni colloquiali da una parte, costruito su un immaginario urbano e sui simboli dello sviluppo economico attuale, e dall'altra un sensuale irrazionalismo dal taglio spesso violento e lacerato, senza farsi travolgere dalla possibile aridità del primo versante o dai manierismi del secondo. È un'autrice dalla rara ispirazione, un'autentica maga della parola e dell'atmosfera interiore, come l'ha definita il poeta murciano Soren Peñalver, e nei suoi versi riesce a evocare indistintamente ambienti di quotidianità o a esaltare la natura viva con un'aura di mistero che avvolge tutti gli elementi poetici che crea. Con una leggerezza solo apparente, in tutte le sue raccolte Vanesa crea immagini aeree che però generano nel lettore pensieri e sensazioni dalla gravità spiazzante. Al di là di tutto, la poesia di Vanesa Pérez-Sauquillo invoglia a essere accompagnata nel suo tragitto perché non segue percorsi prestabiliti, ma si limita – che non è poco – a camminare. (Giuliana Calabrese)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 169-176 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JORGE ACCAME

Venecia, Cuadro II

Venecia, Atto II

tradotto da Marco Ottaiano

Entra Marta con una cacerola y una radio. Se sienta. Entra Chato.

CHATO- Qué hacés, Marta. ¿Vas a cocinar?

MARTA- Voy a hacer sopa.

CHATO- Qué rico. Y ¿cómo andan los preservativos, digo, los preparativos?

MARTA- Como para machos. Ya sabemos todo de Venecia.

CHATO- A la mierda. ¿Todo?

MARTA- Sí. Todo. Sabemos que está en Italia.

CHATO- ¡Qué pícara! Eso te lo he dicho yo.

MARTA- Oh, bueno. Pero sabemos que allá la gente habla el italiano.

CHATO- Gran cosa lo que has averiguado.

MARTA- Sí. Porque si vas allá y no sabés hablar el italiano, no te entienden nada. ¿Y vos sabés hablar italiano?

CHATO- Por supuesto que hablo italiano. Es bien fácil.

Tenés que ponerle una i o una e a todo lo que decís. Y ya estás hablando italiano. Si vos querés decir por ejemplo: “¿Querés pinchar?”, tenés que decir: “¿Quére pinchare?”. También tenés que cambiar la c por ch. Si querés decir “Cuesta quince pesos cada” (*Hace gesto con la mano*), se dice “cuesti quinche pesi cadi” (*Hace el mismo gesto con la mano*). Y ya hablás italiano.

MARTA- Mirá vos. Anotáme para cuando vaya.

CHATO- ¿Vos querés que te haga un vocabulario para que vos te podás expresar? (*Entran Graciela y Rita*)

MARTA- ¿Cómo les fue?

GRACIELA- ¿Sabes cuánto cuesta el boleto a Venecia?

MARTA- ¿Cuánto?

GRACIELA- Decíle.

RITA- ¡Qué sé yo! Una carrada de guita. Como 700 clientes (*Se quedan las tres en silencio, contrariadas*).

MARTA- ¿Entonces no vamos a Venecia?

RITA- Y, no.

MARTA- Pero, chicas, ya le dijimos a la Gringa.

Le prometimos llevarla. Se ilusionó con todo lo que vos le dijiste, Graciela.

GRACIELA- Oh, qué te hacés ahora, vos, Marta, que eras la primera en decir que la Gringa estaba loca y que no había que darle pelota (*Silencio*).

MARTA- Ya está. Paren, chicas, paren, paren. Ya sé cómo

Entra Marta con una pentola e una radio. Si siede. Entra Chato.

CHATO – Che fai di bello, Marta? Cucini?

MARTA – Faccio la zuppa.

CHATO – Buona! E come vanno i preservativi, voglio dire i preparativi?

MARTA – Alla grande. Ormai sappiamo tutto di Venezia.

CHATO – Cazzo! Proprio tutto?

MARTA – Sì, tutto. Sappiamo che si trova in Italia.

CHATO – Che genio! Questo te l'avevo già detto io.

MARTA – Vabbè, però adesso sappiamo che lì la gente parla italiano.

CHATO – Accidenti, che scoperta che hai fatto.

MARTA – Sì, perché se ci vai e non sai l'italiano non ti capiscono per niente. Tu lo sai parlare l'italiano?

CHATO – Certo che parlo italiano. È così facile. Bisogna aggiungere una *i* o una *e* a tutto quello che dici. E già stai parlando italiano. Se per esempio vuoi dire “Querés pinchar?”, devi dire “Chiere pinciare?”. Devi pure cambiare la *c* con la *ci*. Se vuoi dire “Cuesta quince pesos cada (*fa il gesto con la mano*)” si dice “Cuesti chincie pesi cadí (*fa lo stesso gesto di prima*)”. Questo è parlare italiano.

MARTA – Ma tu guarda. Segnami tutto per quando ci vado.

CHATO – Vuoi che ti scrivo un vocabolario così ti puoi esprimere? (*entrano Graciela e Rita*)

MARTA – Come è andata?

GRACIELA – Sai quanto costa il biglietto per andare a Venezia?

MARTA – Quanto?

GRACIELA – Diglielo.

RITA – E che ne so. Una barca di soldi. Tipo settecento clienti (*restano in silenzio tutte e tre, contrariate*)

MARTA – Allora non ci andiamo a Venezia?

RITA – Macché.

MARTA – Ragazze, però noi ormai glielo abbiamo detto alla Gringa. Le abbiamo promesso di portarcela. Si è entusiasmata per tutto quello che le hai detto, Graciela.

GRACIELA – Oh, che ti prende ora, Marta? Proprio tu che eri la prima a dire che la Gringa era matta e che non bisognava darle spago (*silenzio*).

MARTA – Ci sono! Piantatela, ragazze, piantatela. So io come

vamos a hacer. Vamos a ir las cuatro y no nos va a costar nada.
GRACIELA- ¿Ah, sí? ¿Qué? ¿Vas a meterte en política?
MARTA- No, mí no me agarran más.
RITA- ¿Entonces?
MARTA- Ustedes cállense y háganme caso.
GRACIELA- ¡Ah, tomá! ¡Seguro que querés vender nuestros órganos!
MARTA- ¿Estás revirada? ¿Quién va a querer un órgano tan gastado?
GRACIELA- (*Enfrentándola*) Oh, qué pícara que sos.
RITA- (*La contiene*) Dale, Marta, decí lo que estás pensando.
MARTA- Está bien. Escuchen. ¿A Venecia hay que ir en avión? Bueno. Vamos a hacer nosotras el avión. ¿En Venecia hay calles de agua? Vamos a hacer nosotras las calles de agua.
GRACIELA- ¿Qué? ¿Te rechiflaste?
MARTA- La vieja está ciega ¿o no?
GRACIELA Y RITA- ¿Y?
MARTA- La llevamos al Lago de Popeye. Pero la Gringa se va a creer que está en Venecia.
GRACIELA- ¿Al Lago de Popeye? (*Marta asiente, Rita la mira*) Pará, ¿cuál es el Lago de Popeye?
MARTA- Ese que está antes de la subida de Ciudad de Nieva. Ese, pues, donde alquilan botes.
CHATO- Enfrente a Cuyaya, cerca de las paradas de colectivo.
GRACIELA- ¿Pero qué vamos a hacer nosotras ahí? Lleno de familias, chicos.
RITA- No. Podemos ir a la noche que no hay nadie por los mosquitos.
CHATO- Los lunes o los martes ni los mosquitos van por ahí.
RITA- ¡Cómo para macho! Marta, sos un genio.
MARTA- Tenemos que conseguir algunas cosas: dos o tres cóndores...
GRACIELA- ¿Para qué?
MARTA- Para cuando la Gringa crea que estamos volando, soltamos los cóndores.
GRACIELA- Si la Gringa no ve ni mierda.
MARTA- Para que escuche el ruido de las alas.
CHATO- Para los efectos especiales.
RITA- Claro, pues. Vos anotá, Chato. (*A Marta*) ¿Cuántos dijiste?
MARTA- Lo que haya.
RITA- Y el avión ¿dónde lo vamos a armar?
GRACIELA- Cierto. ¿Dónde?
MARTA- Y allá, en la playa del río. Bien cerquita del Lago de

fare. Ci andremo tutti e quattro e non ci costerà niente.

GRACIELA – Ah sì? E come? Vuoi darti alla politica?

MARTA – No, a me non mi prendono più.

RITA – E allora?

MARTA – Fate silenzio e statemi a sentire.

GRACIELA – Eccola qua! Adesso di sicuro vuole vendere i nostri organi.

MARTA – Ma sei suonata? Chi vorrebbe mai un organo tanto usato?

GRACIELA – (*affrontandola*) Che spiritosa che sei!

RITA – (*la contiene*) Dai Marta, dicci quello che stai pensando.

MARTA – Va bene, statemi a sentire. A Venezia si va in aereo?

Bene. Lo facciamo noi l'aereo. A Venezia ci sono strade d'acqua? Le facciamo noi le strade d'acqua.

GRACIELA – Ma ti sei rincoglionita?

MARTA – La vecchia è cieca, no?

GRACIELA E RITA – E allora?

MARTA – La portiamo al lago di Popeye. Ma la Gringa crederà di essere a Venezia.

GRACIELA – Al lago di Popeye? (*Marta annuisce, Rita la guarda*). Un momento, qual è il lago di Popeye?

MARTA – Quello che si trova prima della salita per Ciudad de Nieva. Dove noleggiavano le barche.

CHATO – Di fronte a Cucaya, vicino al terminale degli autobus.

GRACIELA – Ma che ci andiamo a fare lì? È pieno di famiglie, di bambini.

RITA – Ci possiamo andare la sera, quando non c'è nessuno per via delle zanzare.

CHATO – Il lunedì e il martedì non ci vanno nemmeno le zanzare lì.

RITA – Perfetto, Marta. Sei un genio.

MARTA – Ci dobbiamo procurare alcune cose: due o tre condor...

GRACIELA – E perché mai?

MARTA – Così quando la Gringa penserà che stiamo volando, noi liberiamo i condor.

GRACIELA – Ma la Gringa non vede un cazzo.

MARTA – Sentirà il rumore delle ali.

CHATO – Effetti speciali...

RITA – Ma certo! Tu prendi nota, Chato. (*A Marta*) Quanti dicevi?

MARTA – Quelli che trovi.

RITA – E l'aereo? Dove ce lo inventiamo?

GRACIELA – Già. Dove?

MARTA – Ma lì, sulla spiaggia del fiume. Proprio vicino al lago

Popeye. Así apenas bajamos del avión, la tiramos a la Gringa en “las calles de agua”.

RITA- Está bien eso, ¿no?

GRACIELA- Bueno, vamos, vamos. (*Salen Graciela y Rita*)

MARTA- Vamos a ir todos a Venecia, qué joder (*Sale*)

CHATO- Qué ganas de macanear tienen estas chinitas (*Se queda pensando*) ¿Y de dónde saco yo ahora tres cóndores?

Apagón

di Popeye. Così appena scendiamo dall'aereo scaraventiamo la
Gringa nelle strade d'acqua.

RITA – Va bene, no?

GRACIELA – Va bene, allora andiamo, coraggio (*Escono
Graciela e Rita*).

MARTA – Ce ne andiamo tutti a Venezia, che culo!

CHATO – Che voglia di cazzeggiare che hanno le ragazze. E ora
io dove li pesco tre condor?

Sipario

Venecia è un lavoro teatrale dell'argentino Jorge Accame (1956), che debutta al Teatro del Pueblo di Buenos Aires nel 1998 per la regia di Helena Tritek. Viene successivamente rappresentato in diversi paesi ispanoamericani, oltre che in Spagna, e ancora, in versione tradotta, in Inghilterra e Stati Uniti, in Francia e in Italia (compagnia Uvapasateatro di Roma, regia di Gaston Troiano). L'opera è imperniata sul personaggio della Gringa, una vecchia e ormai cieca tenutaria di un bordello della remota provincia andina dell'Argentina e sul suo sogno di raggiungere Venezia per ritrovare don Giacomo, un suo antico amore, da lei tradito e truffato molti anni prima. Le tre ragazze che lavorano nel postribolo della Gringa, assieme a Chato (a metà fra cliente affezionato e collaboratore della piccola "azienda" familiare) decidono di organizzare una messa in scena per illuderla di realizzare la sua aspirazione e, approfittando della sua cecità, la conducono nei pressi di un lago vicino, facendole credere di essere nella città lagunare.

Accame tratta con astuzia e sapienza scenica questa vicenda: i mezzi rudimentali con i quali viene simulato il viaggio in aeroplano verso Venezia sono un trionfo dell'immaginazione, e l'Italia, percepita attraverso questo schermo labile, si trasforma in un caleidoscopio di monumenti delocalizzati (Venezia conterrà anche della Cappella Sistina e la torre pendente), così da rafforzare l'effetto fiabesco. Ma è la lingua italiana la vera protagonista della vicenda, e l'oggetto delle migliori trovate comiche: fingere un viaggio in Italia significa anche riprodurre l'idioma, quel parlare infarcito di vocali finali e consonanti doppie che un parlante di lingua spagnola avverte come non troppo lontano da sé.

Accame pone il lettore italiano dinanzi a uno specchio rivelatore, che però implica la più spinosa fra tutte le questioni traduttive: tradurre verso la stessa lingua che nel testo di partenza viene parodiata. Tra le molte soluzioni possibili, è parso necessario negoziare la veridicità linguistica (rinunciando a uno scarto effettivo) a favore di un mantenimento della parodia della lingua di Dante attraverso l'orecchio ispanofono. L'edizione a stampa del testo teatrale consentirebbe inoltre di ripristinare una grafia italiana, che permetta quella sorta di scarto che ovviamente si smarrirebbe in parte sulla scena. Con questo tipo di approccio venne realizzata, nel 2004, da parte di alcuni allievi del Master di Traduzione Letteraria dell'Università di Lettere di Siena coordinati da Antonio Melis, un'edizione della commedia per l'editore Tullio Pironti. A distanza di oltre dieci anni, l'autore di questo breve contributo, che prese parte a quella traduzione collettiva, ha ripreso e modificato il lavoro, di cui è qui proposto l'intero secondo atto. Per una versione più estesa di questa nota, si veda *Bienvenidi a Venecia*, "Tradurre", n. 5 (autunno 2013), <http://rivistatradurre.it/2013/11/bienvenidi-a-venecia>.

Marco Ottaiano



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 177-182 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JOSÉ BALZA

UNO

(Esercizio narrativo)

tradotto da Danilo Manera

1

Fuori la corte di ministri, segretari, faccendieri, diplomatici, generali. Nell'ampio ufficio, solitario per alcuni istanti, qualcuno – cosa rara – osserva lo schermo, sempre acceso. Normalmente è lui ad affacciarsi da lì. Oggi ha avuto l'impulso di captare la notizia in diretta, di non perdere l'ultimo piacere che l'episodio gli produrrà: trasmettono la morte del contadino che ha sfidato il suo potere con uno sciopero della fame. Ridotto quasi a uno scheletro, quell'uomo prima robusto si è trasformato in un paradosso per la grandezza del presidente. Lo stanno portando via dall'ospedale e familiari, amici, una vera folla, per quanto permette di scorgere la telecamera, è lì a riceverlo.

Il qualcuno di cui sopra farà il suo gesto quotidiano perché tutti entrino a ripetere le loro vuote bazzecole. Aspetta alcuni secondi, colpisce duramente la scrivania. La sua soddisfazione è completa.

2

Come sempre, ha seguito l'istinto: il vento muove dolcemente gli alberi e il suono delle foglie è carezzevole. Il mondo è una mutevole massa verde che germoglia dalla terra e offre il tatto al corpo. Anche il sole fa crescere i pettorali, l'inguine, tutto. Il ragazzo ha corso da casa sua alla fitta boscaglia. Gli sudano il petto e le ascelle. Si ferma tra le fronde sotto il gigantesco carrubo. Ha appena il tempo di guardare la luce che filtra dall'alto. Apre la braghetta e con un solo lieve movimento raggiunge l'orgasmo che lo meraviglia e lo fa rabbrivire e arrendersi. È rimasto come sospeso per alcuni secondi, ma la terra fresca, l'amante millenaria, lo accoglie già di nuovo.

3

Come suo padre, non si è mai mosso dal villaggio, così prossimo sia alle piccole montagne di roccia rossa sia alla sinuosa vicinanza del mare. Mezzo pescatori e mezzo venditori di frutta, portata da altri contadini da selve lontane, lui e i suoi fratelli vivono ogni giorno l'esperienza del lavoro e frequentano la piccola scuola, come imposto dai genitori.

Per questo, passati gli anni, nessuno si sorprende se, mentre i suoi fratelli già stanno fondando famiglie proprie, lui ha scelto di andare nella grande città a studiare in un'università. D'accordo con il padre, i corsi gli serviranno a sviluppare un vecchio progetto: comprare le terre che delimitano il villaggio e produrre e raccogliere, per il bene della popolazione, per migliorare la vita familiare, ma con metodi attuali.

È rimasto fuori per alcuni anni, tornando solo nelle vacanze. Ha conseguito la laurea senza smettere di lavorare; come pure la compagnia di una sposa fresca e decisa a coltivare la terra. Hanno fatto attenzione a non avere figli e in cinque anni, risparmiando senza posa, possono chiedere un prestito alla banca.

Gli amati avvallamenti e il bosco di carrubi ora sono di loro proprietà. Lo garantisce un documento ufficiale. E il processo di semina – calcolati i cicli, le stagioni piovose e secche, la fertilità del suolo, i bisogni alimentari della regione – conduce a modesti guadagni, ma anche a possibilità di lavoro per una decina di uomini e donne.

Con loro lui condivide i profitti. Alcune case nuove nei dintorni mostrano lo zelo e il successo di tutti.

In mezzo a questo equilibrio muoiono i suoi anziani genitori. Anche alcuni dei suoi fratelli lavorano negli ettari coltivati. E sua moglie è diventata l'anima della collettività.

Lui non è più il ragazzo magro della pubertà. Solido e massiccio, come i suoi fratelli, sprizza salute. Non sa mai quando gli capiterà (e può avvenire mentre è solo in casa, mentre percorre i solchi seminati con altri uomini o tra le braccia di sua moglie), ma a intervalli di mesi torna quella sensazione, lo avvolge la nitidissima impressione che il suo corpo si fonde con la terra e la vegetazione, che qualcosa esce fuori da lui e le raggiunge, come in estasi, come un piacere ineffabile, fino a far tacere ogni ricordo. Una volta ha cercato di spiegarlo a sua moglie: "È un vuoto pieno di allegria, una circolazione tra il mio sangue e quello delle piante, il verde della terra trasformato in sangue".

Niente d'eccezionale, d'altronde, perché la sensazione scompare così come sgorga e nemmeno un dettaglio della sua condotta potrebbe rivelare ad altri che quel legame prende consistenza. Certe volte non se ne accorge nemmeno lui finché la sera, stanco e già pronto al riposo, comprende che qualche ora prima la materia del suo mondo esterno gli è entrata in testa. E allora può sorridere o ridere un poco, rincuorato.

4

Adesso arriva un governante eletto (anche da lui) che giura di mantenere le sue promesse di giustizia al paese. Tutto quanto è stato abbandonato o trascurato negli ultimi decenni si trasforma in motivo di redenzione sociale. Il paese del petrolio diventerà quello dell'uguaglianza e della ricchezza utile. Emarginati, popoli indigeni, operai, contadini saranno il nuovo fiore del mondo. Un uragano di speranza scuote la società.

E il remoto agricoltore si entusiasma, intravedendo il possibile recupero di campi e villaggi dimenticati. Comincia a lavorare con gli abitanti del luogo, stimolando in loro iniziative per ottenere uno sviluppo salutare.

Ma le alte sfere del governo ribaltano le proprie prospettive: invece di lavoro democratico e conquiste locali, decretano rigide e antiquate leggi per assorbire quel che dev'essere indipendente. L'ambigua parola "rivoluzione" è pronunciata per fingere giustizia e lo stesso governo con i suoi ministri, i suoi militari e tutti i pezzi grossi del partito assume le possibilità individuali di lavoro.

Il bosco di carrubi e le terre coltivate vengono improvvisamente espropriati: passano in modo violento ad appartenere a una giurisdizione vorace, più grande, che li include come parti di un immenso demanio statale.

Lui conosce i suoi diritti e il valore dei documenti legali. E, in fondo, ha liberamente trasformato il lavoro svolto per anni in una giusta missione. Fiducioso, si rivolge al ministero competente per reclamare e chiarire la situazione. Lo ricevono con sollecitudine, ma passano le settimane e il suo caso continua a rimanere senza risposta. Interpella i nuovi dirigenti della vasta estensione ufficiale dentro la quale giace il suo territorio. Molti di loro li ha formati o preparati lui a difendere i lavori agricoli. Qualcuno lo ascolta con attenzione e promette di intervenire. Altri lo guardano con sarcasmo, come se lo conoscessero appena.

Si rivolge alla televisione e alla stampa. Man mano che la sua protesta acquista rilievo, il silenzio o le burle dei dirigenti governativi aumentano. Con i mesi avanza lo spossamento: arrivano gruppi di persone che ignorano la vita di campagna, consumano i prodotti già raccolti o li lasciano deteriorarsi. Vengono poi sostituiti da nuovi gruppi, ancor meno interessati a coltivare. In un anno i terreni sono del tutto in rovina. Gli inviati scompaiono così come sono venuti. Vanno a occupare altri luoghi.

Lettere, un avvocato, incontri con politici, interviste: non c'è soluzione. E per colmo il potere insinua che il reclamante è un disadattato, che soffre di ossessioni e potrebbe avere qualche malattia mentale. Sua moglie e alcuni amici gli sono vicini in quella complessa situazione. Lui chiede di parlare con il presidente, ma non ci riesce.

5

Anche se ha conservato la casa, non può percorrere la sua terra né il vicino bosco, sorvegliati da gente armata. Ma una notte prima dell'alba fugge e attraversa la macchia. Molto lontano s'infrange il mare e da qualche strada viene la rapida eco di autotreni e di musiche sconce. Eppure il suo udito si accorda all'invisibile ricamo sonoro degli uccelli: dal fine e acuto vibrare fino al canto languido, basso e costante, come un bordone. L'ombra sussulta in questo rumore. Lui si è fermato sotto un tronco possente e si corica sulle sue radici, come un altro corpo vegetale dentro l'asciutta umidità. Era convinto che la sua ansia provenisse dalla sorveglianza che attanaglia la sua casa ed è così; dall'impotenza di fronte all'assurdo silenzio contro il suo giusto reclamo; dalla semplice e umana fede con cui difende la sua proprietà; ha creduto che scappare e correre adesso dentro la fratta lo avrebbe calmato. Ma mano a mano che si china un po' di più e il suo corpo passa dal vigoroso tronco al suolo, come se volesse dormire nel buio, il cuore accelera: percepisce che tutto questo importa molto, importa perché è stato il suo destino, un destino costruito con le sue proprie mani, giorno dopo giorno; ma che la cosa più preziosa ed esigente è attaccata al suo corpo in quell'istante: la terra stessa.

E nel comprendere questo comincia a rasserenarsi: nelle sue vene scorre il rumore della notte; la terra e il bosco respirano insieme a lui, in silenziosa attesa. Si appartengono oltre qualunque altro ordine. E allora capisce: la terra gli chiede la vita.

Il momento è suo ma anche di tutti gli uomini come lui.

6

Al mattino smette di bere e mangiare. Con la sua astinenza sfida i poteri, la legge della rivoluzione. Nel suo comportamento non c'è vaneggiamento né spettacolo: chiede la restituzione del suo territorio, l'applicazione della giustizia, la difesa della dignità. Il paese intero, con la sua solita frivolezza, viene a sapere della sua richiesta: per alcuni è un martire, per altri una caricatura televisiva. Anche il capo della rivoluzione segue le notizie del caso, ma non risponderà mai. Per il governante è un semplice contadino sleale che disobbedisce al suo potere e lo provoca. E va sottomesso.

Dopo vari mesi e migliaia di ore umilianti, l'uomo, trasformato praticamente in uno scheletro lucido, muore di fame.

7

L'altro lo ha appena visto in televisione e sorride trionfante. Adesso entreranno nel lussuoso ufficio i suoi cortigiani per sbrigare con lui le quisquiglie del tran tran quotidiano.

San Antonio de Píritu, 30-31 ottobre 2011

JOSÉ BALZA, nato nel 1939 a Coporito, nel delta dell'Orinoco, è autore di un'opera molto vasta, che va dalla narrativa alla saggistica. Importante critico di letteratura ispanoamericana, d'arte, di musica e di cinema, ha insegnato in molte università (tra cui la Universidad Central de Venezuela e la Andrés Bello) e ricevuto il premio Nacional de Literatura del Venezuela nel 1991. Ha pubblicato i romanzi *Marzo anterior* (1965), *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982), *Media noche en video: 1/5* (1988), *Después Caracas* (1995), *Un hombre de aceite* (2008). Della sua ricca produzione saggistica, citiamo gli ultimi titoli: *Ensayos crudos* (2006), *Pensar a Venezuela* (2008), *Red de autores. Ensayos y ejercicios de literatura hispanoamericana* (2011).

La sua prosa breve è stata riunita in molti volumi dagli anni '60 ad oggi. Recentemente sono uscite alcune antologie che ne hanno offerto un'ampia scelta, a cominciare da quella più corposa, la spagnola *Cuentos. Ejercicios narrativos* (Paréntesis, Sevilla, 2012), a cura di Toni Montesinos e con prefazione di Ernesto Pérez Zúñiga, ma anche *Veinte ejercicios narrativos y una canción* (New York, Artepoética Press, 2013), con introduzione di Lyda Zacklin, e *Uno (Ejercicios narrativos)* (Caracas, Otero Ediciones, 2013), con prologhi di Ramón Piñango e Juan Carlos Méndez Guédez. Sono testi di scrupolosa elaborazione formale, che uniscono tratti concettuali e metaletterari con un'introspezione sensitiva e un erotismo avvolgente. C'è in essi la materia carnale della vita e insieme l'inspiegabile e l'assurdo. Nascono da una folgorazione, il brivido di una storia, in scenari spaziali e temporali diversi, ma spesso riconducibili alla storia del Venezuela e alle esperienze biografiche dell'autore, dall'infanzia selvatica e fluviale nei dintorni di Tucupita alla urbana Caracas dalle alte torri. Balza li chiama «esercizi narrativi», con modestia, ma anche per rimarcare il carattere provvisorio, in attesa del completamento che spetterà al lettore, e l'intransigente sperimentazione che lo porta a imitare classici amati e giovani scoperte, costruendo a poco a poco, nel corso di mezzo secolo, una voce personalissima e innovatrice nelle letterature ispanofone.

Uno, qui tradotto, si snoda come una mesta cronaca solcata da guizzi espressivi che accennano all'abisso di gioia e di dolore nascosto sotto la parabola dell'uomo giusto e in sintonia con la terra sconfitto dal potere bugiardo e illogico. È facile leggervi in filigrana le vicissitudini venezuelane del XXI secolo, con il drammatico implodere di un progetto di cambiamento in cui anche Balza in un primo momento aveva creduto. Controbilancia questa desolazione l'insolita testimonianza amorosa di *Tierra de ellas*, l'inedito che José Balza ha inviato alla nostra rivista, che gioca con il disordine delle età, gli ammicchi classici e la calda filosofia popolare, dove i nomi delle donne amate sono le sillabe dell'universo, miscelate a riprodurre l'inesauribile bellezza.

Danilo Manera

INTERVISTA

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA
[intervista di Silvia Cerroni]

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 183-187.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 185-187. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Intervista a José Tolentino Mendonça

SILVIA CERRONI

Università degli Studi di Roma 2 Tor Vergata
silvia.cerroni@outlook.it

Homem de Igreja e poeta: de onde nasce a exigência poética, se é que se pode falar de exigência?

Para dizer a verdade, sinto a poesia como uma vocação. É um chamamento interior contínuo para viver uma espécie de atenção ao real, uma atenção sem tréguas, sensível ao visível e ao invisível, ao audível e ao inominável. A Palavra, o trabalho com a Palavra, tece a unidade entre a vocação à poesia e ao sacerdócio. Trata-se de uma Palavra incarnada, resistente, insubmissa. Uma Palavra mergulhada no silêncio.

As referências direitas a Deus são escassas nos seus poemas; há uma razão particular, talvez ligada a uma obsequiosa atenção aos mandamentos, ou é uma busca planejada pela ambiguidade?

Eu creio que Deus está por toda a parte. Quanto mais material, mais espiritual, portanto. Prefiro sempre uma linguagem aberta, assumindo mesmo o risco da ambiguidade, do que uma linguagem estreita, sem capacidade de exprimir a complexidade. Confesso que, por vezes, a minha maior dificuldade é em encontrar o vestígio de Deus nos discursos espirituais tipificados. Tudo o que tenta domesticar Deus afasta-se Dele.

Qual é o público a quem são dirigidos os seus poemas?

Aos leitores de poesia, sem qualquer restrição.

De que maneira podemos classificar os grandes temas da sua poesia?

O tema da minha poesia são as condições da existência. É isso que me interessa. Não teorizo: observo. Não imagino: descrevo. Não escolho: escuto.

Que representa “a noite que abre os olhos”, na sua antologia poética?

Esse verso mostra bem o meu dialecto transfronteiriço, porque mistura uma referência a uma canção dos “The Smiths” com a clara evocação da teologia da “Noche oscura” de São João da Cruz. O profano e o sagrado sobem como uma chama única.

Em “Teorema” (José Tolentino Mendonça, *A Noite Abre Meus Olhos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, pag. 71) afirma que o silêncio é uma forma de desobediência: a quem? E de que modo?

O silêncio é uma forma de desobediência à ditadura do ruído que capturou a vida, pelo menos no ocidente. O silêncio mostra que há mais mundos. Nenhuma palavra nos resume. A verdade é trânsfuga como a luz, a primeira e inesquecível luz, da primavera.

Em “Calle Principe 25” (pag. 104) lê-se “levamos anos/ a esquecer alguém/ que apenas nos olhou”: refere-se à empatia com a qual somos capazes de “ler” a essência mais profunda do “outro”?

Refiro-me a isto: mesmo numa vida artificial como é, em grande medida, a vida moderna, há uma coisa que não mente, o olhar. Tenho pena que a única ciência relativa aos olhos seja a oftalmologia. Falta-nos uma oftalmosofia. A poesia é uma espécie de oftalmosofia.

Na pag. 143, no poema “As Casas”, acho iluminante a comparação entre nós mesmos e algumas coisas perdidas, embora não definitivamente, na nossa casa; interpreto-a como a inquietude de nos saber num lugar físico mas não sabermos onde procurarmo-nos. Quando, na sua opinião, experimentamos essa condição de dispersão em nós mesmos?

Cada homem transporta dentro de si um infinito. Um infinito de memórias, odores, cores, espaços, rostos, histórias, segredos. Não é assim tão raro, ou tão injustificável, perdermo-nos dentro de nós próprios.

Na pag. 297, num haicai, define o silêncio como uma forma de resistência: resistência entendida como exercício ou como sobrevivência no próprio silêncio interior?

Como acontece frequentemente na minha poesia não há uma resposta única. Ambas as possibilidades estão certas. A ambivalência não é um desabrigo: é uma morada.

Na pag. 362, num outro haikai, aconselha que, mesmo em casos de baixas temperaturas, não se aproxime nunca um coração de neve ao fogo ; isso faz-me pensar que existe um tempo para tudo, uma espécie de iniciação às coisas e portanto pergunto: um coração de neve tem antes que se desgelar para gozar num segundo momento do fogo (preparando-se então a isso), ou pela própria natureza oposta ao fogo, é impossível que se aproxime dele?

Gosto que a poesia seja um mapa de sabedoria, mas também de perigo. Nem por acaso, nesse livro há uma secção intitulada “Guia para perder-se nos montes”.

Na sua poética está muito entranhado o tema do amor. Parece inacreditável como nas suas odes ao Amor de Deus ou por Deus, cada leitor possa encontrar a sua própria experiência amorosa; mas o que é na sua opinião o amor por Deus e de que maneira se distingue de um amor mais carnal, terreno?

O amor é só um. Conhecer um amor é conhecer todo o amor. Desconhecer um amor é ignorar o amor completamente. Por alguma razão, a escrita dos místicos é tão ousadamente erótica. E algum vocabulário da erótica é tão próximo da gramática espiritual.

RECENSIONI

GIULIANA CALABRESE
SIMONE CATTANEO
ELISA ALBERANI
RITA CATANIA MARRONE
ADA MILANI
MARIANNA SCARAMUCCI
DANILO MANERA
ANTONIO AIMI

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 189-221.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



Poesía y filosofía

LUIS BELTRÁN ALMERÍA, ANDRÉS ORTIZ-OSÉS, JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ GARCÍA,
FERNANDO ROMO FEITO, CON UN PRÓLOGO DE JOSÉ ANTONIO ESCRIG APARICIO

Madrid, Calambur, 2015, 232 pp.

reseña de Giuliana Calabrese

«Vivimos en los tiempos de la prosa. El afán de pensar en lo poético es cuando menos curioso» (p. 9). La afirmación de José Antonio Escrig Aparicio, que prologa el libro de los cuatro buenos profesores, es muy acertada si nos referimos no tanto a los muchos poemarios y relativos estudios críticos que se publican cada año, sino a la poesía como género que les permite a los hombres reflexionar y meditar precisamente sobre su condición de seres humanos. La que se lleva al cabo en estas páginas es una conversación meditativa trascendental –para ir adentrándose en lo filosófico– y no inmanente: no se trata de discutir sobre la mayor o menor fortuna de ejemplos poéticos concretos, sino de seguir afirmando la utilidad de la poesía como instrumento para el conocimiento. Como el mismo título sugiere, a fin de cuentas se trata de dar un paso más en un camino que conecta poesía y filosofía desde hace más de tres siglos.

Cada uno desde su propio punto de vista (genealógico, hermenéutico, cultural o estético), los cuatro autores proponen reflexiones que parten de la pregunta común sobre qué es poesía (y qué es poesía hoy) hasta llegar a la preocupación por los límites de la poesía y, sobre todo, por su futuro.

El primero de los ensayos que componen el libro, *Genealogía de la poesía*, de Beltrán Almería, tiene como objeto precisamente

el devenir del género poético. Definiendo la poesía como concepto misterioso, como harán también Ortiz-Osés –remitiéndose a Federico García Lorca– y Romo Feito, Beltrán Almería se propone perfilar una genealogía de la poesía empezando por su dimensión musical y condensando su historia y su futuro en unas pocas palabras tan solemnes como contundentes: «Su origen va ligado a la música y su destino es la prosa», ya que «la poesía es un fenómeno de naturaleza evolutiva, que va camino de una futura extinción» (p. 18). El catedrático explica cómo la poesía ha ido alejándose progresivamente de los cantos primitivos de la cultura paleolítica y del ámbito popular de las fiestas, trasladándose también de la dimensión oral a la escritura. Sería precisamente esta última transición la que a partir de la época moderna favorece mayores reflexiones sobre la identidad humana: «la poesía escrita se desplaza del campo del entretenimiento al del pensamiento, en concreto a lo que hoy suele llamarse la hermenéutica del sujeto» (p. 23). La poesía, por lo tanto, se convierte en uno de los primeros instrumentos del hombre para reflexionar sobre sí mismo, sobre todo a partir del momento moderno de la «escenificación del drama de la identidad» (p. 27), cuando una de las pocas seguridades que se tienen es que «yo es otro». De esta manera, empieza a esbozarse el primer acercamiento entre poesía y filosofía: «la

poesía es un lenguaje de una forma peculiar de meditación» (p. 32), afirmación que podría tener escasa validez a partir del siglo XX, cuando se cuestiona la teoría de la autoexpresión poética ya que el sujeto que funda la poesía es un personaje ficcional que no debe confundirse con el autor. Beltrán Almería explica que este gran debate sobre el sujeto poético y su lenguaje se podría comprender solo en términos evolutivos o genealógicos y considerando la poesía como mediación entre dos polos: lenguaje y pensamiento, es decir, sensibilidad retórica y sensibilidad filosófica. El mayor encargo de la poesía, sin embargo, tendría que ser en opinión de Beltrán Almería el de «reunir los tres grandes estadios de la imaginación –pasado, presente y futuro– en la medida de sus posibilidades y crear un discurso superior a partir de la esencia de todo el proyecto humano» (p. 36).

De cierta manera, también Ortiz-Osés, autor del segundo ensayo, *La contuición poética*, considera la poesía como fusión simultánea de estados alejándose del concepto moderno de intuición y defendiendo el concepto más adecuado de contuición: «un auténtico conocimiento simbólico que coagula lo simbolizado y el simbolizante, el significado y la significación [...] el logos y el mythos, la razón y el eros» (p. 62), «una aprehensión simultánea de los contrarios, contrastes o diferentes, ya que percibimos la realidad y su transrealidad [...], un conocimiento hermenéutico interpretativo» (p. 81). A través de la contuición poética –«el conocimiento visual directo de lo real» (p. 62) y no la simple impresión de realidad favorecida por la mera intuición–, la poesía puede dejar un surco (*versus*) y encontrar una manera para intervenir metafóricamente en el mundo. La contuición, de hecho, podría favorecer la misma reflexión hermenéutica ya sugerida por Beltrán Almería, sobre todo en la situación actual, en la que «la poesía silencia el ruido del mundo, un ruido que amenaza el silencio

del ser en nombre del tener o el silencio del estar en nombre del haber» (p. 58). El simbolismo alcanzable gracias a la contuición, le permite al sujeto «desujetarse de su adscripción al reino reificado de las cosas» (p. 72) recuperando su voz y su esencia personal. Enriqueciendo todo el ensayo con iluminadores poemas suyos, también Ortiz-Osés, por lo tanto, sostiene que la poesía se acerca a la filosofía porque le permite al sujeto indagar sobre el sentido existencial de las cosas, y todo esto a través del lenguaje simbólico, que involucra al hombre con el mundo y al mundo con el hombre y que «nos representa y dice [...] significativamente» (p. 89); se trata de un camino de ida y vuelta que posibilita el diálogo abierto entre nuestra subjetividad y la objetualidad del mundo. Es un «límite abierto y no cerrado: un límite que nos abre a un silencio ascético-místico, el cual simboliza la trascendencia respecto al mundo de nuestra inmanencia» (p. 88). Esta reflexión del sujeto sobre sí mismo a través del lenguaje poético se sitúa en la misma dimensión de reunión temporal ya explicada en el primer ensayo, ya que «en la poesía hay un impulso por recoger el devenir del tiempo y sobrepasarlo transtemporalmente en una especie de espacio simbólico» (p. 96).

Ya en el primer ensayo la poesía se ha desplazado de un ámbito colectivo a uno más individual, que Ortiz-Osés ha ido profundizando en su discurso. En el capítulo a cargo de Rodríguez García, *Poesía, sociedad y 'nosotros'*, de cierta manera se vuelve a una dimensión social ya que el catedrático de Filosofía terminará por centrarse en el mercado cultural. Planteándose cuestiones sobre la existencia (o la necesidad de la existencia) del arte remitiéndose a la *Estética* de Lukács, Rodríguez García construye un discurso que de nuevo desplaza al lector de una dimensión colectiva a una más individualizada, pero esta vez centrándose en el proceso productivo: «el origen de la poesía

estaría fecundado por los cantos del trabajo que se airean, ciertamente, en un período “en el cual el comunismo primitivo se ha disuelto” (Lukács)» (p. 127). A pesar de estas indudables formas colectivas de lo poético, a partir de la época moderna y de ejemplos creativos emblemáticos como los de Coleridge o Baudelaire, resulta obvio el desplazamiento del interés intelectual: «ya no se trata de magnificar las heroicidades indudables del pueblo y de sus héroes representativos, sino de reproducir el pensamiento íntimo del artista» (p. 133). El objeto estético se interioriza y la subjetividad podría convertirse en el elemento esencial para la comprensión del objeto artístico. Pero Rodríguez García quiere centrarse sobre todo en la presencia de la subjetividad como motor de la activación del esfuerzo poético. Y la pregunta a la que llega con estas reflexiones, profundizadas con las teorías estéticas de Lukács, Barthes y Abrams, y pensando en estilos egemónicos, es la siguiente: si el poema no es sino la expresión de una apuesta individual por aspectos llamativos de la realidad, ¿para qué la lírica hoy?

La de Rodríguez García podría ser una provocación, porque realmente lo que está cuestionando no es tanto el sentido de la lírica, sino su repercusión social, cuya potencia a veces se ve disminuida según la menor o mayor calidad que le presta la crítica. La dimensión social de la poesía es hoy en día la de una industria cultural que «parece ser el instrumento idóneo para impedir la manifestación o aparición de una individualidad soberana y, a un tiempo, anhelante del encuentro con el otro» (p. 170). Por lo tanto, como afirma rotundamente el catedrático, «ya no hay lugar para la poesía-lírica si se pretende que sus trompetas resuenen en el universo de la concentración marcada por la industria cultural. [...] Se amplían los límites de la subjetividad hasta el extremo de que la figura del cliché ha terminado por

subsumirlo todo y nada recuerda la emblemática figura del poeta que relataba su mundo. [...] Existe un objetivo de aniquilación que persigue la clicheanización de la subjetividad» (p. 174). La conclusión a la que llega Rodríguez García es que la subjetividad se ve uniformada, provocando una «militarización (in)sana de los transeúntes» (p. 175). Considerando estas desarmantes reflexiones, entre las diferentes definiciones de poesía propuestas en el libro, quizás la de Rodríguez García sea la más contundente y acertada: «la poesía es un libro blanco. Nada más» (p. 176).

Frente a discursos por el estilo, y siguiendo las pautas de Romo Feito en el último de los ensayos, «parece como si el espectro de la muerte del arte tuviera que aparecer por fuerza [...] y debemos preguntarnos si la hermenéutica tiene algo que decir al respecto» (p. 179). Romo Feito encuentra una respuesta a la pregunta “¿para qué poesía hoy?” en un recorrido a través de las palabras de Platón, Heidegger y finalmente Gadamer, cuya respuesta es clara: «como si transmitieran un mensaje confidencial, [los poetas] han bajado el tono de voz y nosotros hemos de esforzarnos para comprender: “En una época de potenciación eléctrica de la voz, solo la palabra silenciosa encuentra lo común del Tú y del Yo en la palabra y conjura, así, lo humano” (Gadamer)» (p. 203).

Todos los autores del libro han abordado el espectro de la muerte de la poesía: «hemos visto que mientras el poeta sigue interrogándose por la palabra lírica, según el sociólogo el mercado no deja espacios para lirismos; para el filósofo no hay subjetividad que no sea hoy en serie; para el teórico el destino final de la poesía es la prosa (o la canción)» (p. 211). Tiene razón Romo Feito cuando afirma que quizás la única respuesta con potencia (y posible) sea la de Rodríguez García: «es más honesto dejar la cuestión abierta» (p. 211).



El impostor

JAVIER CERCAS

Random House, Barcelona, 2014, 425 pp.

reseña de Simone Cattaneo

Con *El impostor* Javier Cercas (Ibahernando, 1962) confirma su buen tino a la hora de dar en la historia reciente de España con situaciones caracterizadas por instantes de máxima tensión dramática o con personas –tanto en su significado corriente de seres de carne y hueso como en su origen etimológico de “máscara”– que se prestan, por su carga emblemática y enigmática, a erigirse en focos de un sentir o una época (*Soldados de Salamina*, 2001; *Anatomía de un instante*, 2009; *Las leyes de la frontera*, 2012). Sin embargo, ese halo de luz que los nimba se parece al desprendido por las estrellas próximas al colapso, a ese brillo último que anuncia el vórtice de sombra de los agujeros negros, a ese territorio misterioso que en literatura Cercas identifica con el «punto ciego», ojo inexplicable del huracán de conjeturas suscitadas en las buenas novelas por unos personajes contradictorios o unos gestos ambiguos, recovecos donde la falta aparente de lógica o sentido es justamente lo que proporciona aquellos interrogantes – imposibles de responder de forma unívoca– que sustentan y enriquecen el texto. El protagonista de *El impostor*, Enric Marco, es con creces uno de esos agujeros negros de alta densidad y poca masa –para darse cuenta de ello basta con ver una foto de Marco y recorrer su historial– que

inevitablemente atraen todo lo que gravita a su alrededor: amigos, colaboradores, admiradores, escépticos, detractores, medios de comunicación, documentalistas, periodistas, historiadores, novelistas, etc. Precisamente un historiador, Benito Bermejo, en mayo de 2005 dio al traste con el castillo de mentiras urdido por ese hombrecillo hiperactivo –por aquel entonces presidente de la Amical de Mauthausen, una asociación que reunía a los ex deportados españoles y a los parientes de estos– al demostrar que nunca había pisado el suelo del campo de concentración alemán de Flossenbürg, como hasta aquel momento se había empeinado en afirmar. Ese fogonazo que de golpe había alumbrado la verdad y había quebrado la identidad de Marco, constituye un polo de atracción irresistible para Cercas, quien a lo largo de casi una década no puede olvidarse del asunto, fascinado por el desparpajo de esa impostura y, sobre todo, por el hecho de no saber hasta qué extremos había sido llevada y, más aún, cuáles habían sido las pulsiones humanas que habían alimentado aquella ficción que acabaría por convertirse, provisionalmente, en una realidad. El autor encauza esta obsesión en un libro armado a partir de unas herramientas narrativas que ha venido afinando durante años y, con solvencia, combina autoficción y

metaficción –marcas de la casa desde *El inquilino* (1989)–, investigación histórica –sondeada en *Soldados de Salamina* y aprovechada a fondo en *Anatomía de un instante*–, consideraciones psicológicas y sociológicas –ejes de *Las leyes de la frontera*– y reflexiones literarias o ensayísticas, ingredientes habituales que caben perfectamente en ese saco desmedido que es la llamada «novela sin ficción», aunque en este caso el membrete suene bastante paradójico, dado que las invenciones de Marco proveen dosis masivas de material ficcional. De entre todos estos componentes, el más sólido parece ser el minucioso trabajo de documentación que desmonta la sarta de falsedades, o verdades a medias, esparcida por el protagonista, cuanto más que Cercas, a pesar de atenerse a un orden cronológico, sabe dosificar la información de la que dispone, creando un suspense típico del género anglosajón de la *quest* y, además, se guarda un as en la manga para lograr un final efectista. De este modo, queda al descubierto la existencia real de Marco, una vida que hubiese sabido a poco sin la sal de los embustes que le permitieron ocupar posiciones destacadas. Hijo de un padre alcohólico y una madre neurótica, Enric había nacido en un manicomio y se había criado con unos parientes que lo acogieron en su casa de Barcelona; durante la guerra civil había militado tibiamente en el bando republicano y luego, bajo la dictadura, había tratado de escaquearse de la mili ofreciéndose como obrero voluntario para la industria naval de la Alemania nazi; ahí había sido acusado por unos compañeros de ser un comunista y por esto había sido encarcelado –en una comisaría y no en un campo de concentración– y juzgado, siendo finalmente absuelto; a su vuelta a España, había vivido escondido para zafarse nuevamente del servicio militar obligatorio trabajando de mecánico en un taller;

pasados los años más duros de la represión, había llevado una rutina laboral y familiar que no se hubiese visto alterada sin el derrumbe del régimen, puesto que en la fase terminal del franquismo sus patrañas se harán cada vez más frecuentes y atrevidas, hasta permitirle ocupar la secretaría de la CNT y, tras haber aliñado y pulido sus falsificaciones, el ya mencionado cargo de presidente de la Amical de Mauthausen. No obstante, todas estas anécdotas se hubiesen quedado en una mera biografía si Cercas no hubiese decidido, muy acertadamente, elevar el comportamiento de Marco a símbolo de otras imposturas: la de la mayoría silenciosa, la del escritor y, en parte, la de cualquier víctima o testigo que opone su versión a la de los historiadores. La primera (im)postura es la que, aunque quizás el autor generalice demasiado al extender la acusación de oportunismo a la mayoría del pueblo español –ya lo había hecho en *Anatomía de un instante*–, funciona mejor como vía de acceso a las dudas morales y a la crítica de los francotiradores que se sumaron al coro de acusadores de Marco sin que mediaran grandes diferencias éticas entre ellos y él, ya que al morir Franco no fueron pocas las camisas pardas o azules blanqueadas con lejía ni los esqueletos que se ocultaron en los armarios del olvido. Además, el autor considera que todos mentimos, incluso a nosotros mismos, en una torpe y necesaria tentativa de huir de la insignificancia de nuestra rutina. A partir de aquí es posible dar el salto al campo literario, tanto con respecto a lo que se escribe como a quien escribe. En opinión de Cercas, son justamente las ganas de sustraerse a la vulgaridad de un mundo que le sofoca, las que empujan a Alonso Quijano a ensillar Rocinante y a salir en busca de aventuras con el nombre de don Quijote. Esta inclinación tan humana –y al mismo

tiempo, por el germen de rebeldía que conlleva, tan heroica- sería la que comparten en el fondo el personaje de Cervantes y el protagonista de *El impostor*, avalando los paralelismos que el narrador traza entre sí mismo y el creador del *Quijote*. Más allá de lo discutible que pueda resultar dicha teoría, lo que sorprende al lector y hace tambalear los cimientos de la autoficción cercasiana es que semejante soberbia por parte de quien narra -para más señas Cervantes inventó don Quijote prácticamente de la nada, mientras que Enric Marco es un individuo concreto y muy conocido- resulta incoherente con la proyección, a ratos grotesca, de sí mismo que Cercas ha plasmado: un escritor desesperado, llorón y acomplexado y, para terminar de rizar el rizo, con demasiados rasgos reales del autor como para que el juego ficcional pueda llevarse a cabo sin interferencias o confusiones, casi legitimadas por los datos factuales. A lo mejor, es una estrategia que apunta a ilustrar su idea de que también los escritores son impostores -la forma más efectiva de declararlo pasaría entonces por esa autoficción que roza la perfecta correspondencia-, pero esta sugestiva hipótesis que hubiese podido cuajar en unas observaciones enjundiosas queda en agua de borrajas porque el mismo Cercas zanja la cuestión al concluir que quien lee sabe de antemano que el novelista tiene derecho a mentir, a inventar, mientras que alguien como Marco, sumido en un contexto histórico de hechos y documentos, no puede hacerlo impunemente (pp. 203-207, 357-358). Con parecida contundencia, haciendo hincapié en las teorías del historiador Santos Juliá, despacha el tema del testimonio individual frente a la labor científica de los estudiosos con una llamada al orden que consistiría en subordinar la dimensión subjetiva y parcial del primero a

la objetividad y el rigor de la segunda (pp. 276-279), simplificando en exceso una cuestión mucho más compleja y hoy en día candente tanto en el ámbito académico como en el social y que, encima, podría abordarse empleando el mismo aparato teórico de Cercas: si para él, el novelista -un sujeto dotado de una visión incompleta- puede adentrarse en un terreno que le es vedado al historiador para arrojar luz sobre implicaciones que a este no le competen o se le escapan, ¿por qué el testigo no podría desempeñar el mismo papel en el seno de la historia? Si pensamos en el Holocausto, por ejemplo, es innegable que a través de los ensayos es posible conocer los acontecimientos fundamentales, los procedimientos de exterminio, las estadísticas, etc., pero el relato personal sirve para entender desde la perspectiva del ser humano ese horror racionalmente inconcebible: Primo Levi era un químico y, sin embargo, se dio cuenta de que solo por medio de una narración testimonial podía comprenderse a sí mismo y lo que le había tocado vivir. De hecho, lo que más fascina de *El impostor* son las subjetividades de Marco y del autor, enzarzadas en una pugna por desentrañar algo que se les escapa a ambos, unas verdades en su mayoría resbaladizas que dan pie a esos interrogantes morales y epistemológicos irresolubles que con tanta habilidad sabe plantear Cercas, mientras que las respuestas tajantes brindadas a propósito de los argumentos anteriormente analizados, empañan el brillo del punto ciego y, probablemente, a ellas se debe la pequeña polémica entre literatos y críticos desatada por la publicación de *El impostor* (<http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-%E2%80%98impostor%E2%80%99-o-triunfo-kitsch>; [Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 \(2015\), pp. 194-197. ISSN: 2240-5437.](http://www.fronterad.com/?q=futuro-pasado-y-mentiras-verdad-respuesta-a-faber-sobre-cercas-y-</p>
</div>
<div data-bbox=)

[%E2%80%98impostor%E2%80%99](#)). Con todo, Enric Marco es una personalidad absolutamente deslumbrante y con un doble fondo ético que no podía escandallarse a través de una biografía o un ensayo: se merecía una novela y -en eso sí que tiene razón el narrador- Javier Cercas era el escritor más adecuado para acometer tamaña empresa, en la que el número de los tuertos por enderezar quizás sobrepasaba el de las herrumbrosas lanzas al alcance de cualquier caballero andante de las letras.



O meu irmão

AFONSO REIS CABRAL

Alfragide, Ed. Leya, 2014, 365 pp.

recensione di Elisa Alberani

Il romanzo *O meu irmão*, giunto in pochi mesi alla quarta edizione, del giovane scrittore portoghese Afonso Reis Cabral è il vincitore del Premio Leya 2014, un premio che rappresenta oggi, nonostante la sua recente istituzione, uno dei riconoscimenti più importanti nel campo editoriale in Portogallo. Premiando un romanzo inedito scritto in lingua portoghese, tale riconoscimento si impegna a promuoverne il successo attraverso iniziative nazionali e internazionali. Nato nel 2008 vanta già importanti vincitori quali João Paulo Borges Coelho (2009) con il romanzo *O Olho de Hertzog* e João Ricardo Pedro (2011) con il romanzo *O teu rosto será o último*, tradotto recentemente in italiano (*Il tuo volto sarà l'ultimo*, Nutrimenti, 2015).

La storia narrata è quella del rapporto tra due fratelli, uno dei quali, il minore, affetto da sindrome di Down: «Senta-se no sofá levantando o pó. A barriga enrola-se em dois altos encostados um ao outro. Os dedos simulam um estalido quase imperceptível; repletos de calos, têm o mesmo comprimento. As orelhas diminutas sobressaem no cabelo curto. A camisola justa ao pescoço e as mangas reviradas. Os olhos denunciam o aspecto estrangeiro. Não se consegue controlar, mexe-se com ansiedade. Apesar de parecer uma criança envergonhada de dez anos a mexer os

dedos e a fazer salamaleques, é bem o meu irmão, na casa dos quarenta, um pouco para o gordo e, claro, mongoloide» (p. 20).

Narrando la complessa relazione tra i due protagonisti, la storia si focalizza sul bisogno e l'urgenza di amare e, soprattutto, di essere amati. Non c'è nulla di sentimentale in questo romanzo: è una storia cruda, reale, nella quale la voce narrante, il fratello maggiore, dà sfogo all'invidia provata per il fratello, al quale «bastava existir» (p. 113), al contrario di tutti gli altri che «precisavam de lutar» (p. 113). L'irritazione crescente e una rabbia difficilmente controllabile, sono i fattori che portano il narratore a fuggire verso Tojal, il luogo in cui la narrazione si apre: l'apertura «Isto vai passar-se no Tojal. Ora o Tojal é perto de Arouca e longe de tudo o resto» (p. 9) dà la dimensione dell'isolamento del luogo che si rispecchia nel fluire lento del tempo, che scorre a una velocità ridotta, quasi fastidiosa.

Passato e presente si intrecciano durante tutta la narrazione delineandosi lentamente per poi ricombinarsi in un finale sorprendente. I personaggi sono distanti e irraggiungibili, difficile è identificarsi con i protagonisti del romanzo che vivono una realtà privata, chiusa, lontana: i due fratelli sembrano vivere un'esistenza vuota che si trascina giorno dopo giorno, senza alcun obiettivo; «Entretanto, a vida que

deixara para trás permanecia inalterada. Ao contrário do Miguel, eu conhecia perfettamenteemente o mundo do meu irmão, que era bem diferente do meu. Nada mutável, perfeito, diria até florido, se essa palavra não fosse un recurso rebuscado para descrever algo que não cresce, que não evolui, que simplesmente é como é» (p. 189).

La ricerca di affetto e di un luogo adatto per vivere nel mondo è il filo conduttore di questa storia che vede però la presenza-assenza costante di una donna di nome Luciana, il grande amore di Miguel, il fratello Down. Il rapporto tra i due, che rende normale l'anormalità, è il motore della narrazione ed è strettamente legato alla permanenza dei due fratelli a Tojal, un piccolo paesino dell'entroterra portoghese ormai quasi disabitato. I due fratelli, che si rifugiano in questo luogo dove hanno vissuto da bambini, sembrano fuggire da qualcosa, ed è da questo luogo che la narrazione si rivolge al passato, ai ricordi familiari e personali del narratore che riguardano, il più delle volte, il fratello e la loro infanzia. La calma forzata derivante da questo ritorno a Tojal, luogo della loro vita passata e simbolo di una vita serena, si rivela però solo una illusione: il quotidiano vissuto continua, a tratti, a essere crudele e minaccioso e nessuna delle molte difficoltà incontrate si è realmente risolta in questo luogo remoto.

In realtà poco si conosce della vita del narratore o delle sorelle maggiori, alle quali si dedica pochissimo spazio: tutto è incentrato sui ricordi che riguardano il fratello, nel suo vivere una realtà fuori dal mondo, un paradiso imperturbabile che rende il narratore profondamente e inaccettabilmente invidioso. Un'invidia scaturita dall'impossibilità di poter provare la stessa leggerezza di Miguel e la sua comprensione 'parziale' del mondo: nella narrazione ritorna più volte il concetto

di paradiso, relativo al mondo e alla vita vissuta dal fratello minore, un paradiso invalicabile per il narratore, il quale, con un chiaro riferimento a Steinbeck, si trova sempre «a leste do paraíso e a leste de qualquer coisa boa que deixava escapar» (p. 243), «A leste do paraíso, sim, porque naquela velhice sem histórias, metida na rotina como a pérola na ostra, vivia-se uma paz que eu nunca conhecera. Para mim só contrariedades, só guerra, só impor-me aos outros e, mesmo assim –talvez por isso–, permanecer sozinho» (p. 243).

Lo sguardo del fratello maggiore verso Miguel, narratore senza nome, è contemporaneamente di tenerezza, insofferenza e invidia, sentimenti in contrasto tra loro, ma che convivono quotidianamente in lui: personaggio oppositivo, quasi negativo, che si paragona a Caino, personaggio frustrato in contrapposizione al fratello Miguel, identificato con Abele, con «a sua vida perfeita: a falta de luta, o amor, a harmonia em tudo o que lhe dispunham sem exigir retorno» (p. 202). Anche l'epigrafe in apertura del romanzo ritorna su questi concetti: sull'innocenza di Abele, con i versi di Charles Baudelaire «Raça de Abel, dorme, come e bebe / Deus sorri complacentemente...» (Abel e Caim, *As Flores do Mal*, vv. 1-2), e sull'invidia di Caino. La voce narrante è quella del fratello solitario, misantropo, incapace di amare; il suo opposto è l'amore di Miguel, un amore assoluto e ingenuo. Il fratello maggiore è un narratore a due voci, nel testo vi sono infatti due livelli di pensiero, riportati in modo diverso anche graficamente: la scrittura in corpo minore rappresenta il pensiero più intimo del narratore, la voce della sua coscienza, il pensiero che non si può esprimere a voce perché troppo personale od offensivo; mentre la scrittura in corpo maggiore caratterizza la narrazione degli

eventi, senza comunque tralasciare i pensieri meno istintivi del narratore.

Il tema dell'abbandono, a cui il narratore vuole dare voce, si rispecchia nell'unica famiglia che abita a Tojal, composta da Olinda, Aníbal e Quim, l'unico dei figli rimasto a vivere con i genitori e "dipendente" dagli altri, proprio come Miguel, anche se in modo differente. Questi personaggi diventano quindi simbolo di un abbandono che caratterizza la situazione dell'intero paese, rappresentato dalla visione disincantata del narratore.

L'interno del Portogallo diventa simbolo della frustrazione di un'intera collettività: «E é assim o interior de Portugal: uma imensa mulher feia e viúva fechada à janela do primeiro andar de uma casa velha, esperando sair à rua numa ocasião importante como o enterro do doente que nunca conheceu mas em relação ao qual sente alguma afinidade porque vivia na terra ao lado» (p. 265).

Il romanzo lascia una profonda sensazione di amarezza e impotenza; attraverso una narrazione dura di una situazione miserevole, descritta con un linguaggio volutamente calmo, viene espresso abilmente un sentimento di attesa che lascia il lettore con una senso di incompiutezza e transitorietà che non si conclude con la fine del romanzo.



Lettera al Futuro

VERGÍLIO FERREIRA

(A CURA DI VINCENZO RUSSO E MARIANNA SCARAMUCCI)

Milano, Mimesis, 2014, 134 pp.

recensione di Rita Catania Marrone

*Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.*

John Keats, “Ode on a Grecian Urn”

Su un'isola deserta, ai confini del mondo conosciuto, un naufrago consegna alle onde una bottiglia di vetro con un messaggio. L'ipotetico mittente non ha nome né volto, perché egli sa che la sua speranza è affidata alle correnti del caso e del tempo. Potrebbe iniziare così la descrizione di questo libro di Vergílio Ferreira, dal titolo *Lettera al Futuro*. Quest'opera, scritta nel 1957, viene presentata oggi per la prima volta al lettore italiano – ennesima dimostrazione di come, troppo spesso, il panorama editoriale nostrano si lasci imperdonabilmente sfuggire per lungo tempo perle di rara bellezza, come questa di Vergílio Ferreira, scrittore e filosofo portoghese che andrebbe inserito nell'olimpico dei filosofi e degli scrittori contemporanei, accanto ai nomi più importanti del nostro secolo -. Il merito di questa pubblicazione va alla casa editrice Mimesis: edito nella collana *Filosofie*, il testo è presentato con un'introduzione di Renato Boccali e nella traduzione di Marianna Scaramucci e Vincenzo Russo, che si dimostrano, oltre che abili traduttori, anche ottimi curatori.

Interessante congiunzione di saggio filosofico e testo letterario, *Lettera al Futuro* raccoglie le domande cruciali di un'epoca e

la speranza nelle risposte che solo il tempo e una nuova Umanità potranno rivelare. Se per esprimersi Ferreira sceglie il formato della lettera, la motivazione è fin da subito evidente ed esplicita: «è la forma di comunicazione più diretta che sopporta un lungo margine di silenzio; perché è la forma più concreta di dialogo che non annulla interamente il monologo» (p. 21). L'epistola che scrive il filosofo portoghese, difatti, non presuppone una replica immediata: al contrario, sa che dovrà sopportare un silenzio lungo potenzialmente secoli, prima che giunga una risposta. Il filosofo osa domandare, si dirige direttamente al suo invisibile interlocutore attraverso un confidenziale «amico mio» e le sue parole lasciano un ampio margine perché si possa sviluppare un dialogo – allo stesso tempo, tuttavia, è tragicamente consapevole che il suo appello è destinato a restare un monologo, perché sa che non vedrà mai più tornare alla desolata spiaggia da cui è partita la bottiglia di vetro lanciata un giorno fra le correnti dell'oceano del tempo -.

Vergílio Ferreira, tuttavia, non è semplicemente “un uomo” che ha perso la rotta nella vastità della sua storia personale, ma rappresenta un'intera epoca e “l'Uomo”

che la abita, orfano di Dio e adottato dal nichilismo dilagante la cui avanzata non sa più arrestare. Il filosofo vede crescere il deserto attorno a sé, sulla scia della più autentica eredità nietzschiana, assistendo all'abbandono e alla rovina della propria civiltà. Eppure, l'esistenzialismo di Vergílio Ferreira non sfocia affatto in uno *status* di nichilismo paralizzante e passivo. Nel frammento 343 della *Gaia Scienza*, dopo la proclamazione della morte di Dio, Nietzsche esclama: «Finalmente, anche se non è limpido, l'orizzonte ci appare di nuovo libero, finalmente i nostri vascelli possono riprendere il mare, affrontare di nuovo tutti i pericoli; ogni audacia è consentita di nuovo a chi vuol conoscere; il mare, il nostro mare, è nuovamente là, aperto, e forse non vi fu mai un mare *tanto aperto*». Ed è in un futuro carico di speranza che lo scrittore portoghese proietta l'Umanità a venire – nonostante la piena consapevolezza che la storia del pensiero è ciclica e che anche l'Uomo del futuro, prima o poi, sarà chiamato a fronteggiare nuovamente l'inquietudine insita nella propria natura umana (troppo umana!).

La tensione dello spirito creata dall'uomo occidentale moderno, che Nietzsche definisce come «stato d'emergenza» e Ferreira chiama «Allarme», rappresenta quella domanda epocale e «fondamentale» – nel senso heideggeriano di indagine circa il fondamento più autentico dell'uomo – cui siamo chiamati a rispondere, in quanto abitanti del nostro tempo.

D'altronde, non è neppure indifferente l'epoca in cui Ferreira scrive questa lettera, nel dicembre del 1957. Gli anni '50, infatti, vedono nascere una feconda discussione sul nichilismo – che molto avrebbe ancor oggi da insegnarci – fra due pensatori d'eccellenza della filosofia contemporanea, Martin Heidegger e Ernst Jünger, nel celebre dialogo *Oltre la linea*, pubblicato in

Italia per i tipi di Adelphi. Jünger scrive il suo contributo in occasione dei sessant'anni di Heidegger nel 1950, a cui quest'ultimo risponderà nel 1955, per i sessant'anni di Jünger. I due filosofi affrontano in maniera molto diversa la questione della «linea» del nichilismo, intesa come condizione ontologica in cui l'uomo moderno è destinato a vivere, in equilibrio, come sul filo di un rasoio, senza false illusioni e con la piena consapevolezza della propria situazione storico-esistenziale. Vergílio Ferreira, la cui lettera è datata appunto «dicembre 1957», può inserirsi a tutti gli effetti all'interno di questa conversazione fra giganti. Da quella linea – che Jünger vede come una transizione verso una nuova era e Heidegger come un'epoca della storia dell'uomo e del pensiero la cui fine però non è visibile e nemmeno immaginabile – Ferreira getta il suo sguardo lucido, e allo stesso tempo carico di speranza, sapendo che alla fine del tunnel ci deve pur sempre essere la luce.

Il mittente della lettera di Ferreira è un Uomo che vede finalmente risorgere il sole, dopo il tramonto di una civiltà. L'idea che esista una possibilità di redenzione, infatti, è spesso presente nelle pagine che compongono questa lettera: una redenzione che «è possibile solo nella dimensione della verità» (p. 73). Nel pensiero del filosofo portoghese, Verità, Sapere, Bellezza e Arte sono termini strettamente legati fra loro, fino ad arrivare quasi a con-fondersi. È infatti attraverso l'esperienza estetica che la vita si redime e torna a essere possibile – non solo idealmente ma anche fattivamente, come ben sottolinea il filosofo quando lega l'arte al «fare» («Ogni opera d'arte è un *fare*», p. 76), riconducendola quindi sapientemente alla *poiesis* e alla *aletheia* greche. Ogni arte, anche quella che può apparire come la più degradata, è per essenza «disvelante», perché in essa

“vediamo” riflessa, come sulla superficie di uno specchio, la nostra condizione esistenziale e ne prendiamo consapevolezza. La Bellezza si manifesta attraverso l’Arte portando alla luce la Verità. Il messaggio che Ferreira affida alla sua bottiglia e alle correnti del tempo è, quindi, un messaggio di speranza e redenzione (seppur ben lungi da un’inclinazione cattolico-religiosa).

Eppure, siamo ancora noi i destinatari delle parole di Ferreira. Le domande che assillavano il filosofo portoghese sono le stesse che si pongono a noi con urgenza. Rispondere, però, non è probabilmente nelle nostre possibilità, essendo noi ancora parte di quell’Umanità che ha il compito di tenersi in piedi saldamente fra le rovine del nichilismo. Non possiamo che restare a nostra volta in attesa della risposta dell’Uomo futuro, come l’angelo della storia descritto da Walter Benjamin, con lo sguardo rivolto verso le macerie del passato e le ali che ci sospingono verso la speranza del futuro.



Crítica em tempos de violência

JAIME GINZBURG

São Paulo, Edusp, 2012, 518 pp.

recensione di Ada Milani

Muovendo dalla premessa che la società brasiliana si è costituita attraverso processi storici marcati da pratiche autoritarie e violente (genocidi, massacri, carneficine, politiche repressive), l'obiettivo del volume di Jaime Ginzburg, come appare evidente sin dal titolo, è quello di contribuire alla scrittura di una storia della letteratura brasiliana a partire dal punto di vista del suo rapporto con la violenza. La proposta di Ginzburg presuppone una rottura con la tradizione conservatrice egemonica, che veicola l'immagine di una nazione idealmente armoniosa, e con la storiografia evolutiva, fondata sulla periodizzazione tradizionale e responsabile dell'idea di un movimento evolutivo e «uma expectativa de síntese, orientada pela unidade nacional de obras e autores» (p. 239). Narrare la storia della letteratura brasiliana sotto il segno della violenza determina inoltre una rottura con la sottomissione al colonialismo e alla nozione di progresso, concetto peraltro significativamente inscritto nel conosciuto motto, di origine positivista, che campeggia sulla bandiera *auriverde*.

L'analisi condotta da Jaime Ginzburg mostra come nelle opere letterarie prodotte tra il 1930 e il 2000 si possa riscontrare la presenza di una serie di elementi formali e tematici direttamente connessi con la violenza storica. Nel corso del volume

ricorrono più volte i riferimenti ad alcuni romanzi e racconti che, analizzati sotto differenti prospettive, suggeriscono un costante legame fra processi storici e problemi letterari. Tra questi ricordiamo: “Os Rostos Imóveis” e “Vida Menor” di Carlos Drummond de Andrade; *Infância*, *Vidas Secas* e *São Bernardo* di Graciliano Ramos; *Grande Sertão: Veredas* e “O Mau Humor de Wotan” di Guimarães Rosa; “Carta ao Ministro da Educação” e *A Hora da Estrela* di Clarice Lispector; “O Exilado” di Murilo Mendes; “Os Sobreviventes”, “Lixo e Purpurina” e “Depois de Agosto” di Caio Fernando Abreu; “Lixo” e “O Condomínio” di Luís Fernando Veríssimo; *Em Câmara Lenta* di Renato Tapajós; *O Cego de Ipanema* di Paulo Mendes Campos; “Cegos” di Lara de Lemos. Partendo da tali testi, a detta del critico delle vere e proprie ossessioni di lettura e rilettura (cfr. p. 17), Ginzburg si propone di richiamare l'attenzione su un «movimento constante de elaboração de cenas de violência, seus pontos de contacto com os regimes autoritários brasileiros e suas heranças, e os problemas críticos daí resultantes» (p. 15). Lungi dal voler presentare una sterile lista di occorrenze, la storia qui esposta dimostra che la violenza è un campo di interesse non solo tematico, ma anche estetico, ovvero, è un campo di implicazioni formali. In

questo senso, i saggi “Violência e forma em Hegel e Adorno” e “A violência na literatura brasileira: Notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa” assumono un particolare rilievo. “Violência e forma em Hegel e Adorno” avanza una riflessione comparativa tra l’*Estetica* di Hegel e la *Teoria Estetica* di Theodor W. Adorno: «Na articulação entre esses dois autores» scrive Ginzburg «encontramos um caso, com rara contundência, no âmbito das teorizações sobre formas artísticas, de abertura de possibilidades para pensar diferenças de perspectiva importantes no que se refere ao entendimento do papel histórico da violência» (p. 75). Mentre nel sistema hegeliano, specificamente nell’analisi della poesia epica, l’affermazione della nazione si avvale della crudeltà dell’eroe e la violenza viene legittimata come elemento costitutivo di genere, nella critica di Adorno – sullo sfondo dell’orrore provocato dalla Seconda Guerra Mondiale – si avverte una incompatibilità tra mistificazioni idealistiche e proposizioni estetiche: «Parte do pensamento de Adorno [...] consiste em desenvolver uma filosofia da história que reconheça a presença da violência mas a recuse criticamente [...]. Se a violência entra no campo estético e a arte se submete a uma síntese totalizante, e nesta tudo se unifica, para a perspectiva adorniana isso seria abrir mão de um “elemento antibárbaro da arte”, seria configurar a violência sem “melancolia da forma”. Desse modo, as condições de possibilidade de a arte cumprir um papel favorável ao reforço acrítico da presença da violência estariam dadas» (p. 87). Un altro fattore centrale nella *Teoria Estetica* di Adorno è la convergenza tra forma e contenuto, nella quale Ginzburg individua una traccia dell’impossibilità – tanto nel caso della forma artistica, quanto nel caso del lavoro critico – di situarsi fuori dalla storia, fuori

dalla società, fuori dalle contraddizioni dei processi concreti dell’esistenza collettiva (cfr. p. 83). In “A violência na Literatura Brasileira: Notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”, Jaime Ginzburg, seguendo un orientamento prossimo alla *Dialettica Negativa* di Adorno, sostiene la necessità di un allontanamento dalla metafisica in favore della storia: «a concepção do discurso de história se distinguirá da tradição hegeliana, em que os conflitos levam a conciliações e as forças em confronto encontram superações rumo à síntese final. Diferentemente, interessa buscar uma interpretação do processo histórico como antagonico, fazendo com que conflitos violentos sejam reconhecidos efetivamente em seu impacto violento, e não mascarados em favor da unidade nacional ou de qualquer outra mistificação» (p. 242). Una riflessione critica sul passato storico del Brasile permette di comprendere che la violenza non ha avuto solo un ruolo casuale o incidentale, bensì ha ricoperto una funzione propriamente costitutiva. Attraverso una analisi innovativa di autori e romanzi già consacrati è possibile configurare importanti sfide interpretative, alla luce di problemi irrisolti nella percezione del quotidiano, o, detto in termini adorniani, «podemos apontar para relações entre um inconsciente histórico da sociedade brasileira e a história literária» (p. 240).

I saggi che compongono *Crítica em tempos de violência* mettono inoltre l’accento sullo stato della discussione relativo alla storiografia e alla letteratura comparata, attualmente caratterizzate da un complesso movimento di revisione dei parametri alla base del concetto di canone: «Esse movimento não pretende apenas mudar lista de autores e obras dos manuais de referência; bem mais do que isso ele atinge os fundamentos da

própria configuração do cânone. Um dos pressupostos dessa configuração é a noção de valor. Sabemos hoje que estar ou não no cânone é resultado de um processo seletivo que se caracteriza pela legittimação de exclusões» (p. 21). Come evidenzia Francisco Foot Hardman, nell'architettura del testo di Ginzburg si intrecciano le voci di due narratori gemelli: il critico e il professore, che ha a cuore l'apprendimento da parte degli studenti. Questa rara qualità intrinseca (cfr. p. 10) appare già nel saggio di apertura, "Idealismo e Consciência Política em Teoria da Literatura", dove l'autore, senza giri di parole, segnala l'esistenza di un «descompasso» (p. 21), ovvero di uno sfasamento, tra la ricerca accademica e l'insegnamento universitario, enumerando le carenze dei manuali in uso nei corsi di Teoria della Letteratura. L'adozione dei manuali "classici" (Aguilar e Silva, Wellek e Warren, Coutinho e Tavares) è legittima, secondo Ginzburg, se accompagnata da una adeguata riflessione critica a cura del docente, ma, nel caso di una lettura passiva da parte dello studente, porta con sé diversi rischi: «o risco não se reduz ao problema da limitação na superficialidade a que leva o estudo centrado na descrição e na classificação. Ele se estende à distorção e ao falseamento resultantes do afastamento da investigação das condições de produção e recepção das obras» (p. 33). Un esempio che chiarisce le operazioni di esclusione riscontrabili nei manuali di letteratura tradizionali si ha con il racconto "O Mau Humor de Wotan" (1985) di Guimarães Rosa. Sebbene Rosa, con le sue opere di elevata complessità, goda di una vasta fortuna critica, il racconto in questione è quasi sconosciuto, fatto che per Ginzburg può avere molte spiegazioni: «De modo geral, se lermos os comentários sobre os escritores apontados nos manuais de literatura em circulação

atualmente –pautados na periodização– com poucas exceções, a abordagem dada afasta sistematicamente a percepção de que escritores e obras estejam interagindo com uma realidade histórica conflitiva. [...] Com heranças do idealismo romântico e frequentemente da concepção positivista de história, manuais nos expõem um cânone que parece ter surgido de um mundo ordenado e composto de sutis delicadezas» (p. 219). Fuggendo alla categoria di regionalismo, in cui solitamente viene inserita l'opera di Guimarães Rosa, e avendo come contesto storico la Germania della Seconda Guerra Mondiale, "O Mau Humor de Wotan" non trova spazio nei manuali: «As estratégias didáticas dos manuais de literatura [...] são insuficientes para explicar de quê, como e para quem esse conto está falando. Longe das noções idealistas do belo, aqui encontramos marcas do que Márcio Seligmann-Silva descreve como o "abjeto", imagem do "inominável e sem limite"» (p. 220). Una serie di valori etici ed estetici verrebbero dunque, probabilmente, discussi sotto una nuova prospettiva, se solo il canone letterario stabilisse come presupposto l'impatto traumatico delle esperienze di barbarie che hanno caratterizzato la storia brasiliana – «o processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões» (p. 241) –.

Crítica em tempos de violência combina diverse prospettive teoriche (Florestan Fernandes, Paulo Sérgio Pinheiro, Seligmann-Silva, Theodor Adorno, Benjamin e Wittgenstein, solo

per citare alcuni nomi) e propone le categorie autoritarismo, violenza, trauma, malinconia come punti di riferimento per la sistematizzazione degli studi di teoria letteraria. Secondo classificato al Premio Jabuti 2013 nella sezione Teoria e Crítica Literária, il volume corrisponde alla tesi presentata per il concorso di livre-docência in Letteratura Brasiliana presso la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas della Universidade de São Paulo. I trentasei saggi qui raccolti – già pubblicati tra il 2000 e il 2010, a eccezione di tre inediti – acquisiscono «força elucidativa e polêmica» (p. 9) in virtù della nuova edizione congiunta. Questa storia della letteratura, avverte l'autore, è una sfida per un orizzonte a lungo termine. Resta, infatti, una domanda insoluta: «como foi possível construir uma civilização em meio a tanta destruição, tanta barbárie, que civilização é essa?» (p. 14). Ciononostante, nell'immediato, l'obiettivo raggiunto impeccabilmente con questo importante volume è il contributo a uno studio della letteratura con un occhio rivolto all'etica e ai diritti umani, nonché a una indagine sulla forte componente violenta della storia brasiliana e su come essa abbia condizionato le opere letterarie, alterandone le forme, i temi e i modi di produzione, circolazione e ricezione.

K. Relato de uma busca

BERNARDO KUCINSKI

São Paulo, Expressão Popular, 2011, 184 pp.

recensione di Marianna Scaramucci

«Embora cada história de vida seja única, todo sobrevivente sofre em algum grau o mal da melancolia. Por isso não fala de suas perdas a filhos e netos; quer evitar que contraíam esse mal antes mesmo de começarem a construir suas vidas. [...] O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não? [...] Milan Kundera chamou de “totalitarismo familiar” o conjunto de mecanismos de culpabilização desvendados por Kafka. Nós poderíamos chamar o nosso de “totalitarismo institucional”. [...] O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois» (pp.161-163).

Fra gli ultimi capitoli di questo romanzo, il giornalista brasiliano Bernardo Kucinski inserisce una riflessione aperta sul problema dell'elaborazione dell'esperienza dittatoriale nel suo paese (*Sobreviventes, uma reflexão*). Un paese che, come sostiene l'autore, patisce una sorta di «Alzheimer nacional» (p. 17), un male che costringe

i sopravvissuti alle violenze, alle torture, al *desaparecimento* di amici e familiari, a elaborare il trauma esclusivamente nella dimensione del privato. E si può pensare che uno, se non il principale motore di questo romanzo, sia proprio l'esigenza di ricongiungere la storia familiare e privata con quella pubblica e collettiva.

Pubblicato nel 2011, *K. Relato de uma busca* è il primo romanzo di Bernardo Kucinski; l'autore, nato a São Paulo nel 1937 e discendente di una famiglia ebrea polacca, durante gli anni della dittatura milita nel movimento studentesco e diventa presto giornalista lavorando per la rivista *Veja*, il giornale *Gazeta Mercantil*, per *The Guardian* e *Latin America Political Report* e collaborando alla fondazione di diverse testate alternative. È bersaglio della repressione politica e lascia il Brasile; al suo rientro diventerà docente all'Universidade de São Paulo, collaborerà con il primo governo Lula e pubblicherà testi di economia, politica e giornalismo. Con il libro *Jornalismo econômico* (São Paulo, Edusp, 1996) sarà vincitore del Prêmio Jabuti de Literatura nel 1997.

Nel quadro di questa vasta attività intellettuale ed editoriale, *K. Relato de uma busca* rappresenta un'eccezione; per portare alla luce la vicenda della scomparsa della sorella Ana Rosa, infatti, il giornalista

si affida (quasi) totalmente alla finzione: «Deixei que as lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época» (p. 13). E quello che i documenti dell'epoca potrebbero rivelare è che il 22 aprile 1974, Ana Rosa Kucinski, nata a São Paulo nel 1942, docente all'Istituto di Chimica della Universidade de São Paulo e militante della Acção Libertadora Nacional, è stata sequestrata, insieme al marito, dalla polizia del regime militare, e che da quel giorno nessuno ha più avuto più loro notizie. Attraverso questo romanzo, il fratello Bernardo ripercorre la vicenda storica e familiare della pratica del *desaparecimento*, affidandosi alla figura di K., il padre, impegnato in una ricerca che lo porterà a confrontarsi con i fantasmi del passato e del presente e che lo consumerà fino alla fine dei suoi giorni.

Come spiega l'autore, la caratteristica fondante di questo testo è proprio la frammentazione, tipica della memoria e della finzione, un testo suddiviso in 29 capitoletti, ciascuno «independente dos demais», e accostati fra loro in un ordine arbitrario: «apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos» (p. 13). Frammentazione ma anche plurivocità, visto che, nel susseguirsi dei capitoli, la ricostruzione della vicenda passa attraverso l'alternarsi di una molteplicità di voci. Il romanzo si apre con un appello esplicito dell'autore al lettore, per proseguire con un primo capitolo (*A destinatária inexistente*) in cui il testo in corsivo segnala un tempo e un luogo che sono "altri" da quelli che caratterizzeranno il resto della narrazione e che dichiara in forma meno finzionale ciò con cui la finzione del romanzo avrà a che fare. Qui ci troviamo, come riportato in calce, a São

Paulo, il giorno è il 31 dicembre 2010, e l'autore, ancora una volta in prima persona, chiarisce uno *status quo* che ci tiene saldi al presente: anche se al vecchio indirizzo di Bernardo continuano misteriosamente ad arrivare lettere destinate ad Ana Rosa, è un dato di fatto che la sorella «foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar» (p. 17).

Sarà invece con l'apparizione del protagonista, K., che il romanzo farà il suo ingresso nel territorio della finzione. Un personaggio attorno al quale la memoria ha potuto coagularsi, vero elemento unificatore del ricordo e della sua espressione letteraria: «A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final» (p. 13). Attorno a lui si condensano i ricordi del passato, dell'infanzia di Ana Rosa, e le angosce del presente, quelle di un padre che setacciando il terreno in cerca delle orme della figlia è costretto a fare i conti con le proprie mancanze, e a scoprire un'intera vita – il matrimonio, la militanza politica – di cui è rimasto del tutto all'oscuro. Passato e presente che si incrociano in continuazione, quando vediamo K. partecipare alle prime riunioni dei familiari dei *desaparecidos*, confrontarsi con la macchina burocratica e con il suo muro di silenzio e indifferenza, quando lo vediamo costretto a ricorrere agli incontri clandestini con gli informatori, sinceri o venduti. L'infiltrazione di voci è continua nell'intrecciarsi dei capitoli: entriamo nei locali della Casa da Morte per ascoltare le parole degli aguzzini costretti a fare i conti con la propria coscienza a causa dei lamenti del cane di Ana Rosa (*A cadela*, p. 65); ascoltiamo il monologo feroce del "capo", Sérgio Paranhos Fleury, mentre ricostruisce le operazioni di depistaggio tese a portare i familiari degli scomparsi all'esasperazione

(*A abertura*, p. 71); conosciamo la famiglia del marito di Ana Rosa (*Os desamparados*, p. 85); siamo testimoni della confessione di una donna diventata amante di un torturatore (*Paixão, compaixão*, p. 101); assistiamo a una seduta di psicanalisi in cui un'insergente, collaboratrice più o meno consapevole impiegata nei locali di tortura e detenzione, elabora il suo personale trauma e pare darci notizia degli ultimi attimi di vita di Ana Rosa (*A terapia*, p. 119). E alle voci degli uomini e delle donne si sommano quelle dei documenti, come i verbali dei militari infiltrati nelle organizzazioni di resistenza (*Dois informes*, p. 96), o la lettera che Ana Rosa scrive a un'amica dalla clandestinità (*Carta a uma amiga*, p. 51).

Ma la complessità di questo romanzo si deve anche alla sovrapposizione, nella storia familiare dei Kucinski, di una serie di traumi che sono privati e pubblici allo stesso tempo e che tendono un filo rosso che si dipana lungo tutta la storia del Novecento. Si sommano infatti, nel testo e nella realtà, l'esperienza della persecuzione politica da parte della polizia polacca nei confronti di K. (Majer Kucinski) e della sorella, morta in carcere; lo sterminio della famiglia della moglie (Esther Kucinski), sotto il nazismo, nella città di Wloclawek in Polonia; il trauma della diaspora vissuto dai genitori e, infine, quello del *desaparecimento* di Ana Rosa in Brasile.

Il legato traumatico di cui Kucinski si fa portatore e testimone, si muove allora su due livelli: quello dell'eredità della tragedia familiare (in quella forma di *télescopage* che riduce tre generazioni allo spazio-tempo del trauma) e quello della sospensione della morte e della vita, dell'essere umano relegato all'inesistenza, della negazione del tutto che il *desaparecimento* comporta.

La memoria e il problema della memoria, dunque, problema politico che

ha a che fare con la rivendicazione della necessità di rendere effettivo quel "direito à memoria" inteso come diritto umano, che è di tutti e a cui tutti devono poter aspirare. E problema artistico, letterario, problema di "dicibilità", messo in scena da Kucinski, in una sorta di meta-discorso, non solo nella corporeità del libro che scrive e rende pubblico, ma anche all'interno del testo stesso, quando è K. a scontrarsi con l'impossibilità della scrittura. Il padre di Bernardo e Ana Rosa, infatti, era anche scrittore, un premiato autore in lingua yiddish, e al culto e alla conservazione di quella lingua aveva dedicato tutta una vita. Il capitolo *O abandono da literatura* (p. 131) apre il problema della riproducibilità dell'esperienza traumatica nella scrittura: quando K. cerca di ricomporre in un racconto coerente gli eventi traumatici di cui è protagonista – la ricerca della figlia, gli incontri con le autorità, gli informatori, i depistaggi, le bugie di Stato, la frustrazione – si rende conto dell'insufficienza delle parole. Era come se le parole «em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrario, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar a desgracia na semântica limitada da palavra» (pp. 132-133). Il padre sente un impedimento di tipo morale nel trasformare in letteratura la storia tragica della figlia: «imagine, fazer literatura com um episódio desses. Impossível». E sarà solo attraverso le lettere ai nipoti, nella dimensione del privato, che K. si sentirà autorizzato a trasmettere l'esperienza del *desaparecimento* della figlia: «não era mais o escritor renomado [...] era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar» (p. 134).

Un richiamo, questo, anche alla responsabilità dello scrittore nella scelta di "fare memoria", al coraggio di scontrarsi con il pregiudizio e il rifiuto di chi, a ragione o a

torto, rivendica per sé la storia di un trauma che vuole rimanga personale. In *A rejeição da amiga*, testo che accompagna l'edizione del 2014, Kucinski riporta le reazioni di un'amica di Ana Rosa all'uscita del libro: «— Ela não quis o livro, não quis ver nem a sua dedicatória, repeliu no tapa, atirou longe. [...] Só disse que você não conhecia a sua irmã, até a desdenhava, disse que todos na família a subestimavam, você, teu irmão, a mãe, a cunhada, todos, em parte até o pai. [...] — Já que ela não quis ler, você passou alguma coisa do conteúdo do livro? — Falei que está muito bem escrito, que é um texto delicado. — E ela? — Ironizou, disse que escrever bem é com você mesmo, ma que tinha que ser o contrário, tinha que ser um livro sujo e escabroso, como foi a ditadura, disse que o livro tinha que ser como um vômito, mas que você preferiu escrever um livro bonito e ilustrado por artista famoso para ganhar prêmio».

Un libro «bello», un «testo delicato» «illustrato da un famoso artista», Ênio Squeff, che in chiusura di molti capitoli macchia di bianco e nero la pagina con un segno inquieto. Un testo che ha la virtù di avvicinare il lettore anziché allontanarlo, di permettergli di sopportare una storia insopportabile, e che trova nell'affabulazione letteraria una via per far affiorare la memoria, per rielaborarla, ma anche e soprattutto un modo per “dirla”, un modo per “passare il testimone”.

Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis

JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ

Madrid, Sial, 2014, 151 pp.

reseña de Giuliana Calabrese

A lo largo de los años, Justo Bolekia Boleká, recientemente nombrado académico correspondiente de la Real Academia Española, se ha adentrado con éxito en muchos géneros de la creación literaria, sin considerar su larga lista de publicaciones académicas.

Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis constituye ahora un gran salto adelante en su faceta creativa: si por un lado Bolekia abandona el género lírico con el que había empezado a plasmar el enorme imaginario legendario y ancestral de Guinea Ecuatorial, por el otro queda intacta su voluntad de reflexionar sobre la identidad del pueblo guineoecuatoriano y transmitirla a través de la reconstrucción y preservación de la memoria, tanto individual como colectiva. José Ramón Trujillo, que edita e introduce la colección de relatos, afirma que el libro es «el potente avance de un proyecto narrativo que tiene como materia esencial la memoria histórica. Los materiales recuperados de la memoria colectiva y los recuerdos personales permiten una indagación profunda en las relaciones entre individuos y adumbrar el dibujo de las estructuras de poder y la fuerza coercitiva de la comunidad, que basa su autoridad en la conexión con los ancestros en un conocimiento superior» (p. 26).

Se trata de una memoria que en estos relatos se nos presenta todavía de forma oral, con una afirmación un poco paradójica, porque la voz de la colectividad y de los ancestros (a veces concretizada en una naturaleza misteriosa) está siempre presente como un eco de fondo al que la escritura de las experiencias puntuales y las anécdotas se someten. Justo Bolekia se presenta en este sentido como la perfecta personificación del intelectual de Guinea Ecuatorial, que por un lado sustituye los juglares de antaño en su transmisión del patrimonio cultural de su pueblo y, por el otro, crea una literatura nueva, producto de su contemporaneidad (o una literatura «poscontemporánea», una «nueva escritura guineana», en palabras de Trujillo).

La escritura de Bolekia es el punto de contacto entre las historias escuchadas infinitas veces y las nuevas generaciones –a veces hispanófilas y occidentalizadas, como en el cuento *El salsero de Accra*–, que estas historias necesitan escucharlas para aprender no tanto una enseñanza, sino todos los matices de su ser guineoecuatorianos. Pero no se trata solo de una simple mediación entre generaciones, porque la escritura de Bolekia es la puerta de acceso a una intimidad atemporal que constituye un núcleo de resistencia: el lector se reconoce en la historia que lee y, sobre todo, la entiende

como suya porque remite a una quietud universal. De manera subconsciente, el lector se encuentra a sí mismo y se hace dueño de los recursos que Bolekia Boleká le otorga como instrumento de resistencia contra las estructuras de poder colonial o dictatorial (como ocurre en el cuento *Los mensajeros de Moka*), contra los criterios culturales occidentales a veces demasiado categóricos y simplificadores (por ejemplo en *El böttúku y sastre Arakata*, relato en que un gobernador español cree que puede apropiarse de todo lo que desea con el dinero, incluso de una joven muchacha del pueblo) y, sobre todo, contra el silencio. Como explica José Ramón Trujillo, el envés de los *Recuerdos* que conforman el libro no es el olvido. Algunos personajes de los relatos se olvidan de importantes detalles de la tradición (o de las enseñanzas eclesíásticas) y este olvido les lleva al conflicto con su ambiente originario, conflicto que muy a menudo tendrá que purgarse con un castigo ejemplar. Sin embargo, como subraya Trujillo, el auténtico peligro no es el olvido sino el silencio: «en la narración, “silenciar” se convierte [...] en un arma poderosa de organización del sentido y de sanción de la realidad que debe tenerse en cuenta, que debe transmitirse e incluso ponerse por escrito para eludir» (p. 17).

Entre las características de los siete relatos del libro, además de la rememoración, hay que subrayar un intenso sentido del humor y juegos lingüísticos (como ocurre en el microrrelato que encabeza el libro, *El secreto del lenguaje*, o en algunos párrafos de *Los mensajeros de Moka* y de *Un samaritano en la boda*), con los que a menudo se critican las estructuras de poder, ridiculizándolas. Hablando de lenguaje, también destacan fragmentos en bubi o palabras en *pichinglis* y es cierto, como explica Trujillo, que «hablar la lengua autóctona es estar en casa; mientras que hablar la del otro es salir

a su encuentro» (p. 21), pero precisamente en este contexto de afirmación de una identidad, la lengua vernácula no solo le sirve a Bolekia como sinónimo de «estar en casa», sino que con ella logra mantener una especie de poder y pensamiento autónomo y nombrar con una palabra precisa su realidad, a la que la lengua «del otro» puede solo aludir con perífrasis.

No hay que olvidar, por último, los estados de metarrealidad que, como en otras obras de Bolekia, caracterizan también estos relatos: «en ocasiones, el poder de la memoria personal arrastra literalmente a los personajes y los saca del presente narrativo para ponerlos en un estado de intensidad similar al del sueño o la visión» (p. 15). Hay páginas (de *Los mensajeros de Moka*, *Recuerdos del abuelo Bayebé*, *El böttúku y sastre de Arakata*, por ejemplo) en las que el lector –y el personaje– no sabe si se está enfrentando con algo real o no, pero tampoco importa saberlo porque lo único que hace falta es volver a vivir el valor de los antiguos cuentos de los antepasados transplantados en la literatura escrita: con la reelaboración literaria, la tradición ancestral adquiere un valor contemporáneo utópico e intenta ofrecer a los contemporáneos una posible respuesta a los interrogantes de la vida.



El domador de fieras y otros nanorrelatos

NAN CHEVALIER

Editora Nacional, Santo Domingo, 2014, 110 pp.

Soñar en el paraíso

RAFAEL GARCÍA ROMERO

Editorial Doble Infinito, Santo Domingo, 2014, 174 pp.

Reseña de Simone Cattaneo

El microrrelato, artilugio de fina relojería que se resiste a cualquier tentativa de clasificación y que en contra de su misma brevedad ha recibido una plétora de nombres distintos –microcuento, nanorrelato, textículo, mini-cuento, mini-relato, mini-ficción, etc.–, siempre ha latido en las entrañas de la literatura, desde la *brevitas* sentenciosa de la antigüedad –el *exemplum*, el aforismo, el haiku e incluso refranes y epítafios– hasta el desenfadado fragmentarismo de épocas más cercanas –el chiste, la prosa poética, la greguería, etc.–. La escritura hiperbreve ha sido un goteo incesante, terco como una de esas torturas chinas que delatan sus devastadores efectos a través de una constancia que hace mella en el tiempo y, hoy en día, ese estilicidio se ha convertido en un manantial cuyas aguas han desbordado cualquier frontera nacional o cultural, depositando un limo fértil que ha favorecido el brotar de abundantes y jugosos frutos: libros, antologías, ensayos, congresos, premios y talleres literarios, revistas, páginas web, etc. En el ámbito iberoamericano, el origen del microrrelato moderno se sitúa convencionalmente a comienzos del siglo XX, con los primeros tanteos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy

Casares en América Latina, y con los escarceos de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna en España. Sin embargo, en las tierras de Cervantes el género ha ido siguiendo un cauce más bien subterráneo, mientras que en Hispanoamérica ha ido aflorando en superficie cada vez con más pujanza hasta llamar la atención de autores y estudiosos autóctonos y foráneos. De este modo, a partir de los años noventa el microrrelato ha llegado a ser considerado, tanto de este lado del Atlántico como del otro, uno de los formatos literarios más sugestivos y prometedores. En República Dominicana su evolución ha sido peculiar y discontinua, casi a medio camino entre lo que acontecía a su alrededor y lo que pasaba en el contexto español. Como apunta el escritor y crítico Basilio Belliard en su introducción a *El domador de fieras*, los pioneros del género fueron Manuel del Cabral (1907-1999) –*Cuentos* (1976) y *Cuentos cortos con pantalones largos* (1981)– y Marcio Veloz Maggiolo (1936) –*Cuentos, recuentos y casi cuentos* (1986)– seguidos por una estela de poetas y narradores que lo han cultivado esporádicamente y que solo muy de vez en cuando han logrado publicar volúmenes unitarios (pp. 17-18). Con

la intención de afianzar una forma narrativa en alza y sondear sus potencialidades, el gobierno dominicano creó en 2010 el Primer Concurso Nacional de Minificción, exitosa manifestación cultural que en 2013 fue dedicada a Veloz Maggiolo, con un ulterior salto cualitativo: si antes los concursantes tenían que presentar solamente un texto, ahora se les pedía un conjunto de por lo menos treinta cuentos, cada uno de ellos de menos de 400 palabras. La obra ganadora del certamen fue *El domador de fieras y otros nanorrelatos*, de Reynaldo Paulino (Nan) Chevalier (Puerto Plata, 1965), poeta -*Las formas que retornan* (1998), *Ave de mal agüero* (2003)-, cuentista -*La segunda señal* (2003), *El muñeco de trapos* (2012)-, novelista -*Ciudad de mis ruinas* (2007), *El hombre que parecía esconderse* (2013)- y ensayista -*Antihéroes onettianos habitantes de proyectos fallidos* (2011)-. El libro es un perfecto ejemplo de la buena salud de que goza el microrrelato en las letras dominicanas, ya que Chevalier, como todo buen aprendiz, no se conforma con tocar una única partitura, sino que lidia con los diferentes recursos puestos a punto por quienes le precedieron en el arte de lo breve. Uno de los rasgos fundamentales y más recurrentes de sus nanorrelatos es una ironía que a menudo linda con una corrosiva causticidad, como es patente en *El mejor de todos*: «Empezó por comprender que no había mejor poeta que él en la lengua de Cervantes. Después decidió publicar sus críticas laudatorias sobre la poesía que él mismo escribía. Finalmente, compraba las revistas donde aparecían los artículos para refutarlos en el número siguiente» (p. 34). Tampoco faltan las ocurrencias en estado puro -*Mal genio*: «Tenía tan mal carácter que su propia sombra se alejaba cuando él se enojaba» (p. 37)- o el humor burlón y desmitificador que en *Lámpara mágica frotada en el siglo XXI* se ensaña con los tiempos que nos han tocado

vivir: «Hallaron la lámpara en un callejón de la favela. La frotaron y aguardaron la salida del genio. Con aspecto imponente, éste ordenó que pidieran tres deseos. En silla de ruedas, hoy el genio trata de hacerle entender al fiscal cómo y dónde fue atracado» (p. 95). La sonrisa puede luego aflorar, como en *Ulises*, gracias a una intertextualidad todavía más marcada y puntual: «Retornó a la casa, tras largas, interminables batallas. ¿Quién eres, quién eres?, preguntó a la señora pintarrejada cuando ésta le abrió la puerta» (p. 101). En otras ocasiones es cierto lirismo con un toque surrealista el que remata la narración. Muestra de este procedimiento es *Gemelos*: «Vinieron al mundo con diferencia de dos minutos. Se parecían tanto que si uno pensaba en un objeto el otro pronunciaba las palabras que lo describían. Por primera vez ha salido cada uno por su lado. Al reencuentro, el *otro* describió a una mujer; el *uno* no logra imaginarla» (p. 85). A pesar de la heterogeneidad de las técnicas empleadas, prima la originalidad de la mirada desencantada y con ribetes *pulp* de Chevalier, un elemento que Belliard muy acertadamente pone en relación con las atmósferas lóbregas de los cuentos policíacos, la novela negra o la crónica periodística (p. 22). Precisamente la singularidad de una mirada estupefacta y melancólica, pero nada ingenua, que se refleja en una escritura elusiva es la que sustenta *Soñar en el paraíso* de Rafael García Romero (Santo Domingo, 1957). Dicha colección de microrrelatos, aunque a primera vista parezca menos variada, delata la experiencia de un autor con un largo recorrido literario y periodístico a sus espaldas, alguien que a través de sus numerosas publicaciones de carácter cuentístico -*Fisión* (1983), *El agonista* (1986), *Bajo el acoso* (1987), *Los ídolos de Amorgos* (1993), *Historias de cada día* (1995), *La sórdida telaraña de la manse-dumbre* (1997), *A puro dolor* (2001), *El cír-*

culo de Malebolge (2009), *Memorias de Ricardo Valdivia* (2012), *Infortunios y días felices de la familia Imperios Duarte recordados con pusilánime ternura* (2012)- o novelístico -*Ruinas* (2005)- ha adquirido un timbre de voz inconfundible, ocupando un lugar destacado en el panorama actual de la literatura de la República Dominicana. García Romero, sin renunciar a un ingenio no exento de sorna, elige recoger sus textos al amparo de un enfoque existencialista que ya viene anunciado por los epígrafes tomados de las obras de Hermann Hesse y José Saramago. La elección de recorrer con su pluma los pliegues oscuros del ánimo humano repercute inevitablemente en unas tramas que se diluyen para dejar paso a un tono más reflexivo que se interroga acerca de esos universales -la soledad, el amor, el tiempo, la muerte, el dolor, la felicidad, etc.- que tejen a diario nuestras existencias, aproximando sus creaciones a esas greguerías ligeramente sombrías en las que Ramón Gómez de la Serna seccionaba la condición del individuo con la doble hoja de la socarronería y de la aflicción. A la vertiente más cómica, donde la sonrisa es una bengala que ilumina la página por el espacio de unos segundos, pertenecen, por ejemplo, *Línea de tres* -«La distancia más corta entre una mujer casada y un hombre que la pretende, demandándole amor, es el esposo que los separa» (p. 31)- o *Amor irreal* -«Te amo con toda mi alma, le dijo el hombre. A mano tenía un atlas de Anatomía y buscó concienzudamente entre las láminas, una y otra vez. Ya lo sabía, pero quería cerciorarse: el alma no existe en ninguna parte del cuerpo humano» (p. 51)-. Otra estratagema ramoniana, presente en el último microcuento citado, es la de jugar con las expresiones idiomáticas del lenguaje, como en *Previsión*: «Hizo una tormenta en un vaso de agua y pescó un tiburón» (p. 96). Sin embargo, la tónica dominante del volumen es

la de una apesadumbrada lucidez, bien ilustrada por los microcuentos *El hijo de Nietzsche* -«No creo que Dios esté vivo; y si vive para qué necesita la vida, si ya Jesús murió de acuerdo a su disposición. Sí, ¿de qué le sirve la vida?» (p. 21)- o *El colector* -«¿A qué edad descubrió para qué servía la vida? Vivir solo tenía sentido para coleccionar recuerdos» (p. 53)-. No obstante, no todo es pura resignación o visión abstracta, ya que el autor a veces se moja en la contemporaneidad y la congela en unas instantáneas que logran dar en el clavo en materia de *social networks* y *fast thinking* -*Frase global*: «El éxito de Facebook está en que hizo de dos palabras, “me” y “gusta”, la primera frase light de consumo global» (p. 23)- o de hiperrealidad mediática -*Persecución* (p. 161)-, confirmando así que la ficción hiperbreve es hoy en día uno de los mejores anticuerpos que se le pueden suministrar a una sociedad digital con prisas y a todas luces empeñada en confinar la literatura en sus márgenes. Rafael García Romero y Nan Chevalier lo han comprendido con claridad meridiana: los microrrelatos se cuelan por cualquier resquicio y, como proteínas, solivantan y curan.



El carrusel atlántico. Memorias y sensibilidades (1550-1950)

OSCAR ÁLVAREZ GILA, ALBERTO ANGULO MORALES,

ALEJANDRO CARDOZO UZCÁTEGUI (DIRS.)

Editorial Nuevos Aires / Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea,
Caracas / Vitoria-Gasteiz, 2014, 503 pp.

recensione di Danilo Manera

Questo corposo volume, nato attorno al gruppo di ricerca “País Vasco y América: vínculos y relaciones atlánticas” del sistema universitario basco (cfr. www.paisvascoyamerica.eu), riunisce tredici lavori di specialisti europei e americani, inserendosi all’interno del fecondo ambito degli studi atlantici. Com’è noto, il mondo atlantico (con i due mediterranei, quello antico e quello caraibico) ha avuto un ruolo fondamentale di scambio tra Europa e Africa da un lato e America dall’altro, modificando, creando e meticcando società ed economie, nazioni e culture. L’oceano solcato da reti migratorie e commerciali, da pirati e schiavi, da religiosi e artisti, è un intrico di rotte, come il carosello della giostra di copertina. I contributi mostrano la grande varietà di approcci con cui si possono leggere questi scambi, estesi qui nell’America meridionale attraverso Venezuela, Colombia, Brasile, Argentina, Uruguay e Cile, mentre il riferimento al vecchio continente è quasi sempre alla Spagna, e soprattutto ai Paesi Baschi e alla Galizia. Soffermiamoci su quattro apporti, a mo’ d’esempio.

Il venezuelano Alejandro Cardozo Uzcátegui, in *Utopía, distopía y viajeros: el imaginario atlántico, siglos XVI-XIX*, traccia un’ampia panoramica delle utopie, letterarie, politiche o semplicemente

umane, che si sono nutrite delle scoperte geografiche, segnatamente quelle atlantiche, in sintonia con la *renovatio* della filosofia rinascimentale. Fin dal diario di Colombo, che sottolinea la corruzione e decadenza dell’europeo dinanzi alla felicità naturale dell’indigeno, i viaggi scatenano l’immaginazione di copiosi eldoradi o di cristianesimo originario. Ma nasce anche la distopia, lo scontro con la realtà che non corrisponde ai sogni, ad esempio nel disinganno e nella frustrazione degli americani presso la corte di Madrid, dove rimangono dei provinciali, oppure nelle rivalità tra creoli e spagnoli nelle colonie, o nei tanti fallimenti individuali e collettivi.

L’argentina María Eugenia Cruset, in *A través del espejo: imágenes cruzadas de Irlanda y Euskadi en Argentina*, compara due gruppi di immigranti con diversi aspetti in comune: baschi e irlandesi. Arrivano già nell’Ottocento, si inseriscono felicemente (sono spesso allevatori) e hanno comuni radici cattoliche (da cui deriva anche il mito dell’eroe-martire) con un clero che assume sovente un ruolo di guida politico-sociale. Poco riconoscibili dai documenti ufficiali, dove compaiono come cittadini spagnoli, francesi o inglesi, risultano molto legati a valori simbolici, come le due bandiere, l’ikurriña e il tricolore. Il nazionalismo irlandese è stato visto dai baschi, soprattutto

quelli su posizioni radicali, come uno specchio, mentre non avviene il processo inverso.

L'argentino Marcelino Irianni Zalakain e il basco Jon Ander Ramos Martínez, in *Ni Cortés ni Darwin: Heródoto. Víctor Mendizabal, un vasco ávido de mundo*, offrono un originale contributo allo studio degli archivi familiari, una sorta di "ponte di carta" sull'oceano, analizzando quello di Víctor Mendizabal, originario del paesello montano basco di Ordizia, commerciante e imprenditore, composto non solo da lettere e fotografie, ma anche dal diario del suo primo ritorno dall'Argentina per mare nella primavera del 1889.

Il basco Oscar Álvarez Gila, in *Entre tierra de promisión y tierra de perdición: visiones transoceánicas de la emigración en la cultura popular vasca*, dimostra che, nel periodo di massima auge dell'emigrazione, alla spinta di tanti baschi a partire verso la terra della ricchezza si contrappone una forte propaganda negativa da parte delle istituzioni e della stampa, che s'incarna poi anche in alcune opere letterarie (come il romanzo *Ardi galdua* di Resurrección María de Azcue, sacerdote presidente dell'Euskaltzaindia) e nei versi popolari. I parroci disapprovano l'emigrazione, anche a suon di strofe da bertsolari, perché nell'America libertina, lontano dalla protezione della chiesa locale, i fedeli possono perdere la fede. Ma anche le autorità civili e i giornali (in castigliano) facevano propaganda contro gli *enganchadores* che reclutavano aspiranti e le compagnie di navigazione, prospettando patimenti e rovina. A teatro e nella narrativa, la figura predominante, vero e proprio paradigma, è quella dell'emigrante che torna ricco (*amerikanua* o *indianua* in basco), per nostalgia della terra e magari in cerca di un tardivo amore. Ma ciò si deve all'ambientazione tipica di tali opere in

una società rurale basca idealizzata, non corrispondente con le motivazioni che spinsero tanti baschi a lasciare il villaggio non per la città, ma per l'altra sponda dell'Atlantico.

D'Amérique en Europe. Quand les Indiens découvraient l'Ancien Monde (1493-1892)

ÉRIC TALADOIRE

Parigi, CNRS Éditions, 2014, 286 pp.

recensione di Antonio Aimi

Il tema della presenza degli Indiani d'America in Europa è totalmente ignorato. Finora se ne trova qualche traccia nei commenti sulla Conquista che ricordano, *en passant*, i Taino portati da Colombo già al ritorno del primo viaggio o i giocatori di *ulama* [il gioco della palla] *mexica* che nel 1528 si esibirono davanti a Carlo V e furono raffigurati da Christoph Weidetz. Tracce ancor più sporadiche appaiono nelle ricerche sul collezionismo che, qua e là, ricordano che ogni tanto gli *exotica* americani inviati in Europa erano accompagnati da Indiani in carne ed ossa. In un caso e nell'altro queste tracce sono state percepite come aneddoti e, come tali, sono state relegate ai margini della ricerca scientifica.

Finalmente, però, questa lacuna è stata colmata da Éric Taladoire, già titolare della cattedra di *Archéologie des Amériques* alla Sorbona, autorità indiscussa sul gioco della palla e autore di importanti ricerche sul collezionismo e sulle culture precolombiane. Nel 2014, infatti, lo studioso francese ha pubblicato *D'Amérique en Europe*, dove non solo affronta questo tema in modo sistematico, ma lo colloca nel contesto più generale di quello che, riprendendo il titolo del libro di Crosby, è stato chiamato lo «scambio colombiano». Ma mentre il popolare libro dello storico statunitense

prendeva in esame l'uomo come «entità biologica» nel quadro del suo rapporto con virus, batteri, organismi unicellulari, piante e animali, il saggio di Taladoire si sofferma solo sugli Indiani, donne e uomini, che, come «entità sociali e culturali» si potrebbe dire sempre sulla scia di Crosby, vennero in Europa nei quattro secoli che seguirono il primo viaggio di Colombo. E per quanto i due libri possano apparire molto vicini, se non altro per il fatto di essere assai innovativi, in realtà sono molto diversi.

Infatti mentre Crosby si limitava a elencare sotto un titolo brillante fenomeni noti da tempo e in alcuni casi fin dai tempi della scoperta, Taladoire scopre che i pochi aneddoti di cui si è parlato più sopra non sono altro che la punta dell'iceberg di un universo nuovo e finora completamente inesplorato: quello del flusso relativamente regolare dei viaggiatori indigeni che varcavano l'Atlantico per venire in Europa per periodi più o meno lunghi o, a volte, definitivi.

E tanto *Lo scambio colombiano* era approssimativo (basti dire che nel capitolo sulle dispute sul Nuovo Mondo, incredibilmente, ignorava i lavori fondamentali e conclusivi di Gerbi: *La natura delle Indie nove* e *La disputa del Nuovo Mondo*), quanto *D'Amérique en Europe* è puntuale e preciso e non perde

mai di vista la complessità di un processo che sembra sporadico, ma è di lunga durata e presenta una dimensione che può essere misurata da un punto di vista quantitativo. Cominciando da quest'ultimo aspetto, è opportuno partire dalle appendici finali del libro, dove Taladoire mostra che, escludendo gli schiavi, i meticci, ecc., tra il 1493 e il 1892 arrivarono in Europa 3.724 Indiani. Di 349 di questi (644 nella versione on-line del libro) è stato possibile trovare il nome e alcune informazioni di base. Per quanto riguarda gli schiavi, il cui numero evidentemente doveva essere molto superiore, l'autore si limita a ricordare che secondo i dati di Mira Caballos 2.242 persone furono portate in Castiglia solo nel XVI secolo.

Ma, come è noto, la quantità si trasforma in qualità. E la qualità emersa da questi dati che, probabilmente, tutti pensavano fosse impossibile ricostruire, mostra che la presenza costante e significativa di Indiani in Europa creò una rete di relazioni coi sovrani, le corti, gli intellettuali, i funzionari coloniali che da un lato contribuì a definire la nostra visione delle Americhe e, più in generale, le prime riflessioni antropologiche sulle società extraeuropee, dall'altro ebbe conseguenze di un certo rilievo sugli stessi processi di conquista e sulle lotte tra le diverse potenze coloniali.

Il libro è diviso in due parti speculari: *De la découverte à la reconnaissance 1493-1616* e *Une perspective inversée 1616-1892*. Il discrimine del 1616 è quello del viaggio di Pocahontas a Londra. La data, ovviamente convenzionale, da un lato coglie la riduzione del flusso dei visitatori che si registrò con la progressiva metabolizzazione della scoperta e dall'altro è un buon compromesso tra la diversa situazione dei domini iberici e di quelli inglesi e francesi. Nella prima parte, dopo un breve prologo, *Dal Nuovo al Vecchio*

Mondo, si prendono in esame i reciproci processi di acculturazione (cap. I), l'arrivo degli Indiani come «curiosità e interpreti» (cap. II) e il loro utilizzo «come spettacolo» (cap. III), il progressivo cambiamento della riflessione europea che s'inventa «il buon selvaggio» (cap. IV), i viaggi di «nobili e cacicchi» in cerca di ricompense per i favori prestati alle potenze coloniali (cap. V), la presenza di figure atipiche come quelle di spie e marinai (cap. VI), il caso particolare dei meticci tra il 1528 e il 1550 (cap. VII) e la «parte sommersa dell'iceberg: gli schiavi e i servi» (cap. VIII). Coerentemente col taglio speculare del libro, la seconda parte, dopo un secondo prologo, comincia a riprendere in esame «gli schiavi, i servi e gli ostaggi» (cap. IX), per passare poi ai «meticci e ai convertiti» (cap. X), ai «nobili, ai postulanti e agli alleati» (cap. XI). Seguono quindi i capitoli: *Dal buon selvaggio a specie in pericolo* (cap. XII), *Il ritorno al grande spettacolo* (cap. XIII), *Il ritorno alle origini: l'Amerindiano come curiosità antropologica* (cap. XIV), che è seguito dalle conclusioni: *Un'altra conquista del Nuovo Mondo* e da una breve postfazione.

Appare, dunque, evidente che il libro presenta una struttura molto articolata e una quantità di informazioni sorprendente. C'era, pertanto, il rischio che l'opera di Taladoire risultasse un mattone indigesto e che i dati sovrabbondanti facessero perdere la visione d'insieme del fenomeno. Ma l'autore non solo non dimentica mai le questioni più generali, dalle quali scaturiscono i modelli interpretativi che consentono di illuminare e dare un senso ai dati, ma riesce anche a muoversi con agilità su diversi terreni: quello dell'*histoire événementielle*, della sociologia, dell'etnostoria, della storia del collezionismo e della storia della stessa percezione dell'America. Su quest'ultimo piano, che è un po' quello che tira le fila degli

altri, Taladoire affronta di petto la visione riduzionistica di Mann e Nunn e Qian e altri autori che sulla scia di Crosby hanno proposto una visione dei rapporti Europa-America che finisce, di fatto, per privilegiare gli elementi eco-biologici rispetto al ruolo degli Indiani. Nel farlo, giustamente, non cade nella trappola dell'ideologia (batteri e piante *vs* esseri umani), ma rimane fermo sul terreno della ricerca e mostra che semplicemente questo riduzionismo non funziona e finisce per alimentare pregiudizi e visioni stereotipate dei complessi processi della conquista e della colonizzazione. Dalle ricerche dello studioso francese emerge invece con chiarezza che gli Indiani non furono solo vittime e spettatori esclusivamente "passivi" dei più generali processi di conquista e colonizzazione, ma anche "protagonisti" di queste vicende.

CREAZIONE

JOSÉ BALZA
VANESA PÉREZ-SAUQUILLO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 223-229.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

TIERRA DE ELLAS

(Ejercicio narrativo)

*...no llevéis tampoco espejo: su rostro es
siempre bello.*

Calímaco, *Al baño de Palas*

Me dijo la mujer:

- El hermoso Juan Benito tiene 50 años más que yo. Por eso lo amo. Parece un busto de... Líneas muy marcadas en la frente y las mejillas, el pelo blanco abundante y algo de panza; pero, por lo demás, mantiene la espalda inmensa y el pecho acogedor que debió ser refugio de tantos amores... Sí, le faltan algunos dientes, hoy sustituidos por piezas artificiales; cuida su aliento y habla con voz grave, profunda.

Me dijo Juan Benito:

- Ella viene a ser la más joven de todas; llega apenas a los treinta y conserva esos últimos rasgos de inocencia que las mujeres reservan, sin saberlo, para hombres como yo. Y que tal vez nunca les sean revelados.

No me refiero tanto a esas cosas de la vida práctica o útil, que consume la energía de ellas: casa, hijo, propiedades, rivalidad social. Hablo, en primer lugar, de experiencias mentales, de afrontar situaciones que el corazón no delimita con claridad, de esas zonas que ningún ser humano puede intuir en los otros hasta que el tiempo, por azar, las atraiga.

Y hablo también de su cuerpo. Una mujer alcanza a vivir con su esposo o con amantes duraderos u ocasionales muchas cosas, pero estoy seguro de que todos la conducirán hacia lo previsible. Porque esos seres o tendrán la misma edad de ella o serán más jóvenes. Y el repertorio de caricias y posibilidades en cada hombre es muy limitado.

No todas tendrían la suerte y el riesgo de aceptar a un hombre viejo. Es este –y no estoy hablando solo de mí– quien, reducidos los encantadores y elementales poderes primarios del erotismo, debe acudir a su inspiración, su inventiva, a los otros dones de sus miembros y sentidos, para atraerla hacia oxígenos, oro y formas nunca presentidos. El cuerpo es una lección incesante, no se agota, y tampoco basta una vida para aprenderla por completo.

Me dijo la otra mujer:

- Juan Benito es lo que antes llamaban un anciano. Tengo apenas veinte años menos que él.

Me he divorciado porque un matrimonio de cuatro décadas cansa. Mi ex tiene muchachas. Al comienzo sufrí y me indigné. No sé qué habría sido de mí si no llego a conocer a Juan Benito. No vivimos juntos porque aún posee salud y sus hermanos y sobrinos lo atienden. La ciudad es dura de verdad; pero él tiene razón: nada mejor para preservar el amor como estar en lugares distintos.

Nos unen cosas de la vida diaria, las conversaciones, la tele, una que otra salida a la calle o a los parques. Me gusta conducir su auto, cuando lo permite. Lo más importante es saber que lo amo y él a mí, maravillosamente.

Me dijo Juan Benito:

- En otra época parecería un engaño o, en efecto, habría tenido que actuar como engañando.

Hoy no. La ciudad es un país entero. Ellas están en sus diversos lugares como en sus vidas distintas. Cada una ha tenido un periodo exclusivo conmigo, aunque a veces algunas hayan coincidido en mi afecto. Y sus edades varían, también se acercan jovencitas; pero predominan las que pasan de 60 años. Para ellas es el momento de estrenar una nueva belleza: la cúspide de lo que fue y la meseta donde aún brillantes las encontrará la muerte.

Ignoro qué las atrae o las atrajo hacia mí, porque algunas me han seguido desde hace mucho tiempo.

No soy un don Juan ni un aventurero. No exhibo ni presumo. Cada una aporta a mi vida memorias nuevas, pétalos inusitados, riqueza de lo sentido y lo abrupto. Y tampoco puedo explicarte por qué sucede ni a cuántos hombres les ocurre. ¿Tal vez hubo un mito erróneo sobre la vejez?

Solo sé que hacia los setenta advertí la situación: una antigua amiga, alguna compañera de trabajo, la viuda de uno de mis amigos detenían su mirada en mí. Nos frecuentábamos y había empatía de humor o comprensión. Con los días, los cuerpos parecían necesitarse.

Sí, estoy amando a mujeres mayores que me quieren. Esas que no temen tomar decisiones concluyentes y que, sin embargo, se orientan por una rara brújula hacia lo momentáneo y posible. Dueñas del azar y la certeza, porque la equivocación no les importa; porque saben de su irradiación hacia todo aquello de sus cuerpos que haya sido ignorado o postergado.

Que esto ocurre por la cercanía del final, dice usted. No, cada una de ellas reconoce una escala de síntesis; y esto no significa que necesite buscar acompañante. Aún en la soledad aceptada está espléndidamente consciente de sus excesos y contenciones.

Ah! Sus nombres son las sílabas del universo, mezcladas para recoger y reproducir la inagotable belleza. Sílabas que, en mi cabeza, corresponden a quienes otorgan su última plenitud.

La primera mujer me dijo:
- Juan Benito era entonces un muchacho.

Y dijo él:
- Permítame citar a un sabio: «Yo, de lindero en la tierra de nadie, me puse entre los dos»*.

(11-20 de mayo, 1999)

* Solón, *Yambos*.

VANESA
PÉREZ-SAUQUILLO

Invocación

Señor de los Artistas
y de los Grandes Anhelantes:
Danos sabiduría
para vivir con los pocos deseos
que se cumplan
sin caer en la locura,
esperanza
para sobrellevar los muchos
que nos queden por satisfacer
y voluntad
para no escribir libros
y libros
sobre ellos.

Invocación

Señor de los Artistas
y de los Grandes Antelantos:

Danos sabiduría
para vivir con los pocos deseos
que se amplan
sin caer en la locura,

esperanza

para sobrellevar los muchos
que nos quedan por satisfacer
y voluntad

para no escribir libros

y libros
sobre ellos.



Tintas

Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane

SEZIONE DI IBERISTICA
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

