

Calipso Eclipsada.

El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro

JESÚS G. MAESTRO

Madrid, Verbum editorial, 2013, 316 pp.

Es un comportamiento frecuente, en la crítica literaria de todos los tiempos, contemplar la obra de un escritor a la sombra del éxito cosechado por aquellos de sus contemporáneos que lograron armonizar hábilmente ortodoxia ideológica con talento artístico. Eclipsada, como Calipso, en toda su belleza y complejidad, la producción teatral de autores como Miguel de Cervantes ha sido condenada al silencio de la crítica y, en el mejor de los casos, a un análisis ceñido a la estrechez de los límites históricos y geográficos en que en ocasiones se encuadran los movimientos literarios. En el caso de Cervantes, tres han sido los factores que han determinado la escasa atención que los especialistas han prestado a su teatro; a saber: 1) la habilidad del autor del *Quijote* como prosista, 2) el éxito de la obra dramática de Lope de Vega, y 3) la tendencia a considerar la dramaturgia de Miguel de Cervantes como un extravío. Consciente de esta marginación y de las causas que la motivan, el crítico y teórico de la

literatura Jesús G. Maestro propone, en el volumen *Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, estudiar la presencia de la propuesta dramática cervantina en el ámbito de la literatura europea. Dicho análisis es pertinente en tanto en cuanto la –para su tiempo– heterodoxa concepción de teatral de Cervantes anticipa la experiencia trágica contemporánea y, en este sentido, hace limitada toda lectura que pretenda explicar la dramaturgia cervantina desde el punto de vista de su adecuación a la preceptiva literaria del momento o a la fórmula del teatro lopesco.

El primer capítulo del estudio de Maestro ofrece un panorama histórico de los rasgos de la dramaturgia de Cervantes desde la literatura grecolatina hasta la Edad Contemporánea. De acuerdo con la perspectiva comparatista de Edward C. Riley, al autor de *Calipso eclipsada* no le interesa estudiar estas concomitancias en tanto que influencias de un autor sobre otro, sino, más bien, como «correspondencia de rasgos tales en

tanto que constantes estructurales a través del tiempo» (p. 15). Así, el crítico concluye que la modernidad y originalidad del teatro de Cervantes son irreductibles, no solo a las concepciones cómicas y trágicas del mundo grecolatino, sino también a los moldes de la preceptiva aurisecular, tanto en su vertiente lopesca como en el pretendido aristotelismo de la generación de tragediógrafos de 1580.

Algo distinto sucede cuando se confronta la propuesta teatral cervantina con la obra de dos de los dramaturgos clásicos de la modernidad: Shakespeare y Molière. Frente a la *Divina comedia* de Dante, que sancionaba el destino del hombre con arreglo a la inmutabilidad de un orden moral trascendente, la dramaturgia de Cervantes, al igual que la de Shakespeare y Molière, reaccionaba «contra los imperativos de este orden [...], cuyos fundamentos, lejos de emanar de un mundo metafísico y superior, servían útilmente como instrumentos de supresión de todas aquellas formas de conducta y de expresión consideradas como perniciosas desde el punto de vista de la ética normativa» (p. 26). En *Calipso eclipsada*, Maestro demuestra, a la luz de un afinado análisis transversal de ciertos parlamentos de *El laberinto de amor* (1615),

King Lear (1608) y *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), que el común denominador de los autores de estas tres obras no es otro que la exploración, más allá de los «dictados de los Números, del Destino o de Dios» (p. 45), de las posibilidades y los límites de la libertad humana.

En esta misma línea, el segundo capítulo del volumen distingue a Cervantes de los tragediógrafos de la generación de 1580, apelando a la dimensión secular que, en piezas cervantinas como *La Numancia*, guía la construcción de la experiencia trágica. De acuerdo con Maestro, es cierto que Cervantes coincide con los autores de dicha generación en su distanciamiento tanto de los preceptos clásicos como de los gustos del público; pero no lo es menos que solo el primero funda, con *La Numancia*, una poética de lo trágico en que personajes humildes –y no héroes aristocráticos– se convierten en víctimas inocentes de una violencia que, si antes encontraba su legitimación en los designios de la divinidad, a partir de la dramaturgia cervantina, comienza a explicarse por la opresión histórica de unos grupos humanos sobre otros.

Tomando estos rasgos secularizados como punto de referencia, Jesús G. Maestro define, en *Calipso eclipsada*, el teatro de Cervantes como

antecedente “de una serie de características que a lo largo de la Edad Contemporánea resultarán esenciales en la concepción del teatro trágico” (p. 63). En este sentido, el investigador dedicará el resto de su estudio a dar testimonio de las resonancias que la producción teatral de Cervantes –y en especial su visión secular de la experiencia trágica– encuentra en la obra de autores contemporáneos como Büchner, Casona, Lorca y Torrente Ballester. Antes de acometer esta tarea, no obstante, Maestro centra su atención en dos dramaturgos que, en el siglo XVII y aún en el XVIII, escriben sus tragedias con la mirada puesta en las formas y modelos del clasicismo. Tanto John Milton como Vittorio Alfieri construirán piezas teatrales que se ajustan teórica y formalmente a los cánones clásicos, si bien es cierto que ambos autores plantean, como Cervantes, el problema de la libertad en un entorno «terrenalmente humano, cruelmente materialista» (p. 138).

Para estudiar el caso de Milton, Maestro sitúa los aspectos de *Samson Agonistes* (1671), con que el escritor inglés cree amoldarse a las convenciones de la tragedia clásica, frente a las características de la obra que, en clara consonancia con *La Numancia* cervantina, subrayan su

originalidad y disidencia con respecto a las normas del clasicismo. Con este acierto estructural, el crítico pone de relieve la superficialidad de la adecuación a dicha preceptiva y recalca, a un tiempo, que “el resultado funcional de su creación literaria, así como sus contenidos [...] no apunta en absoluto hacia la tragedia antigua, sino a una nueva concepción de la experiencia trágica, que habrá de encontrar en la Edad Contemporánea su más amplio desarrollo” (p. 125). Pero Maestro no se limita a enumerar el conjunto de innovaciones que, frente al paradigma clásico, aporta la obra de Milton; el estudio problematiza rasgos como la confrontación del sujeto con el orden moral trascendente al constatar que, pese a la ausencia en *Samson Agonistes* de seres numinosos, “esta tragedia [...] remite una y otra vez a temas trascendentales, teológicos, metafísicos” (p. 139).

En lo que respecta al teatro de Alfieri, el anacronismo de su concepción clásica de la tragedia permite a Maestro reflexionar sobre el papel del escritor italiano como punto de enlace entre las formas trágicas de corte clasicista y el melodrama incipiente. De acuerdo con el crítico, al proceso histórico que lleva desde la tragedia clásica hasta el drama contemporáneo, pasando

por la heterodoxia de autores como Cervantes, Shakespeare o Milton, se opone el camino que el mismo género sigue hasta su disolución en el melodrama, fórmula resultante de un anquilosamiento de los moldes tradicionales y clásicos que excepcionalmente subsisten en la obra de Racine, Corneille y el propio Alfieri. En este sentido, el análisis, por parte de Maestro, de las *tragedie di libertà* del italiano –y, en concreto, de la obra *Virginia* (1783)– revela la coincidencia de rasgos que dichas obras mantienen con el género melodramático, especialmente en lo que se refiere al carácter prototípico de los personajes y a la ausencia de verosimilitud de la acción dramática.

Más allá de la escasa capacidad de convicción del teatro de Alfieri, existen, según Maestro, una serie de aspectos en su producción que manifiestan «una estrecha analogía con algunos de los postulados más esenciales de la poética del teatro de Miguel de Cervantes» (p. 197). En este caso, el interés de *Calipso eclipsada* radica en que el crítico no se limita solamente a mencionar características –como la ausencia de inferencia metafísica en la experiencia trágica– relativas al ámbito semántico y funcional de las piezas teatrales: Maestro detalla también ciertas co-

rrespondencias que demuestran la cercanía de Alfieri a la forma en que Cervantes entendía la finalidad del teatro y su relación con la poética.

Entre los rasgos de la producción trágica de Alfieri que evocan ciertos planteamientos teatrales cervantinos, destaca, fundamentalmente, el interés del italiano por el tema de la libertad, que en su obra impulsa, como en *La Numancia*, la acción heroica frente a la tiranía y la opresión ejercidas por “personajes que afirman su poder mediante la violencia” (p. 202). A diferencia de lo que ocurría en la tragedia clásica –que enfrentaba la *hybris* del héroe aristocrático a los imperativos de un orden moral trascendente–, piezas como *Virginia* o *La Numancia* dignifican, más allá de los principios clásicos del decoro, la experiencia trágica del personaje humilde, que se ve involucrado de forma inocente en un conflicto histórico y moral.

De un modo similar, tragedias como *Woyzeck* (1879), de Georg Büchner, conceden, según Maestro, “un reconocimiento [...] a los sentimientos aristotélicos de horror y piedad en la experiencia vital de las gentes humildes, a las que instituye[n] en protagonistas del hecho trágico” (p. 216). Este rasgo, unido al interés del alemán por construir, como Cervantes y Kleist,

una acción dramática en que los personajes no son culpables de su propio infortunio, hacen de la dramaturgia de Büchner «una de las rupturas más radicales habidas en la Edad Contemporánea con las convenciones sociales y lingüísticas de la tragedia poética» (p. 220). Expuesta dicha conclusión, el estudio de Maestro no se detiene exclusivamente en dejar constancia de otros puntos de contacto entre el teatro de Büchner y la tragedia cervantina; como ocurría en el capítulo de Milton o de Alfieri, el crítico pone en relación la propuesta dramática del autor con las principales tendencias literarias de su tiempo.

Además de examinar la impronta de la producción dramática cervantina en la literatura europea, *Calipso eclipsada* concreta, al final del volumen, el objeto de su estudio comparativo en el ámbito del teatro español contemporáneo. Tres serán los autores que Maestro pondrá en relación con la literatura –y, más específicamente, con la dramaturgia– cervantina: Alejandro Casona, Federico García Lorca y Gonzalo Torrente Ballester. Cada uno de estos casos ofrece, sin embargo, una peculiaridad en su análisis: si el *Retablo jovial* de Casona sirve a Maestro para reflexionar sobre la interpretación creativa que el drama-

turgo asturiano hace de un episodio novelesco (el gobierno de Sancho en la ínsula), el examen de las piezas lorquianas *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Doña Rosita la soltera* (1935) permite al investigador señalar la distancia que media entre el teatro de Cervantes, sagazmente crítico con la sociedad de su tiempo, y la producción dramática de Lorca, más centrada en la desnuda expresión del deseo que en el planteamiento de soluciones viables. Por otro lado, el caso de Torrente Ballester resulta un perfecto colofón a la idea medular de *Calipso eclipsada*, ya que recuerda que ciertas características de su temprana dramaturgia –como la recuperación del personaje nihilista en cuanto expresión de la perversión y la demagogia– vivifican el aliento desmitificador con que Cervantes puso en tela de juicio, “en su teatro entremesil, cómico y trágico, una sociedad políticamente deficiente y sin posibilidades de desarrollo” (p. 267).

Antes de poner fin a esta reseña, es necesario hacer referencia a dos capítulos que ayudan a redondear el trabajo de Maestro en lo que se refiere a su análisis de la dramaturgia cervantina. De un lado, destaca como acierto metodológico la aplicación a Cervantes de los presupuestos teórico-literarios del materialismo

filosófico respecto al estudio de los entremeses atribuidos a Cervantes, ya que el examen del espacio antropológico expresado en dichas piezas permite desentrañar sus mecanismos paródicos y subversivos, y, de esta manera, concluir que “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” (p. 89). Por último, el análisis funcional del uso del metateatro en la producciones dramáticas cervantina y shakespeareana contribuye no solo a clarificar aspectos semánticos de obras capitales como *La Numancia* o *Hamlet*, sino también a reforzar la tesis que planea sobre todo el trabajo de Jesús G. Maestro: la irreductibilidad del teatro de Miguel de Cervantes a las preceptivas y fórmulas dramáticas de su tiempo.

Sergio Fernández Moreno
Univ. Autónoma de Madrid