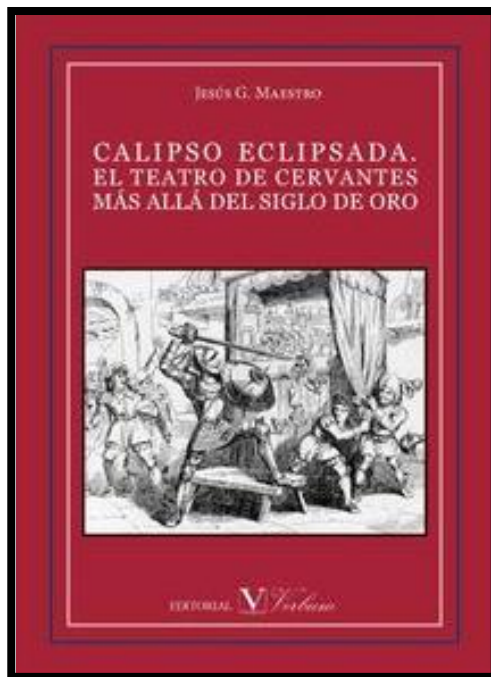


Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada: el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch



MAESTRO, Jesús G., *Calipso eclipsada : el teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2013, 316 pp.
ISBN 978-84-7692-899-4

Pocos títulos más adecuados que este para retratar la fortuna del teatro cervantino, escondido de su tiempo en adelante tanto por su narrativa (con *Don Quijote* al frente) como por el triunfo de otro paradigma dramático, la comedia nueva que encabezaba Lope. Es por ello que, de entrada, la proyección hacia la modernidad constituye un acercamiento especialmente productivo para la dramaturgia de Cervantes. No en vano, si estuvo arrinconado en su tiempo posteriormente se ha reconocido como un modelo cuyos ecos resuenan hasta el presente. Con ello y todo, queda mucho terreno por sembrar tras los acercamientos anteriores de Jean Canavaggio, Stanislav Zimic y el propio Maestro, entre otros.

Empresa fascinante, en suma, en la que se embarca Maestro con su habitual tono fresco y polémico. Ya en sus palabras preliminares dispara contra ciertas ideas críticas que, guiadas por la inercia y los inmortales tópicos, han entorpecido la exégesis del teatro cervantino. Frente a este cierto inmovilismo, Maestro aconseja abrir las puertas de España y del Siglo de Oro para ver luz «post tenebras», según el lema de Juan de la Cuesta.

Para empezar, Maestro defiende la actualidad e importancia del teatro de Cervantes, en parte porque se da la paradoja de que sus piezas tienen hoy mejor acogida que las de sus coetáneos Calderón y Lope. Tradicionalmente se viene diciendo que el escaso éxito de su fórmula dramática se debe a su carácter experimental o a un mero fracaso. Frente a estas aseveraciones, Maestro reacciona negando que Cervantes se quisiera parecer a ninguno de sus contemporáneos ni estuviese en fase de ensayos, sino todo lo contrario: su teatro es «intencional y voluntariamente heterodoxo, cuyo resultado inmediato fue el fracaso ante el público de su tiempo» (p. 12), pero se encontraba perfectamente desarrollado tanto en la concepción cómica (entremeses), trágica (*La Numancia*) y paródica (ciertas comedias en réplica al modelo en boga). Por tanto, Maestro niega autoridad al criterio de la recepción coetánea para centrarse en su profundo eco en la historia literaria posterior. Entiéndase: la renuncia confesa a moverse en el *hic et nunc* en que nacieron estas piezas no constituye solo una sana crítica a una perspectiva a veces cerrada, sino una recomendación para adoptar una perspectiva más abierta y que valore las relaciones con otras literaturas, una deuda de la que resta mucho por pagar. Es, así, coherente que siga un rico diálogo en el que Cervantes se empareja con Dante, Shakespeare y Molière en tanto artífices de «un discurso que reacciona, antes que otros géneros y formas literarias, contra los fundamentos metafísicos de un orden moral trascendente», vigente hasta el siglo XVIII (p. 27). Las reflexiones que abrazan sobre libertad y teología, por ejemplo, desde una atalaya de humor o ironía aquilatan la modernidad de una propuesta recuperada en fructífera dialéctica por Büchner, García Lorca, etc.



Tras este repaso de corte universal, Maestro dedica dos capítulos a las relaciones de la tragedia cervantina con su referente más cercano y al reexamen del sector más chistosos de su corpus. Así, primero se centra en las diferencias que Cervantes establece con la tragedia filipista de finales del siglo XVI, en cuya órbita se suele encasillar su teatro —dizque— anticuado. Sin embargo, esta cercanía a un modelo superado por la comedia lopesca no supone que Cervantes recree sus planteamientos: los dramas del horror, en la estela de Séneca recuperan un clasicismo trágico que no alcanza aceptación. En cambio, Cervantes se distancia de la *auctoritas* aristotélica, se aleja de la religión y prefiere una poética que seculariza la tragedia: sustituye la metafísica por la historia y acerca la experiencia trágica a la realidad presente. Fuera del terreno de Heráclito y de la mano de Demócrito, Maestro prosigue después con un examen de las atribuciones de algunos entremeses atribuidos a Cervantes desde los presupuestos del materialismo filosófico como teoría literaria, que explica en otros lugares: *Los habladores*, *La cárcel de Sevilla*, el *Entremés famoso de los romances* y *Los mirones* no pasan del grado de conjeturas por el exceso de escatología y obscenidad mientras que *El hospital de los podridos* parece tener más credenciales para entrar en el repertorio cervantino.

Cervantes y Shakespeare integran todo canon literario que se precie — hasta el parcial y polémico de H. Bloom— y, aunque se suela mantener con algo de exceso que sus fechas son *stricto sensu* parejas, se sabe que hubo contactos entre sí: desde la posible visita de Shakespeare a España en la escolta que acompañaba al príncipe de Gales en 1623 hasta —sobre todo— la directa relación que establece su perdido *Cardenio* (que tan bien reconstruye R. Chartier, *Cardenio between Cervantes et Shakespeare: Histoire d'un pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011, con traducción española). En esta ocasión, a Maestro le interesan como fundadores del metateatro, recurso de tan amplia como varia descendencia. La galería de ejemplos desde *La Numancia* y *El retablo de las maravillas* hasta *Titus Andronicus* y *Hamlet*, revelan el sentido orgánico de las piezas dramáticas



y, más allá, muestran cómo el metateatro define «una forma sui generis de ficción, que pese a resultar en apariencia inocente, desencadena funcionalmente consecuencias implicadas en la realidad teatralizada» (p. 113). Y, aunque parezca algo digresivo, aprovecho para indicar la única ausencia notable en la bibliografía: falta *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance* (Newark, Juan de la Cuesta, 2006), una colectánea orquestada por L. Gómez Canseco y Z. Luis-Martínez que aporta mucho y bueno al estudio de las relaciones entre los dos ingenios.

A partir de aquí principia el diálogo de Cervantes con ingenios de otros lares y tiempos. El primero en acudir a la cita es el poeta John Milton, gracias a su común preocupación por la idea de libertad y sus conflictos en medio de una sociedad dogmática, amén del aire de renovación que traen en su pluma. Así, en el careo de la *Numancia* cervantina frente a *Samson Agonistes*, Maestro descarta el sentido alegórico y metafísico que se ha querido ver en estos textos para primero, subrayar la originalidad que muestran frente a la clásica experiencia trágica (alejamiento de la preceptiva del decoro, supremacía del sujeto sobre la fábula, enfrentamiento de la realidad humana y trascendente, creación de un personaje trágico dotado de un interior en el que latan los conflictos y la apertura hacia una mayor dimensión psicológica de sus figuras). En este sentido, la poética del suicidio resulta esencial pues —siempre según Maestro— constituye una negación de la religión porque pone sobre la mesa «la crueldad del hombre contra sí mismo» y resta responsabilidad a los dioses (p. 161), en una apertura hacia la modernidad.

A continuación, Cervantes cumple su deseo de volver a Italia en la comparación con las tragedias de Vittorio Alfieri. Maestro describe sus dramas como «tragedias expresadas en formato de melodrama» (p. 166), demuestra la deuda cervantina de *Virginia*, *La congiura de'Pazziy* y *Timoleone*, y, para acabar, establece una serie de analogías entre ambos dramaturgos: la poética de la libertad, el fin moral que persiguen, la



primacía de la representación sobre la lectura, la desmitificación de los hechos heroicos y la negación de una dimensión trascendente en la experiencia trágica del hombre. Seguidamente, Maestro traza las similitudes entre *Woyzeck* de Georg Büchner y *La Numancia*, más algunas pinceladas de los ecos cervantinos que se detectan en la dramaturgia de Heinrich von Kleist. En concreto, Cervantes constituye el precedente más claro de ciertas tendencias del teatro contemporáneo, a saber: la subida al centro de la escena de personajes humildes como protagonistas de episodios trágicos, el concepto de libertad como valor supremo, hasta el punto de preferir el suicidio a la claudicación ante una fuerza superior, etc.

En los tres capítulos finales Maestro retorna a España y pone en diálogo la dramaturgia cómica (entremeses y comedias) con tres plumas como Alejandro Casona, Federico García Lorca y Gonzalo Torrente Ballester. El primero de ellos, bastante sumido en el olvido, recrea en su *Retablo jovial* el episodio del gobierno de Sancho en la ínsula Barataria, pero valiéndose de una libertad que le permite acercarse a los problemas de su tiempo. Por su parte, en *El maleficio de la mariposa* y *Doña Rosita la soltera* de García Lorca se aprecia una protesta similar a la crítica de Cervantes, pero donde prima las quejas antes que las soluciones. Para cerrar el volumen, Maestro recupera el teatro de Torrente Ballester, esquinado en su día como lo fueron las piezas cervantinas, aun cuando estos devaneos de juventud conforman una poética dramática en proceso de formación, una poética experimental luego reflejada en su producción narrativa posterior, como el diseño en el teatro de la figura del narrador y una concepción novedosa del personaje nihilista.

Aquí se cierra, por el momento, esta *tourné* cervantina, que ha pretendido descorder el velo de la múltiple y variada recepción de las innovaciones dramáticas cervantinas en España y Europa, fuese directa o indirectamente. Por este camino, quedan muchos territorios por explorar, y quizás hubiese venido bien ofrecer de entrada algunas breves coordenadas al lector sobre los lazos entre los ingenios que se comparan, para apreciar las



razones que sustentan este diálogo más que intertextual y que, además, se puede extender en otras direcciones. Pero esto no es todo, porque se anuncia otra aportación más que vendrá a cerrar la trilogía iniciada tiempo atrás con *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes* (Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000): *El triunfo de la heterodoxia: el teatro de Cervantes en la literatura europea*, que ojalá vea pronto la luz. Este caleidoscopio cervantino es, en fin, un ejemplo de los buenos frutos que se cosechan cuando se trazan lazos con otras tradiciones literarias. Sin duda, uno de los mayores retos que esperan a las letras hispánicas del Siglo de Oro al que Maestro ha sabido dar cumplida cuenta.

