



JANUS 2 (2013) 100-107

ISSN 2254-7290

Reseña. Jesús G. MAESTRO, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, 316 páginas

Jesús Maire Bobes
CEPA Moncloa. Comunidad de Madrid

JANUS 2 (2012)

Fecha recepción: 16/10/13, Fecha de publicación: 09/12/13
<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=26>>

Resumen

Reseña del libro: Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, 316 págs, ISBN 978-84-7962-899-4.

Abstract

Review on the book: Jesús G. Maestro, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, 316 págs, ISBN 978-84-7962-899-4.

Palabras clave en español: Cervantes, Entremés, Comedia, Teatro, Siglo de Oro, Literatura Comparada, Teoría de la Literatura

Palabras clave en inglés: Cervantes, Entremés, Comedy, Theatre, Golden, Comparative Literature, Literary Theory



El título de este libro, que juega con las palabras *Calipso* y *eclipsada*, responde al interés del autor por relacionar la escasa fama que ha logrado el teatro cervantino con la naturaleza de la hija del titán Atlas, la cual fue condenada a enamorarse de héroes que la rechazaban y *eclipsaban*. El volumen forma parte de una trilogía cuya primera parte, publicada en el año 2000, nos invitaba a leer la dramática cervantina desde la perspectiva de la literatura europea. El tercero verá la luz próximamente.

Jesús G. Maestro, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Vigo, divide el presente ensayo en diez capítulos. En el primero, afirma que es un error frecuente considerar que el teatro del autor del *Quijote* fracasó

porque aspiraba a imitar a Lope de Vega. La verdad es que Cervantes buscaba la creación de un teatro diferente, un tipo de dramaturgia disconforme respecto a la ortodoxia reinante. Tal es, por cierto, la clave del fracaso, porque sus planteamientos distaban de los que estaban vigentes en el siglo XVII. Al relacionar las comedias y entremeses del gran novelista con la cultura grecolatina, el investigador sostiene: “La heterodoxia cultural y la más abierta tradición de la literatura europea nos inducen a ver en Cervantes lo que realmente es, un precursor del mundo contemporáneo, liberal, ilustrado y laico” (21). En esta categoría de escritores que niegan y rechazan la validez de los dogmas antiguos y los criterios que organizaban la conducta del ser humano, incluye, entre otros, a Shakespeare y a Molière, los cuales cuestionaron la interpretación mítica de los sucesos humanos, discutieron los valores contemporáneos y dudaron de las bases religiosas de la moral católica.

Tras el estudio del discurso de Francesca da Rímini (*Divina Comedia, Inf.*, vv. 88—142), el ensayista contrasta el clásico medieval, que “no discute en absoluto la legitimidad inmanente de un orden moral trascendente” (31) con *El laberinto de amor* (1615), texto cervantino que, reaccionando contra dicho orden, plantea un conflicto entre personajes que se someten a los designios divinos (Federico de Novara, por ejemplo) y otros que confían más en la voluntad humana (Anastasio). Concluye su análisis afirmando:

Frente a los planteamientos del teatro lopista y calderoniano, que reproduce los límites de una sociedad cerrada, reprimida sobre sí misma, y subordinada a los imperativos de un mundo ultraterreno y alienante, la literatura cervantina relativiza todas estas exigencias. Cervantes sitúa el valor del conocimiento por encima de las actitudes impulsivas y de los comportamientos personalistas, que pretenden obrar por delegación de un poder divino o demiúrgico, que en última instancia desea imponerse a las libertades y compromisos de la sociedad civil (35).

A continuación, examina el soliloquio de Edmund (*El rey Lear*, de Shakespeare, acto I, esc. 2), en el cual observamos tanto una alabanza de la madre naturaleza como una queja contra las costumbres establecidas por las antiguas convenciones sociales, y la escena XII de *Sganarelle*, en la cual Molière se burla de los hombres que únicamente consideran acciones violentas para resolver cuestiones de honor, dignidad personal, etc. En los corrales de comedias, resultaba inimaginable representar una obra como esta, que parodiaba los lances de honor calderonianos:

La comedia nueva postula ante todo un orden moral trascendente, una disciplina, una normativa [...]. Es un teatro más o menos comprometido, inevitablemente, con una política y con una

teología [...], el teatro de Cervantes, Shakespeare y Molière, nos libera de esa metafísica a la que tantos moralistas y artistas convirtieron en una poderosa disciplina ética (44).

Aunque en las obras de estos grandes escritores aparece el mundo sobrenatural, este no dirige los actos del individuo, porque el hombre no está subordinado a un orden trascendente, sino a un orden moral que procede de sus acciones y conductas.

Seguidamente, el investigador se aproxima a la conexión entre Cervantes y algunos escritores ilustrados y románticos: el polaco Slowacki, apenas conocido en España; el italiano Alfieri, autor de las “tragedias de la libertad” en las que se desmitifican los hechos históricos y se niega la intervención sobrenatural en los asuntos humanos; el alemán Heinrich von Kleist, cuyos personajes no son responsables de la desgracia que sufren; y Büchner, quien intenta superar los modelos clásicos. Explora luego la presencia del teatro cervantino en los autores contemporáneos (Brecht, Lorca, Pirandello, Casona, Sartre y Camus, entre otros) y concluye:

Algo que caracteriza específicamente la creación literaria cervantina es [...] su heterodoxia y su extemporaneidad, es decir, la falta de sometimiento a normas, disciplinas o modas, por una parte, y la imposibilidad de ser adscrita definitivamente a una determinada época de la historia de la humanidad o de la cultura. Cervantes es superior e irreductible a su tiempo, superior e irreductible al nuestro (58).

En el capítulo “Cervantes frente a los tragediógrafos españoles del siglo XVI”, Maestro sostiene que el gran escritor transformó la tragedia clásica, que estaba en desuso y decadencia, y la secularizó. Tal vez, pensaba como sus contemporáneos — Argensola, Artieda, Virués—, pero hay diferencias; entre otras razones, porque se alejó de las normas que exigía la poética antigua. De hecho, en *La Numancia* se aparta de los planteamientos sobrenaturales o metafísicos y se acerca a los terrenales e históricos. Los ordenamientos celestiales son sustituidos por los humanos y los seres humildes no son meros peles al servicio de los caprichos divinos, sino individuos dignos que deciden por sí mismos:

Sin dioses. Sin profetas. Sin ministros de religiones normativas. Numancia es una tragedia deicida. Los numantinos fueron capaces de profanar, con su incredulidad en los númenes y su convicción ante el suicidio, todo el dogmatismo de la Contrarreforma. Numancia es ante todo una profanación. Es la secularización de la tragedia. Es la modernidad. Conciencia de libertad contra corriente (71).

Algunos continuadores de esta poética serán autores como Büchner, Brecht, Beckett y Dürrenmatt.

El tercer capítulo se dedica al examen de los entremeses que han sido adjudicados a Cervantes. No se trata de adivinar el grado en que la atribución es más o menos dudosa, sino de analizar el *espacio antropológico* que se expresa en dichas piezas, caracterizadas por escenificar conductas patológicas. Así ocurre en *Los habladores*, con la enfermiza charlatanería. Rebosante de humor negro, *La cárcel de Sevilla* presenta burlas religiosas y parodias de la Justicia. *El hospital de los podridos*, uno de los entremeses más próximos a la literatura cervantina, plantea un tema ético: el de una serie de individuos que, afectados por una emoción determinada, constituyen un grave problema que la sociedad debe corregir. Los “podridos” son sujetos enfermos (neuróticos, supersticiosos...) que han de ser curados. El *Entremés de los romances*, que tantas veces ha sido citado como fuente de inspiración del *Quijote* —aunque no existan pruebas concluyentes, pues fue publicado por primera vez en 1611—, supuso una parodia de muchos romances. Por lo demás, la vinculación entre el trastorno mental de los dos protagonistas parece evidente. Finalmente, *Los mirones* presenta una serie de escenas —disputas, burlas, reyertas, etc.— que sirven para moralizar y enseñar buenas costumbres. En definitiva, la visión paródica que ofrecen los entremeses analizados

resulta también mucho más marcada en las piezas atribuidas, y la presencia de lo obsceno y lo escatológico es en cierto modo abusiva si la comparamos con la presencia, más atenuada, que los mismos contenidos pueden tener en la obra cervantina. Desde la razón, no disponemos de plenas posibilidades para atribuir a Cervantes la autoría de tales entremeses (89).

En las secciones siguientes, Maestro relaciona la obra de nuestro gran escritor con autores ilustres de la literatura universal. Así, en el capítulo titulado “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, investiga el uso de prácticas y recursos escénicos que se refieren a la propia esencia dramática. Dichos procedimientos, que ya se dieron en la Antigüedad, son utilizados por los dos genios en varias obras. A continuación, compara *La Numancia* (ca.1585) y *Samson Agonistes* (1671), la tragedia de John Milton, con el fin de terminar con la teoría alegórica que gran parte de la crítica ha atribuido a estas dos piezas. Apoyándose en el mito de Sansón, el poeta inglés reflexionó sobre los conceptos de libertad, opresión y dignidad, e individualizó la experiencia trágica:

Desde el momento en que la muerte de Sansón, un auténtico suicidio, queda revestida de dignidad [...], y acompañada de un acto homicida contra los enemigos de su pueblo, desde ese momento, el desenlace para los hebreos es un desenlace satisfactorio, e incluso feliz (156).

Encontramos la misma estrategia en *La Numancia*, donde el acontecimiento humano más condenable (homicidio, asesinato...) se convierte en testimonio del heroísmo más admirable.

En otro capítulo, el ensayista considera determinadas alusiones que de las obras dramáticas de Cervantes pueden hallarse en las tragedias de Vittorio Alfieri (1749-1803), escritor italiano que estuvo muy comprometido con las ideas revolucionarias. Ocupándose fundamentalmente de las llamadas “tragedias de la libertad” (*Virginia*, *Timoleone* y *La conjura de los Pazzi*), Maestro juzga que las analogías principales entre ambos autores son: ausencia de una teoría explícita sobre el arte dramático, estrecha vinculación de literatura y vida, concepción del teatro como obra escrita más para la lectura que para la representación, consideración de la libertad como eje fundamental de la dignidad humana, desmitificación de los hechos heroicos y ausencia de referencias metafísicas y sobrenaturales. Seguidamente, compara *La Numancia*, de Cervantes, y *Woyzeck*, de Büchner, a fin de tratar varias cuestiones: la teoría cervantina de la tragedia, que fue asimilada por los escritores del posromanticismo alemán; la descripción de los parecidos entre ambas tragedias; y el análisis de elementos básicos del teatro contemporáneo, que mayormente están contenidos en la tragedia del autor español. Este concedió protagonismo a los humildes numantinos, hecho insólito, puesto que tradicionalmente los plebeyos habían servido de bufones y comparsas. Dicho valor, que ni fue comprendido ni continuado en el Siglo de Oro —más preocupado por las peripecias de los galanes de Lope de Vega—, influyó, sin embargo, en el teatro europeo, especialmente en Büchner, gran precursor de la renovación teatral del siglo XX:

Woyzeck es la primera tragedia de la Edad Contemporánea en que, auténtica y poderosamente, seres humanos de estamento humilde se convierten en personajes protagonistas de una experiencia trágica de condiciones existenciales (218).

Otra analogía entre los dos dramaturgos tiene que ver con la censura de cualquier obstáculo que limite o impida la libertad y dignidad humanas:

“Al igual que Cervantes, Büchner es un escritor que identifica en la libertad el valor supremo del ser humano. El concepto de “libertad” es indudablemente diferente en uno y otro autor, pero la idea de que el ser humano tiene derecho a pensar y a vivir libremente en el seno social es un impulso común en la obra de ambos autores” (232).

El apartado siguiente, dedicado a Alejandro Casona, está dividido en dos partes; en la primera, el investigador vincula los dramas del asturiano —enmarcados

frecuentemente en espacios cerrados (reformatorios, aldeas, barcos)— con los del gran novelista castellano y señala varias semejanzas: conflicto entre un mundo opresor y otro ingenuo; exaltación de los ambientes y personas populares, que a menudo se hallan aislados y sometidos, y, entre otros, humanización de elementos malvados (el diablo, la muerte). La finalidad no es otra sino denunciar “sin reservas la corrupción y los crímenes de un mundo que crea miles de víctimas para asegurar su exclusiva y persistente riqueza” (240). En la segunda parte del capítulo, Maestro compara el pasaje del *Quijote* (II, XLV y ss.) con la farsa *Sancho Panza en la insula*, incluida en el conocido *Retablo jovial*, y afirma que una aportación fundamental de Casona reside en la dignificación del escudero. Frente a la teoría clásica, la cual otorga papeles ridículos a las personas humildes, nos encontramos ahora

ante la subversión ética de una poética, es decir, ante la crítica, desde la creación literaria cervantina y casoniana, de una estética o teoría clasicista de la literatura que reduce los seres humildes a una impersonalidad y a una indiferencia desde la que es posible y segura la risa espontánea e irreflexiva (249).

A continuación, el ensayista se ocupa de analizar dos obras de García Lorca: *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935). Aunque las dos obras estén muy distanciadas en el tiempo, conservan una estética simbolista. La primera, cuyos protagonistas son animales, exalta el amor carnal, al que amenazan la vejez y la muerte. La segunda está llena de oropeles modernistas y elementos psicológicos. El poeta granadino describe la frustración de la mujer soltera, pero además aumenta y recarga su insatisfacción, ya que plantea

el celibato como una experiencia forzada e indeseada, que hace de la vida del ser humano, particularmente de la mujer, una existencia marcada por la penuria. Ciertamente, esta obra lorquiana, lejos de suavizar la ansiedad por el hecho de estar soltera, la agrava explícitamente, mediante todo tipo [de] punzadas contra el celibato femenino involuntario y forzoso (263).

En el último capítulo de su libro, Maestro se adentra en el teatro *no representado* de Torrente Ballester. Este es, precisamente uno de los vínculos del narrador gallego con Cervantes, aunque en el caso del primero la razón del fracaso radicó, probablemente, en “una falta de relación explícita con un público capaz” (273). El ensayista opina que aún se mantiene vigente el tópico de juzgar las comedias de Torrente como obras más aptas para la lectura que para la escenificación:

Considero, pues, que como el de Miguel de Cervantes, o el de Georg Büchner [...], el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, es decir, por seguir a Canavaggio acerca del autor del Quijote,

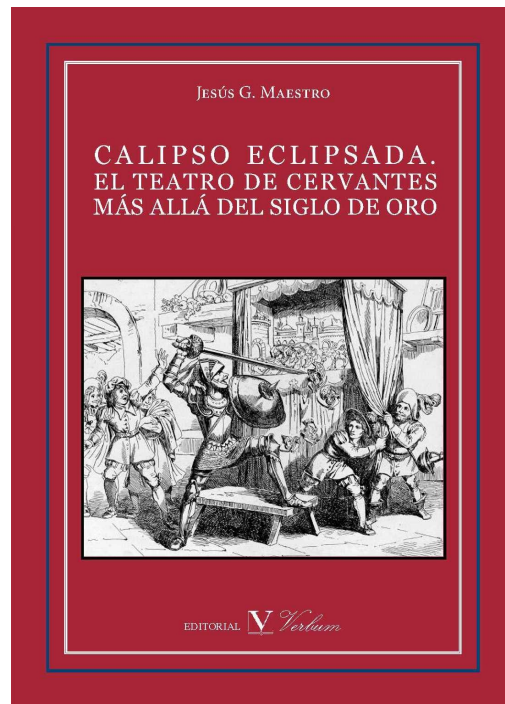
“un théâtre à naître”, cuyas cualidades literarias, acaso más que espectaculares, merecen un estudio mucho más amplio y detenido del que podemos ofrecer aquí (276).

Seguidamente, son examinados los aspectos básicos del teatro del escritor gallego: falta de relación explícita con los espectadores contemporáneos, ausencia de representaciones, alejamiento de las modas al uso y teatro en proceso de formación. Este último rasgo; es decir, el carácter experimental, se manifiesta en dos aportaciones formales (la inclusión del narrador o prologuista y la novedosa concepción de los personajes nihilistas o marginales) y una temática: la desmitificación de tipos humanos; especialmente, dirigentes políticos y religiosos. Ahora bien, el autor de *La saga/fuga de J.B.* no se contenta con ello, sino que también vulgariza los valores que supuestamente los acompañan (honor, heroísmo y fidelidad, entre otros). Para desarrollar su exposición, Maestro emplea y cita pasajes de *El viaje del joven Tobías*, *El casamiento engañoso*, *República Barataria*, *Lope de Aguirre* y *El retorno de Ulises*. Una selecta y abundante bibliografía cierra el volumen.

En conclusión, estamos ante un libro muy valioso que, abordando con gran conocimiento de causa el campo de la literatura comparada, rechaza ideas que tradicionalmente se han impuesto en los estudios hispánicos; por ejemplo, el escaso valor del teatro de Cervantes. Al reivindicar esta producción literaria, que tan escasa aceptación ha conseguido en los escenarios, se indican las claves de dicho desprestigio: el peso que ejercía la tradición y la teoría literaria que dominaba en el Siglo de Oro. El ensayista ha abierto el horizonte del Siglo de Oro y ha ampliado el análisis hacia otros lugares (Polonia, Italia, Alemania...) y tiempos (la cultura griega y latina, los siglos XVIII y siguientes...). Atinada y lúcidamente, muestra las diferencias entre el teatro cervantino —intemporal, abierto y liberal— y aquel que defiende una moral conservadora y una religión tradicional: heterodoxia frente a ortodoxia, enfoques terrenales frente a sobrenaturales, reglamentos humanos frente a ordenamientos celestiales. Además, Jesús G. Maestro aclara las analogías entre Cervantes y otros escritores que, como Alfieri y Büchner, han defendido en sus obras la dignidad humana y el derecho a la libertad o bien han engrandecido la categoría dramática de las gentes humildes; indaga las influencias que el autor del *Quijote* ha ejercido en Casona, García Lorca y Torrente Ballester. Aparte de ofrecernos reflexiones, interpretaciones, enseñanzas y conclusiones provechosas sobre una faceta escasamente conocida de la obra cervantina, el volumen reseñado proporciona útiles y amenos planteamientos a

cualquier estudioso que aspire a proseguir con la atractiva labor de suprimir ese *eclipse* que ha impedido divulgar la obra dramática del mejor escritor español de todos los tiempos.

Ilustraciones



Cubierta del libro reseñado